



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

MARIANA LINS LIMA

O ENVELHECIMENTO FEMININO COMO INCÔMODO NA MÚSICA POP

Recife
2023

MARIANA LINS LIMA

O ENVELHECIMENTO FEMININO COMO INCÔMODO NA MÚSICA POP

Tese apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito para a obtenção do título de doutorado em Comunicação. Área de concentração: Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Thiago Soares

Recife
2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Lima, Mariana Lins.

O envelhecimento feminino como incômodo na música pop / Mariana Lins
Lima. - Recife, 2023.

160

Orientador(a): Thiago Soares

Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e
Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2023.

Inclui referências.

1. Cultura pop. 2. Madonna. 3. Música popular massiva. 4. Etarismo. 5.
Performance. I. Soares, Thiago. (Orientação). II. Título.

070 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC 2024 - 90)

MARIANA LINS LIMA

O ENVELHECIMENTO FEMININO COMO INCÔMODO NA MÚSICA POP

Tese apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito para a obtenção do título de doutorado em Comunicação. Área de concentração: Comunicação.

Aprovada em 21 / 06 / 2023

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Thiago Soares – PPGCOM/UFPE (Orientador)

Profª Dra. Angela Freire Prysthon – PPGCOM/UFPE (Membro interno)

Profª Dra. Cristina Teixeira Vieira de Melo – PPGCOM/UFPE (Membro interno)

Profª Dra. Adriana da Rosa Amaral – UNIP (Membro externo)

Profª Cíntia Sanmartin Fernandes – PPGCOM/UERJ (Membro externo)

Para minha mãe Vera, que sempre me ensinou a enxergar o futuro através dos olhos das que vieram antes de nós.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Vera e João, pela paciência e acolhimento na montanha-russa dessa jornada e à titia (Nize), pela convivência inspiradora, por desde cedo compartilhar as dores e as delícias da passagem do tempo, despertando em mim o apreço por sentar ao lado de quem tem mais bagagem do que eu. A minha irmã Flora pelo cuidado e pela calma muitas vezes longe dos olhos, mas perto do coração, além de vovó Evany e tia Salete, meus dois referentes atemporais. A tia Inaiza (*in memoriam*), a mais longeva das queridas velhas que me rodearam ao longo da vida, porque se fez eterna em mim.

Aos meus amigos de muitas eras, que, conscientes ou não, me afagaram e puseram no colo em inúmeros momentos: Schneider, Vanessa, Mariana Maris, Marcela, Edson, Juli, Kathy, Jaqueson, Alan, Maria Eugênia, Dhiego, Luciano, Guilherme, Brenda, Eileen, Christian e Steve. As queridas Nanda e Mariana Castelli-Rosa pela escuta, pela troca, pelo farol e os risos em momentos de incerteza. A Belén, Claudia, Anafé, Eugenia Savino, Gabby e Eugenia Robes por aquecerem com ternura, risos e inteligência minha passagem pela gélida Oviedo, além de serem luzes nas esquinas sombrias da pandemia. A Edgar e Jose pela amizade dos corredores da UniOvi multiplicada entre *copas y tapas* na comarca. A Laura por chegar, entrar e comandar a *jukebox* da minha reta final, fazendo com que todo dia parecesse uma manhã ensolarada malaguenha. ¡Nena, tú vales mucho!

A Eduardo Viñuela, supervisor do meu doutorado-sanduíche na Universidad de Oviedo (Espanha), pela atenção de sempre. Aos meus companheiros do Grupo de Pesquisa em Comunicação, Música e Cultura Pop (GruPOP) pelos anos de troca permanente, sob a condução sempre refrescante e perspicaz de Thiago Soares, amigo com quem tive a sorte de contar como orientador desta pesquisa. Uma das experiências mais desafiadoras, sem dúvida.

Aos que fazem a Universidade Federal de Pernambuco por resistirem na firmeza do compromisso com a ciência, apesar do obscurantismo e das tentativas de desmonte ao longo do governo de Jair Bolsonaro. À Fundação de Amparo a Ciência e Tecnologia de Pernambuco (Facepe) pela bolsa concedida no doutorado e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) pela bolsa do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE).

“No one ever leaves a star.
That's what makes one a star”.

(Norma Desmond, **Sunset Boulevard**)

RESUMO

Por entender a música pop como espaço fortemente identificado com a juventude, esta pesquisa busca analisar como a permanência de cantoras velhas em atividade produz incômodo no âmbito da cultura midiática. Para isso, a tese contextualiza o cenário hostil ao envelhecimento no gênero pop dance, mostrando como o avanço da idade impacta na longevidade das carreiras de mulheres cujos trabalhos estiveram predominantemente vinculados ao corpo atlético, sexualizado e jovem. Postula-se que a vigilância e o controle do corpo sintetizam a articulação das lógicas do biopoder foucaultiano e da “reprivatização da velhice” (DEBERT, 2020) dentro de enquadramentos de gênero. Adota-se a crítica à ideia do envelhecimento positivo, bastante difundida midiaticamente sob a roupagem do cuidado de si e da autoajuda, abrindo o debate sobre as potências epistêmicas da velhice como aspecto interseccional. Dois aportes teóricos são centrais para o assentamento desta argumentação: a noção de incômodo no campo da música (TROTТА, 2016), desenvolvida a partir dos escritos de sobre experiências musicais compulsórias, em deslocamento para os estudos do corpo, no mapeamento de desconfortos sociais que operam códigos de conduta, padrões éticos e estéticos tensionados pelo contato inescapável com a presença do “Outro”; e a noção de “moral da pele lisa” (SIBILIA, 2011), para pensar o rechaço ao corpo velho nas instâncias midiáticas na chave da obscenidade, do moralmente inadequado que precisa ser dissimulado pelos inúmeros recursos digitais disponíveis. Como resultado, a pesquisa oferece um panorama das modulações que as diferentes culturas operam nas nuances da longevidade e do idadismo nos contextos estadunidense e brasileiro, apontando para zonas de negociação turvas em que artistas mulheres da música pop precisam atuar para seguirem ocupando espaços midiáticos. Duas operações empíricas são empreendidas: na primeira, coloca-se em perspectiva duas estrelas da música pop estadunidense (Madonna e Cher) com o intuito de verificar, nas performances ao vivo, os imperativos do corpo pós-disciplinar e as crises que emergem da escolha de seguirem em plena atividade na indústria do entretenimento; na segunda, examina como a cultura brasileira modula a velhice de uma importante cantora pop (Gretchen) na engrenagem do humor e do processo de memetização como possibilidade de permanência no mercado musical espalhado nas redes sociais digitais. Conclui-se que o envelhecimento feminino instaura uma série de problemas de enquadramento para cantoras pop ao impor a necessidade de negociação e gestão de imagem, incidindo em processos que revelam tanto a violência da exposição e do bullying ao corpo velho, quanto a capitalização e negociação da jocosidade como estratégia de reposicionamento pessoal e

artístico (*rebranding*). Aposta-se na premissa de que a violência estrutural do idadismo pode ser tensionada, negociada e até revertida em benefício de quem ousa não parar.

Palavras-chave: cultura pop; envelhecimento; performance; música pop; idadismo.

ABSTRACT

By understanding pop music as a space strongly identified with youth, this research seeks to analyze how the permanence of old singers in activity produces discomfort in the sphere of media culture. To this end, the thesis contextualizes the hostile aging scenario in the pop dance genre, showing how advancing age impacts the longevity of the careers of women whose work has been predominantly tied to the athletic, sexualized, and youthful body. It is postulated that surveillance and control of the body synthesize the articulation of Foucauldian biopower logics and the "reprivatization of old age" (DEBERT, 2020) within gender frameworks. We adopt a critique of the idea of positive aging, which is widespread in the media under the guise of self-care and self-help, opening the debate on the epistemic power of old age as an intersectional aspect. Two theoretical contributions are central to the settlement of this argument: the notion of discomfort in the field of music (TROTТА, 2016), developed from the writings about compulsory musical experiences, in displacement to body studies, mapping social discomforts that operate codes of conduct, ethical and aesthetic standards tensioned by the inescapable contact with the presence of the "Other"; and the notion of "moral of smooth skin" (SIBILIA, 2011), to think the rejection of the old body in media instances in the key of obscenity, of the morally inadequate that needs to be disguised by the numerous digital resources available. As a result, this research offers an overview of the modulations that different cultures operate on the nuances of longevity and ageism in the American and Brazilian contexts, pointing to turbulent negotiation zones in which women pop music artists need to act in order to continue occupying media spaces. Two empirical operations are undertaken: in the first one, two American pop music stars (Madonna and Cher) are put in perspective in order to verify, in their live performances, the imperatives of the post-disciplinary body and the crises that emerge from their choice to continue active in the entertainment industry; in the second one, it examines how the Brazilian culture modulates the old age of an important pop singer (Gretchen) in the gears of humor and the "memetization" process as a possibility to remain in the music market spread through the digital social networks. It is concluded that female aging establishes a series of framing problems for pop singers by imposing the need for negotiation and image management, focusing on processes that reveal both the violence of exposure and bullying to the old body, and the capitalization and negotiation of jocosity as a strategy of personal and artistic repositioning (rebranding). We are betting on the premise that the structural violence of ageism can be tensioned, negotiated, and even reversed to the benefit of those who dare not to stop.

Keywords: pop culture; aging; performance; pop music; ageism.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Mirian Goldenberg no programa “Encontro com Fátima Bernardes”, da TV Globo, em 2017.....	41
FIGURA 2 – Mirian Goldenberg no programa “Encontro com Fátima Bernardes”, da TV Globo, em 2020.....	41
FIGURA 3 – Björn, Agnetha, Frida e Benny em avatares rejuvenescidos.....	53
FIGURA 4 – Björn, Agnetha, Frida e Benny capturando movimentos para o show de retorno do ABBA, após 40 anos.....	53
FIGURA 5 – O corpo musculoso da cantora Madonna, visto na turnê “ <i>Blond Ambition</i> ” (1990).....	63
FIGURA 6 – O corpo musculoso da cantora Madonna, visto na turnê “ <i>Girly Show</i> ” (1993).....	63
FIGURA 7 – Beyoncé.....	64
FIGURA 8 – Jennifer Lopez.....	64
FIGURA 9 – Britney Spears.....	64
FIGURA 10 – The SSE Arena Belfast antes de começar o show (2019).....	81
FIGURA 11 – Fãs com perucas de Cher em Belfast (2019).....	81
FIGURA 12 – <i>Tour book</i> oficial (2019)	81
FIGURA 13 – Álbum de <i>covers</i> do ABBA (2018)	82
FIGURA 14 – Musical biográfico de Cher na Broadway (2018).....	82
FIGURA 15 – Campanha da grife de roupas DSQUARED2 (2020).....	83
FIGURA 16 – Aos 75 anos, Cher é garota-propaganda da linha de maquiagem da MAC (2022).....	83
FIGURA 17 – Carta de Cher na contracapa do <i>tour book</i> da “ <i>Here we go again tour</i> ” (2019).....	85
FIGURA 18 – Cher na abertura do show “ <i>Here we go again</i> ” (2019) em Belfast.....	87
FIGURA 19 – A dupla Cher e Sonny Bono (1968).....	90
FIGURA 20 – Cher na “ <i>Here we go again tour</i> ” (2019).....	90
FIGURA 21 – Cher no videoclipe de “ <i>Half breed</i> ” (1973).....	91
FIGURA 22 – Cher cantando “ <i>Half breed</i> ” na “ <i>Here we go again tour</i> ” (2019).....	91
FIGURA 23 – Videoclipe de “ <i>If I could turn back time</i> ” (1989).....	93
FIGURA 24 – Performance de “ <i>If I could turn back time</i> ” na turnê (2019).....	93
FIGURA 25 – Performance de Cher em Belfast (2019).....	94

FIGURA 26 – “Então é por isso que você precisa de um adesivo no rosto, Cher... 24 horas depois da aparição no tapete vermelho, a cantora de 64 anos mostra seu lado natural” (tradução nossa).....	95
FIGURA 27 – “Cher está derretendo como o Jacko? Conhecida por ir para a faca do cirurgião, a estrela agora se parece com Michael Jackson” (tradução nossa).....	95
FIGURA 28 – “Como ela faz o tempo voltar. Como Cher, aos 71 anos, desafia sua idade com uma ajudinha da alimentação saudável e da cirurgia plástica” (tradução nossa).....	96
FIGURA 29 – “Cher aos 75! Sua música, seus filmes, sua vida incrível: de ‘ <i>I got you babe</i> ’ a ‘Feitiço da Lua’ e outros” (tradução nossa).....	97
FIGURA 30 – Madonna, aos 35 anos, em matéria da revista britânica <i>Smash hits</i> , em 1993, cujo título é “Calma, vovozinha!” (tradução nossa).....	100
FIGURA 31 – Aviso de cancelamento distribuído aos fãs na porta do Coliseu dos Recreios, em Lisboa, pouco antes do início do show da “ <i>Madame X tour</i> ”, em 19 de janeiro de 2020.....	101
FIGURA 32 – Aviso de cancelamento distribuído aos fãs na porta do Coliseu dos Recreios, em Lisboa, pouco antes do início do show da “ <i>Madame X tour</i> ”, em 19 de janeiro de 2020.....	101
FIGURA 33 – Sapato sem salto, com joelheiras e movimentos contidos no show de Lisboa (2020).....	102
FIGURA 34 – Madonna troca de calçado no palco em Lisboa (2020).....	102
FIGURA 35 – Com dores, Madonna senta numa cadeira e não no chão, como de costume, para interagir com a plateia na “ <i>Madame X tour</i> ” (2020).....	103
FIGURA 36 – <i>Selfie</i> de Madonna no Instagram (2020).....	105
FIGURA 37 – Madonna posta foto seminua no Instagram (2022).....	105
FIGURA 38 – <i>Rapper</i> 50 Cent reposta foto de Madonna com legenda ofensiva em relação à idade da cantora).....	106
FIGURA 39 – Madonna rebate comentários de 50Cent.....	107
FIGURA 40 – Nelly é criticado por dizer a Madonna que ‘cubra’ a bunda (tradução nossa).....	108
FIGURA 41 – Madonna introduzindo a performance de Sam Smith e Kim Petras na cerimônia do Grammy 2023.....	109
FIGURA 42 – Postagem da influenciadora digital Claudia Arruga no Instagram (2023).....	110

FIGURA 43 – Comentários na postagem sobre a aparição de Madonna na conta da influenciadora digital Claudia Arruga (@50scool).....	111
FIGURA 44 – Atriz Luana Piovani anuncia que parou de seguir Madonna no Instagram (2022).....	114
FIGURA 45 – Capa da revista Caras Portugal (2021).....	115
FIGURA 46 – Madonna mostra cicatriz pós-cirurgia do quadril no Twitter e escreve que a “Madame X é uma sobrevivente” (tradução nossa).....	116
FIGURA 47 – Três primeiros álbuns de Gretchen, lançados em 1979, 1981 e 1982.....	119
FIGURA 48 – Três primeiros álbuns de Gretchen, lançados em 1979, 1981 e 1982.....	119
FIGURA 49 – Três primeiros álbuns de Gretchen, lançados em 1979, 1981 e 1982.....	119
FIGURA 50 – Comentário publicado no canal do Youtube em que está disponível o longa “Gretchen filme estrada” (2010).....	124
FIGURA 51 – Momento da saída de Gretchen de “A Fazenda” (2012) viraliza em formato de GIF.....	126
FIGURA 52 – Memes de Gretchen em “A Fazenda” que viralizaram nas redes.....	127
FIGURA 53 – Memes de Gretchen em “A Fazenda” que viralizaram nas redes.....	127
FIGURA 54 – Memes de Gretchen em “A Fazenda” que viralizaram nas redes.....	127
FIGURA 55 – Memes de Gretchen em “A Fazenda” que viralizaram nas redes.....	127
FIGURA 56 – Memes criados a partir de cenas do <i>reality</i> “ <i>Power Couple Brasil</i> ” (2016).....	128
FIGURA 57 – Memes criados a partir de cenas do <i>reality</i> “ <i>Power Couple Brasil</i> ” (2016).....	128
FIGURA 58 – Meme da cena do longa “Gretchen filme estrada” (2010).....	128
FIGURA 59 – Capa original da revista Contigo! (1988).....	130
FIGURA 60 – Meme criado a partir da foto da revista Contigo!.....	130
FIGURA 61 – Meme retirado da participação de Gretchen no quadro de detector de mentiras de um programa de TV (2012).....	131
FIGURA 62 – GIF da propaganda da Burger King.....	133
FIGURA 63 – Campanha com estética GIF da Bem & Jerry’s.....	133
FIGURA 64 – Meme da correspondente Choquei viralizado no Twitter.....	134
FIGURA 65 – Meme da correspondente Choquei viralizado no Twitter.....	134
FIGURA 66 – Meme da correspondente jornalística em cenários variados.....	135
FIGURA 67 – Meme da correspondente jornalística em cenários variados.....	135
FIGURA 68 – Meme da correspondente jornalística em cenários variados.....	135

FIGURA 69 – Meme da correspondente jornalística em cenários variados.....	135
FIGURA 70 – Gretchen reproduzindo o meme da correspondente Choquei na Copa do Mundo do Catar (2022).....	135
FIGURA 71 – Gretchen reproduzindo o meme da correspondente Choquei na Copa do Mundo do Catar (2022).....	135
FIGURA 72 – Nicki Minaj pergunta no Twitter quem é Gretchen: “cara , alguém pode me dizer QUEM é essa mulher?!?! Ela tem aparecido em TODOS os GIFs nos últimos 6 meses” (tradução nossa).....	136
FIGURA 73 – Gretchen no <i>lyric video</i> de “Swish swish” (2017).....	138
FIGURA 74 – Gretchen no <i>lyric video</i> de “Swish swish” (2017).....	138
FIGURA 75 – Gretchen no <i>lyric video</i> de “Swish swish” (2017).....	139
FIGURA 76 – Gretchen e Katy Perry no show “ <i>Witness tour</i> ”, em São Paulo (2018).....	141
FIGURA 77 – Capa da Veja Rio, em 4 de abril de 2018.....	143
FIGURA 78 – Comunicado de retratação da Veja Rio.....	145

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	17
2	ENVELHECIMENTO COMO POTÊNCIA EPISTÊMICA.....	35
2.1	INTERSECÇÃO NECESSÁRIA.....	37
2.2	UM CORPO SOB GESTÃO.....	44
2.3	MORAL DA PELE LISA.....	48
2.4	O CORPO PÓS-DISCIPLINAR NA MÚSICA POP.....	55
2.5	A PERFORMANCE POP E AS DEMANDAS DO CORPO.....	59
3	A LONGEVIDADE FEMININA NO <i>SHOW BUSINESS</i> DOS EUA A PARTIR DOS ESTUDOS DE CASO DE CHER E MADONNA.....	66
3.1	O <i>CHRONOS</i> DE UM MITO.....	66
3.2	PALCO DE ATLETAS: ALTA PERFORMANCE NO <i>SHOW BUSINESS</i>	70
3.3	CHER: O PRIMEIRO ELIXIR DA LONGEVIDADE POP.....	77
3.3.1	“ <i>Here we go again tour</i> ”, Belfast (2019).....	79
3.3.2	“O que a sua avó está fazendo hoje à noite?”.....	87
3.3.3	Sob a utopia da pele.....	89
3.4	“ <i>MADAME X TOUR</i> ”, LISBOA (2020).....	98
3.4.1	O <i>bullying</i> virtual.....	105
3.4.2	“Por que eu esperava mais de Madonna?”.....	108
4	POP, IDENT(IDADE) E NEGOCIAÇÕES: GRETCHEN E KATY PERRY NO VÍDEO DE “<i>SWISH SWISH</i>”.....	117
4.1	REBOLANDO NA DITADURA.....	118
4.2	ARQUEOLOGIA DE UM MEME.....	122
4.3	MEME <i>IS MY BUSINESS</i>	132
4.4	<i>SWISH SWISH</i>	137
4.5	SEM FALA, SEM VOZ.....	140
4.6	EFEITO PÓS-PERRY.....	142
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	147
	REFERÊNCIAS.....	154

1 INTRODUÇÃO

Ao longo dos últimos anos, o percurso trilhado na minha pesquisa de mestrado direcionou meu olhar a um tema que dificilmente se apresentava nas discussões sobre cultura pop, mas que muito me inquietou, em função do meu objeto à época. Minha dissertação debruçou-se sobre as estetizações políticas na performance da cantora estadunidense Madonna, cujo trabalho é marcado por, entre outras coisas, a defesa da liberdade sexual feminina. Durante o processo da pesquisa, orientada pelos elementos políticos que surgiram na análise de shows e videocliques da artista, a questão do envelhecimento na música popular massiva pareceu-me urgente. Comecei a perceber que a fase pós-menopausa de Madonna a colocou no centro de uma campanha difamatória nas redes sociais e na imprensa não apenas por sua faixa etária, mas pelo corpo que insistia em exibir, “apesar” dos mais de 50 anos. Gradativamente, o preconceito em relação à idade – também conhecido como *ageism* (ou idadismo/etarismo, em português) – somou-se às várias bandeiras que encontram eco no discurso da cantora, agendando o assunto no âmbito da cultura midiática e provocando a reflexão em torno de um certo desconforto social que o corpo envelhecido parece suscitar.

Aparentemente, há também uma clara diferença na convivência midiática com o envelhecimento, tangenciando não apenas o gênero sexual, mas também musical, entre cantoras e cantores. Um exemplo que surgiu durante minha pesquisa anterior e que acionou para a necessidade de um adensamento futuro no assunto diz respeito a dois acidentes ocorridos no palco, na mesma época, com Madonna e Dave Grohl, vocalista da banda de rock Foo Fighters (LINS; MANGABEIRA, 2017). A primeira sofreu uma queda de escada durante a performance na cerimônia de premiação musical Brit Awards, em 2015, enquanto Grohl quebrou a perna durante um show na Suécia. Apesar do susto e das dores, ambos deram continuidade às respectivas apresentações. Madonna, dançando e cantando; Grohl, cantando e tocando. O líder do Foo Fighters ainda chegou a se retirar do palco por alguns minutos para imobilizar o membro acidentado, retornando em seguida para finalizar o show.

Ao comparar uma amostragem da cobertura midiática dos dois casos, as manchetes exaltando a destreza do roqueiro como “*guitar hero*” (herói da guitarra), que toca e canta apesar do que sofreu, foram quase unanimidade. Não verifiquei em nenhum dos textos analisados a menção à idade do cantor como possível causa do ocorrido. O canto e a habilidade técnica com a guitarra apenas reforçaram o parâmetro de valor da crítica roqueira que ainda insistia em julgar o pop a partir desses atributos. No caso de Madonna, somente um artigo do jornal

britânico The Guardian¹ defendia a disposição da cantora em continuar a coreografia e a música – sem *playback* –, apesar do acidente. Já nas redes sociais, inúmeros memes² debochavam do que para muitos parecia a verdadeira razão da queda: Madonna estava velha³. O preconceito dirigido à idade dela aponta para algo que acontece há muitos anos em maior escala na indústria fonográfica, com vários outros artistas, mas em especial com as mulheres.

Lançadas muito jovens, as cantoras pop costumam experimentar uma curva de ascensão – e alta rentabilidade – durante aproximadamente uma década, segundo aponta o modelo de análise de “ciclo de vida das estrelas pop” formulado por Lieb (2018). Após os 30 anos de idade, para várias delas, o caminho em direção ao “topo das paradas” torna-se mais longo e a resistência das rádios em executar suas canções começa a ser realidade. Em 2015, por exemplo, a Radio 1 da BBC, na Inglaterra, comunicou que Madonna não teria mais espaço na programação por tratar-se de uma cantora “irrelevante para a faixa etária dos ouvintes (entre 15-30 anos)”⁴, despertando uma onda de críticas. Artistas historicamente comerciais, como Beyoncé, Britney Spears, Christina Aguilera e Mariah Carey, todas acima dos 40 anos, já convivem com algumas dessas restrições há algum tempo, segundo mostram dados levantados nos *rankings* HOT 100 da revista Billboard⁵.

Desde 2013, nenhuma canção inédita de Spears ou Aguilera, por exemplo, ocupou o primeiro lugar das mais tocadas, a menos que consideremos colaborações (*featuring*) delas em músicas de outros artistas, seguindo uma estratégia de parceria cada vez mais comum na manutenção da longevidade midiática e mercadológica. No entanto, ainda em 2013, a cantora Sia conseguiu que a faixa “*Cheap thrills*” chegasse ao posto máximo do *ranking*, tornando-se a primeira mulher, desde 2000, a conquistá-lo após os 40 anos de idade⁶. Suas aparições, contudo, eram marcadas na época por uma peruca que encobria a totalidade de seu rosto, o que

¹ Disponível em: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2015/feb/26/madonna-superhuman-abuse-brit-awards-fall>. Acesso em: 10 out. 2021.

² Imagens que ganham montagens permeadas por humor, compartilhadas de maneira viral nas redes sociais.

³ Ver mais a respeito em LIMA; MASCARENHAS (2015).

⁴ Disponível em: < <https://www.dailymail.co.uk/news/article-2953948/Get-goove-Radio-1-bans-Madonna-56-irrelevant-old-teenage-listeners.html> >. Acesso em: 10 nov. 2020.

⁵ Revista estadunidense, criada em 1894, especializada em informações sobre a indústria fonográfica e em *rankings* que medem a popularidade de álbuns e canções. O HOT 100 inclui as cem faixas mais populares da semana, baseando suas métricas inicialmente na execução em rádios e nas vendas de álbuns e singles. Atualmente, a esses números também se somam os de *streaming* em diferentes plataformas *on demand* (não especificadas pela publicação). Segundo a Billboard, o processamento desses dados acontece pelo sistema desenvolvido pela MRC Data (antes Nielsen SoundScan e Nielsen Music Products), desde 1991, que cruza todos os números relacionados à venda e execução de músicas para ranquear as preferidas do público. Disponível em: <https://www.billboard.com/billboard-charts-legend/>. Acesso em: 30 nov. 2021.

⁶ Antes de SIA, só Madonna, então com 42 anos, conseguiu chegar ao primeiro lugar da Billboard, em 2000, com a canção “*Music*”.

leva à hipótese de certo apagamento de sua imagem, e consequentemente da idade, neutralizando assim a passagem do tempo em seu corpo.

Outro acontecimento inusitado na Billboard ocorreu durante o Natal de 2019. Pela primeira vez, em 25 anos de lançamento, a música “*All I Want For Christmas*”, de Mariah Carey, não só entrou no HOT 100, mas chegou ao número um da parada por três anos seguidos (2019, 2020 e 2021)⁷. A canção, que há muito tempo é símbolo das festividades natalinas dos Estados Unidos, embora nunca tenha sido lançada como música de trabalho, aproveitou uma mudança nas regras da Billboard que desconsideravam as métricas de faixas que não eram oficialmente *single*. Com isso, a popularidade e a efemeridade de “*All I want for Christmas*” impulsionaram uma campanha da cantora e dos fãs para aumentar as vendas e execuções em *streaming* no Natal, dando-lhe enfim o primeiro lugar no HOT 100 e alguns recordes a Carey. A artista passou a ser a única a possuir 19 músicas no número um da Billboard, ao longo de três décadas, além de levar a mesma canção ao topo por três anos consecutivos e atingir a marca de um bilhão de *streamings*.

Mais do que êxito comercial, a chegada de “*All I want for Christmas*” à colocação máxima da parada significou também o retorno de Mariah Carey, então aos 50 anos, à agenda midiática do momento. Novas versões da música e do álbum “*Merry Christmas*” (Sony, 1994) foram lançadas pela gravadora, um documentário sobre a canção foi realizado pelo Amazon Music⁸ e as redes sociais da artista trataram de manter os seguidores abastecidos com conteúdos temáticos promocionais, sempre estimulando o engajamento nas vendas e execuções da canção. A consagração da música deveu-se, claramente, a uma articulada estratégia de marketing que reposicionou a cantora no contexto mercadológico da época.

Apesar de ser um ponto fora da curva na indústria musical, a entrada tardia de “*All I want for Christmas*” no *ranking* da Billboard reforça a ideia de que às cantoras pop na faixa etária de Carey restam poucas possibilidades de emplacar um trabalho inédito dessa mesma magnitude. É preciso ter em conta que a artista “volta” – entre muitas aspas, já que ela nunca interrompeu a carreira – reencenando um trabalho já consolidado, produzido aos 25 anos de idade, sob uma estética atemporal (natalina) e cujas imagens de divulgação reproduziam as mesmas que marcaram o lançamento original do álbum “*Merry Christmas*”. Talvez uma das chaves para se entender esse fenômeno esteja no apelo à nostalgia, sempre muito eficaz na

⁷ Disponível em: <<https://portalpopline.com.br/billboard-hot-100-mariah-carey-alcanca-o-topo-e-quebra-novo-recorde/>>. Acesso em: 2 jan. 2022.

⁸ Plataforma de vendas e *streaming* de música online operada pela Amazon.

cultura pop, já que, como afirma Laughey (2006, p. 1), “a música é muitas vezes um produto de seu tempo, seja como reflexo do ‘aqui e agora’ ou como ‘relembrador’ de memórias”.

Diante da menor execução nas rádios e *streaming*, percebemos o show como um dos principais elementos para a manutenção da relevância das artistas em atividade. É no palco e na performance ao vivo onde o passado e o presente são borrados em função de um resgate do arquivo que transita entre a memória e a espetatorialidade do público. Com a reconfiguração da indústria fonográfica a partir dos anos 2000, as turnês, juntamente com as campanhas publicitárias e o *merchandising*, converteram-se numa das principais fontes de receita dos artistas pop, forçando um reajuste no gerenciamento de carreiras, especialmente para os mais velhos. Esse novo cenário, contudo, dá sinais de variações conforme alguns marcadores – de gêneros musical e sexual, raça, classe etc.

Compreendendo o envelhecimento público dos ídolos como um fenômeno de certa maneira recente na dinâmica midiática da música pop, parece haver negociações e agenciamentos, seja com fãs ou com a indústria, no sentido de ressignificar os afetos, os corpos e a passagem do tempo no *mainstream*. São esforços que, na verdade, tendem a desafiar a atmosfera de perversidade que envolve a exposição midiática do envelhecimento. Parto então da hipótese de que a velhice dos artistas, em especial das mulheres, produz um incômodo sociocultural no terreno da música popular massiva, traduzido na lógica de um corpo situado fora do padrão hegemônico da indústria que precisa barganhar seu espaço.

Quando falamos de incômodo, na maioria das vezes, há certa tendência de se remeter a um desconforto de ordem física que costuma ser suportável. É o caso de uma dor, por exemplo. Metaforicamente, contudo, é possível incomodar-se com “atitudes e discursos dos outros que, por algum motivo, produzam desconforto, constrangimento, embaraço ou perturbação” (TROTTA, p. 94). Arrisco a acrescentar que na dianteira desses comportamentos está sempre o corpo, elemento central do processo de desconforto, seja material ou simbólico, entre os indivíduos.

Em seu estudo sobre músicas que incomodam, Trotta (2016) sugere uma reflexão sobre o tema a partir de aspectos relacionados ao que chama de “experiência musical compulsória” do funk entre não apreciadores do gênero. Sua discussão contempla desde questões de escuta até o rechaço ao fenômeno dos “rolezinhos”, prática popularizada entre jovens moradores da periferia que combinavam, via redes sociais, passeios coletivos em shoppings centers de São Paulo (SP). Durante muito tempo, a imprensa demonizou e associou esses encontros, ocorridos entre 2013 e 2014, às figuras dos funkeiros, embora nunca tenha havido vinculação direta dessas reuniões à música.

O incômodo provocado pelo funk assume, assim, uma camada moral que emerge da presença indesejada de corpos de maioria preta e pobre em espaços privilegiados da branquitude, ainda que a música não possua o protagonismo insinuado pela imprensa. O que eu gostaria de destacar na investigação de Trotta é a leitura do incômodo como um desafio a códigos de conduta, padrões éticos e estéticos que constituem a paisagem sociocultural brasileira, atravessando marcadores interseccionais. Trata-se de compreender as desigualdades a partir do afeto em relação às tensões produzidas pelo contato inescapável com o “Outro”:

De uma forma ou de outra, o incômodo é o resultado de uma interação com algo externo que produz uma sensação ruim, cuja duração e intensidade pode variar. Uma dor, uma declaração ou um comportamento são agentes externos com os quais nos relacionamos e que, por sua ação, se tornam possivelmente incômodos. Uma música que incomoda é a manifestação da presença de um “Outro”, que por algum motivo entra em choque com ideias, convicções éticas e preferências estéticas. (TROTТА, 2016, p. 94)

Ao transportar a percepção de incômodo de Trotta para a realidade do corpo velho na cultura midiática, é possível observar que tensões estéticas e morais andam juntas também na fauna de corpos perfeitos que habitam redes sociais, capas de revista ou aparições ao vivo de artistas femininas. No vasto repertório de filtros, retoques digitais e intervenções cirúrgicas, envelhecer em atividade desafia as expectativas e convenções sociais sobre o que está “autorizado” a quem ousa não parar. Não raramente, as rugas tornam-se obscenas, o cabelo grisalho sentencia o declínio, o sobrepeso converte-se em decrepitude. Por outro lado, o corpo que se dispõe a estar em permanente estado de correção tampouco foge do escrutínio público ou mesmo do escárnio. Vivemos, como indicam Lipovetsky e Serroy (2015), o tempo do “*boom* estético” no qual a beleza seria o novo Eldorado do capitalismo, perpetuando-se sob o pretexto de uma autonomia falaciosa.

Na verdade, quanto mais a autonomia dos indivíduos é reivindicada, mais se intensificam as servidões da aparência corporal, as “tirantias” da beleza em todas as idades, a exigência de conformidade ao modelo social do corpo jovem, esbelto e firme. [...] Um superconsumo de produtos estéticos que tem por contrapartida um culto ao corpo inquieto, obcecado, sempre insatisfeito, marcado pelo desejo anti-idade, antipeso, antirugas, por um trabalho interminável de vigilância, de prevenção, de correção de si. (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, posição 5280)

Diante desse cenário despótico de beleza e juventude, a pessoa velha parece gerar desconforto tanto pelo que é quanto pelo que representa, conforme o enquadramento midiático que lhe é conferido. O incômodo permeia as dimensões físicas e simbólicas do envelhecimento, embora nem sempre de forma simultânea. É nessa fresta que se abre entre o físico e o simbólico

onde as negociações de (im)permanência se produzem, as contradições aparecem e as fricções existem. Em todos os casos, o corpo é a ponta de lança de qualquer debate levantado em torno da velhice, não importa o campo de conhecimento escolhido. A partir dele, vou articulando ideias e conceitos que ampliem discussões no plano da performance e das representações na cultura pop, em meio ao imperativo da pele lisa.

Quando proponho a leitura da velhice como incômodo na indústria musical, entendo que há nisso o reconhecimento de corpos não normativos e simbolicamente vulneráveis que desestabilizam representações midiáticas, experiências estéticas e o ideal de juventude hegemônico que impera, sobretudo, na trajetória das mulheres. Diante desse cenário, acredito que lançar luz sobre as questões do envelhecimento feminino na música pop pode ajudar-nos a ampliar a compreensão sobre o tema dentro de uma chave epistemológica interseccional e transdisciplinar, a partir de pessoas, performances e produtos da indústria cultural que fazem parte do cotidiano.

Por abrigar produtos, fenômenos, artistas e processos midiáticos sempre atrelados à lógica de mercado (SOARES, 2015), o que se convencionou chamar de “cultura pop” carrega em si uma elasticidade. Circunscreve notadamente o que se produz nas indústrias de cultura e é direcionado ao grande público dentro da premissa do que Soares (2015) postula como “popular midiático”, na qual prevalecem “a noção de retorno financeiro e imposições capitalistas em seus modos de produção e consumo” (Ibidem, 2015, p. 20). Esse tipo de produção cultural também se destaca pela efemeridade e por uma relação dialógica com o público jovem, glorificando formas de ser e habitar o mundo que se identifiquem quase que exclusivamente com ele.

A intenção desta pesquisa é, pois, contribuir com a produção de conhecimento sobre a velhice, a partir da cultura pop, complementando e ampliando horizontes de trabalhos brasileiros desenvolvidos nos campos da Gerontologia, Antropologia ou mesmo da Sociologia, na medida em que alarga também a compreensão do tema na Comunicação. É o caso das pesquisas realizadas por Guita Grin Debert, Mirian Goldenberg, Paula Sibilia ou Gisela Castro, para citar algumas. Ao longo do tempo, houve tímida preocupação conceitual do campo com o assunto, tendo sido a publicidade possivelmente a área mais interessada, desde que passou a entender os idosos como consumidores e peças importantes do xadrez mercadológico. Grande parte das pesquisas brasileiras sobre as representações de pessoas velhas na mídia tem como foco analisar peças publicitárias, propagandas em geral e mesmo obras de cinema, ao passo que pouco se debruça sobre performances de artistas musicais, por exemplo.

Meu intuito é investigar mais a fundo como a indústria musical e a cultura midiática têm lidado com o processo de envelhecimento de artistas femininas cujas carreiras foram erguidas sobre estéticas e modos de produção e consumo filiados à juventude. Interessa-me identificar se existe uma circunscrição de gênero no tratamento midiático ao trabalho dessas cantoras em relação a outras e outros de faixa etária diferente. Por que Mick Jagger, com quase 80 anos, em turnê mundial não causa o mesmo assombro que sua contemporânea Cher provoca quando também segue realizando shows? O que explica uma revista musical inglesa publicar a matéria com o título “*Calm down, grandma!*” (Calma, vovó!)⁹ para referir-se à performance de Madonna no palco, então aos 35 anos? Qual motivo leva tantos repórteres a questionar cantoras mais velhas sobre aposentadoria em entrevistas?

Quando direcionamos o olhar para o Brasil, nos deparamos com manchetes como “O bumbum caiu, mas o cachê subiu”¹⁰, da revista *Veja* Rio de 2018, falando do novo momento que a cantora Gretchen então vivia, às vésperas de completar 60 anos, ao ser convidada a participar de um videoclipe da estrela pop estadunidense Katy Perry. Outro fato a chamar atenção aconteceu durante a pandemia da Covid-19. Enquanto a maioria dos artistas jovens apresentava-se em *lives*¹¹ patrocinadas, cantoras como Angela Ro Ro e Fafá de Belém queixavam-se da dificuldade de integrar esse modelo de show/negócio, em razão da falta de interesse das grandes marcas em artistas de sua geração. Outras cantoras, como Alcione, realizaram apresentações solidárias por *streaming*, por conta própria, disponibilizando link para doação de dinheiro a ser revertido para causas filantrópicas.

Angela Ro Ro chegou a pedir que os fãs nas redes sociais realizassem contribuições financeiras em sua conta corrente, alegando dificuldades extremas¹². O apelo gerou repercussão e convite para participar de algumas *lives*. Fafá de Belém também passou a negociar com algumas empresas para uma série de *lives* temáticas, após vir a público sobre a falta de patrocínio. Em entrevista ao jornal *O Globo*, publicada em 31 de julho de 2020, a cantora refletiu sobre a situação: “quase sempre, o pessoal de marketing das agências é muito jovem, com foco específico. E nós, artistas mais velhos, não fazemos parte desse universo. É como se

⁹ A matéria foi originalmente publicada em outubro de 1993, por ocasião da passagem da turnê mundial da cantora “*Girly Show*” pela cidade de Londres (Inglaterra). Disponível em: <<http://onthecoverofamagazine.blogspot.com/2014/05/smash-hits-uk-october-1993-girly-show.html>>. Acesso em: 10 ago. 2021.

¹⁰ Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/tv/noticia/2018/04/o-bumbum-caiu-mas-o-cache-subiu-gretchen-se-revolta-com-capa-de-revista-cjfioeegz04gr01phzhsc7196.html>>. Acesso em: 10 ago. 2021.

¹¹ Transmissão *online* ao vivo de conteúdo audiovisual pelas redes sociais. Popularizou-se sobretudo durante a pandemia da Covid-19, em virtude da quarentena e do longo período de proibição de shows presenciais.

¹² Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2020/07/01/angela-ro-ro-anuncia-live-apos-relatar-dificuldade-financeira-e-fazer-apelo-em-rede-social.ghtml>>. Acesso em: 10 ago. 2021.

não existíssemos”¹³. Para ela, existe uma fórmula reproduzida pela indústria que é incapaz de enxergar como ativo mercadológico a experiência e a popularidade de artistas de sua geração. “Quem está cantando para a gente? Quem está falando da memória da música brasileira?”, questionou à época.

Curioso observar como os obstáculos enfrentados por Fafá e Ro Ro não costumam aplicar-se a outras artistas canônicas brasileiras, a exemplo de Gal Costa (1945-2022) ou Maria Bethânia, cujas *lives* na pandemia foram promovidas por grandes canais de televisão e plataforma de *streaming*, como TNT e Globoplay. O que sugere que as distinções de gênero musical também parecem atravessar a permanência de artistas velhas no *mainstream*, na medida em que forjam aspectos estéticos e socioculturais capazes de demarcar estratégias discursivas e enquadramentos no âmbito midiático.

Os gêneros musicais, segundo Pereira de Sá e Janotti Jr. (2019, p. 131), articulam um conjunto de práticas entre “pessoas e coisas”, operando como mediadores de espaços, temporalidades, escuta, apresentações ao vivo etc. Eles reúnem regras sonoras, semióticas e de performance que balizam a produção, o consumo e a circulação musical, além de permitirem “a construção de assinaturas específicas que se tornam as marcas distintivas do artista” (Ibidem). Por isso, investigar a velhice na música popular massiva pressupõe olhar também para os elementos que integram os diferentes gêneros musicais e examinar, entre outras coisas, como certos códigos estéticos e endereçamentos afetam a relação das artistas longevas com o espaço midiático.

Para ser viável, o envelhecimento das mulheres na música estabelece uma constante negociação com a grande engrenagem operada pelos diferentes gêneros musicais aos quais estão filiadas. Eles então convertem-se em marcadores que apontam para quem e como se pode envelhecer, distinguindo as artistas que merecem reverência das que devem percorrer, entre outros caminhos, o do ostracismo. Basta observarmos, por exemplo, como a velhice é um valor no universo do samba, onde o espaço da Velha Guarda retribui com prestígio e respeito o conhecimento artístico-musical acumulado pelos membros mais longevos das agremiações carnavalescas do Rio de Janeiro – homens, sobretudo. Há também a ala das Baianas, que emerge como setor majoritariamente feminino, conduzido por mulheres entre 40 e 70 anos – as “matriarcas” – que atuam ao longo de décadas no ofício de tornar as escolas de samba uma “casa” durante os preparativos para o carnaval (CAVALCANTI, 2011).

¹³ Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/ela/gente/fafa-de-belem-fala-das-dificuldades-em-conseguir-patrocinio-para-lives-da-vida-amorosa-aos-64-nunca-deixei-de-beijar-muuuuuito-24558743>>. Acesso em: 10 ago. 2021.

Do ponto de vista da performance de cantoras ligadas ao samba, lembremos de Beth Carvalho (1946-2019), então aos 72 anos, fazendo seus últimos shows deitada num divã, em razão das dores que sentia na coluna. Ou mesmo Elza Soares (1930-2022), aos 90 anos, transformando o palco num grande trono, cantando sentada como rainha durante todo o tempo, por razões de saúde semelhantes às de Carvalho. Ambas admiradas pelo talento e virtuosismo, mas também pela resiliência de continuarem na ativa, apesar das limitações de saúde. Simbolicamente, elas compartilham um certo panteão da Velha Guarda que o samba reserva aos seus ícones, preservando assim um ideal de tradição e autenticidade que apenas o tempo é capaz de legitimar dentro do gênero¹⁴.

Neste trabalho, pretendo discutir as chaves que chancelam ou rechaçam o envelhecimento na cultura midiática, tomando como ponto de partida a indústria da música e os ditames dos gêneros musicais pelos quais transitam as artistas estudadas. A partir daí, creio ser possível traçar rotas para se ampliar as perspectivas sobre a velhice em outros segmentos no campo da Comunicação, entendendo-a como uma interseccionalidade necessária, da qual não se pode nem deve escapar. Diante da vasta produção de conhecimento sobre as relações da juventude com a cultura midiática, nas quais discutem-se também questões de raça, classe e gênero, raramente encontramos debates consistentes acerca das implicações do envelhecimento. O silêncio sobre o tema revela muito sobre como a nossa sociedade lida com a longevidade e os recursos para mascarar ou driblar o incômodo causado por ela.

Sugiro que reconheçamos o corpo velho como aquele que por muitas vezes tem de se colocar a serviço de transformações físicas, mudanças de repertório, gênero musical e performance para sobreviver midiaticamente. O tempo impõe-se, portanto, como elemento de relevância na cultura pop, uma vez que a gramática de práticas e expressões desta acaba por refletir certa noção de temporalidade que agencia e encena modos de viver, habitar, afetar e estar no mundo. Em muitos casos, contudo, as dinâmicas industriais da música compreendem o presente como uma ruptura com o passado (decadência) que dará lugar ao futuro (progresso), nem sempre se dando conta do quão essencial é o tempo para a ligação entre os sujeitos (LATOUR, 1994).

O traço de efemeridade que marca a cultura pop parece revelar-se não apenas na produção e no consumo, mas na construção simbólica, pela indústria, dos atores humanos que a protagonizam. As noções de velho e novo são relativizadas, dando a impressão de que “as

¹⁴ Apesar das aproximações de Elza Soares com a música pop dance, eletrônica e o rap, seu vínculo com o samba nunca desapareceu. A sonoridade mais estilizada que integra boa parte de seu trabalho quase sempre teve o samba como estética-base.

coisas andam na mesma velocidade e são substituídas por outras igualmente alinhadas” (LATOURET, 1994, p. 71), desprezando-se, assim, linhas de fuga que podem conduzir a pessoas e objetos cujas longevidades resistem aos imperativos temporais da cultura massiva. Resta, então, o questionamento sobre a partir de que ou de quem se determina o “novo” e o “velho” ou o que deve resistir e o que deve se perder no meio do caminho.

A explicação, em parte, pode estar no triunfo do Iluminismo na Europa do século 19, que trouxe a noção de precariedade do tempo nos corpos e a necessidade de transformá-lo em medida de todas as coisas. Paulatinamente, o imperialismo do tempo foi-se estendendo a todas as atividades humanas e se tornando um dos principais aferidores de valor no Ocidente: “tempo de prisão (valor da pena); tempo de trabalho (valor da troca); tempo de sobrevivência (valor da vida)” (GIL, 1997, p. 115). O corpo constitui-se como capital físico, simbólico, econômico e social, que afere também a relevância, sobretudo das mulheres, na música popular massiva.

Na cultura ocidental capitalista, a decadência física do corpo feminino tem sido atrelada à perda do valor social, à interdição da sexualidade e à incapacidade de produzir bens e riquezas. Essas ideias aparentemente governam a paisagem midiática, tomando o corpo envelhecido como a imagem inapropriada dentro do horizonte de permanente contemplação da juventude nesses espaços. Como aponta Le Breton (2011), a luta contra esse corpo faz revelar nos indivíduos o confronto com a certeza de fenecimento que apenas a morte oferece. Tanto a velhice quanto a morte, segundo ele, são percebidas como lugares de anomalia e encarnam o irredutível do corpo.

Cabe mencionar aqui mais um episódio envolvendo a cantora Fafá de Belém, quando publicou um vídeo em sua conta do Instagram¹⁵, em 5 de março de 2021, no qual se desculpava por não mais tingir o cabelo. Totalmente grisalha, Fafá afirmava entender que a decisão poderia ter “frustrado algumas expectativas” e “ofendido algumas pessoas” que estavam acostumadas a vê-la com os cabelos escuros, mas naquele momento ela havia optado por deixá-los brancos por tempo indeterminado. O vídeo talvez tenha sido menos um pedido de desculpas aos fãs e mais de “permissão” para que a artista consiga envelhecer publicamente sem ser massacrada por isso. Numa leitura mais estratégica, não seria exagero afirmar que também foi um aceno à negociação com a indústria musical e o espectro midiático em geral, no intuito de mitigar o ônus – e o incômodo – que a velhice pode significar para sua carreira.

A longevidade na música popular massiva tem a ver com memória, arquivo, experiência e mitos que se desenvolvem num espaço de elasticidade temporal com os quais as mulheres

¹⁵ Disponível em: < https://www.instagram.com/p/CMDFpZShG-I/?utm_source=ig_web_copy_link>. Acesso em: 10 ago. 2021.

precisam lidar ao longo da sua trajetória (GARDNER, 2019). Não por acaso, o desafio de administrar essa bagagem atravessa o público e a indústria musical quase que na mesma proporção e de maneira nem sempre linear. Gardner (2019) argumenta que as cantoras envelhecem acompanhadas de suas juventudes, acionando a todo momento a lembrança de como soavam ou aparentavam no passado, mas que nem por isso trilham um caminho cronológico contínuo e/ou de declínio. São corpos que aglutinam marcas do que foram e do que são, de modo a funcionarem como mediadores entre o tempo e a experiência estética, com inegável potencial criativo.

A performance ao vivo é talvez o momento-chave no qual o público é convocado a encarar o que de fato acontece quando o passado e o presente encontram-se no corpo das cantoras. É a materialidade do tempo revelada na voz, na dança, nos gestos, nas partes do corpo exibidas, mas também naquelas ocultadas, acobertadas por maquiagem, figurinos ou mesmo computação gráfica. Interessa-me, pois, percorrer a anatomia dessa velhice que se desnuda no palco, sem desprezar, contudo, o espriamento desse processo pelo ecossistema midiático que envolve as artistas da música popular massiva, como em videocliques, redes sociais, entrevistas etc. A partir disso, é possível ter uma ideia sobre eventuais rearranjos da relação delas não só com o mercado, mas com a espectralidade do público face às encenações operadas no jogo performático de cada uma.

Desde o início desta pesquisa, a observação etnográfica de performances ao vivo de cantoras velhas da música pop brasileira e internacional constava como uma das etapas planejadas para a realização da clivagem inicial da investigação. Algumas chegaram a acontecer, mas outras precisaram ser canceladas em decorrência da pandemia da Covid-19 e das incertezas que recaíram principalmente sobre os que pertenciam ao chamado “grupo de risco”. Durante meses, o protocolo sanitário impôs uma quarentena global mais rígida às pessoas com mais de 60 anos, em função da maior gravidade com a qual o vírus tendia a se desenvolver ao infectá-las. Do dia para a noite, inúmeros artistas idosos viram suas carreiras abruptamente interrompidas por causa de uma enfermidade devastadora que vitimaria milhões, em especial velhos, no mundo inteiro.

Enquanto perdíamos profissionais da arte em todos os segmentos, seja no Brasil ou no resto do mundo, a pandemia acrescentava uma nova camada de preconceitos e insegurança financeira a muitos artistas idosos que se viram impossibilitados de trabalhar até que uma vacina, então distante, fosse desenvolvida e a doença controlada. Por algum tempo, houve certo receio de que carreiras fossem encerradas em definitivo, por causa do alto índice de mortalidade entre pessoas mais velhas e da falta de oportunidades profissionais para as que se mantinham

na quarentena. O isolamento social do grupo de risco reduziu – e em alguns casos aniquilou – propostas de trabalho, tanto por razões de saúde quanto pelas novas estratégias de mercado que tiveram de adaptar-se às dinâmicas da internet, nem sempre fácil para alguns artistas.

O momento foi de grande aflição para todos e exigiu uma inevitável reconfiguração de rota desta pesquisa. Reunindo performances que consegui assistir ao vivo a memórias, reminiscências e conteúdos disponibilizados na internet, me permiti, inspirada pelo pensamento benjaminiano, passear e me perder pelas “ruas pouco exploradas” dos meus objetos, procurando enxergá-los de maneira menos estrita e mais próxima da noção constelar. Acredito que a época e as circunstâncias singulares sob as quais este trabalho foi desenvolvido demandaram ferramentas teórico-metodológicas não exatamente inovadoras, mas sem dúvida menos ortodoxas para lidar com as (in)certezas do imponderável.

Pesquisar o envelhecimento enquanto testemunhava o brutal desaparecimento da população idosa por causa de um vírus foi certamente a experiência mais dramática deste percurso acadêmico. No Brasil, a morte do cantor e compositor Aldir Blanc (1946-2020), aos 73 anos, vítima da Covid-19, encabeçou uma lista enorme de cantores acima de 60 anos que não resistiriam à doença – Ciro Pessoa, ex-Titãs (1957-2020), Ubirany, do Fundo de Quintal (1940-2020), Paulinho, da banda Roupas Novas (1952-2020), Agnaldo Timóteo (1936-2021), Genival Lacerda (1931-2021), Nelson Sargento (1924-2021), para citar alguns. Em meio ao luto e à falta de auxílio financeiro para os trabalhadores da cultura, o Congresso Nacional conseguiu aprovar, em agosto de 2020, uma lei histórica e importante de incentivo emergencial ao setor, batizada de Lei Aldir Blanc¹⁶, em homenagem à primeira das muitas vítimas fatais que a pandemia ainda faria na classe artística, especialmente na música. Por isso, creio que esta pesquisa coloca-se também como registro histórico de uma tragédia singular de dimensão global.

De volta ao meu caminho de investigação, reitero a metáfora estelar de Walter Benjamin na qual busquei inspiração para orientar minha escolha de averiguar a proximidade e a relação dos muitos fragmentos de análise que compõem o agrupamento de referências aqui construído. Espero ter conseguido, mesmo diante das adversidades interpostas, produzir um mosaico de reflexões transversais, encurtando a distância entre os debates multidisciplinares sobre a velhice e a Comunicação, de modo a expandir o horizonte de possibilidades que o tema oferece. Acredito que o envelhecimento deve ser contemplado como uma potência epistêmica capaz de

¹⁶ Disponível em: <<https://www.in.gov.br/en/web/dou/-/lei-n-14.017-de-29-de-junho-de-2020-264166628>>. Acesso em: 20 set. 2021.

integrar o arcabouço de interseccionalidades que tem enriquecido e complexificado pesquisas desenvolvidas no campo das humanidades nos últimos tempos.

Busco como ponto de partida da pesquisa as epistemologias feministas, a fim de discutir a produção de um conhecimento objetivado fundamentado nas vivências e experiências das mulheres. Sob essa perspectiva, ratifico a crítica aos modelos de interação masculinos, calcados no eurocentrismo e na branquitude, acrescentando também a predominância de certo padrão geracional no rol de interesses temáticos dos estudos de gênero, com especial destaque para o feminismo, sempre preocupado com pautas como gravidez precoce, aborto, maternidade etc., todas de grande importância, mas em sua maioria ligada à fase reprodutiva feminina. A idade, assim como a raça, o gênero ou a classe, precisa ser considerada entre os marcadores interseccionais relevantes para o entendimento da sociedade. Lamentavelmente, ainda nos deparamos com obstáculos que separam o feminismo das discussões mais políticas sobre a idade ou que pelo menos tratem do assunto fora do âmbito do “envelhecer bem”.

O empreendimento pessoal envolvido na ideia de boa velhice transfere para cada indivíduo a responsabilidade pelo próprio envelhecimento, sem deixar de afetar também as representações midiáticas das pessoas longevas. Não são raras as vezes em que artistas reconhecidas pela beleza e sensualidade são difamadas pela aparência física envelhecida que adquirem biologicamente com o avanço da idade. Assim como o migrante ou a pessoa com deficiência, Le Breton (2011) postula que os atributos físicos dos mais velhos são submetidos constantemente ao juízo social de valor. Além disso, a percepção comum dos corpos envelhecidos de homens e mulheres sinalizam modulações distintas, já que o valor do cabelo grisalho, das rugas e da performatividade¹⁷ denotam julgamentos específicos ligados a cada gênero. Le Breton analisa os estigmas em torno da representação social da velhice com base no que chama de “estatuto moderno do corpo”:

A velhice é hoje esse “continente cinza” delimitando uma população indecisa, um pouco lunar, extraviada na Modernidade. O tempo não está mais na experiência e na memória. Ele tampouco está no corpo deteriorado. A pessoa idosa resvala lentamente para fora do campo simbólico, transgride os valores centrais da Modernidade: a juventude, a sedução, a vitalidade, o trabalho. Ela é a encarnação do recalcado. Lembrete da precariedade e da fragilidade da condição humana, ela é o rosto mesmo da alteridade absoluta. Imagem intolerável de um envelhecimento que atinge todas as coisas em uma sociedade que cultua a juventude e não sabe mais simbolizar o fato de envelhecer ou de morrer. (LE BRETON, 2011, p. 174)

¹⁷ Termo cunhado pela filósofa Judith Butler em referência à repetição estilizada de atos, signos, gestos e atuações corpóreas capazes de produzir significados para a construção cultural das identidades de gênero.

A permanência desse corpo na cultura midiática, portanto, desperta incômodo em suas aparições. O que Sibilia (2011) nomeia de “moral da pele lisa” costuma atravessar muitas das imagens que circulam nos meios de comunicação, relegando os vestígios do envelhecimento ao lugar do obscuro e impróprio. Se a construção da performance passa pelo corpo, pela autobiografia e pelas experiências pessoais do artista, como argumenta Carlson (2010), parece inevitável que a experiência estética derivada dela esteja em grande parte condicionada às questões aqui levantadas. Não por acaso, a espetatorialidade em torno do que é considerado velho na indústria, seja em relação ao corpo ou à música, tem por hábito recorrer à busca constante por recursos “corretivos” do tempo, seja pela via da dissimulação visual ou da memória. O retorno ao cânone, ao que um dia foi *hit* ou moda é uma via frequente de quem tenta resistir às tentativas de apagamento impostas pela indústria.

Metodologicamente, portanto, invisto no rastreamento do conjunto de elementos que compõe a presença do corpo velho na música popular massiva, atentando para o espaço, o tempo, o movimento e os sinais que se desenvolvem na performance das cantoras pop e na experiência que dela emerge. A artista envelhecida em geral tem um passado que sofre tentativas constantes de reconstrução, principalmente quando a versão mais atual de seu corpo esbarra na expectativa de seu público. É nessa partitura que procuro desenvolver minha investigação, pois é também nela que o decurso do tempo emerge e as certezas do presente são borradas, como sugere Seel (2014, p. 31) quando afirma que “na arte encontramos objetos que, em virtude de sua presença improvável, permitem a experiência do passado ou do futuro, ou de um presente lembrado ou imaginado”.

No mosaico de objetos que analiso, optei por deixar que minha vivência “espetatorial” fosse bússola durante o processo, tendo como primeiro critério a investigação de artistas cujas performances tive a oportunidade de ver ao vivo. Além disso, procurei delimitar meu corpus a cantoras com mais de 55 anos de idade e que seguissem trabalhando. Para além da admiração pessoal, essa clivagem permitiu-me utilizar a escrita como movência e também uma ferramenta de pesquisa em si, na medida em que me deu a chance de lançar mão do olhar em primeira pessoa sobre o meu corpus a partir daquilo que me afeta. A velhice que sempre esteve presente na minha convivência familiar, nas minhas amizades, na minha predileção cinematográfica e, claro, musical. A passagem do tempo que sempre me afetou e que por tantas vezes provocou em mim algum incômodo por ser criança ou jovem, quando o mundo dos mais velhos, a meu ver, parecia mais atrativo e interessante. Meu percurso metodológico é contaminado por esse repertório, mas também pela experiência de acompanhar a carreira das artistas que analiso, as

mudanças biológicas, o rechaço, o preconceito midiático e, claro, o fato de enxergar na longevidade delas a minha também.

Ao selecionar Cher, Madonna e Gretchen como objetos de análise, também levo em consideração o gênero musical ao qual estão filiadas: o pop *dance*. São artistas cujas carreiras desenvolveram-se no interior de uma lógica industrial, descartável, pouco valorizada em seu virtuosismo, de hiperexposição visual e predominantemente voltada para o público jovem. Mais importante ainda, acredito que as cantoras aqui investigadas têm como ponto de convergência as negociações permanentes para manterem-se em atividade, mesmo que isso signifique condições de aparição (ou performances de envelhecimento) diferentes entre si. São mulheres que para resistirem ao rolo compressor da cultura da juventude no pop *dance* precisam valer-se não só do talento musical, mas do corpo, da capacidade de se reinventar e gerenciar os julgamentos aos quais são submetidas a todo momento, capitalizando-os quando possível.

As cantoras representam também como aspectos culturais dos seus países emergem em seus corpos. Começo por Cher e Madonna, nos Estados Unidos, duas pioneiras no ramo dos megaespetáculos pop que continuam trabalhando e enveredando por caminhos pouco percorridos para envelhecerem no contexto de uma indústria musical de carreiras fugazes. Pelo humor ou pela dor, cada uma navega a seu modo pelas limitações impostas a quem ousa não parar. No Brasil, volto minha atenção para Gretchen, figura emblemática do pop nacional, pouco celebrada pelos feitos musicais – apesar dos mais de 10 milhões de discos vendidos¹⁸ –, mas muito lembrada pelo rebolado e seu especial apreço por cirurgias plásticas. Em ostracismo, chega a anunciar publicamente a aposentadoria, mas, pouco depois, vira um fenômeno “memético” na internet até a cantora estadunidense Katy Perry “descobri-la” e convidá-la para estrelar um vídeo seu. Gretchen aceita, volta a ser agendada, participa de um show de Perry no Brasil e tem a carreira totalmente repaginada após a colaboração.

Acredito fortemente que as cantoras reunidas neste trabalho são mais do que personagens ou objetos de pesquisa, uma vez que podem ser vistas também como marcadores históricos e culturais, seja local ou globalmente. São mulheres que seguem acionando afetos, memórias, gestos, visuais, formas de ser e habitar o mundo, mesmo quando o imperativo da juventude insiste que parem, escondam-se, invisibilizem-se de alguma forma. Por isso mesmo, a longevidade de suas existências em algum nível também é um espelhamento (positivo e/ou negativo) da nossa própria vida e de outras pelas quais sentimos apreço e não queremos que desapareçam apenas por envelhecerem. O tempo pode ser inconveniente, mas é democrático.

¹⁸ Disponível em: < <https://vejasp.abril.com.br/coluna/memoria/doze-curiosidades-sobre-a-gretchen/>>. Acesso em: 15 fev. 2022.

A partir de Cher, Madonna e Gretchen, aprofundo a discussão do incômodo tratando, por exemplo, da sexualização do corpo velho nas instâncias midiáticas que desestabilizam ideias hegemônicas de uma velhice dócil e recatada. Não basta apresentar-se em boa forma, porque a obscenidade das rugas (ou da falta delas, dissimuladas em filtros digitais ou procedimentos estéticos) choca. Beauvoir (2018, p. 150) já dizia que “sejam quais forem as atitudes do velho, sua sexualidade enoja”, e mais ainda quando se traduzem em imagens de grande alcance midiático. É o caso de Madonna quando aparece com pouca ou nenhuma roupa, seja no palco ou nas redes sociais, mesmo que todos estejamos cientes de que o sexo foi e continua sendo um dos temas mais recorrentes de sua carreira. Rebolar, sensualizar e erotizar o próprio corpo parecem interditos após certa idade. Gretchen também resiste a ceder a tais códigos, mantendo seu reinado do bumbum, com todas as intervenções estéticas que julga necessárias, sem qualquer pudor de admiti-las. Enquanto Cher notadamente explora a sexualidade de outras formas, como na estética e nos figurinos carregados de nostalgia dos seus shows.

Influenciada pelo método de análise culturológica de Halberstam em “A arte *queer* do fracasso” (2020), busco situar meus objetos de pesquisa numa relação constelar capaz de abrigar fragmentos de livros, filmes, música, videocliques, experiência, performances ao vivo, excertos de jornais e revistas, artefatos digitais etc. A partir desse conjunto de materiais da cultura pop, vou traçando conexões que auxiliam na construção de uma teoria que talvez orbite a mesma zona não disciplinar de produção de conhecimento em que transita Halberstam quando recorre ao desenho animado Bob Esponja para pensar lógicas heteronormativas e capitalistas de sucesso.

Em minhas idas a campo, como espectadora de performances das três artistas que analiso, inspirei-me também no percurso metodológico autoetnográfico que a pesquisadora Ros Jennings, da University of Gloucestershire (Inglaterra), realiza em seu trabalho sobre as estratégias performáticas das cantoras britânicas Shirley Bassey e Petula Clark em aparições ao vivo. No ensaio publicado em “*‘Rock on’: women, ageing and popular music*” (2012), livro organizado por ela e Abigail Gardner, duas referências internacionais no tema do envelhecimento na cultura pop, Jennings examina as apresentações das artistas a partir de um estudo de caso comparativo, no qual identifica estratégias de expressão e repressão do envelhecimento de ambas. A análise também leva em conta a perspectiva relacional dos fãs, na medida em que a própria pesquisadora coloca-se como uma, destacando em sua narrativa a experiência e o afeto envolvidos na sua observação, bem como o atravessamento da velhice em Bassey, Clark e nela mesma.

Nesta pesquisa também busco pontos de convergência entre corpos diferentes, mediatizados em espaços variados, sem ater-me obrigatoriamente a critérios cronológicos, mas a outros aspectos e marcadores que me parecem mais úteis – como gênero musical e o feminino, por exemplo¹⁹. Em articulação com as postulações de Halberstam, um outro operador cognitivo entra em cena a partir do livro “Quadros de guerra” (2015), de Judith Butler. Penso que a ideia de enquadramentos debatida por ela, aliada à lógica do biopoder foucaultiano, coloca-nos diante de ordenamentos da experiência visual e também da formação de ontologias específicas do sujeito, localizando a vida em relação às molduras que a normatividade institui. Para isso, a autora discorre sobre a precarização e o sectarismo de vidas em contextos trágicos de guerra que são enquadradas a partir de imagens ou textos acerca desses eventos. Ela abre portas para uma crítica ao papel da mídia em estruturar e moldar o conteúdo retratado, refletindo sobre o poder que o enquadramento interpretativo tem de regular as perspectivas afetivas e morais tanto de quem está fora quanto de quem está dentro da guerra.

Ao deslocar a reflexão de Butler para o âmbito da cultura pop e de como esta lida com o envelhecimento feminino, entendo haver estruturas capazes de cancelar (ou rechaçar) a percepção de determinadas vidas em detrimento de outras. São imagens, por exemplo, que intensificam reações afetivas, provocando repulsa ou indignação diante de certas representações e de outras não. Quando retomo a concepção de moral da pele lisa no âmbito midiático, acredito que acompanhada dela venha igualmente uma série de normas e enquadramentos que precisam estar em constante negociação para que artistas femininas consigam manter-se em atividade na indústria. O que distingue um corpo de outro, segundo Butler, não é uma morfologia estabelecida, mas a variedade de perspectivas que emergem das redes sociais e política em que esse corpo está inscrito, pois dessa condição dependem também suas sociabilidade e sobrevivência.

Analisar a velhice sob o prisma dos enquadramentos interpretativos na mídia é um exercício político que atravessa imagens, corpos, discursos, poéticas, performances e toda sorte de textos que adensam a percepção da longevidade para além da noção neoliberal “bem sucedida”. O envelhecimento positivo é um mecanismo de manutenção da ordem social que precisa ser questionado diante das estratégias de responsabilização individual e das balanças desiguais de raça, classe e gênero em nossa sociedade (HALBERSTAM, 2020). Diante disso, recordo uma fala da conferência de Stephen Katz, sociólogo e professor emérito do Trent Centre

¹⁹ Para Castro (2015), a velhice deve ser lida como uma construção social muito além dos elementos cronológicos ou biológicos, condicionando-a também a fatores econômicos, familiares, de gênero e estilo de vida, para citar alguns.

for Aging and Society da Trent University (Canadá), num curso, realizado em fevereiro de 2022, sobre perspectivas críticas nos estudos de envelhecimento. À época, ele comentou a importância de prestarmos atenção nas coisas do dia-a-dia para entendermos a velhice, com vistas à desconstrução as imagens estigmatizadas; e também ressaltou a necessidade de as pesquisas acadêmicas desenvolvidas sobre o tema procurarem se engajar de fato no combate ao idadismo, ao invés de ocuparem-se apenas em descrevê-lo. O envelhecimento, segundo ele, deve não só orientar, mas ser a lente dos trabalhos. É o que espero que esta pesquisa consiga lograr.

2 ENVELHECIMENTO COMO POTÊNCIA EPISTÊMICA

A definição de *epistemologia*, segundo Steup (2018), circunscreve o estudo do conhecimento e da crença justificada, tendo como norte questões ligadas à produção e difusão do saber em áreas específicas de investigação científica. Em alguma medida, também cabe a ela entender as relações entre o sujeito e o objeto de conhecimento, levando em consideração as trajetórias, os paradigmas e os contextos sociais e históricos em que estão inseridos. Como apontam Alcoff e Kittay (2007), a ideia de universalidade que tradicionalmente permeou os temas e resultados de investigação filosófica contribuiu para um certo apagamento das mulheres no processo, impedindo o desdobramento dos debates acerca de fenômenos específicos de gênero, como aborto, gravidez, contracepção etc. A esse rol de tópicos é possível acrescentar também a discussão sobre o envelhecimento feminino, que até hoje parece despertar tímido interesse fora das áreas de Saúde ou da Antropologia.

Minha intenção é unir, portanto, ferramentas teóricas tanto da epistemologia feminista quanto da Comunicação - e de outros campos do saber - para construir um modo de pensar a velhice feminina na cultura midiática, em especial na música popular massiva, a partir de valores, métodos e do conhecimento situado que o exercício da ciência feminista oferece. Proponho pensar a atividade artística musical feminina levando em conta aquilo que atravessa todos nós: o envelhecimento. Para além da constatação do eurocentrismo, da branquitude e dos modelos de interação masculinos, observa-se também, do ponto de vista epistemológico, a predominância de uma produção de conhecimento orientada por um certo “padrão geracional” que nem sempre inclui as opressões da mulher velha em sua estrutura. As preocupações com raça, classe, gênero quase sempre compartilham espaço com temas de interesse particularmente ligados à juventude feminina, como aborto e maternidade, desprezando outros tantos que emergem da fase pós-menopausa.

Em face do crescimento exponencial da longevidade humana e da presença cada vez maior de artistas mais velhas na música *mainstream*, é de se notar que as representações midiáticas do envelhecimento feminino constituem um elemento interseccional incapaz de ser ignorado na atualidade. Sob esse horizonte, talvez possamos ressignificar práticas e paradigmas a partir de contextos culturais, históricos, políticos, mas principalmente da experiência feminista, para refletir acerca da passagem do tempo na carreira de cantoras que seguem em atividade na música pop em países como Estados Unidos e Brasil.

Parte do fazer científico feminista é identificar os elementos de mediação, por meio, sobretudo, da experiência. Ao deslocar essa tarefa para o campo da Comunicação, deve-se ter

em conta também os processos sociais que ocorrem por meio de signos, códigos, suporte e sistemas que, estruturados, são significativos e encarregados de nutrir as relações comunicativas midiaticamente (FERRARA, 2003). Desde os anos 1960, estudiosos da cultura têm se debruçado sobre a relação da mídia com a audiência, os estilos de vida, as subculturas juvenis, as problemáticas étnico-raciais e também com o feminismo.

Uma das primeiras teóricas a desenvolver trabalhos relevantes articulando cultura midiática e gênero foi a socióloga Angela McRobbie. Ela postula que a indústria cultural e a mídia constituem um terreno fértil para a implementação de novas formas de poder de gênero, pois transformaram-se no “lugar-chave para definição de códigos de conduta sexual, julgando e estabelecendo as regras do jogo” (MCROBBIE, 2009, p.15, tradução nossa). Desde a década de 1980, McRobbie dedica-se ao estudo do feminismo nas subculturas, tendo focado suas pesquisas mais recentes na crítica ao feminismo pós-moderno que emerge principalmente na cultura do entretenimento. Em sua visão, a indústria cultural consegue, por meio de seus produtos (filmes, livros, música etc.), catalisar o conhecimento feminista tanto para tensionar quanto para reafirmar as estruturas de poder e dominação na sociedade.

Nos anos 1990, a obra de McRobbie recebeu influências dos debates levantados pela tendência pós-colonial feminista, liderados especialmente por Gayatri Chakravorty Spivak e Chandra Talpade Mohanty, bem como pelas concepções pós-feministas de corpo e sujeito nos trabalhos de Judith Butler e Donna Haraway. A época deu início a um então movimento de reflexividade dos estudos culturais feministas, apontando para novos interesses e caminhos epistemológicos.

Sob a influência predominante de Foucault, há uma mudança do interesse feminista por blocos de poder centralizados, como, por exemplo, Estado, patriarcado, Direito, para locais mais dispersos, eventos e instâncias de poder conceituados como fluxos e convergências específicas de fala, discurso, atenções. O corpo e também o sujeito passam a representar um ponto focal para o interesse feminista, sobretudo no trabalho de Butler. O conceito de subjetividade e os meios pelos quais formas culturais e interpelações (ou processos sociais dominantes) chamam as mulheres a serem, produzem-nas como sujeitos enquanto as descrevem ostensivamente apenas como tais, o que significa inevitavelmente que se trata de uma "ela" problemática, ao invés de um não problemático “nós”, que é indicativo de uma mudança para o que poderíamos descrever como a nova política feminista do corpo (Butler, 1990, 1993). (MCROBBIE, 2009, p. 13, tradução nossa)

A passagem do “nós” universal para o “ela” problemático, como mostra McRobbie, significa, acima de tudo, um processo de reconhecimento das diferenças de certas identidades e grupos minoritários historicamente desautorizados, no sentido epistêmico, pelo feminismo hegemônico. Quando propõe refletir e ampliar as discussões do fazer científico em torno das

possibilidades que habitam a categoria mulher, as epistemologias feministas colocam-se diante do desafio de encarar também as inúmeras interseccionalidades implicadas nisso – raça, identidade de gênero, orientação sexual, classe e, claro, idade.

2.1 INTERSECÇÃO NECESSÁRIA

Durante muito tempo, o privilégio social modulou a produção intelectual dentro de seus parâmetros de universalidade, branquitude e androcentrismo, cristalizando o que se convencionou chamar de privilégio epistêmico. No feminismo tradicional, algumas dessas balizas também se aplicam àquelas teóricas que, como sublinha Ribeiro (2019, p. 18), “ao persistirem na ideia de que são universais e falam por todos, insistem em falar pelos outros, quando, na verdade, estão falando de si”. A afirmação da filósofa tem como alvo a desvalorização da experiência das mulheres negras no âmbito da produção de conhecimento, mas poderia ser aplicada a muitos outros grupos que convivem no interior da categoria mulher.

Ao investigar o envelhecimento feminino na cultura midiática, é preciso sinalizar também de que mulheres e que velhice queremos falar, afinal de contas. O sociólogo Mike Featherstone (2018, p. 157) pontua em seus escritos que “pensar com o corpo, pensar por meio das capacidades declinantes do corpo e da perda destas capacidades” não é tão difícil assim de se imaginar, “mas inserir na agenda intelectual” constitui possivelmente o maior obstáculo. A conformação dos corpos e subjetividades está diretamente vinculada à influência de fatores socioculturais, econômicos e políticos, responsáveis por estimular ou inibir certas formas de ser. Como explica Sibilia (2011, p. 97), “no império da cultura audiovisual hoje triunfante, a fúria é desatada pelos traços visíveis do envelhecimento, que se tornam marcas de fraqueza por constituir sinais de uma derrota”. Não por acaso, ela argumenta que ostentar a velhice despudoradamente pode configurar também uma nova forma de obscenidade na sociedade contemporânea, com especial destaque para as mulheres.

Até o século 19, o assunto do envelhecimento era restrito às classes privilegiadas, pois, segundo Simone de Beauvoir (2018), pioneira na estruturação de um pensamento filosófico feminista sobre o tema, isso sempre foi uma questão de poder e, portanto, um problema de homens:

[...] quando se faz da velhice um objeto de especulação, considera-se essencialmente a condição dos machos. Primeiro, porque são eles que se exprimem nos códigos, nas lendas e nos livros; mas sobretudo porque a luta de poder só interessa ao sexo forte. (BEAUVOIR, 2018, p. 94-95)

Na visão de Beauvoir, a relação da sociedade com o envelhecimento é bastante ambígua e complexa, pois costuma dividir-se entre a imagem sublimada da pessoa sábia, de cabelos brancos, celebrada pela experiência, e a da pessoa decrépita, que já não possui as mesmas faculdades mentais ou a capacidade produtiva de antes. De qualquer modo, acredita a filósofa, “por sua virtude ou por sua abjeção, os velhos situam-se fora da humanidade” (BEAUVOIR, 2018, p. 9), em razão principalmente da perda de força econômica. No mundo capitalista, o material humano, aponta ela, só interessa em enquanto produz.

É difícil obliterar o envelhecimento em meio às estruturas interpretativas envolvidas no percurso epistemológico. Para além de uma interseccionalidade possível, é preciso notar que ele reflete nas representações, nas formas e no tipo de conhecimento que é produzido, bem como nas instâncias de validação necessárias para autorizá-lo. Como argumenta Collins (2000, p. 254, tradução nossa), “para qualquer discurso, novas afirmações de conhecimento devem ser consistentes com um corpo de conhecimento existente que o grupo que controla o contexto interpretativo aceita como verdadeiro”.

No campo da Comunicação, sobretudo nos estudos sobre cultura popular massiva, a produção intelectual que leva em conta o paradigma do envelhecimento é embrionária, se comparada à da que trata dos jovens ou de temas vinculados a seus interesses, principalmente no Brasil. Os referenciais teóricos sobre velhice feminina na mídia ocupam-se em sua maioria da perspectiva do consumo, com a publicidade no eixo de boa parte deles. O crescimento da longevidade global tem apresentado novos desafios às sociedades contemporâneas e merece não só a atenção do mercado, mas também de outros campos do saber.

Dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), divulgados em 2018, mostram que, desde 1940, a expectativa de vida no país aumentou em média 31,5 anos. Na década de 1940, era de 42,9 anos para homens e 48,3 para mulheres, enquanto em 2021 chegou a 73,6 anos para homens e 80,5 para mulheres, sem levar em conta a mortalidade provocada da pandemia de Covid-19²⁰. A velhice, portanto, prova-se como um fator que atravessa praticamente todos os segmentos do feminismo e, por isso mesmo, deve ser encarada como uma potência discursiva a ser integrada ao conjunto de preocupações da produção intelectual e de políticas públicas em todo o mundo.

De acordo com a Organização das Nações Unidas (ONU), 16% da população global terá mais de 65 anos em 2050 (atualmente, são 9%). Em 2018, pela primeira vez na história, o

²⁰ Disponível em: <<https://www.poder360.com.br/brasil/expectativa-de-vida-do-brasileiro-sobe-para-77-anos-diz-ibge/>>. Acesso em: 20 nov. 2022.

número de idosos superou o de crianças menores de cinco anos em todo o mundo, e a previsão, antes da pandemia, era de que em 2050 ultrapassaria também o de adolescentes de 15 anos. Um informe do *Silver Economy*²¹, em 2019, declarou que, se fosse uma nação, a chamada “economia grisalha” seria a terceira maior do planeta, atrás apenas dos Estados Unidos e da China.

Diante do crescimento da população velha no Brasil e no mundo, observa-se a demanda pela compreensão mais aprofundada desse grupo que se tornou *player* importante no mercado. Não por acaso, os estudos sobre o envelhecimento na área de Comunicação têm como foco, em boa parte, a publicidade e as relações de consumo dos idosos, principalmente nos meios digitais. Essa constatação vem após uma consulta aos acervos do Portal de Periódicos Capes/MEC²² e da Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações²³ (BDTD), a partir da combinação das palavras-chave “comunicação”, “velhice”, “idadismo” e “envelhecimento”, entre os anos de 2005 e 2020.

Na base da Capes, foram encontrados 461 artigos contendo os termos buscados, sendo 19 deles relacionando a velhice ao campo da Comunicação, ou seja, fora das abordagens gerontológicas ligadas à área de Saúde. Desses, pelo menos cinco tratavam do envelhecimento em produções audiovisuais, quatro no jornalismo, quatro nas mídias sociais/internet e dois na publicidade ou consumo. Os outros artigos debruçavam-se sobre os aspectos da velhice e cidadania (1) e a representação midiática da pessoa idosa (3). Já na busca da BDTD, foram 274 teses e/ou dissertações com as palavras-chave empregadas, sendo 48 fora das abordagens gerontológicas da área de Saúde. Desse total, pelo menos 19 estão ligadas às mídias sociais e/ou internet e 10 à publicidade ou consumo. As restantes discutem o tema do envelhecimento em produções audiovisuais (7), jornalismo (7), representação midiática da pessoa idosa (3) e aspectos da velhice e cidadania (2).

No campo da Comunicação, o envelhecimento tem sido debatido no Brasil em pesquisas realizadas por Gisela Castro, professora da pós-graduação da Escola Superior de Propaganda e Marketing de São Paulo (ESPM-SP), que coordena o grupo CNPq de Pesquisa em Subjetividade, Comunicação e Consumo (GRUSCCO). Nele, a linha de Comunicação, Consumo, Envelhecimento e Longevidade dedica-se a investigar representações culturais e

²¹ The Silver Economy: an overview of the European commission's activities. Disponível em: <https://silvereconomyforum.eu/wp-content/uploads/2019/07/Silver-Economy-Brochure.pdf>. Acesso em: 30 mar. 2021.

²² Disponível em: <https://www-periodicos-capes-gov-br.ez1.periodicos.capes.gov.br/index.php>. Acesso em: 30 mar. 2021.

²³ Disponível em: <https://bdtd.ibict.br/vufind/>. Acesso em: 30 mar. 2021.

mediáticas da velhice e as interações com a cultura do consumo. As pesquisas também dialogam com outras áreas do conhecimento, tais como a Sociologia ou Antropologia, nas quais é possível encontrar trabalhos mais antigos e consolidados sobre o tema. Destaco aqui alguns deles, como o texto “Precisamos discutir o idadismo na comunicação”, publicado em 2015, na revista Comunicação & Educação da Universidade de São Paulo, no qual a pesquisadora apresenta um diagnóstico da abordagem do tema no campo, embora mantenha o foco na mediação do consumo.

Outro trabalho relevante é o livro organizado por Castro e Tânia Hoff, intitulado “Comunicação, consumo e envelhecimento no contemporâneo: perspectivas multidisciplinares” (2018), com textos mais abrangentes sobre o envelhecimento, e também “Os velhos na propaganda: atualizando o debate”, de Castro, no qual desenvolve uma reflexão sobre como produções midiáticas modulam as relações com os mais velhos, a partir de práticas e discursos.

É preciso recordar também os escritos da antropóloga Mirian Goldenberg, professora da pós-graduação do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), que há muitos anos fez pesquisas de referência sobre o envelhecimento no Brasil, trabalhando muitas vezes a relação deste com a mídia. Entre suas publicações mais importantes sobre o assunto está a obra “O corpo como capital: estudos sobre gênero, sexualidade e moda na cultura brasileira” (2009), no qual reflete sobre a centralidade do corpo na cultura brasileira, apontando-o como um capital que precisa ser preservado, cuidado e “protegido” do envelhecimento. Outro livro a ser destacado é “Corpo, envelhecimento e felicidade” (2011), um compilado de textos acadêmicos, reunidos por Goldenberg, que exploram a velhice com mais amplitude, tocando temas como música, tecnologias do rejuvenescimento, sexualidade, morte, asilamento etc. Posteriormente, outros livros com a temática do envelhecimento seriam lançados pela pesquisadora, mas com outro tipo de apelo, como mostro adiante.

Além de Castro e Goldenberg, é fundamental resgatar aqui uma obra basilar para os estudos de envelhecimento no Brasil: “A reinvenção da velhice” (1999), de Guita Grin Debert, titular do Departamento de Antropologia da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), que desenvolve há décadas estudos sobre gênero e envelhecimento frequentemente conectados aos debates multidisciplinares que emergem na Comunicação, tendo insistido num conceito que se tornou uma chave para os estudos do idadismo contemporâneos no país: a gestão da velhice. Arrisco dizer que sem esse livro, reeditado pela terceira vez em 2020, a produção de

conhecimento sobre o tema no Brasil teria avançado em ritmo mais lento, sobretudo no campo das Humanidades.

A escrita acadêmica sobre o envelhecimento, contudo, transita algumas vezes por uma linha tênue entre o compromisso epistemológico e o tom de aconselhamento. Não são poucos os livros que prometem abordar/analisar a velhice sob a perspectiva científica, mas que se transformam numa argumentação romantizada, próxima da autoajuda, em defesa do tema. É provável que haja nisso a tentativa de facilitar o acesso do público não acadêmico –à leitura, na medida em que acaba atenuando a densidade de certos debates capazes de ampliar a produção de conhecimento objetivada sobre o assunto.

Algumas das coletâneas de textos organizadas por Goldenberg são um exemplo de como a pesquisadora consegue, a partir da discussão acadêmica de seus livros, navegar por espaços na mídia tradicional tratando do preconceito de idade. Colunista da Folha de São Paulo, desde 2010, e participante regular do programa matinal de variedades da TV Globo “Encontro com Fátima Bernardes”, desde 2013, Goldenberg contribui comentando sobre estilo de vida, felicidade e comportamento, usando a autoridade de sua formação - no caso, a Antropologia –, mas principalmente exercendo o papel de conselheira e consultora desses assuntos, aproximando-se bastante da Psicologia (FIG. 1 e 2). Ao mesmo tempo, ela acumula uma longa bibliografia que se divide entre publicações de natureza acadêmica e outras com tendências de autoajuda, livremente baseadas em experiências de campo.

FIGURAS 1 e 2 - Mirian Goldenberg no programa "Encontro com Fátima Bernardes", da TV Globo, em 2017 e 2020



FONTE: globoplay.globo.com. Acesso em: 20 jun. 2021.

Num trecho da apresentação do livro “Velho é lindo!” (2016), um conjunto de artigos fruto de “pesquisas empíricas e reflexões teóricas” sobre o envelhecimento organizado pela

antropóloga, ela reforça o empenho em olhar primordialmente para o lado positivo e celebratório da velhice:

Os artigos buscam trazer reflexões importantes e originais para pensar o envelhecimento de maneira mais positiva, plena e feliz. Em diferentes perspectivas com base no universo pesquisado, os autores revelam que a velhice é uma fase da vida repleta de descobertas, de amizades, de liberdade e de felicidade. Mais ainda, todos enxergam a beleza da velhice, ou melhor, acreditam que ser “velho é lindo”! (GOLDENBERG, 2016, p. 10)

Uma literatura que lança mão da credencial acadêmica para promover uma idealização da velhice “mais positiva, plena e feliz” corre o risco de funcionar como artifício para obliterar análises mais profundas sobre o assunto. Os debates sobre perdas e limitações dessa faixa etária foram cruciais para a conquista de direitos sociais para os velhos no Brasil, como a universalização da aposentadoria, a Política Nacional do Idoso (lei 8.842/1994) ou o Estatuto do Idoso (lei 10.741/2003). Entretanto, a escolha deliberada de revelar “aspectos positivos e belos da velhice”, em detrimento de outros pontos que considera menos agradáveis, como justifica Goldenberg nas primeiras páginas de “A bela velhice” (2013), não afetaria esse processo:

A vontade de escrever mais sobre a ‘bela velhice’ foi também consequência de ter lido inúmeros livros que discutem apenas os aspectos negativos do envelhecimento. Como cada um dos meus leitores e pesquisados, conheço e experimento as dificuldades, as inseguranças e os medos presentes nessa fase da vida. Escrevi *A bela velhice* buscando descobrir possíveis alternativas para um envelhecimento feliz, não só para os outros, mas, especialmente, para mim mesma. (Ibidem, 2013, p. 46)

A inclinação à abordagem mais “positiva” do envelhecimento dá-se na medida em que a autora firma-se como um dos nomes/fontes mais requisitados pelos veículos de comunicação que se debruçam sobre pautas ligadas à velhice. O trabalho científico de Goldenberg na UFRJ, então, confunde-se com o de uma espécie de consultora de comportamento na mídia. Duas tônicas que se unem a um nicho de mercado em expansão, empenhado em conceber novas embalagens para a velhice, com menos problematização e mais otimismo. Aliando o discurso prescritivo à sua experiência na Antropologia, a autora incorpora traços que evidenciam seu trânsito pela seara da autoajuda, especialmente quando prefere adotar uma visão edificante da velhice. Oliveira e Mendes (2021) dão pistas de como essa estratégia coaduna-se com os preceitos da literatura de aconselhamento:

A felicidade torna-se, então, um imperativo (BIRMAN, 2010), ao mesmo tempo que surge uma indústria do bem-estar e do aprimoramento pessoal, originando o que Freire Filho (2010) denomina técnicas da felicidade. Para esse autor, vivemos na era da reprodutibilidade científica da felicidade, em que existe um verdadeiro império dos manuais de autoajuda, nos quais a manifestação da certeza é um dos traços semânticos. [...] São livros que atendem às demandas latentes e obtêm, por consequência, grande sucesso de público, tendo em vista seu “pedagogismo”, isto é, mensagens que visam a adequar o sujeito leitor aos discursos dominantes, tranquilizá-los por meio dos sentidos produzidos, torná-los “melhores”. Os títulos da literatura de massa - e aqui enquadramos a autoajuda -, são manifestações de um discurso que é resultante das tendências e exigências geradas pela sociedade moderna. (OLIVEIRA; MENDES, 2021, p. 122)

Encarar o avanço da idade de forma receptiva seria o ideal numa sociedade com tantas cobranças e controle sobre os corpos. Mas romantizar esse processo atenuando as tensões ou mesmo preterindo-as é contribuir de algum modo para que o cenário de opressão revestido sob a lógica do “envelhecer bem” prospere e continue a regular a pluralidade de velhices possíveis. Quando sugiro pensar o envelhecimento como potência epistêmica, acredito ser oportuno tomar o caminho científico, político e empoderador que nos apresenta Sandberg (2013) em sua acepção daquilo que classifica de “velhice afirmativa”, ou seja, procurar “conceituação e aceitação da velhice em toda a sua diversidade, da ativa à sedentária, da sexualmente vibrante à indiferente” (SANDBERG, 2013, p. 35, tradução nossa²⁴). Um processo que subverte tanto a aspiração a não ter idade (*ageless*) quanto a rejeição/luta contra ela.

Indo mais além, o debate sobre a velhice tampouco pode desprezar outros marcadores, sob o risco de cair nas mesmas armadilhas impostas pelos modelos de interação que orientaram a produção de conhecimento em torno do feminismo por tantas décadas. São corpos diferentes, assujeitados por inúmeros dispositivos de controle, inseridos em contextos singulares demais para continuarem sobrepujados. Será, por exemplo, que a experiência do envelhecimento para uma moradora de Ipanema, que frequenta a praia da Zona Sul do Rio de Janeiro, é a mesma para uma mulher da mesma idade que vai ao Piscinão de Ramos, na Zona Norte da cidade? Ou sob que termos a ideia de uma “velhice feliz” encontra suas respectivas subjetividades? Que tecnologias de disciplinarização podem ser observadas nesses corpos, se é que há alguma? Em que momento tem início o processo de envelhecimento para cada uma dessas mulheres? Aqui nos deparamos com algumas das questões de partida para trilhar a construção de um conhecimento objetivado sobre o tema e cujas respostas talvez não estejam tão acessíveis numa produção que se propõe científica e negocia tão estreitamente com o mercado da literatura de aconselhamento.

²⁴ [...] conceptualization and acceptance of old age in all its diversity, from active to sedentary, from sexually vibrant to sexually indifferent.

2.2 UM CORPO SOB GESTÃO

A velhice acena para a ideia de um corpo que transgride e provoca estranhamento ao padrão dominante – no caso, à juventude hegemônica. Por isso, não seria exagero afirmar que essas vidas são muitas vezes interpretadas como abjetas (BUTLER, 2005) por constituírem-se nas fronteiras da exclusão e da precariedade de uma sociedade empenhada em humilhar, constranger e tutelar os corpos envelhecidos. Nesse contexto, a velhice provoca estranhamento num mundo refém da juventude hegemônica, de modo que a população de velhos costuma ser encarada como um problema de governamentalidade²⁵, seja política ou biológica, orientado pela distinção de quem depende ou não do Estado.

São vários os dispositivos que operam a disciplinarização dos corpos velhos, normalizando modos de vida por meio de aparelhos e instituições de controle. Foucault (1987) mostra que se trata de um biopoder que não age necessariamente pela violência física, mas por instrumentos simbólicos estratégicos que fiscalizam a conduta, os gestos, as atitudes, a sexualidade etc. Sem o biopoder, o desenvolvimento do capitalismo teria sido bem mais complicado, uma vez que ele assegura “a inserção dos corpos no aparato produtivo, ajustando os fenômenos populacionais aos processos econômicos” (ROJAS, 2011, p. 5, tradução nossa²⁶). É aí, portanto, que reside a importância da manutenção da norma como tecnologia disciplinar não apenas de um corpo, mas de toda uma população que se intencione regular.

Em sua essência, a normatização tem como principal intuito operar em favor da homogeneidade, de modo a vigiar e anular todos aqueles corpos que porventura não se encaixem nela, segmentando e criando grupos de excluídos (loucos, delinquentes, anormais). Entre os muitos que se encontram à margem do reconhecimento e legitimidade, estão transexuais, negros, imigrantes, pessoas com deficiência e, claro, os idosos. Sendo que esses últimos encontram-se emaranhados nas biopolíticas de prolongamento da vida, norteadas pela busca permanente da ciência pela longevidade, atribuindo a cada indivíduo a tarefa de gerenciar a própria velhice e o “cuidado de si”. Esse processo tem como consequência a transformação do corpo num produto disputado no mercado.

Os corpos disciplinados, moldados em instituições de sequestro – médicas e educacionais – cedem para os corpos de modulações mutáveis – aquele que o discurso neoliberal denomina de capital humano (FOUCAULT, 2008b) -, dotados de flexibilidade, inteligência emocional e habilidades comunicativas consumíveis em um

²⁵ Conceito foucaultiano que sugere modos de governar ou de se exercer o governo de si ou dos outros.

²⁶ Ha servido para asegurar la inserción controlada de los cuerpos en el aparato productivo, y para ajustar los fenómenos de la población a los procesos económicos.

mercado econômico competitivo. A renda desse capital está na dependência de um alto custo de investimento que se inicia na infância e o acompanha a vida toda, instituindo um controle contínuo em detrimento do exame que caracteriza uma sociedade disciplinar. Na sociedade de controle, a formação não termina nunca. (TÓTORA, 2013, p. 7)

As pessoas tornam-se empresárias de si mesmas, trabalhando pela conquista da “melhor idade” através das indústrias cosmética e farmacêutica, de cirurgias plásticas, do mercado *fitness* e das terapias alternativas. Observamos nisso um modelo de velhice “ativa e bem sucedida” que requer a gestão de todos esses elementos sob pretexto do cuidado preventivo, exercendo uma pressão não só sobre outras faixas etárias, mas também sobre quem não dispõe dos recursos financeiros ou mesmo físicos para administrar o envelhecimento dessa maneira. Já as vidas longevas que tensionam esse modelo são quase sempre ignoradas, recebendo pouco ou nenhum reconhecimento social.

Pode-se dizer que a gestão da velhice contemporânea passa inevitavelmente pela noção foucaultiana do cuidado de si, encontrada desde a Antiguidade, que envolve não só a disciplina e a ordem, mas sobretudo a ideia de preparar o corpo para gozar da maturidade. Para os estoicos romanos, por exemplo, a velhice seria um estado privilegiado da existência, um momento de plenitude que tem como objetivo principal a ética da independência (*autarkeia*) de tudo o que não depende de nós (TÓTORA, 2016). Sêneca acreditava que só durante a velhice o ser humano é capaz de atingir a soberania de si, conseguindo desfrutar adequadamente da satisfação consigo mesmo.

Na contemporaneidade, contudo, a velhice é tratada como uma espécie de enfermidade social (SONTAG, 1972) que precisa ser evitada ou postergada, mas que quando ocorre requer cuidado, tratamento e uma “cura” que jamais será alcançada. Assim, aparatos, tanto de saúde quanto jurídicos, são criados não apenas como elementos de suporte ao envelhecimento, mas principalmente como forma de buscar soluções para um problema. Os velhos passam a constituir um segmento subordinado muitas vezes ao controle e assujeitamento, cuja existência encontra-se vinculada quase que exclusivamente à divisão cronológica da vida (infância, juventude, vida adulta e velhice).

Debert (2018) reforça que um dos efeitos do que chama de reprivatização da vida é romper com o vínculo existente entre a idade cronológica e os valores e comportamentos considerados adequados às diferentes etapas da vida, como forma de atenuar os estigmas negativos impregnados na velhice. No momento em que a responsabilidade pelo envelhecimento é individualizada, cabe a cada um procurar atividades motivadoras, estilos de vida, bens e serviços que retardem a fase que mais temem para afugentar “o drama da velhice”.

O curioso é que essa busca acontece quase sempre dentro dos limites da temporalidade heteronormativa, confirmando-a como um dispositivo de controle e manutenção de conduta, sempre próxima dos princípios neoliberais.

Em 2021, mais um instrumento de sujeição chegou a ser criado pela Organização Mundial da Saúde (OMS), ao incluir formalmente a velhice na Classificação Estatística Internacional de Doenças e Problemas Relacionados à Saúde (CID)²⁷. A determinação, contudo, não especificava a partir de qual idade valeria o CID, que costuma variar entre os países: no Brasil, por exemplo, são considerados idosos aqueles com mais de 60 anos, já na Espanha, a partir de 65 e, na Itália, quem tem acima de 75. Para além da indagação sobre quem deve fazer parte do grupo ou as implicações de se camuflar determinadas doenças sob o grande guarda-chuva do envelhecimento, a decisão da OMS reforçava o preconceito de idade (*ageism*) e a patologização da vida longa. Após muitos protestos da sociedade civil, em 2022, a entidade trocou o código “velhice” por “declínio da capacidade intrínseca associado ao envelhecimento”²⁸.

Se a velhice praticamente constitui uma doença reconhecida por organismos internacionais de saúde, é de se esperar também que se intensifique a perda de valor social dos idosos, ao mesmo tempo em que cresce a pressão pelo investimento na manutenção e no aprimoramento sistemáticos do corpo. De acordo com a Sociedade Internacional de Cirurgia Plástica Estética (International Society of Aesthetic Plastic Surgery - ISAPS)²⁹, em 2018, o Brasil e os EUA responderam juntos por quase 30% dos procedimentos realizados em todo o mundo, liderando o ranking de países com os maiores números de intervenções estéticas – das quais 87,4% são feitas em mulheres. No mesmo ano, o mercado de beleza e cuidados pessoais foi encabeçado por EUA, China, Japão e Brasil, movimentando cerca de 220 bilhões de dólares, segundo a revista Forbes³⁰.

No que se refere à indústria farmacêutica, a velhice já era uma mina de ouro muito antes da controvérsia do CID, fazendo circular bilhões de dólares em suplementos, vitaminas e medicamentos. Com a consolidação do envelhecimento como doença, esse cenário tenderia a ser ainda mais rentável, principalmente com o marketing em torno da medicina preventiva e de

²⁷ Velhice é doença? Especialistas criticam inclusão na lista da OMS. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/sociedade/saude/velhice-doenca-especialistas-criticam-inclusao-na-lista-da-oms-25054474>>. Acesso em: 10 jun. 2021.

²⁸ Disponível em: <<https://jornal.usp.br/atualidades/apos-pressao-oms-recua-em-classificar-a-velhice-como-doenca/>>. Acesso em: 17 out. 2022.

²⁹ Disponível em: <<https://www.isaps.org/wp-content/uploads/2019/12/ISAPS-Global-Survey-2018-Press-Release-Portuguese.pdf>>. Acesso em: 10 jun. 2021.

³⁰ Disponível em: <<https://forbes.com.br/principal/2020/07/brasil-e-o-quarto-maior-mercado-de-beleza-e-cuidados-pessoais-do-mundo/>>. Acesso em: 10 jun. 2021.

outras áreas afins dedicadas à população senil. Sob o pretexto do bem-estar e do envelhecimento bem gerido, a ciência e o Estado tentam controlar a vida “investindo sobre os corpos, individuais ou coletivos, domesticando suas forças disruptivas e extraindo deles um saber” (TÓTORA, 2016, p. 241). Logo, nos vemos diante da legitimação de uma grande variedade de especialistas empenhados em usar o conhecimento para intervir nos corpos velhos, normalizando-os dentro de um modelo hegemônico e universalizável de envelhecer (Idem, 2013).

As imagens do envelhecimento bem sucedido difundidas na mídia e que povoam tanto o senso comum quanto a geriatria e a gerontologia, segundo Debert e Félix (2021), criam obstáculos para que outras velhices sejam assimiladas na sociedade. Como consequência disso, há também a dificuldade de aproximar o tema das discussões centrais do pensamento feminista, que até hoje debruçou-se muito pouco a respeito, concentrando o debate em questões mais ligadas à fase reprodutiva das mulheres. Outro ponto ressaltado pelos autores é o efeito da junção de sabedoria e resiliência que se costuma atribuir à velhice. “O dever de um envelhecimento bem-sucedido impede que a retórica da indignação ganhe o conteúdo emocional próprio das críticas às formas de opressão” (DEBERT; FÉLIX, 2021, p. C10), sobretudo, porque a fúria é vista como sinal de irritabilidade ou mesmo sintoma de alguma patologia de ordem mental, a partir de certa idade. O que acaba sufocando a emergência do que Woodward (2002) chama de “raiva sábia”, um elemento fundamental para os movimentos de protesto contra formas de opressão e injustiça.

Espera-se do idoso a complacência e docilidade que supostamente deveriam estabelecer-se na reta final da vida, sendo o contrário disso a imagem do velho delirante e sem contato com o real. Em ambos os casos, seja exaltando ou aviltando, deparamo-nos com estereótipos forjados para cumprir uma função social bastante clara aos olhos de Beauvoir (2018), que é a de silenciar sobre a velhice por meio de clichês que mais escondem do que revelam.

Entre os extremos da sabedoria e da desconexão com a realidade, mora outro clichê relacionado ao envelhecimento, propagado pelas instâncias midiáticas, que diz respeito à velhice bem sucedida. A raiz desse tipo de representação pode ser explicada ainda nos anos 1970, quando começa a emergir um novo mercado da previdência, em que fundos de pensão nos Estados Unidos e na Europa passam a concorrer pelos beneficiários oferecendo não apenas o rendimento mensal, mas também vantagens e serviços ligados ao lazer e bem estar. Nasce assim o conceito da “terceira idade”, como mostra Debert (2020):

Acompanha o crescimento desse mercado a criação de uma nova linguagem em oposição às antigas formas de tratamento dos velhos e aposentados: a terceira idade substitui a velhice; a aposentadoria ativa se opõe à aposentadoria; o asilo passa a ser chamado de centro residencial, o assistente social de animador social e a ajuda social ganha o nome de gerontologia. Os signos do envelhecimento são invertidos e assumem novas designações: “nova juventude”, “idade do lazer”. Da mesma forma, invertem-se os signos da aposentadoria, que deixa de ser um momento de descanso e recolhimento para tornar-se um período de atividade e lazer. (DEBERT, 2020, p. 61)

É nessa época também que se complexifica a noção de velhice, levando em consideração marcadores de gênero, raça e classe, mas sem destacar tanto as perdas e dependências que acompanham essa fase da vida. Entram em cena, portanto, os ganhos que o envelhecimento traz, ou seja, a ideia de que é um momento de realizações pessoais e busca por atividades prazerosas. Associada a isso, também está uma nova imagem do idoso ativo que se prolifera midiaticamente, com intuito de rever estereótipos ligados à velhice e reforçar certa “descronologização da vida” (HELD, 1986), mostrando a juventude como valor a ser alcançado em qualquer idade, desde que se adote estilos de vida e formas de consumo apropriados. Uma premissa que, no futuro, viria a sustentar o conceito *ageless* (sem idade).

2.3 MORAL DA PELE LISA

Entre todos os gêneros, o grupo com o maior tempo de vida, segundo Pat Thane (2018), tanto no passado quanto agora, é o das mulheres. Historicamente, têm sido elas as que mais convivem com os julgamentos pela aparência e forma físicas, desde a juventude. A velhice, ao longo da história, foi muitas vezes definida não pela idade, mas pela aptidão física, pelas normas estéticas de juventude estabelecidas pelas indústrias cosmética e farmacêutica, endossadas também pelos meios de comunicação de massa. Featherstone (2018) explica que as pressões exercidas por essa estrutura acabaram levando à busca pelo ideal de velhice contemporâneo, que consiste no “vigor adulto junto com a atitude otimista do autoaprimoramento e o treinamento sistemático da manutenção do corpo ao longo da vida” (FEATHERSTONE, 2018, p.150).

Para as sociedades contemporâneas ocidentais, a idade tornou-se uma espécie de “país estrangeiro” ou “uma abjeta etapa final da vida que é culturalmente dolorosa demais para ser contemplada” (JENNINGS, 2017, tradução nossa³¹). Essa leitura do envelhecimento, inclusive, é reforçada a todo momento pela cultura midiática, como numa tentativa de disciplinar os

³¹ [...] an abject final stage of life that is culturally almost too painful to contemplate.

corpos que se encontram sob grande exposição e, portanto, submetidos à vigilância pública. Trata-se do resultado da configuração social que divide as pessoas entre jovens e velhas, a partir de um prisma não só cronológico, mas sobretudo binário e antagônico.

O imperativo neoliberal do “envelhecer bem” sustenta-se sobre três pilares fundamentais: atividade, produtividade e autonomia; ou seja, quanto menor o nível de dependência do Estado nos últimos anos de vida, mais sucesso tem a velhice. Uma equação que torna a busca pela juventude uma fonte inesgotável de lucro para a indústria do consumo e uma batalha contínua e inexoravelmente perdida para os indivíduos. Na era da reprivatização da velhice, em que certas noções de autocuidado são alardeadas em propagandas de produtos e estilos de vida como formas de promoção de bem-estar, vemos emergir uma estrutura social e midiática que trata de responsabilizar cada indivíduo sobre seu próprio envelhecimento. Estar mais jovem ou mais velho passa a depender, portanto, das escolhas pessoais – e do poder aquisitivo – de cada um, resultando numa série de cobranças, neuroses, consumo e discriminações.

No caso das mulheres, a disciplina imposta ao corpo ao longo do tempo com dietas, procedimentos cirúrgicos ou exercícios físicos, parece estar mais focada na aproximação dos ideais de juventude do que necessariamente de uma rotina mais saudável. O que se revela também como forma de exercício de poder, na medida em que desencadeia processos de vigilância e controle que procuram apagar do corpo tudo aquilo que escapa à norma.

O corpo então entra na ordem do capital como um patrimônio que, entre muitos outros, precisa ser administrado a partir da economia dos discursos que circulam no ambiente midiático, no qual o preconceito de idade apresenta-se em pelo menos três aspectos: a) pessoal, a partir de crenças e sentimentos individuais sobre o envelhecimento; b) cultural, a partir de estereótipos relacionados às pessoas idosas; c) estrutural: com aposentadorias forçadas, baixas pensões, desemprego, acesso limitado aos cuidados de saúde etc. (VERGUEIRO; LIMA, 2010)

Ao concentrar a discussão no contexto midiático, fica claro, como argumenta Sibília (2011), que as rugas constituem uma espécie de afronta à tirania da pele lisa nos meios de comunicação. Mais do que isso, passam a ser encaradas na chave do pudor e da moral, ou seja, a imagem de uma pessoa velha expondo marcas decorrentes da idade pode ser tão chocante quanto obscena. São corpos considerados demasiado indecentes para estar em capas de revista, publicidades, televisão, cinema ou mesmo cantando e dançando num palco. É quase que mandatário que os rastros de envelhecimento sejam dissimulados através dos muitos recursos tecnológicos e visuais disponíveis atualmente, como filtros e edições. Sibília cita, por exemplo, o uso do *software* Baselight pela Rede Globo, a partir de 2006, para melhoramento de marcas

e manchas na pele de atores e atrizes nas telenovelas. A ferramenta antecipou a preocupação que traria a transmissão digital, anos mais tarde, captando em altíssima resolução detalhes de eventuais imperfeições na pele dos artistas. Algo que viria a ser amplamente popularizado com os filtros disponíveis aos usuários de plataformas de redes sociais, como Instagram.

A evolução das técnicas para minimizar traços do envelhecimento ou mesmo apagá-los em produções audiovisuais funciona até certo ponto, vez que ainda é subordinada à combinação de outros aspectos da “vida real”. Embora pareça não haver limites para o que as ferramentas digitais são capazes de produzir, um episódio ocorrido em 2015, mostrou a dimensão da censura ao corpo velho em meio ao lançamento do filme “*Star Wars – O Despertar da Força*” (dir. J.J. Abrams). O longa deu sequência à franquia criada pelo diretor e roteirista estadunidense George Lucas, nos anos 1970, escalando novamente o trio do elenco original que participou da saga até a década de 1980. A única mulher entre eles era a atriz Carrie Fisher (1956-2016), com 59 anos à época, mais jovem do que os colegas Mark Hamill, então com 64, e Harrison Ford, com 73 anos.

Ao contrário de Hamill e Ford, a Fisher foi exigido em contrato o cumprimento de uma dieta rigorosa, com checagens periódicas de medidas, como condição para reviver o papel da Princesa Leia depois de três décadas. Mais velha, no novo roteiro a personagem deixou de ser princesa e virou general Leia, uma líder militar experiente que, ao contrário de antes, já não participaria dos conflitos armados da trama, pois comandaria um núcleo de inteligência e estratégia de seu grupo (o arquétipo da velha sábia). No cinema, em alta resolução e tecnologia 3-D, a plateia constatou não só o resultado da dieta de Fisher – com 16kg a menos –, mas o estiramento de sua pele.

Nas redes sociais, porém, muitos comentários ofensivos sobre a forma física da atriz questionavam, sobretudo, o avanço da idade³². Apesar da pele retocada, Fisher ainda tinha aparência de uma mulher de 59 anos. Pelo Twitter, a atriz rebateu dizendo que “juventude e beleza não são conquistas, são felicidades temporárias. Bioprodutos do tempo e/ou do DNA” (tradução nossa).³³ Para então finalizar com um pedido: “por favor, parem de debater sobre se eu envelheci bem ou não. [...] Meu corpo não envelheceu tão bem quanto eu” (tradução nossa)³⁴.

Em tom acusatório, fãs de *Star Wars* custavam a aceitar o fato de que a personagem que povoou o imaginário infanto-juvenil por tantos anos fosse capaz de insurgir-se contra as forças

³² Carrie Fisher blasts Star Wars body shamers on Twitter. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2015/dec/30/carrie-fisher-blasts-star-wars-body-shamers-twitter-social-media>. Acesso em: 10 jul. 2021.

³³ Disponível em: <https://twitter.com/carrieffisher/status/682031270293970944?s=20>. Acesso em: 10 jul. 2021.

³⁴ Disponível em: <https://twitter.com/carrieffisher/status/681738143075176448?s=20>. Acesso em: 10 jul. 2021.

malignas da ficção, mas não contra o tempo. Os ataques *haters*³⁵ acabaram ecoando também na coluna do jornalista Kyle Smith, no New York Post, sob o título “Se Carrie Fisher não quer ser julgada pela aparência, ela deveria parar de atuar”³⁶. O texto de Smith defende as exigências estéticas do estúdio (no caso, a Disney) e trata a aparição da atriz no filme, àquela altura da carreira, como uma espécie de favor a ser recebido com gratidão e sem protestos:

[...] Embora não seja possível ficar mais jovem, é possível (para não dizer benéfico) perder peso, que foi exatamente o que Fisher fez. [...] Ninguém conheceria o nome de Carrie Fisher se não fosse por sua habilidade de aproveitar sua aparência. George Lucas apenas a escalou porque era jovem, magra e bonita, na época. (Ela acabou tornando-se uma escritora talentosa também, mas é uma questão em aberto se a segunda carreira teria deslanchado sem o gás da primeira. Na maior parte das vezes ela tem escrito sobre como é ser Carrie Fisher.) [...] Fisher é uma figura pública. Se não quer que o público fale sobre ela, deveria ter passado os últimos 40 anos sendo professora no jardim de infância. Quanto a achar “confuso” Hollywood preferir pessoas bonitas para os filmes, Fisher ganhou milhões por ser bonita. Longe de ser amargo sobre isso, mas ela e outras atrizes que lucraram muito com a beleza deveriam ser gratas por terem estado no topo. [...] Quanto à pressão da Disney para perder peso, ela deveria ser mais grata ainda por ser forçada a se tornar saudável. (SMITH, 2015, tradução nossa)³⁷

Smith mostra como a busca constante pelo corpo dócil e útil, sobretudo feminino, nas instâncias midiáticas alimenta a lógica da moral da pele lisa postulada por Sibilia (2011). A indecência de ser velho, mostrar rugas ou sobrepeso movimentam mentes, mercados e a indústria cultural praticamente na mesma proporção, acionando discursos que se legitimam na discriminação socialmente normalizada. No caso de Carrie Fisher, após a publicação do jornal nova-iorquino, uma de suas respostas ao colunista veio na forma de um *tweet* em que dizia “Ok, eu vou parar de atuar. Agora posso não ser julgada pela minha aparência? Diga-me o que fazer e quem ser, oh sábio colunista do New York Post. Gênio.” (tradução nossa)³⁸.

³⁵ Usuários de redes sociais que perseguem outras pessoas com intuito de criticar, ridicularizar ou ofender.

³⁶ If Carrie Fisher doesn't like being judged on looks, she should quit acting. Disponível em: <<http://nypost.com/2015/12/30/if-carrie-fisher-doesnt-like-being-judged-on-looks-she-should-quit-acting/>>. Acesso em: 10 jul. 2021.

³⁷ [...] while it isn't possible to get younger, it is possible (not to mention beneficial) to lose weight, which is exactly what Fisher did. [...] No one would know the name Carrie Fisher if it weren't for her ability to leverage her looks. George Lucas only cast her in the first place because she was young, slim and cute at the time. (She turned out to be a talented writer as well, but it's an open question whether the second career would ever have gotten off the launch pad without the fuel provided by her first. Mostly she has written about what it's like to be Carrie Fisher.) [...] Fisher is a public figure. If she didn't want the public to talk about her, she could have spent the last 40 years teaching kindergarten. As for whether it's “messed up” for Hollywood to prefer pretty people to appear in its films, Fisher made millions off being pretty. Far from being bitter about this, she and other actresses who profited nicely from their looks should be grateful they had a turn at the top. [...] As for Disney's “pressure” to lose weight, she should be even more grateful for being nudged to get healthy.

³⁸ Disponível em: <https://twitter.com/carrieffisher/status/682386943234162689?s=20>. Acesso em: 10 jul. 2021.

A atriz faleceria um ano mais tarde, apenas alguns dias após o lançamento do filme “*Rogue One*” (2016, dir. Gareth Edwards), uma pré-sequência da franquia *Star Wars* que, com sua autorização ainda em vida, recriou imagens da jovem Princesa Leia nas telas utilizando *Computer Graphic Imagery* (CGI), tecnologia capaz de gerar imagens humanas em três dimensões, com profundidade de campo, através da computação gráfica. O uso do CGI nesse filme, inclusive, abriria um debate ético envolvendo a “ressurreição digital” de atores já falecidos, como o britânico Peter Cushing (1913-1994), que reaparece no papel do Governador Tarkin na trama, e da própria Fisher em futuros longas da franquia³⁹.

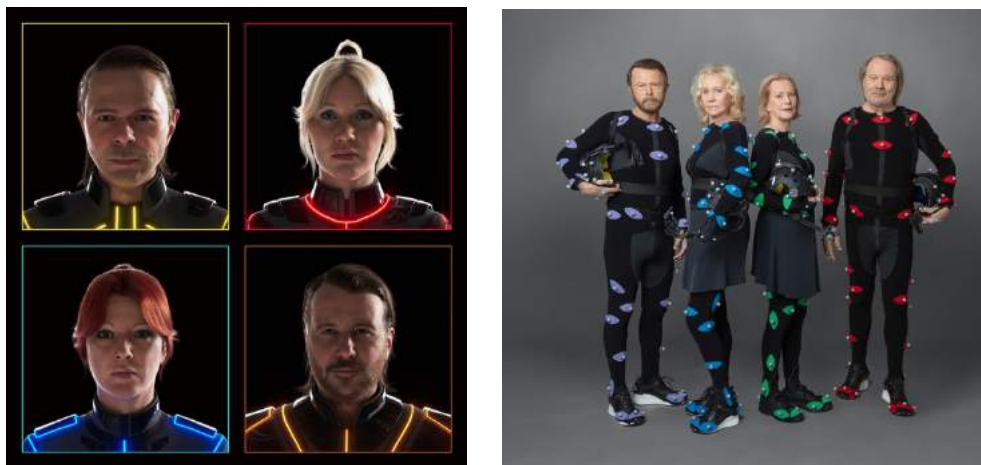
Na mesma época, o diretor estadunidense Martin Scorsese lançou mão de semelhante tecnologia para o processo de “*de-aging*” (rejuvenescimento digital, em tradução livre) das imagens dos três personagens interpretados por Robert De Niro, Joe Pesci e Al Pacino no filme “*O Irlandês*” (2019). Como nesse caso os atores estavam vivos, o CGI foi feito a partir de um banco de imagens deles mais jovens, só que com captura de movimentos e vozes atuais. Embora visualmente bem executada, a computação gráfica não conseguiu impedir que vestígios da realidade cronológica dos atores escapassem aos olhos e ouvidos do público, como no caso de uma cena em que De Niro, aos 76 anos e aparência de 30, bate em outro homem, mas com agilidade inferior a que seria esperada de alguém daquela mesma faixa etária. As vozes envelhecidas também denunciavam a falta de “sincronia” entre as imagens joviais simuladas e os traços do corpo resistentes aos esforços da computação.

A tecnologia de CGI usada massivamente no filme de Scorsese acabou transbordando do cinema para o palco, pouco tempo depois, orientando a estratégia de reunião do grupo musical sueco ABBA, após 40 anos de hiato. Executada pela mesma empresa de efeitos visuais (Industrial Light and Magic) que trabalhou em “*O Irlandês*” - fundada pelo cineasta George Lucas, também criador de *Star Wars* -, a técnica compõe o show virtual *ABBA Voyage* (A Viagem do ABBA, em português), no qual “avatares”⁴⁰ de Agnetha, Frida, Benny e Björn aparecem cantando e tocando sucessos da banda, que anunciou o retorno em 2021.

³⁹ Peter Cushing is dead. *Rogue One*’s resurrection is a digital indignity. Disponível em: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2016/dec/21/peter-cushing-rogue-one-resurrection-cgi>. Acesso em: 10 jul. 2021.

⁴⁰ Imagem inteiramente digital que representa uma pessoa na internet, ou seja, é a identidade e presença de alguém no universo digital (ex.: redes sociais, games etc.)

FIGURAS 3 e 4 - Björn, Agnetha, Frida e Benny em avatares rejuvenescidos (à esq.) e capturando movimentos para o show de retorno do ABBA após 40 anos (à dir.)



FONTE: www.facebook.com/ABBAVoyage. Acesso em: 20 set. 2021.

As performances realizadas num estádio construído especialmente para elas, em Londres (Inglaterra), recriam os integrantes do ABBA no auge da juventude, a partir de imagens de arquivo e também da captura de movimentos que “escaneou” os gestos de cada um deles ao longo de várias semanas. Para isso, o quarteto, que se encontrava na faixa etária média de 70 anos, apresentou-se num palco diante de 160 câmeras para que o processo fosse executado enquanto cantavam as músicas do *set list* do show.

A experiência do *ABBA Voyage* convida-nos a discutir a moral da pele lisa em articulação com elementos de memória e nostalgia envolvidos na “preservação” dos corpos jovens do grupo sueco. Afinal, na perspectiva dos nostálgicos, o passado sempre será um valor para o presente, como postula Boym (2001), e é justamente por isso que costuma ser encarado como uma fotografia perfeita, ao invés de uma fase dinâmica, contínua, não estática. Essa concepção de imagem sem falhas, obviamente, dificulta o reconhecimento dos rastros de decadência. Reynolds (2011) sugere que essa idealização tem a ver com o desejo que cada geração possui de ver registrada e mitificada sua vivência musical juvenil, favorecendo um acesso ocasional ao longo da vida. É como se o sentimento de nostalgia construísse um templo da juventude, que se abre à visita cada vez que os indivíduos reencontram canções e ídolos do passado.

No caso do ABBA, o acionamento do afeto e da memória parece amalgamar-se nas figuras digitalizadas, revelando também uma resistência à naturalização da passagem do tempo nos corpos de seus integrantes. A velhice de Agnetha, Frida, Benny e Björn obriga os fãs a confrontarem o próprio fenecimento, contrariando a atmosfera jovem e festiva que sempre

marcou o trabalho do quarteto sueco e, conseqüentemente, a memória dos admiradores do grupo. É como se os vestígios da idade cronológica maculassem a imagem “perfeita”, bonita e enxuta que se guardou do ABBA ao longo das últimas quatro décadas. Os corpos juvenis do grupo constituem assim um capital hiperestimulado, como sugere Sibilia (2011), sinônimo de vigor e felicidade, na medida em que obedecem ao padrão dócil e útil que impera no *mainstream*.

Não é a primeira vez que um show nos moldes do *ABBA Voyage* atrai multidões para reencontrar antigos ídolos em imagens holográficas no palco. A diferença é que muitos deles já não estavam mais vivos. É o caso do *Cirque du Soleil*, que mantém o espetáculo “*Michael Jackson: One*” em residência permanente na cidade de Las Vegas (EUA), desde 2013, apresentando performances que reproduzem o holograma do cantor, morto em 2009. O mesmo acontece em “*An Evening With Whitney*”, que recriou virtualmente o corpo e a voz de Whitney Houston, falecida em 2012, para cantar seus sucessos acompanhados de banda e bailarinos ao vivo, também em temporada prolongada em Vegas, iniciada em 2021. Uma turnê holográfica de Amy Winehouse, morta em 2011, chegou a ser planejada anos atrás⁴¹.

Se a holografia dá sinais de se tornar uma tendência póstuma na música pop, não será surpresa se a empreitada audiovisual do *ABBA Voyage* consolidar uma nova forma de “puritanismo retificador” (SIBILIA, 2011) para a dissimulação do envelhecimento na performance ao vivo. Estamos diante de uma iminente reconfiguração da experiência estética do show, na qual as noções do “ao vivo” e da presença devem ser no mínimo rediscutidas à luz desses corpos jovens mediatizados, virtualmente perfeitos, mas incapazes de disfarçar todos os rastros do que carregam de (im)perfeitamente humano.

Ao contrário de Michael Jackson ou Whitney Houston, os membros do ABBA estão ativos, velhos e muito conscientes do processo empreendido pela tecnologia do CGI. Agnetha, Frida, Benny e Björn parecem operar deliberadamente na lógica do biopoder contemporâneo que mantém o corpo como capital, no qual a velhice precisa ser camuflada de alguma maneira. O holograma passa ao largo de um “bisturi digital” (como o *software* Photoshop, por exemplo) porque não se limita a produzir correções, mas a substituir corpos, justapor gestos e vozes, forjar expressões. É, sem dúvida, um dos recursos mais extremos já usados para se apagar o envelhecimento.

⁴¹ Disponível em: <https://www.theguardian.com/music/2019/feb/22/amy-winehouse-hologram-tour-postponed>. Acesso em: 20 ago. 2021.

2.4 O CORPO PÓS-DISCIPLINAR NA MÚSICA POP

O caminho seguido pelo *ABBA Voyage* expõe tanto quanto pretende esconder a grande dificuldade de lidar com a imagem da velhice na cultura midiática. Trata-se de um exemplo que abarca homens e mulheres, indicando que, em maior ou menor proporção, o tema toca qualquer gênero. Enquanto o grupo sueco opta por dissimular a passagem do tempo digitalmente, a maior parte dos cantores em atividade, sobretudo as mulheres, continua realizando performances “analógicas” convencionais. Subterfúgios e recursos cênicos existem, são parte da teatralidade da música pop, mas não significam necessariamente a subtração integral da materialidade de seus corpos.

A aparência jovem das cantoras pop pode ser considerada um valor quase que indissociável também do gênero musical, sempre muito atrelado à juventude e, por consequência, a corpos midiaticamente sexualizados. Seria um reflexo do que Foucault (1998) define como a sociedade pós-disciplinar que, através da exploração econômica da erotização, deixa de exercer um controle-repressão para colocar em prática o controle-estimulação sobre os corpos:

[...] O domínio, a consciência de seu próprio corpo só puderam ser adquiridos pelo efeito do investimento do corpo pelo poder: a ginástica, os exercícios, o desenvolvimento muscular, a nudez, a exaltação do belo corpo... Tudo isto conduz ao desejo de seu próprio corpo através de um trabalho insistente, obstinado, meticoloso, que o poder exerceu sobre o corpo das crianças, dos soldados, sobre o corpo sadio. Mas, a partir do momento em que o poder produziu este efeito, como consequência direta de suas conquistas, emerge inevitavelmente a reivindicação de seu próprio corpo contra o poder, a saúde contra a economia, o prazer contra as normas morais da sexualidade, do casamento, do pudor. E, assim, o que tornava forte o poder passa a ser aquilo por que ele é atacado... O poder penetrou no corpo, encontra-se exposto no próprio corpo. (FOUCAULT, 1998, p. 146)

Em seu livro “*Resilience & melancholy: pop music, feminism, neoliberalism*” (2015), Robin James afirma que o biopoder incentiva e premia pessoas pela escolha de estilos de vida que mantêm instituições como o capitalismo, o patriarcado e a branquitude em boa forma. É um tipo de poder cujo maior ativo são os corpos que fazem a roda do neoliberalismo girar, sob o pretexto do investimento na vida e em sua viabilidade social. O grande paradigma, porém, é que essa ideologia, mesmo com tantos meios, é incapaz de conter o decurso do tempo ou mesmo dar conta das complexidades da finitude. Assim, indivíduos que não contribuem para a manutenção do aparato institucional neoliberalista são muitas vezes considerados inviáveis e de existências dispensáveis num mundo em que o mercado, como aponta James, é visto como

o “local da verdade”, já que é o instrumento usado para mensurar e acessar praticamente tudo a nossa volta.

Se a perspectiva neoliberal enxerga tudo como livre mercado passível de regulação, a biopolítica seria a ferramenta para operacionalizar a ordem, a normatização das coisas. A biologia e a sociedade, então, são traduzidas em estatísticas, números e dados a serem distribuídos conforme a norma, quantificando a vida, que é o maior dos capitais desse “empreendimento”. O “*self*” (eu) torna-se, assim, um território de livre mercado que aglutina riscos, investimentos e a expectativa de retorno/lucro. É o que reitera James (2015, p. 10, tradução nossa⁴²) quando diz que o “capital humano são os juros e os recursos investidos em você, a qualidade ou intensidade da ‘vida’ depositada em você, por você e pelos outros”.

O apelo à cultura do individualismo, por meio da qual os sujeitos são estimulados a empreenderem em si, resulta na busca reiterada pelo auto-aprimoramento que alimenta a cadeia econômica e de expectativas da engrenagem capitalista. Situar-se à margem dessa lógica narcísica é desafiar também as instâncias disciplinares que a sustentam, explorando caminhos desviantes que podem ser tão tensivos quanto excludentes. Isso acontece de maneira bastante clara entre artistas femininas da música popular massiva, dada a importância que o corpo possui especialmente para as que fazem parte do segmento pop *dance*.

Seja no cinema ou na música, a aparência das artistas sempre foi uma questão não apenas para elas, mas também para autores como Edgar Morin e Richard Dyer, cujas obras debruçaram-se de forma pioneira sobre a liturgia das estrelas hollywoodianas. Ambos analisaram a estrutura do *star system* a partir da lente sociológica, buscando compreender o emaranhado de afetos envolvidos na mitológica construção de figuras que povoam a cadeia de produção cinematográfica e o imaginário do público. Se a princípio Foucault fornece as bases conceituais do biopoder e da biopolítica, não posso deixar de crer que Morin e Dyer conseguem decantá-las um pouco mais nas reflexões sobre esse panteão de corpos pós-disciplinares idealizados que habita o *mainstream*.

É importante ressaltar, contudo, que a força do poder aqui discutido não se vale apenas das ideias de exclusão ou censura, pois, como mostra Foucault, ele seria muito mais frágil. A complexidade é maior porque ele gera efeitos positivos a nível do desejo e do saber sobre o corpo. São, portanto, dois aspectos que se retroalimentam de alguma maneira, dificultando o rompimento das raízes que nutrem os engenhosos mecanismos de poder em ação. Por isso, também é preciso reconhecer que há desejo e prazer na disciplina narcisista que predomina na

⁴² Human capital is the interest and resources invested in you, the quality or intensity of "life" deposited in you, by you and by others.

sociedade a partir da década de 1970, quando o consumo consolida-se como o epicentro de tudo, incitando os sujeitos “a superar todos os limites (pelo menos em imaginação) e a crer que o mundo está à disposição deles” (JAPPE, 2020, p. 142). A consequência disso é a tendência ao consumo permanente de mercadorias e imagens que fazem parecer que as coisas são de fato assim.

A cultura pop é um interessante laboratório de como desejo, biopoder e narcisismo imbricam-se no enorme volume de imagens que se multiplicam pelas diferentes plataformas de mídia. Quando consideramos o trânsito do corpo velho nesse ecossistema, observamos enquadramentos específicos e certas condições de aparecimento, a depender de uma variedade de fatores. Reitero que neste trabalho procuro concentrar minha atenção nas cantoras de música popular massiva, entre estrangeiras e brasileiras, de grande êxito comercial e projeção midiática, cuja exposição do corpo e da sensualidade tenha tido papel importante nas carreiras que construíram.

Lieb (2018) recorda que o sexo sempre foi um tema recorrente na música, desde a criação do termo *rock and roll*⁴³, e que a estratégia de investir no potencial de erotização das mulheres em detrimento do talento delas para cantar, compor ou encenar já impõe, de largada, obstáculos suficientes para se manterem longevas na indústria. O apelo ao sexo como recurso estético e discursivo entre as cantoras reflete também um histórico de rechaço às mulheres nas artes e, em especial, na música. A musicóloga Susan McClary pontua que, para executar uma performance carismática, algo crucial na promoção do trabalho de qualquer artista, os cantores passam a depender muito da “manipulação da resposta do público por meio de suas encenações de poder e desejo sexual” (MCCLARY, 2002, p. 151, tradução nossa⁴⁴). Essas encenações tocam o público de diferentes maneiras, a depender também do gênero de quem as protagoniza. Se são mulheres, quase sempre haverá expectativas relacionadas à aparência física e à erotização, já que são algumas das chaves mais acessíveis para mobilizar o afeto e garantir a circulação num segmento dominado por homens como o da música.

Há, porém, certos limites a serem observados pelas cantoras pop que capitalizam a sexualidade na carreira. É preciso notar que o progressismo do pop esbarra em sua especial simpatia por narrativas estreladas por virgens, ninfetas e adolescentes rebeldes que, em algum

⁴³ Durante décadas, afro-americanos usaram a expressão “*rock and roll*” como eufemismo para se referir a sexo. Com a ascensão de Elvis Presley e sua forma sensual de dançar, nos anos 1950, o gênero musical que já despontava com Little Richard, Chuck Berry e Bo Diddley chamou atenção do disc-jóquei estadunidense Alan Freed, que passou a tocá-los na rádio anunciando as músicas como “*rock and roll*” e cunhando definitivamente o termo. Ver mais: <https://www.britannica.com/art/rock-and-roll-early-style-of-rock-music>. Acesso em: 10 dez. 2021.

⁴⁴ [...] the composer-performer often relies heavily on manipulating audience response through his enactments of sexual power and desire.

ponto, encontram desfecho em casamentos de princesa e criação de famílias perfeitas. Assim, o perfil ideal para uma cantora pop é “ser *sexy* o suficiente para ser consumível, mas não tão *sexy* a ponto de ser considerada exagerada e descartável”, como indica Lieb (2018, p. 150, tradução nossa⁴⁵). As fórmulas biográficas das artistas repetem-se com frequência, sempre calcadas em superação e resiliência, mas esteticamente afinadas com o “*male gaze*”⁴⁶ (olhar masculino), na medida em que operam normalizando balizas patriarcais ligadas ao corpo. Apesar de ser um termo de uso mais frequente nos estudos cinematográficos, James (2015) oferece algumas possibilidades teóricas para uma leitura imagética dos corpos femininos na música pop a partir do olhar masculinizado que pretendo desenvolver mais adiante.

Ainda sobre a dissimulação da passagem do tempo, vale destacar um dos recursos mais primários da busca pela aparência jovem e *sexy* no *mainstream*: mentir a própria idade publicamente (*age fabrication*). São dezenas de histórias de cantoras e cantores que em algum momento optaram por esconder o verdadeiro ano de nascimento, na tentativa de prolongar um pouco mais uma carreira que pode expirar antes do que se espera. Eminem, Beyoncé, Nicki Minaj e Jay Z são alguns exemplos. A tática é antiga e remonta aos primórdios do *star system*, quando atores clássicos hollywoodianos alteravam a idade de tal forma que alguns, como Joan Crawford, conseguiram fazer o mistério atravessar gerações⁴⁷. Outro caso conhecido deu-se com Carmen Miranda ao ser contratada pelo produtor teatral estadunidense Lee Shubert, nos anos 1930, para uma temporada na Broadway, em Nova York. Uma das primeiras informações transcritas no esboço de biografia que Shubert encaminhou para a divulgação dos shows dela nos EUA dizia respeito à idade da cantora. O texto afirmava que ela tinha 25 e não 30 anos, como constava em seus documentos. A mentira perdurou até mesmo no obituário da artista, em 1955, no New York Times⁴⁸.

Se os ditames da juventude favorecem certa fabulação biográfica das artistas em início de carreira, pode-se dizer que no aspecto físico a dissimulação atinge outras nuances. O corpo das cantoras pop costuma estar sob preparação atlética constante antes de se apresentarem ao público. Para além de estar magro ou ter a pele lisa, é preciso calibrar também o que Dyer

⁴⁵ [...] the key is being sexy enough to be consumable, but not so sexy you're deemed over the top and disposable.

⁴⁶ Termo ligado aos estudos cinematográficos, cunhado por Laura Mulvey no ensaio “*Visual Pleasure and Narrative Cinema*”, publicado em 1975. Nele, a autora discute como o olhar do homem branco e heterossexual que controla a câmera contribui para a objetificação das mulheres no cinema.

⁴⁷ Mesmo após a morte da atriz, em 1977, sua data de nascimento continuou imprecisa. A suspeita é de que ela tenha diminuído cerca de quatro anos da idade verdadeira. Nunca se soube ao certo. Supõe-se, portanto, que Crawford tenha morrido aos 73 anos e não aos 69, como reportado.

⁴⁸ Disponível em:

<https://timesmachine.nytimes.com/timesmachine/1955/08/06/83366502.html?pageNumber=15>. Acesso em: 10 dez. 2021.

classifica de “sinais de performance”. Embora use o termo para referir-se às atrizes de cinema, penso ser possível também deslocá-lo para a realidade das cantoras, pois mistura elementos corporais importantes para o aspecto cênico das performances musicais executadas no palco ou em videoclipes.

Os sinais de performance são: expressão facial; voz; gestos (principalmente de mãos e braços, mas também de qualquer membro, por exemplo, pescoço, perna); postura corporal (como alguém está em pé ou sentado); movimento do corpo (movimento de todo o corpo, incluindo como alguém se levanta ou senta, como anda, corre, etc.). (DYER, 1998, p. 134, tradução nossa)⁴⁹

O visual, obviamente, é parte importante do verniz de juventude almejado pelas artistas, mas as condições físicas de canto, mobilidade, ritmo e gramática gestual constituem outra camada de normas que atravessa os corpos pós-disciplinares da música pop. São demandas físicas que se impõem por questões biológicas, mas também pelas formas de aparição pactuadas no *mainstream*. Não à toa, o retorno do grupo ABBA como holograma mostra-se como alternativa a essas exigências corporais, ainda que seja difícil o completo apagamento dos sinais de performance nos avatares de seus integrantes. Assim como no filme “O Irlandês”, de Martin Scorsese, o rejuvenescimento por computação gráfica dos personagens não impede que as limitações e o ritmo dos movimentos originais desapareçam totalmente, como notamos nas breves imagens do show digital incluídas no videoclipe “*I still have Faith in you*”⁵⁰, lançado em 2021. Após exibir uma série de imagens de arquivo do grupo, nas décadas de 1970 e 1980, os hologramas de Agnetha, Björn, Benny e Frida surgem cantando juntos e movendo-se no palco, de maneira mais lenta, mesmo sob a maquiagem fabricada pelos pixels. As vozes dos artistas, contudo, sofreram modestas alterações. O que resulta na excêntrica sincronia de corpos muito jovens emitindo vozes pouco compatíveis com a idade que desejam aparentar.

2.5 A PERFORMANCE POP E AS DEMANDAS DO CORPO

Antes de adensar as questões relacionadas às aparições das cantoras pop que investigarei ao longo desta pesquisa, acredito ser necessário passar por alguns apontamentos norteadores sobre as noções de performance aqui trabalhadas. Partindo da ideia de que se trata de um processo comunicacional que depende de uma audiência e da sua interpretação para a produção

⁴⁹ The signs of performance are: facial expression; voice; gestures (principally of hands and arms, but also of any limb, e.g. neck, leg); body posture (how someone is standing or sitting); body movement (movement of the whole body, including how someone stands up or sits down, how they walk, run, etc.)

⁵⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pAzEY1MfXrQ>. Acesso em: 20 dez. 2021.

de sentido (FRITH, 1996), a performance tem no corpo seu elemento-chave, por meio do qual articula suas próprias experiências e autobiografias para transmitir aquilo que se pretende. Apoiando-se nessa base comum, autores ligados aos estudos de performance, como Marvin Carlson, Richard Schechner e Diana Taylor, têm oferecido uma miríade de acepções epistemológicas do termo, levando em conta, sobretudo, a teatralidade como recurso de enquadramento de fenômenos sociais, históricos e midiáticos.

Por essa razão, segundo Carlson (2010), a performance, seja como metáfora da teatralidade ou instrumento analítico, acaba atravessando as fronteiras do campo das artes e espraiando-se por outros ramos das ciências humanas, como os da Sociologia, Antropologia, Psicologia, Linguística, Comunicação etc., no intuito de compreender o mundo autoconsciente em que vivemos, repleto de sujeitos cada vez mais engajados em simulações e encenações do cotidiano. Neste primeiro momento, o conceito de performance trabalhado por Simon Frith parece-me adequado para iniciar o debate que proponho sobre espetáculos pop e os corpos que os protagonizam, aproximando-me, assim, de uma leitura mais identificada com o campo teórico das artes. O que não inviabiliza que outras acepções também possam atravessar os exemplos aqui investigados.

Ao refletir sobre o uso do corpo na performance artística, Frith (1996) postula que a habilidade do público em apreendê-lo ao mesmo tempo como sujeito e objeto (erótico, atrativo, repulsivo, social) é fundamental para a fruição de uma retórica que se produz na articulação de gestos, signos e movimentos. Voltando-se mais especificamente às performances musicais, o autor reforça o caráter duplo que as envolve, na medida em que se inserem num jogo que está sempre combinando ação espontânea com encenação, improviso e roteiro. Ele faz uma analogia com a noção de performance aplicada aos esportes, na qual a exibição de habilidades desperta menos interesse pela excelência técnica do que pela espetacularização do drama em torno do risco da falha, da queda ou, por outro lado, da vitória, do triunfo. Para o público, testemunhar o imprevisível é do maiores atrativos da performance ao vivo. Situação semelhante acontece em shows musicais. Assim como os atletas que treinam exaustivamente, os artistas ensaiam, planejam e roteirizam ao máximo a performance, de modo que o mínimo possível saia de controle, sejam quais forem as expectativas do público.

O que vale aqui não é (como na alta cultura) ver algo único, mas ver algo difícil, algo que dá trabalho. Longe de querer que os meios de produção sejam escondidos, o público quer ver o quanto foi investido em seu entretenimento. A performance como

trabalho é uma parte necessária da estética popular. (FRITH, 1996, p. 207, tradução nossa⁵¹)

Mais do que com a virtuosidade musical, os grandes espetáculos pop têm forte compromisso com uma gramática cênica específica do gênero, que orienta dança, narrativa, *mise-en-scène*, figurino e todos outros elementos que integram a performance. Esse tipo de show tem no seu DNA a tradição do *vaudeville*⁵², que por muitas décadas foi utilizada para difundir a música popular nos Estados Unidos e promover “shows de habilidades” (WOLLMAN, 2006). Esteticamente, a presença do burlesco sempre se mostrou muito ativa, com estilo extravagante, paródico, sensual e grotesco, protagonizado na maior parte das vezes por artistas femininas. As apresentações “vaudevillianas” predominaram na Broadway até meados dos anos 1930, dando origem ao teatro musical e abrindo caminho para o conceito dos megaespetáculos pop que seria consagrado mais adiante por figuras como Madonna e Michael Jackson (1958-2009)⁵³.

O aprimoramento técnico desses espetáculos ao longo do tempo estabeleceu paralelamente demandas físicas cada vez maiores para quem se apresenta. Na reportagem “*On Broadway, where actors get physical*”⁵⁴ (Na Broadway, onde os atores se exercitam), publicada em agosto de 2000 no jornal estadunidense New York Times, atores, coreógrafos e produtores de teatro opinam sobre o padrão de corpo atlético que dominava a paisagem dos musicais naqueles últimos anos. Traço que contrasta bastante com a estética burlesca “vaudevillianas”, uma marca desse tipo de produção, mas que a atriz e bailarina Lana Gordon considerava determinante para atrair a atenção do público:

[...] “As pessoas querem ver ação”, disse ela, descrevendo uma cena na qual é içada num andaime íngreme em um dos grandes números. “Elas não querem ver você apenas parado”. A preparação para as novas demandas requer mais do que as tradicionais aulas de voz e dança e, embora a maioria da trupe faça um amplo treino aeróbico oito vezes por semana, treinamento de força, alongamento, ioga e até meditação desempenham papéis cruciais. Como ex-treinador físico, Christopher Jackson [ator de ‘O Rei Leão’] conhece a academia e treina no mínimo cinco vezes por semana. “É uma questão de sobrevivência para ficar em forma”, disse ele, lembrando de uma lesão no joelho que o afastou por três meses. “Eu treino como um atleta porque atuo como um.” (HENDRIE, 200, p. 8, tradução nossa⁵⁵)

⁵¹ What’s valued here is not (as in high culture) seeing something unique, but seeing something difficult, something that takes work. Far from wanting the means of production to be concealed, the popular audience wants to see how much has gone into its entertainment. Performance as labor is a necessary part of the popular aesthetic.

⁵² Gênero teatral de entretenimento, com inspiração francesa, que se populariza nos Estados Unidos após a Guerra Civil Americana (1861-1865), com espetáculos que incluíam números burlescos, mágicos, acrobatas, cantores, cenas de peças, entre outras atrações sem muita conexão entre si.

⁵³ Ver mais a respeito em LIMA (2020).

⁵⁴ Disponível em: <https://www.nytimes.com/2000/08/01/health/on-broadway-where-actors-get-physical.html>. Acesso em: 20 jan. 2022.

⁵⁵ “People want to see action,” she said, describing a scene in which she hoists herself up a steep scaffold in one of the big numbers. “They don’t want to see you just standing around.” Preparing for the new demands requires more

Assim como os espetáculos da Broadway aumentaram o nível de exigência física dos atores, os grandes shows de música pop seguiram a mesma linha. Com Madonna na dianteira, empregando engenheiros, arquitetos, diretores de palco e coreógrafos da cena teatral nova-iorquina na concepção de suas turnês, a adesão ao modelo de corpo atlético nos anos 1990 foi inevitável. As performances foram ganhando mais complexidade de movimentos, com mais bailarinos no palco e uma sofisticação cênica inédita até então. Para efeitos de comparação, em 1987, na turnê “*Who’s that girl*”, Madonna contava com três bailarinos e um cenário único, com projeções em vídeo que mudavam a cada bloco/ato do show. Na turnê seguinte “*Blond ambition*”, em 1990, já eram sete bailarinos e cenários físicos completamente diferentes trocados a cada bloco temático, marcando o ponto de virada da cantora no estilo de se apresentar ao vivo.

Transformação parecida também teve Michael Jackson entre as turnês “*Bad*” (1988) e “*Dangerous*” (1992). Se na primeira havia um forte verniz roqueiro, com quatro bailarinos fixos acompanhando o cantor, na segunda o número dobrou, além do incremento na coreografia e nos figurinos. A teatralização ganhou notadamente mais espaço do que no show anterior, embora a estética roqueira ainda estivesse muito evidente com a banda sempre em destaque e a presença do guitarrista Slash, do grupo de *hard rock* Guns N’ Roses. Nos shows de Madonna, a partir dos anos 1990, a banda passa a estar menos exposta, quase sempre à sombra, tal como nos musicais da Broadway, permitindo que o palco esteja mais livre para as coreografias e aparatos cenográficos.

Os primeiros sinais do corpo magro e tonificado que marcaria a trajetória de Madonna nas décadas seguintes apareceram ainda na turnê de 1987. Apesar da quantidade substancial de dança na “*Who’s that girl*”, pode-se afirmar que é na “*Blond ambition*” (1990) que o preparo físico da cantora, então aos 32 anos de idade, vira um modelo reproduzido em larga escala no *show business*, mostrando-se cada vez mais pós-disciplinar (FIG. 5 e 6). Músculos torneados, movimentos precisos, danças super elaboradas, sobe e desce de escadas, lutas, voos, corpo içado, arrastado, carregado...

than the traditional voice and dance lessons and while most troupers get an ample aerobic workout eight times each week, strength training, stretching, yoga and even meditation play crucial roles. As a former fitness trainer, Christopher Jackson knows his way around a gym and trains a minimum of five times a week. "It's a matter of survival to stay in tip-top shape," he said, recalling a knee injury that set him back three months. "I train like an athlete because I perform like one."

FIGURAS 5 e 6 – O corpo musculoso da cantora Madonna, visto nas turnês “*Blond Ambition*” (1990) “*Girlie Show*” (1993)



FONTE: www.madonnatribe.com. Acesso em: 13 jan. 2021.

À performance da artista somou-se uma crescente de desafios físicos, retomando de certo modo a essência “vaudevilliana” do show de habilidades junto à música. Madonna a todo momento recorda que entrar no palco para cantar não basta, sobretudo para as mulheres. Num espetáculo pop, as pessoas precisam ser seduzidas a todo instante por outros recursos que não apenas a virtuosidade. Assim como o formato dos grandes shows que estrelou redefiniu os padrões da indústria do entretenimento, seu corpo também serviu de “bússola” para cantoras que a sucederam, em razão do preparo atlético que as performances demandavam. Artistas como Britney Spears, Jennifer Lopez, Beyoncé, P!nk ou Katy Perry são algumas das que, aderindo ao estilo de espetáculo popularizado por Madonna, entenderam a necessidade de um condicionamento físico especial, ainda que possuindo corpos e biotipos muito diferentes. O saldo dessa pressão é imediato durante a juventude das cantoras, mas se prolonga conforme a longevidade das carreiras e, claro, delas mesmas.

FIGURAS 7, 8 e 9 - Beyoncé, Jennifer Lopez e Britney Spears



FONTES: <https://www.harpersbazaar.com/culture/features/g7192/beyonce-tour-costumes/?slide=9>. Acesso em: 20 jan. 2022.
<https://people.com/music/jennifer-lopez-performs-at-global-citizens-vax-live-concert/>. Acesso em: 20 jan. 2022.
<https://www.popsugar.com/celebrity/Britney-Spears-Best-VMAs-Moments-42262653>. Acesso em: 20 jan. 2022.

Em seu estudo antropológico sobre a juventude aos 50 anos, os autores Cláudia Pereira e Germano Penalva (2011) encontram um determinado perfil feminino na cidade do Rio de Janeiro que classificam de “mulher-Madonna”, ou seja, aquelas que, assim como a artista, parecem acreditar que possuem algum controle da ação do tempo sobre sua aparência física. Uma tarefa que exige esforço e muitos sacrifícios, mas cuja recompensa seria uma suposta autonomia conquistada, acima de tudo, pelo constante (e interminável) trabalho de dissimulação da idade cronológica.

O corpo é, antes de tudo, mérito seu. Magro e vigoroso, esculpido músculo a músculo, ele é parte de um ‘estilo de vida’ que busca a autorrealização através de um conjunto simbólico de sinais distintivos conquistados por esforço próprio, tais como: independência afetiva e financeira, segurança, liberdade sexual e autonomia. [...] Seu maior capital acumulado é esse corpo (Goldenberg, 2007) que lhe confere prestígio e se torna um exemplo a ser imitado. Ao mesmo tempo, o corpo da “mulher-Madonna” está à disposição para ser renovado, reconstruído, reinventado – esportes radicais, cirurgias plásticas, cargas diferentes de trabalho muscular, aumentando e diminuindo volumes para que se aproximem mais ou menos de um dado modelo de juventude e feminilidade. (PEREIRA; PENALVA, 2011, p. 141)

O culto ao corpo “madônnico”, seja pelas cantoras ou pelas cariocas analisadas por Pereira e Penalva, parece desconsiderar a existência de um processo de envelhecimento que atravessa o aspecto físico, juntamente com as subjetividades, estéticas e tudo o mais que as compõe enquanto artistas e sujeitos. O visual pode até se colocar como uma primeira camada,

mas acaba por diluir-se quando o conjunto de elementos corporais esperados numa performance que envolve ao mesmo tempo canto, dança e eventuais acrobacias não são alcançados. Esse tipo de espetáculo pop, historicamente filiado ao público jovem, começa a ser um desafio *per se* na trajetória das cantoras que se recusam a contemplar a aposentadoria, ainda que sintam no corpo as limitações inevitáveis de movimentos, alcance vocal e da própria dinâmica envolvida em se apresentar ao vivo – longas horas de viagem, pouco descanso, muitos deslocamentos e, mais recentemente, os riscos oferecidos pela pandemia da Covid-19.

3 A LONGEVIDADE FEMININA NO *SHOW BUSINESS* DOS EUA A PARTIR DOS ESTUDOS DE CASO DE CHER E MADONNA

3.1 O *CHRONOS* DE UM MITO

É praticamente impossível iniciar qualquer discussão em torno do envelhecimento feminino na música pop sem incluir a cantora estadunidense Madonna e também suas contradições no debate. Entre as muitas transformações visuais da artista, ao longo de quatro décadas, talvez uma das mais significativas tenha acontecido à sua revelia: o envelhecimento. A mulher que foi ídolo adolescente e símbolo sexual adulto durante boa parte da carreira optou por continuar em atividade e, conseqüentemente, envelhecer a seu modo diante do público, pavimentando um caminho para outras cantoras pop no futuro. A escolha de seguir trabalhando, contudo, ainda cobra um preço nas instâncias midiáticas que parecem se preocupar menos com a qualidade da sua produção musical do que com as roupas que veste ou as intervenções estéticas em seu corpo.

Para falar sobre ela é preciso retroceder algumas décadas e contextualizar sua biografia também em relação ao modelo de shows que se popularizou no mercado estadunidense. Além dos vultuosos números de discos vendidos, consta na sua carreira o feito de revolucionar o formato das performances na música pop, fomentando a economia criativa de um setor cujas potencialidades ainda não tinham sido tão exploradas. No campo da influência artística, é possível que quase a totalidade de cantoras pop que lhe sucederam mire nela como farol, sobretudo no palco.

Nascida em 16 de agosto de 1958, em Bay City (EUA), Madonna começou a se aventurar musicalmente no final dos anos 1970, quando abandonou os estudos na Universidade de Michigan, onde cursava Dança, e decidiu mudar-se para Nova York em busca de outras oportunidades. É nesse momento que passou a circular entre artistas proeminentes da cena *underground* local, como Jean-Michel Basquiat (1960-1988)⁵⁶, Keith Haring (1958-1990)⁵⁷ e Andy Warhol (1928-1987)⁵⁸, ao mesmo tempo em que recebeu fortes influências da estética

⁵⁶Artista plástico estadunidense, de origem haitiana, conhecido pelos grafites que fazia em prédios abandonados de Nova York, sempre com a assinatura SAMO (abreviação para “same old shit” ou “a mesma merda”, em português).

⁵⁷Designer, artista plástico e ativista. Possui murais grafitados no mundo inteiro, sempre com mensagens políticas questionando a cultura do consumo, a igualdade de direitos para a comunidade LGBTQIA+ e enaltecendo a luta contra o HIV.

⁵⁸ Pintor, artista visual, cineasta e escritor estadunidense considerado uma das figuras centrais da Pop Art.

punk, sobretudo nas figuras de Debbie Harry e Chrissie Hynde, vocalistas de dois dos grupos mais importantes da época: Blondie e The Pretenders, respectivamente.

Como bailarina, a carreira de Madonna em Nova York não prosperou como o esperado. No entanto, o envolvimento com músicos da cena *underground* favoreceu sua entrada em duas bandas - The Breakfast Club e Emmy -, ainda que sem nenhuma experiência prévia com instrumentos, canto ou composição. A partir daí, surgiram as primeiras músicas, gravações e o apreço pelo palco, junto ao desejo de se arriscar numa futura carreira solo. Em 1982, já compondo sozinha, conseguiu que o DJ Mark Kamins (1955-2013), da Danceteria, famosa boate nova-iorquina que costumava frequentar, tocasse uma de suas canções demos, a faixa “*Everybody*”. A recepção foi tão positiva que o DJ passou a incluir Madonna no radar de gravadoras que pudessem produzi-la.

É assim que chegam a Seymour Stein (1942-2023), diretor da Sire Records, selo musical (posteriormente integrado ao grupo Warner Music) cujo catálogo reunia alguns dos principais artistas *punk* da época, como Ramones, Talking Heads, Patti Smith e Blondie. Com a Sire, Madonna assinou um contrato que assegurou não só o lançamento do *single* de “*Everybody*”, mas também de seu primeiro disco, intitulado “*Madonna*” (1983). Seguindo uma estratégia comercial da gravadora, o compacto do *single* chegou às lojas sem a foto da cantora no encarte, no intuito de omitir os rastros de sua branquitude e, assim, confundir quem pensava tratar-se de uma artista afro-americana.⁵⁹ É preciso recordar que a voz feminina negra experimentava então um momento de protagonismo inédito na indústria musical, graças à popularidade alcançada com a *disco music*, principalmente com a Motown⁶⁰, revelando uma geração de “*disco divas*” pretas que marcou os anos 1970: Diana Ross, The Pointer Sisters, Donna Summer (1948-2012), Gloria Gaynor, Sister Sledge etc.

Após a repercussão de “*Everybody*” nas rádios e boates nova-iorquinas, o álbum “*Madonna*” foi lançado, em 1983, e o público finalmente conheceu o rosto por trás da música que tanto se ouvia pela cidade. Se num primeiro momento a imagem da cantora foi suprimida da divulgação do primeiro *single*, a partir do lançamento do disco ela parece ter se empenhado para que o fato não voltasse a se repetir ao longo da carreira. Madonna, portanto, deu início a uma trajetória de intensa exposição midiática que tem perdurado por mais de quatro décadas.

⁵⁹ Ver mais em LAWRENCE (2016).

⁶⁰ Gravadora criada, em 1959, pelo empresário Berry Gordy, em Detroit (EUA), que se destacou por produzir uma música “*crossover*”, ou seja, feita e controlada por negros visando os consumidores brancos. Para isso, buscava atravessar fronteiras musicais e misturar gêneros, de modo a tensionar as barreiras raciais existentes nas paradas de sucesso estadunidenses. A Motown revelou nomes como Diana Ross, Gladys Knight, Marvin Gaye (1939-1984), Stevie Wonder, Lionel Richie e o grupo The Jackson 5.

Não apenas seu rosto esteve diretamente vinculado aos seus trabalhos, mas também um conjunto de gestos, corpo, figurinos e toda a gramática estético-visual criado em torno de cada álbum.

A música pop *dance* à qual Madonna se alinha vem na esteira da *disco*, forjando também outras formas de se relacionar com a música e a comunidade. Foi quando as boates e pistas de dança converteram-se em novos territórios de fruição e experiências estéticas urbanas, promovendo articulações de práticas de consumo capazes de emular diferentes modos de ser e habitar o mundo. Negros, imigrantes latinos, *hippies* e pessoas LGBTQIAP+ encontram na cultura da noite um espaço seguro para viver suas identidades dentro de uma ideia de liberdade e hedonismo que celebrou mais do que nunca o protagonismo do corpo.

Dyer (2002) mostra que, desde o surgimento da *disco*, se nota certa erotização de todo o corpo por meio dos instrumentos e do ritmo, sem distinção de gênero. O prazer de ordem física e material parece se impor diante das estruturas de classe e gênero que governavam a experiência da vida cotidiana. Não por acaso, temas relacionados à independência da heteronormatividade estão muito presentes na poética das “*disco divas*”, como em “*She works hard for the Money*” (1983), de Donna Summer, “*I’m coming out*” (1980), de Diana Ross, ou mesmo “*I will survive*” (1978), de Gloria Gaynor. De algum modo, “a pista de dança naquele momento constituía uma espécie de *bunker* de agenciamentos coletivos, de corpos e enunciações diversas regidos pelo desejo. Fosse ele o desejo sexual, de reconhecimento, de sucesso ou apenas de pertencer” (LINS, 2017, p. 31). Como todo fenômeno da indústria musical, porém, o apogeu da *disco* não se prolongou e acabou abrindo espaço para outros gêneros em ascensão.

Foi nesse contexto que despontou Madonna, no início dos anos 1980, num cenário em que, apesar do enorme sucesso da década anterior, a música *disco* começava a sinalizar a perda de fôlego comercial para outros gêneros, como o *hip hop* ou o pós-*punk*. Ainda assim, seu legado estético resistiu na mistura com outras sonoridades e influências culturais que emergem nos anos seguintes, mantendo o protagonismo do corpo e da pista de dança. Artistas como Madonna, Cyndi Lauper, Michael Jackson (1958-2009) e Prince (1958-2016) compreenderam essa configuração e se apoderaram da herança *disco* para reinventar, cada um a seu modo, as balizas estéticas da música pop nas décadas seguintes. Para alguns deles, o sexo tornou-se uma das temáticas mais prolíficas, tendo orientado muitas de suas performances não só ao vivo, mas também nos videoclipes que se popularizam, a partir de 1981, com a estreia da MTV.

O trato do sexo na música popular massiva está longe de ser uma novidade e remonta ao início do *rock’n’roll*, um gênero que, inclusive, recebe essa alcunha inspirada pela expressão

de duplo sentido comum nos anos 1950 para se referir a movimentos realizados durante o ato sexual⁶¹. O *rock'n'roll* firma-se como a música divertida, dançante, hedonista, que reverbera no corpo das mais variadas formas, ao mesmo tempo em que exatamente por isso desperta certo julgamento moral em comparação a outros gêneros considerados mais “sérios”. Fato que enseja discussões de origens frankfurtianas já aprofundadas por diversos autores, como Simon Frith, no livro “*Performing rites: on the value of popular music*” (1996), e David Hesmondhalgh, em “*Why music matters?*” (2013). Ambos atualizam o debate ao debruçarem-se largamente sobre as implicações estéticas do que se convencionou encarar como música do corpo/hedonista e música cerebral/séria.

Não pretendo deter-me à referida discussão, uma vez que não é o foco desta pesquisa e também por parecer-me mais interessante aproveitar as observações dos autores sobre o papel do corpo e da fisicalidade no contexto das performances de *rock'n'roll*, refletindo sobre como isso se expande em diversos aspectos na música pop *dance*. É o caso, por exemplo, de quando Frith fala da importância da “resposta física” do público como termômetro de um show de rock. Para ele, o quão alto se grita, a rapidez em levantar dos assentos ou de chegar à pista de dança são alguns dos elementos fundamentais para se mensurar o envolvimento da plateia com o que está acontecendo no palco. Ao mesmo tempo, ele também destaca a expectativa que existe em torno da própria fisicalidade do/a artista e dos esforço, suor e exaustão envolvidos numa performance. É como assistir a um atleta de alto nível em ação, com todas as implicações físicas e estéticas envolvidas.

[...] Figurinos de palco no rock (assim como as roupas esportivas) são projetados para mostrar o corpo do músico como instrumental (e também sexual), não é à toa que um *performer* como Bruce Springsteen encerra um show junto com sua banda como se tivesse acabado de ganhar o Super Bowl. (FRITH, 1996, p. 124, tradução nossa⁶²)

Não à toa, pessoas que se destacam pela excelência na realização de habilidades técnicas no esporte são consideradas atletas de “alta performance”, reiterando uma das muitas acepções possíveis para o termo que, no campo das humanidades, é lido sobretudo pela chave do comportamento. Para autores como Richard Schechner, Marvin Carlson ou Paul Zumthor, a

⁶¹ O termo, que já havia aparecido anteriormente em canções de *rhythm and blues*, foi usado pela primeira vez pelo DJ Alan Freed (1921-1965) para denominar certos tipos de músicas consideradas “otimistas”. As performances enérgicas de Chuck Berry (1926-2017), Little Richard (1932-2020) e, mais adiante, Elvis Presley (1935-1977) consagraram o traço *sexy* que passa a caracterizar o gênero. Ver mais em STANLEY (2013).

⁶² [...] Rock stage clothes (like sports clothes) are designed to show the musician's body as instrumental (as well as sexual), and not for nothing does a performer like Bruce Springsteen end a show huddled with his band, as if he'd just won the Super Bowl.

performance é um ato de comunicação e presença no mundo, no qual o corpo encontra-se no centro de uma certa dimensão cênica que prescinde de reconhecimento. O que significa dizer que não há performance se não existe uma consciência prévia da mesma, pois, como indica Zumthor (2007, p. 68), “na situação performancial, a presença corporal do ouvinte e do intérprete é presença plena, carregada de poderes sensoriais, simultaneamente, em vigília”.

3.2 Palco de atletas: alta performance no *show business*

Dentre tantas abordagens teóricas possíveis sobre o conceito de performance, atravessando múltiplas áreas do conhecimento, procuro aproximar-me das que pensam mais detidamente as articulações entre o corpo e a teatralidade. Ao mesmo tempo, entendo que, no caso da música pop dançante, o componente da “alta performance” esportiva também se soma de alguma forma ao que vemos no palco e na obra de muitas artistas femininas. O preparo corporal para os grandes espetáculos pop costuma ser rigoroso, com treinos físicos e ensaios coreográficos intensos, não raramente desafiando os limites das artistas, tal qual uma atleta em competição na busca por alcançar as melhores marcas de tempo e resistência.

Esse *modus operandi* espartano de preparação corporal para os shows é um reflexo possivelmente da influência que a tradição musical da Broadway tem exercido sobre a música pop ao vivo, desde o início dos anos 1990, quando a cantora Madonna passa a recrutar profissionais do teatro nova-iorquino para a produção de sua turnê “*Blond ambition*” (1990). A artista começa a trabalhar com cenógrafos, designers de iluminação, coreógrafos e engenheiros da Broadway, no intuito de combinar música, arte performática e dança aos “efeitos” teatrais, reinventando o formato de show que continua a ser replicado por quase todas as cantoras pop até a atualidade (LINS, 2020). Não por acaso, a partir daí, uma nova cadeia produtiva de profissionais especializados exclusivamente em shows consolida-se nos Estados Unidos.

Para além dos recursos cênicos, como troca de cenários, figurinos e coreografias, ou mesmo dos aspectos narrativos, os megaespetáculos de Madonna aderem ao que talvez seja uma das grandes marcas dos musicais, que é a centralidade do corpo no palco. São shows grandiosos, acompanhados em sua maioria por bandas que, assim como as orquestras da Broadway⁶³, tendem a permanecer visualmente menos expostas, em segundo plano, camuflando a “origem” do som enquanto privilegiam a performance visual da cantora e dos

⁶³ Na cena nova-iorquina, a configuração dos espetáculos musicais costuma posicionar a orquestra numa área conhecida como “*orchestra pit*”, localizada geralmente um pouco mais abaixo do nível do palco, de modo a propiciar uma experiência acústica de melhor qualidade para a plateia.

bailarinos. Uma lógica que subverte, por exemplo, a dos shows de rock, nos quais a banda é a espinha dorsal da apresentação ao vivo e também um elemento de distinção e virtuosismo caro aos artistas do gênero.

A escolha de destacar as cantoras e os bailarinos no palco impacta diretamente na demanda física para as performances, uma realidade que faz parte do teatro musical há anos. Em reportagem de 1º de agosto de 2000, o jornal estadunidense *New York Times* mostra como o conjunto de habilidades físicas tem estado cada vez mais rigoroso para os atores que almejam ou já trabalham em espetáculos da Broadway. Mais do que as técnicas de atuação e canto, o perfil atlético torna-se item indispensável nas companhias de teatro, na medida em que as coreografias vão apostando em movimentos fisicamente mais complexos.

Hoje em dia, a coreografia moderna do musical da Broadway é muito mais rigorosa e física do que a era da música e dança de Ethel Merman (1908-1984) ou Carol Channing (1921-1919). “É muito mais atlético e aeróbico”, disse Kathleen Marshall, a coreógrafa. “Você tem o fenômeno de pessoas indo para a academia, desenvolvendo silhuetas mais fortes, mais magras e corpos mais musculosos.” Mais força significa mais oportunidades para os coreógrafos criarem rotinas desafiadoras que destacam as habilidades de um artista. (*New York Times*, 2000, F8, tradução nossa⁶⁴)

Velocidade, força e resistência parecem compor a lista dos vários ingredientes dos musicais estadunidenses que incorporaram a “alta performance” nas montagens. Ainda na entrevista do jornal nova-iorquino, a atriz e bailarina Lana Gordon, então no elenco do musical “*Jesus Christ Superstar*”, avalia que essa tendência poderia ser explicada pelo público que vai ao teatro em busca de ação. “Eles não querem ver você apenas parado” (tradução nossa)⁶⁵, afirma. Não seria exagero inferir que o fenômeno esteja ligado à onda de adaptações cinematográficas de clássicos da Broadway, e vice-versa, ao longo dos anos 2000. É o caso de “*Chicago*” (dir. Rob Marshall, 2002), “*O fantasma da ópera*” (dir. Joel Schumacher, 2004), “*Sweeney Todd*” (dir. Tim Burton, 2007), “*Hairspray*” (dir. Adam Shankman, 2007), entre outros.

O hiperrealismo das produções hollywoodianas poderia estar moldando de certa forma o olhar e a expectativa do público quanto à encenação das obras no teatro. Assim, não bastaria apenas atuar, dançar e cantar, mas conseguir realizar tudo isso sob cenários imponentes, efeitos,

⁶⁴ These days the Broadway musical’s modern choreography is far more rigorous and physical than the song and dance era of Ethel Merman or Carol Channing. “It’s much more athletic and aerobic”, said Kathleen Marshall, the choreographer. “You have the phenomenon of people going to the gym, developing stronger, leaner silhouettes and more muscular bodies.” More strength means more opportunities for choreographers to create challenging routines that highlight a performer’s skills. Disponível em: < <https://www.nytimes.com/2000/08/01/health/on-broadway-where-actors-get-physical.html>>. Acesso em: 19 dez. 2022.

⁶⁵ “They don’t want to see you just standing around”.

pirotecnias, voos e acrobacias as mais diversas, sofisticando ao máximo os padrões de entretenimento desse tipo de espetáculo. O que, para a crítica especializada, sinalizaria uma extravagância atrelada a outros fatores que não necessariamente artísticos. É o que consta no livro “*Musicals: the definitive illustrated story*” (2015), no qual encontramos uma análise sobre os chamados musicais de “jukebox”, ou seja, montagens teatrais de orçamentos vultuosos, campeãs de bilheteria nos anos 2000, cujas trilhas sonoras são sucesso entre o público:

Na esteira do fenômeno “*Mamma Mia!*”, os musicais de jukebox continuaram a dominar os teatros da Broadway e do West End. [...] Estes e os mega musicais que são reencenados ou continuam permanentemente em cartaz às vezes são vistos como atrações turísticas, e não como uma parte central da arte em constante evolução do teatro musical. (MUSICALS, 2015, p. 289, tradução nossa⁶⁶)

É interessante observar como os megaespetáculos pop são esteticamente contaminados pela transformação do teatro musical comercial das últimas décadas, se considerarmos o movimento que Madonna encabeça a partir da turnê “*Blond ambition*”. Desde então, o investimento na teatralidade da performance ao vivo se sobressai a ponto de gerar reformulações no segmento de shows que, com o tempo, adquire ainda mais protagonismo na indústria musical. Com a derrocada do antigo modelo de negócio operado pelas gravadoras, sobretudo no que diz respeito à venda de discos, as apresentações ao vivo consolidam-se no eixo estratégico do mercado, garantindo uma das principais fontes de receita do setor.

Para se ter ideia, dados da Pollstar⁶⁷ apontam que o ano de 2022 registra uma das maiores arrecadações da história no segmento de shows, totalizando US\$ 6.28 bilhões. O número leva em conta a receita das 100 turnês mais lucrativas e chega a superar, inclusive, os de anos anteriores à pandemia da Covid-19 (em 2018, foi de US\$ 5.51 bi e em 2019, de US\$ 5.49 bi)⁶⁸. A fatia que isso representa no bolo da indústria musical é significativa, se combinada também aos indicadores da International Federation of the Phonographic Industry (IFPI)⁶⁹. Em seu relatório sobre a receita da indústria fonográfica global⁷⁰ referente ao ano de 2021, a

⁶⁶ In the wake of the *Mamma Mia!* phenomenon, jukebox musicals continued their hold on Broadway and West End theatres. [...] These and the revived or perpetual mega-musicals are sometimes seen as tourist attractions rather than a central part of the ever-evolving art of musical theatre.

⁶⁷ Publicação comercial estadunidense, criada em 1981, especializada na compilação de dados sobre a indústria de shows.

⁶⁸ Disponível em: <https://news.pollstar.com/2022/12/12/2022-year-end-biz-analysis-record-setting-year-marked-by-bad-bunny-ed-sheeran-stadiums>. Acesso em: 20 dez. 2022.

⁶⁹ Criada em 1933, a Federação Internacional da Indústria Fonográfica tem sede em Londres (Inglaterra) e representa milhares de empresas discográficas, de maior a menor porte, espalhadas em 70 países diferentes.

⁷⁰ Esse número contempla as muitas possibilidades de uso comercial de fonogramas, tais como vendas físicas, execuções em streaming, downloads, direitos autorais de performance, entre outros.

instituição mostra que o rendimento do setor é o maior da série histórica, iniciada em 1999, atingindo a marca de US\$ 25.9 bilhões⁷¹.

Seja no mercado da música gravada ou ao vivo, a indústria tem se reorganizado para adaptar-se às mudanças cada vez mais velozes dos formatos de produção, circulação e consumo. O esforço para manter o segmento aquecido e atrair bilhões de dólares passa, evidentemente, pelas novas tecnologias em rede, plataformas, variedades de suportes etc., mas também pela valorização dos shows. Mesmo com a precariedade de dados e medições mais detalhados sobre o segmento de música ao vivo, Herschmann (2017) sustenta a hipótese de que a crescente participação de conglomerados nesse filão é um sintoma da importância econômica que as performances ao vivo representam na indústria musical. Ele cita como exemplo o caso da empresa *Live Nation Entertainment*, que intermedia a promoção de boa parte das turnês mais rentáveis do mundo e é talvez a maior responsável por implementar novas dinâmicas de negócio junto às grandes gravadoras nos últimos tempos⁷².

Em função disso, as performances ao vivo consolidam-se pelo “alto valor agregado da experiência musical associada aos vetores da sociabilidade, da estética e da estesia” (HERSCHMANN, 2017, p. 21). Essa espécie de “elã social”, ao qual se refere Herschmann, produz trocas, afetos e memórias coletivas que amplificam as vivências do show para além do aspecto mercantil. Particularmente, tendo a compartilhar desse olhar em meu exercício de trazer a esta pesquisa uma metodologia ancorada na minha experiência como espectadora das performances que investigo. Ressalto, porém, que não se trata de uma prática estritamente etnográfica, ainda que inspirada por ferramentas teóricas da Antropologia e, claro, esteja fundamentada na ida a campo. Meu percurso analítico é conduzido pelos cruzamentos disciplinares encontrados nos Estudos Culturais e também nos estudos de performance, que se debruçam sobre a transmissão de conhecimento, memórias, identidades e reivindicações políticas na prática performática.

Ao refletir sobre a sofisticação estética e comercial dos shows de música pop nas últimas três décadas, reitero a necessidade de atentar para as demandas físicas implicadas nesse processo, especialmente para artistas mais velhas, cujas transformações biológicas impõem novos desafios operacionais às suas performances. É sabido que poucas carreiras femininas

⁷¹ Disponível em:

https://cms.globalmusicreport.ifpi.org/uploads/Global_Music_Report_State_of_The_Industry_5650fff4fa.pdf.

Acesso em: 20 dez. 2022.

⁷² Um exemplo da atuação da Live Nation é a consolidação do chamado “contrato 360 graus”, que prevê maior participação da empresa no lucro dos artistas com as turnês, bem como nos rendimentos com direitos de imagem e marketing (HERSCHMANN, 2017).

sustentam-se com longevidade no gênero pop *dance* que opto por investigar. Por isso, recorro a duas das figuras (Cher e Madonna) centrais na modulação do *show business* como conhecemos hoje, e que seguem ativas, para analisar as nuances que suas presenças ao vivo adquirem com a passagem do tempo no pop estadunidense.

Entre 2019 e 2020, tive a oportunidade de acompanhar performances de ambas as artistas durante a passagem de suas respectivas turnês pela Europa. As apresentações coincidiram com o período em que estive na Universidad de Oviedo (Espanha), como bolsista do Programa Doutorado Sanduíche no Exterior da CAPES, desenvolvendo parte da minha pesquisa sobre envelhecimento feminino na música pop. A experiência de me deparar com dois dos maiores nomes do pop durante a investigação permitiu-me observá-los a partir de uma lente que articula minha relação de admiração das artistas com o repertório epistemológico feminista com o qual trabalho.

Num cenário em que as mulheres tendem a perder relevância social (e mercadológica) por fatores relacionados à idade e ao gênero, busco como ponto de partida o olhar da teoria da perspectiva para identificar aspectos dessa estrutura “dominante” de opressão, encarando também o processo de envelhecimento de forma interseccional. Em sua definição de “interseccionalidade”, Collins e Bilge (2021) enxergam o termo como uma ferramenta analítica usada para a resolução de problemas que dizem respeito ao modo como as relações de poder agem sobre as relações sociais, considerando a diversidade e as experiências individuais da vida cotidiana. A interseccionalidade seria, portanto, uma maneira de “entender e explicar a complexidade do mundo, das pessoas e das experiências humanas” (COLLINS; BILGE, 2021, p. 16).

A leitura interseccional dos fenômenos permite detectar como a interconexão das categorias de relações de poder (estrutural, cultural, disciplinar e interpessoal) opera para manter as desigualdades de classe, gênero, raça, idade, nação etc. Por isso, gostaria de atentar aqui para o que Collins e Bilge (2021, p. 23) chamam de *domínio cultural do poder*, ou seja, “a crescente importância das ideias e da cultura na organização das relações de poder”. Indo um pouco mais além, somam-se aí as mídias de massa e digital, consideradas as principais difusoras de mensagens culturais na nossa sociedade. A questão central, como explicam as autoras, é sobre que conteúdos sobre classe, gênero, raça, idade, nação etc. essas mídias estão repassando para o público.

É certo que a circulação de narrativas e representações midiáticas serve para, entre outras finalidades, reproduzir interesses das forças sociais poderosas, seja para o caminho da resistência ou da dominação, como argumenta Kellner (2001). Não por acaso, ele defende que

os estudos culturais e a interseccionalidade devem caminhar juntos para a compreensão de como determinados textos, imagens, performances e demais artefatos audiovisuais afetam e influenciam o público, mapeando as potencialidades de cada produto/fenômeno midiático.

Cito, por exemplo, alguns dos dados presentes no minucioso relatório produzido pelo Geena Davis Institute on Gender in Media⁷³, em 2021, intitulado “*Women Over 50: The Right to be Seen on Screen*” (Mulheres acima dos 50: o direito de serem vistas na tela)⁷⁴. A pesquisa examina os filmes e séries de maior audiência nos Estados Unidos, entre 2010 e 2020, e constata que menos de um quarto dos personagens tem mais de 50 anos. Além disso, de cada cinco personagens 50+ encontrados nos filmes, pelo menos quatro são homens; na televisão, de cada quatro, três são masculinos. Indo mais a fundo, o relatório mostra que em 59% dos filmes os vilões são pessoas 50+, enquanto que na TV o percentual fica em 43.2%. Outro achado é sobre as tramas envolvendo essa faixa etária: personagens com menos de 49 anos tendem a se envolver três vezes mais em narrativas românticas do que os de 50+.

Os números do Geena Davis Institute on Gender in Media lançam luz sobre o teor das representações de velhice que circulam no setor do entretenimento. São imagens e textos muitas vezes talhados ao sabor do mercado, envoltos em estereótipos, especialmente para as mulheres. Entre a decrepitude e o “envelhecimento ativo”, percorre-se um mar de estigmas que parece reforçar a todo instante o rechaço ao avanço da idade, sob diferentes prismas. Em seu estudo sobre a temática da longevidade na literatura, Beauvoir observa que “as verdadeiras velhas são – como nos poemas latinos – fêmeas de ogros, feiticeiras malvadas e perigosas” (2018, p. 143). O paradoxo é que, nos dias de hoje, essa imagem também divide espaço com outras concepções da velhice, tão perversas quanto, focadas na busca pela juventude e nas responsabilidades individuais sobre o corpo, dividindo as mulheres entre as que envelhecem “bem” e “mal”.

Ao voltarmos o debate para a indústria musical, destaco o desempenho das trajetórias de Cher e Madonna face o domínio cultural do poder operado há várias décadas em relação ao envelhecimento. Mesmo gozando dos privilégios da branquitude, as questões de gênero e idade nunca passaram incólumes por elas. Desde cedo, o tratamento “idadista” foi legitimado no âmbito midiático, com reportagens, críticas, piadas e comentários jocosos sobre a aparência física de ambas. Além disso, o capital produtivo e a duração das carreiras nunca deixaram de estar sob julgamento, a ponto de Cher ter anunciado publicamente a despedida dos palcos em

⁷³ Fundado em 2004, pela atriz estadunidense Geena Davis, o Instituto atua de forma colaborativa na elaboração de pesquisas na indústria do entretenimento, com a finalidade de promover a inclusão, o equilíbrio de gênero e a redução dos estereótipos negativos na mídia e na própria indústria.

⁷⁴ O relatório completo encontra-se disponível em: <https://seejane.org/research-informs-empowers/women-over-50-report/>. Acesso em: 20 nov. 2022.

2002, aos 56 anos. O que acabou não acontecendo, embora a cantora tenha “tentado” sair de cena algumas vezes depois disso, como veremos adiante.

No caso de Madonna, mesmo com a aposentadoria fora dos planos, perguntas sobre o tema surgem com frequência em entrevistas, sempre acompanhadas de negativas enfáticas, como essa publicada em 2021, na revista estadunidense V Magazine:

Jeremy O. Harris: Para você, performar é falhar, dar seu máximo até a morte, algo que parece profundamente radical. Porque, fora Yvonne Rainer e Martha Graham, não consigo pensar em nenhuma mulher depois dos 60 se apresentando ao vivo para as pessoas de forma consistente. E mesmo essas mulheres não tiveram um desempenho no nível que você está tendo. Isso te assusta de alguma forma?

Madonna: Nem penso na minha idade, para falar a verdade. Eu apenas continuo. Mesmo quando fiz quase toda a minha turnê agonizando, por não ter mais cartilagem no quadril direito, todos diziam: “você precisa parar, precisa parar”. Eu disse: “não vou parar. Eu irei até não poder mais.” E foi a Covid que nos fez parar em Paris quando ainda faltavam 10 dias de shows e eu ia continuar. Não me importava com o quanto doía. Mas, em relação ao que você disse, nunca penso nas limitações de tempo e quando devo parar. Só penso nisso quando pessoas extremamente ignorantes me dizem: “você não acha que conquistou o direito de apenas sentar e aproveitar todo o seu sucesso e todas as coisas que conquistou e se aposentar?”. Não “aposentar”, porque ninguém ousaria dizer essa palavra para mim. Mas digo a eles: “espere um segundo. Por que você acha que eu faço o que faço?” Por que você faz o que faz? Você tem uma data de parada para si mesmo?. (V MAGAZINE, 2021, tradução nossa)⁷⁵

Para analisar o processo de envelhecimento na performance das artistas, parto do relato das experiências que vivenciei nas apresentações ao vivo de Cher, na cidade de Belfast (Irlanda do Norte), e, dois meses depois, de Madonna, em Lisboa (Portugal). Ambas viajavam em turnê de divulgação dos últimos discos que haviam lançado, mas sob contextos bem diferentes. Enquanto Cher celebrava o retorno ao cinema, com o filme “*Mamma mia! Here we go again*” (2018, dir. Ol Parker), e o sucesso do disco que lançou com regravações do ABBA, Madonna arriscava-se num formato novo de show, em teatros, ao mesmo tempo em que enfrentava

⁷⁵ Jeremy O. Harris: For you performing is to fail, working to death, something that feels deeply radical. Because, outside of Yvonne Rainer and Martha Graham, I can't think of any women after 60 performing live for people consistently. And even those women didn't perform at the level that you're performing. Does that scare you at all? Madonna: I don't even think about my age, to tell you the truth. I just keep going. Even when I performed almost my entire tour in agony, I had no cartilage left in my right hip, and everyone kept saying, “You gotta stop, you gotta stop.” I said, “I will not stop. I will go until the wheels fall off.” And it was COVID that shut us down in Paris when we still had 10 days left of shows and I was going to keep going. I didn't care how much it hurt. But to your point, I don't ever think about the limitations of time and when I should be stopping. I only think about it when extremely ignorant people say to me, “Don't you think you've earned the right to just sit back and enjoy all of your success and all things that you've achieved and retire?” Not retire, no one would dare say that word to me. I say to them, “Wait a second. Why do you think I do what I do?” Why do you do what you do? Do you have a stop date for yourself?. Disponível em: < <https://vmagazine.com/article/v133-madonna-forever/>>. Acesso em: 19 dez. 2022.

problemas de saúde. Pela primeira vez, a exposição da vulnerabilidade física veio a público e, junto com ela, cancelamentos de datas e momentos agonizantes no palco, fatos até então inéditos em sua carreira.

3.3 CHER: O PRIMEIRO ELIXIR DA LONGEVIDADE POP

A versatilidade artística de Cher talvez seja a chave para compreender suas emblemáticas cinco décadas de carreira. Transitando por palcos, cinema e programas de TV, Cherilyn Sarkisian acumulou sucesso, prêmios e fãs como poucas no segmento. Desde o começo, em 1965, quando se lançou na dupla com o então marido Sonny Bono (1935-1998), a cantora chamou atenção pelo carisma, mas também pela beleza de traços peculiares, fruto da mistura de ascendências armênia (pai) e *cherokee*⁷⁶ (mãe).

Nascida em 20 de maio de 1946, na cidade de El Centro, na Califórnia (EUA), Cher iniciou a carreira na música ainda na adolescência colaborando como *backing vocal* em alguns dos trabalhos de Phil Spector (1939-2021), conhecido por produzir inúmeras *girl bands*, como The Ronettes e The Crystal, além dos Beatles, Ike & Tina Turner, Ramones etc. Por intermédio de Sonny Bono, produtor assistente de Spector, a cantora deu os primeiros passos na indústria fonográfica emprestando os vocais, no início dos anos 1960, para “*Be my baby*”, das Ronettes, e “*You’ve lost that loving feeling*”, dos Righteous Brothers. Pouco tempo depois, ao lado do marido, em 1964, iniciou uma parceria de 10 anos, entre alguns fracassos e êxitos globais como “*I got you babe*” e “*The beat goes on*”, com longo saldo de shows, filmes e programas de televisão.

Em 1965, Sonny & Cher emplacaram cinco canções simultaneamente na parada Hot 100 da Billboard, conseguindo um feito que apenas Elvis Presley (1935-1977) e os Beatles haviam alcançado até o momento⁷⁷. A dupla foi um fenômeno nos Estados Unidos, tendo Cher ganhado destaque especial pela desenvoltura no palco e o estilo *hippie* com que se vestia. Na TV, comandavam juntos o programa “*The Sonny and Cher Comedy Hour*”, revelando para o resto do país a faceta cômica que o casal havia descoberto nos shows que montavam em hotéis de Las Vegas (EUA). A atração foi sucesso de audiência de 1974 a 1975, quando Sonny e Cher se divorciaram.

⁷⁶ Um dos povos originários dos Estados Unidos. Até o século 16, habitaram o atual território leste do país, mas logo em seguida migraram para o centro-sul, onde boa parte da Nação Cherokee segue vivendo até hoje.

⁷⁷ Disponível em: <<https://www.billboard.com/artist/sonny-cher/chart-history/hsi/>>. Acesso em: 20 dez. 2022.

Após a separação, ela aventurou-se brevemente em trabalhos de modelo até começar a ser escalada, na década seguinte, para papéis relevantes no cinema, consolidando uma carreira paralela que viria a ser reconhecida no futuro. Foi assim que, em 1984, recebeu a primeira indicação ao Oscar de melhor atriz coadjuvante por “*Silkwood*” (1983, dir. Mike Nichols), longa-metragem em que atuou ao lado de Meryl Streep e rendeu seu primeiro Globo de Ouro. Mais adiante estrelaria outros filmes de grandes bilheterias, como “*Marcas do destino*” (1985, dir. Peter Bogdanovich), pelo qual ganhou o prêmio de melhor interpretação feminina no Festival de Cannes, e “*Feitiço da lua*” (1987, dir. Norman Jewison), que lhe rendeu o Oscar de melhor atriz em 1988, então aos 44 anos de idade.

Durante a década seguinte, Cher seguiu ativa em Hollywood, chegando inclusive a experimentar o outro lado das câmeras, na direção de “*O preço de uma escolha*” (1996), filme protagonizado por Demi Moore e Sissy Spacek. Apesar de um período musicalmente pouco inventivo na primeira metade dos anos 1990, a cantora promoveu talvez uma das maiores inovações da música pop *dance* ao lançar o álbum “*Believe*” (1998) e o *single* homônimo, os mais vendidos de sua carreira até a atualidade⁷⁸. A faixa-título é simbólica por várias razões: marcou o retorno de Cher ao topo da parada da Billboard⁷⁹; fez dela a primeira mulher a ter *singles* no top 10 da parada em quatro décadas consecutivas (seriam seis, no futuro)⁸⁰; foi a primeira artista a usar explicitamente a técnica do Auto-Tune⁸¹ na música pop; e a tornou a cantora mais velha a ter um *single* em primeiro lugar na Billboard. Cher tinha então 52 anos.

Em 2002, porém, a cantora decidiu que queria parar. Anunciou aquela que garantia ser sua última turnê, embora tivesse planos de continuar gravando músicas. Chamava-se “*The farewell tour*” (em tradução livre, “A turnê de despedida”). Foram três anos viajando com o show pelos Estados Unidos, Canadá, México e Europa. Com o fim da turnê, o descanso da aposentadoria foi breve, pois acabou firmando um contrato para a realização de uma residência de três anos e 200 shows no *resort* Caesars Palace, em Las Vegas, entre 2008 e 2011. Concluída a temporada, Cher voltou a gravar e a fazer trabalhos na televisão, embora desse a entender,

⁷⁸ Cher: 20 years since “Believe” topped the charts. Disponível em: <<https://www.ilikeyouoldstuff.com/news/cher-20-years-since-believe-topped-the-charts/>>. Acesso em: 20 dez. 2022.

⁷⁹ Disponível em: <<https://www.billboard.com/artist/cher/>>. Acesso em: 20 dez. 2022.

⁸⁰ Cher’s Latest Career Milestone: A Hit in Every Decade. Disponível em: <<https://www.hollywoodreporter.com/news/music-news/chers-latest-career-milestone-hit-71992/>>. Acesso em: 20 dez. 2022.

⁸¹ Software criado, em 1996, com a finalidade de corrigir a afinação vocal nas gravações em estúdio, mas que também ficou conhecido por ter a capacidade de deixar a voz “robotizada”, a depender do uso. No início, a ferramenta foi incorporada em segredo pelos produtores, e de forma comedida, para pequenas correções, mas a partir do lançamento de “*Believe*”, em 1998, acabou totalmente difundida entre os artistas pop, que passaram a aderir ao recurso indiscriminadamente até os dias de hoje, inclusive em performances ao vivo.

uma vez mais, que já não pretendia voltar aos palcos. Decisão que manteve por pouco tempo, já que em 2014 lançou-se na “*Dressed to kill tour*”, alardeada mais uma vez como a última de todas.

O problema é que meses depois do início da *tour*, a cantora precisou cancelar todas as datas remanescentes por causa de uma infecção renal que a impediu de seguir trabalhando. Novamente, um outro hiato deu-se na carreira e outra residência de três anos em Las Vegas foi anunciada, em 2017, mas agora alternando-se com shows em Washington (EUA). Nos intervalos entre as temporadas de uma cidade e outra, ela engataria, em 2018, a “*Here we go again tour*”, baseada no álbum de *covers* de canções do grupo ABBA. Meses depois, tanto a residência quanto a turnê mundial foram interrompidas e eventualmente canceladas, em função da pandemia de Covid-19. Por sorte, tive a chance de vê-la ao vivo antes de que o mundo entrasse em colapso.

3.3.1 “*Here we go again tour*”, Belfast (2019)

Para os aficionados de música pop, ir a um show de Cher significa mergulhar numa experiência de superlativos estéticos. O conceito de “espetacular” é levado à risca com tudo o que ele implica: cenários, figurinos, bailarinos, repertório, arco narrativo etc. Trata-se de uma grande montagem vaudevilliana⁸² contemporânea, moldada pela extravagância em estado absoluto. Há de se recordar que, até o século passado, o gênero *vaudeville* era visto como forma menor de entretenimento, pelo formato heterogêneo e popularesco, mas também por ser apresentado em teatros luxuosos, exageradamente opulentos (GLASS, 2015). Predominante na Broadway até a emergência do cinema, na década de 1930, o *vaudeville* pode ser considerado o embrião do modelo de megaespetáculos pop que se consolidaria nos EUA nos anos seguintes, do qual Cher é um dos primeiros e maiores expoentes.

Em novembro de 2019, durante uma viagem rápida a Dublin (Irlanda), abri por acaso minhas redes sociais e me deparei com um tuíte de Cher agradecendo o público irlandês pelo show da noite anterior. Feliz com a coincidência, imaginei que a turnê seguiria para algum outro país próximo onde eu pudesse alcançá-la. Ao checar o itinerário da *tour*, percebi que a última data europeia seria no dia seguinte, em Belfast (Irlanda do Norte), a 141 km de Dublin. Como nunca tinha visto uma performance sua ao vivo, achei que valeria o esforço. Consegui um

⁸² O *vaudeville* é um gênero teatral de entretenimento, de inspiração francesa, que se populariza nos Estados Unidos após a Guerra Civil (1861-1865), com espetáculos montados a partir de números burlescos, mágicos, musicais, entre outras atrações variadas e sem muita unidade entre si.

ingresso pela internet, me informei sobre o deslocamento e na noite do show segui para a rodoviária de Dublin, de onde tomei um ônibus que me levou em duas horas até a cidade da apresentação.

Ainda no ônibus, quase vazio, sentei próximo a um casal de rapazes, por volta dos 30 anos, que parecia ter os mesmos planos que eu. Espreitando a conversa deles sobre shows de música pop, perguntei se também estavam indo para a The SSE Arena Belfast. Eles confirmaram e, gentilmente, propuseram que fôssemos caminhando juntos até a arena, a cerca de 20 minutos da estação onde desceríamos.

De Belfast, minha única referência era de que lá o Titanic tinha sido construído, em 1911, e também iniciado a rota até Nova York, interrompida fatidicamente no ano seguinte. A história do naufrágio atrai milhares de visitantes todos os anos ao Museu do Titanic, onde é possível conhecer detalhes do navio e participar de um *tour* com réplicas de ambientes que reproduzem “imagens, sons e cheiros” da embarcação, segundo o site oficial⁸³. O prédio do museu estava a pouquíssimos metros da arena que também me ofereceria a experiência de ver um outro ícone histórico, gigante, mas da música pop global. Pelos mares intranquilos da indústria do entretenimento, Cher soube navegar com habilidade, desviando das intempéries que o machismo e a cultura da juventude impuseram à sua rota, evitando um naufrágio que mais cedo ou mais tarde quase todas encontram no *mainstream*.

Ao chegar ao local da apresentação, fui observando o movimento e inteirando-me do que me esperava lá dentro. Com capacidade para 11 mil pessoas e sede do Belfast Giants, time de hockey no gelo da cidade, a arena não era muito grande e acomodava o público em assentos numerados, independentemente do setor (FIG. 10). Logo na entrada, quando me separei dos meus colegas de viagem, que tinham ingressos em setores diferentes do meu, encontrei mulheres “vestidas” de Cher, muitas das quais estavam particularmente felizes por, assim como eu, conseguirem ir ao show da cantora pela primeira vez (FIG. 11). Identificado o meu lugar, sentei por alguns minutos e dei uma olhada geral na arena, percebendo a quantidade enorme de cabeças branquinhas por todos os lados, dançando ou balançando-se nas cadeiras ao som de sucessos da música pop de três o quatro décadas atrás. Mais heterogêneo do que eu imaginava, o público pouco se assemelhava ao dos shows de Cher nos EUA que eu havia visto em DVD, marcados por pessoas LGBTQIAP+ em trajes coloridos, seguindo a estética extravagante da cantora. Em Belfast, tudo parecia mais sóbrio e heteronormativo.

⁸³ Disponível em: <<https://www.titanicbelfast.com/experiences/the-titanic-experience/>>. Acesso em: 20 dez. 2022.

FIGURA 10 - The SSE Arena Belfast antes de começar o show (2019)



FONTE: Mariana Lins/Acervo pessoal

FIGURA 11 - Fãs com perucas de Cher em Belfast (2019)



FONTE: Mariana Lins/Acervo pessoal

FIGURA 12 - Tour book oficial (2019)



FONTE: Mariana Lins/Acervo pessoal

Percorrendo a área interna, esbarrei na loja de *merchandise* da turnê, onde fãs de idades variadas acotovélavam-se para adquirir camisetas, pôsteres, bolsas, chaveiros e toda sorte de *souvenirs* daquela que poderia ser a última aparição de Cher ali. Pensando nisso, contei o pouco

dinheiro que levava para alguma emergência e decidi comprar um *tour book*⁸⁴, no valor de 15 libras (cerca de R\$ 80, na cotação da época). Entendi que o livro constituía não só uma emergência, mas uma lembrança documental útil e mais longa do que minha própria memória.

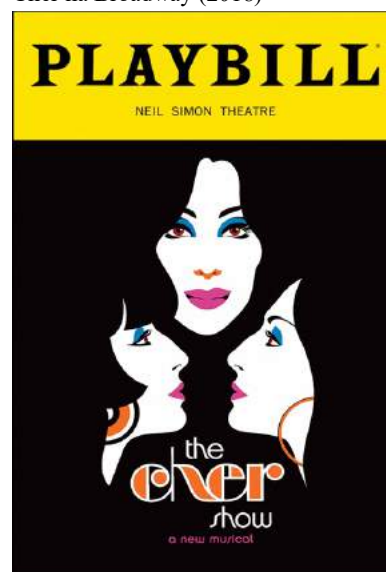
É de se destacar que a turnê que levou Cher a Belfast coroa uma temporada particularmente frutífera de sua carreira, que teve como disparador a participação especial de poucos minutos, em 2018, no longa “*Mamma mia! Here we go again*”. Criado originalmente para a Broadway por Benny Andersson e Björn Ulvaeus, integrantes do grupo ABBA, o filme recebeu a primeira adaptação cinematográfica (“*Mamma mia!*”, dir. Phyllida Lloyd) em 2008, tendo a atriz Meryl Streep no papel principal. Na pré-sequência lançada uma década depois, Cher interpreta a mãe da personagem de Streep e, em sua breve aparição, realiza um dueto com o ator Andy Garcia cantando o tema “Fernando”, sucesso do ABBA nos anos 1970. A música entrou na 22ª posição da parada *Adult Contemporary* da Billboard⁸⁵, ainda em 2018, e reagendou Cher no circuito midiático.

FIGURA 13 - Álbum de covers do ABBA (2018)



FONTE: Reprodução

FIGURA 14 - Musical biográfico de Cher na Broadway (2018)



FONTE: playbill.com. Acesso em: 18 dez. 2019.

Na esteira do lançamento do filme, a cantora gravou um álbum de releituras do ABBA, “*Dancing queen*” (FIG. 13), iniciou a turnê “*Here we go again tour*”, foi tema do premiado

⁸⁴ É um dos itens principais do *merchandise* de muitos artistas pop, pois contém informações detalhadas sobre a ficha técnica do show, ensaios fotográficos exclusivos e o itinerário da turnê.

⁸⁵ Disponível em: <https://www.billboard.com/pro/cher-abba-fernando-mamma-mia-here-we-go-again-chart-debut/>. Acesso em: 20 dez. 2022.

musical biográfico na Broadway “*The Cher show*”⁸⁶ (FIG. 14) e estrelou campanhas de moda da grife DSQUARED2 (FIG. 15) e da linha de maquiagem MAC (FIG. 16). A essa altura, a artista já havia ultrapassado os 70 anos de idade.

FIGURA 15 - Campanha da grife de roupas DSQUARED2 (2020)



FONTE: vmagazine.com/article/cher-stars-in-dsquared2-ss20-campaign. Acesso em: 20 nov. 2021.

FIGURA 16 – Aos 75 anos, Cher é garota-propaganda da linha de maquiagem da MAC (2022)



FONTE: www.youtube.com/watch?v=Y_gSH9yLNuw. Acesso em: 18 dez. 2022.

⁸⁶ Disponível em: <https://www.broadway.com/buzz/196050/the-cher-show-star-stephanie-j-block-wins-first-tony-award/>. Acesso em: 20 dez. 2022.

Aproveitando a boa fase da cantora, a “*Here we go again tour*” foi uma maneira de revigorar a carreira e postergar mais uma vez a aposentadoria anunciada anos antes. É interessante notar que esse processo ocorre a partir do filme e do disco relacionados ao ABBA, um grupo cuja obra consagra-se nas décadas de 1970 e 1980 e que, mesmo após o término, em 1982, continua influenciando gerações. A “renovação” de Cher, portanto, é mediada pelo passado acionado por um conjunto de músicas que se vale da nostalgia para se manter atemporal. Como indica Boym (2001), esse “sentimento” nostálgico pode ser lido como certa rebelião contra a ideia moderna de temporalidade, na qual o desejo de obliterar a história é acompanhado pela ânsia de transformar o tempo num espaço ao qual se pode retornar sempre. “A nostalgia atormenta-nos com uma ambivalência fundamental; é sobre a repetição do ‘irrepetível’, a materialização do imaterial” (BOYM, 2001, p. 17, tradução nossa)⁸⁷.

Cher parece condensar a ambivalência da qual fala Boym não apenas no álbum de regravações do ABBA, mas na concepção de seus últimos shows. O que pode ser explicado em parte pelo fato de serem megaespetáculos celebrativos de toda a sua carreira, orbitando sempre em torno de uma suposta performance de despedida dos palcos. Ao abrir o *tour book* de 2019, na contracapa, uma carta aberta assinada pela cantora explica aos fãs a razão de voltar à estrada após duas turnês em que prometeu parar (entre 2002 e 2005, com a “*The farewell tour*”, e em 2014, com a “*Dressed to kill tour*”). O texto é atualizado com os últimos acontecimentos de sua carreira, mas, de modo geral, reproduz com palavras riscadas em vermelho e correções irônicas (que tento manter na transcrição) a mesma mensagem publicada no *tour book* do show anterior (FIG. 17). Num dos trechos da carta atual, ela diz:

Sinceramente nunca me ocorreu que eu ainda estaria aqui... Muito menos começando minha ~~segunda~~ terceira turnê de despedida! Sim, eu sei... Minha ~~segunda~~ terceira turnê de despedida!! É embaraçoso... E por ser *muito* embaraçoso, eu inventei algumas mentiras que, espero, te convençam de que nunca houve uma ‘primeira’ *nem* ‘segunda’ turnê de despedida. (CHER, 2019, p.1, tradução nossa)⁸⁸

⁸⁷ Nostalgia tantalizes us with its fundamental ambivalence; it is about the repetition of the unrepeatable, materialization of the imaterial.

⁸⁸ Truthfully it never occurred to me that I would still be here... Much less starting ~~my 2nd~~ my 3rd farewell tour! Yes, I know... My “~~2nd~~ 3rd farewell tour!!” It’s embarrassing... and because it is *beyond* embarrassing... I’ve come up with a few untruths, that will hopefully convince you there never was a “first” and “second” farewell tour.

A possibilidade de que alguma doença venha a impedir artistas mais velhos de se apresentarem, inclusive, é um fantasma recorrente. Cada vez que anunciam turnês, a especulação sobre as condições físicas e a capacidade de cumprirem todas as datas prospera nas redes sociais. Uma preocupação que costuma passar ao largo dos fãs de artistas mais jovens, ainda que a saúde destes possa se encontrar tão ou mais vulnerável quanto a dos mais velhos. Com a realidade do novo coronavírus, essa apreensão estendeu-se a todos, mas dobrou especialmente entre os que eram parte do grupo de risco. No caso de Cher (e de todos os outros artistas que estavam em turnê na mesma época), não houve outra alternativa a não ser a interrupção da etapa estadunidense da “*Here we go again tour*”, em 2020, por causa da pandemia. Inicialmente, as apresentações foram adiadas, mas com o *lockdown* e o agravamento global da situação, acabaram sendo canceladas. Nem a irmã “trigêmea” da cantora conseguiu fazer o show continuar.

Antes de mais um fim prematuro de turnê, porém, houve a apresentação de Belfast, que acompanhei com toda a atenção que uma promessa de última performance merece. Já com o *tour book* em mãos, fui outra vez em direção ao meu assento. Comecei a perceber que o ambiente parecia uma grande festa de casamento ou formatura, daquelas com orquestra/banda que só tocam clássicos da música pop dos anos 1980, com globo de luzes, plumas e paetês, mas com todos os convidados sentados. No som, ouvíamos desde “*Africa*”, de Toto, a “(*I’ve had*) *The time of my life*”, de Jennifer Warnes e Bill Medley, passando por sucessos de Michael Jackson, Madonna e Cyndi Lauper. A maioria das pessoas, mesmo cantarolando, preferia acompanhar tudo no conforto dos assentos. No palco, os *hits* eram entoados por um vocalista vestido de comandante de navio, que liderava o resto da banda também fantasiada. Após uma breve pesquisa durante a performance, soube que eram conhecidos como Spring Break, um grupo irlandês famoso por tocar *covers* de música pop em casamentos, aniversários e formaturas.

Pouco mais de uma hora depois, o show da Spring Break deu lugar a um telão enorme no qual um vídeo de abertura foi projetado com cenas das inúmeras fases da carreira de Cher no cinema, na televisão e na música. Ao longo de aproximadamente dois minutos, pudemos ver imagens em preto e branco de quando a cantora fazia dupla com o ex-marido Sonny Bono, além de videoclipes, sequências de filmes e performances em shows e premiações. Tudo mais ou menos em ordem cronológica. No final da exibição, uma cortina veio abaixo e o enorme palco foi revelado, povoado por bailarinos bem torneados, num figurino com inspiração na estética dos soldados romanos. Cher, por sua vez, encontrava-se numa estrutura suspensa, no topo do palco, envolta num collant preto brilhante, de peruca cacheada preta e arranjo de cabeça que

não era exatamente uma coroa, mas que a identificava de alguma maneira como a líder do grupo. Ela entrou cantando “*Woman’s world*”, faixa que lançou em 2013 sobre paixão, resiliência e a força de superação feminina (FIG. 18).

FIGURA 18 – Cher na abertura do show “Here we go again” (2019) em Belfast (Irlanda do Norte)



FONTE: Mariana Lins/Acervo pessoal

Não é meu objetivo aqui descrever em minúcia a execução de cada canção, mas realizar uma espécie de clivagem diante da experiência que o show me forneceu, no sentido de encontrar linhas de força úteis para se pensar a velhice na indústria musical. Sendo assim, quero destacar alguns momentos da performance que me parecem cumprir essa função de maneira mais incisiva, na medida em que também se conectam a outros episódios midiáticos de Cher – ou mesmo de outras artistas contemporâneas suas – marcados por questões relacionadas à idade.

3.3.2 “O que a sua avó está fazendo hoje à noite?”

Logo no início do show, após cantar dois temas ligados ao tema da superação “*Woman’s world*” e “*Strong enough*”, Cher inicia o primeiro de alguns monólogos que se desenrolam ao longo de uma hora e meia de apresentação. Entre as 15 faixas do repertório, há interlúdios para troca de figurinos e algumas interações com o público que lembram o formato de *stand-up*⁹¹, mas também os espetáculos de humor que protagonizou ao lado do ex-marido e parceiro

⁹¹ Tipo de espetáculo de humor popularizado nos Estados Unidos no qual o comediante (em geral, sozinho) realiza a performance de pé.

musical Sonny Bono na década de 1960. Ela, inclusive, reconhece a inspiração, dizendo que foi com ele que aprendeu a improvisar monólogos no palco.

Por cerca de 10 minutos, a cantora dedica-se então a relatar um episódio ocorrido no dia de seu aniversário de 40 anos, ou seja, em 20 de maio de 1986. Na época, havia sido escalada para atuar no filme “Feitiço da Lua”, lançado em 1987, e pelo qual venceria o Oscar de melhor atriz. No longa, Cher fazia par romântico com o ator Nicolas Cage, quase duas décadas mais jovem do que ela. Numa indústria de pouca longevidade para mulheres, chegar aos 40 trabalhando já era motivo suficiente para celebrar, ainda mais num papel relevante. A artista estava feliz com o rumo da carreira e a boa forma que exibia naquele momento, como ela mesma lembra: “Tudo o que eu pensava era ‘meu Deus, você tem 40 anos e ainda continua sexy!’”. Além disso, eu iria começar a gravar ‘Feitiço da Lua’ com o Nic. Nic Cage tinha 21 anos. [...] Ele parecia mais velho do que eu” (tradução nossa)⁹².

Cher prossegue a história e conta que naquele dia recebeu a ligação do diretor de australiano George Miller, em razão de um outro papel que prospectava no cinema, dessa vez no filme “As bruxas de Eastwick” (1987). Ao atender o telefone, não demorou muito para o entusiasmo dar lugar à decepção:

George disse ‘oi, Cher, quis te ligar para dizer que não quero você no meu filme, pois nem eu e nem Jack [Nicholson] te achamos atraentes e você está muito velha para o papel’. Foi horrível. As lágrimas começaram a escorrer pelo meu rosto, caindo pelas minhas bochechas e depois na minha roupa. [...] Ele continuou falando ‘não gosto do jeito que você anda, do jeito que você conversa, da cor do seu cabelo, do formato do seu rosto’... Então eu disse ‘olha aqui, seu filho da puta, fui indicada ao Oscar por ‘Silkwood’ e fiz o filme ‘Marcas do destino’, então tchau para você. (tradução nossa)⁹³

Eventualmente, a cantora acabou revertendo a situação e sendo escalada para o filme, embora não tenha detalhado como durante o monólogo. De toda forma, o resto de sua fala foi pontuada por mais algumas menções ao próprio envelhecimento, finalizando com uma questão que parece, de fato, orientar o restante do show: “antes de a gente começar, eu tenho uma coisa para perguntar a vocês: o que a sua avó está fazendo hoje à noite?” (tradução nossa)⁹⁴. A

⁹² All I kept think was ‘Oh my God, you’re forty and you’re still hot!’. Also I was about to make ‘Moonstruck’ with Nick. Nick Cage was 21. [...] He looked older than me.

⁹³ So George goes ‘Hey, Cher, I just want to call to say that I don’t want you in my movie, because Jack and I don’t find you’re attractive and you’re too old. It was horrible. Tears are streaming down my face, down my cheeks, on to my clothes. [...] So he just kept going on and on ‘I don’t like the way you walk, I don’t like the way you talk, I don’t like your hair color, I don’t like the shape of your face’... So I said ‘Alright, look, motherfucker, I was nominated for an Academy Award for ‘Silkwood’ and I did a little movie called ‘Mask’, so goodbye!’.

⁹⁴ Ok, so before we start I just have one thing to ask you: what’s your granny doing Tonight?

indagação não só é retórica, mas parece ter o objetivo de tensionar os estigmas que envolvem a velhice, mostrando que, aos 73 anos, é possível subverter as expectativas mais conservadoras da sociedade sobre uma mulher da sua faixa etária. O público aplaude e ela ironiza: “às vezes me pergunto se as pessoas batem palma porque ainda estou viva ou se é porque ainda consigo vestir meus figurinos” (tradução nossa)⁹⁵.

Nas músicas seguintes, a cantora mantém o tom celebrativo das cinco décadas de carreira, no que parece ser uma compilação dos melhores cenários, figurinos e canções já executados por ela. Os sentimentos de *déjà vu* e nostalgia governam a apresentação, que, inclusive, foge um pouco do formato clássico de blocos temáticos adotados pelas divas pop. Eles até existem, mas são menores, mais pulverizados e não têm necessariamente conexão clara entre si. São compostos por duas ou três músicas, no máximo, intercaladas por vídeos ou números de dança (interlúdios) para troca de figurino e/ou cenário.

3.3.3 Sob a utopia de uma pele

O clima de retrospectiva na turnê é especialmente potencializado pela articulação de imagens arquivais da trajetória de Cher – em performances musicais, cenas de filmes ou videoclipes – a um corpo que ao mesmo tempo em que se perde também se encontra na fantasmagoria da memória. O que se projeta no vídeo, para a plateia, é o que a cantora busca reproduzir no palco, usando os recursos cênicos de que dispõe: maquiagem, figurinos, cenários etc. Como acontece logo após a exibição de um longo clipe sobre a época em que fazia dupla com Sonny Bono. No fim do vídeo, Cher surge no palco vestida como a garota de 20 anos que foi ao lado do então companheiro (FIG. 19), cantando “*The beat goes on*” e “*I got you babe*” em dueto digital com ele. Está lá o clássico visual *hippie* que lhe consagrou: a peruca de franja, com cabelo longo, preto e liso; a calça boca-de-sino colorida de listras; com o acréscimo dos brilhos e poás que costumam temperar a extravagância dos seus figurinos (FIG. 20).

⁹⁵ Sometimes I wonder if people clap because I'm still alive or because I can still get into my costumes.

FIGURA 19 – A dupla Cher e Sonny Bono (1968)



FONTE: www.harpersbazaar.com/culture/features/news/g7295/cher-photos/. Acesso: 15 dez. 2022.

FIGURA 20 – Cher na “Here we go again tour” (2019)



FONTE: www.youtube.com/watch?v=bUO86FSRDo. Acesso em: 15 dez. 2022.

Num outro momento, embora não se repita em todos os shows da turnê, ela canta a faixa “*Half breed*”, que fala sobre sua origem Cherokee e remonta ao videoclipe da canção⁹⁶, lançado originalmente em 1973, no qual está em cima de um cavalo, vestida de indígena, levando um cocar na cabeça e conjunto de top e tanga, que deixava braços, barriga e pernas à mostra (FIG. 21). No palco, em 2019, a roupa foi revisitada numa espécie de segunda pele que emula o top e a tanga do passado, mas sem mostrar praticamente nada do atual corpo de Cher – exceto as mãos e o rosto (FIG. 22). Retomo aqui o debate de Foucault (2013, p. 8) sobre a noção de corpo utópico, quando diz que “é contra ele e como que para apagá-lo que fazemos nascer todas as utopias”. O filósofo discute, entre outras coisas, a função da pintura, da tatuagem, da máscara e das vestimentas como elementos de projeção do corpo num espaço outro ou, por que não dizer, num espaço utópico. Na sua visão, a utopia é um lugar fora de todos os lugares, no qual é possível “ter um corpo *sem corpo*”, que seria “belo, límpido, transparente, luminoso, veloz, colossal na sua potência, infinito na sua duração, solto, invisível, protegido, sempre transfigurado” (Ibidem). Um corpo não corporal, enfim.

⁹⁶ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zt9XDdzzp2k>>. Acesso em: 15 dez. 2022.

FIGURA 21 - Cher no videoclipe de "*Half breed*" (1973)



FONTE: www.youtube.com/watch?v=zt9XDdzzp2k. Acesso em: 15 dez. 2022.

FIGURA 22 - Cher cantando "*Half breed*" na "*Here we go again tour*" (2019)



FONTE: facebook.com/watch/?v=1200761390286980. Acesso em: 15 dez. 2022.

Cobrir-se com uma roupa de si mesma, eliminando os rastros do envelhecimento e das imperfeições que o tempo produz não parece tão longe de um holograma de si. O que a tecnologia propiciou ao grupo ABBA, transformando os integrantes em *avatares* rejuvenescidos com a técnica de *de-aging*, Cher já realiza analogicamente há pelo menos 20 anos, desde a primeira turnê de despedida. Boa parte de seu figurino é elaborado tendo como base uma segunda pele exatamente da mesma cor que a sua. São corpetes, tops, vestidos e túnicas concebidos para esconder ao máximo qualquer indício da idade cronológica da cantora, de modo a manter a viagem ao passado sem qualquer turbulência. O caminho da nostalgia, como pontua Boym (2001, p. 17, tradução nossa⁹⁷), muitas vezes constitui “uma abdicação de responsabilidade pessoal, um regresso sem culpa, uma falha ética e estética” que concorre com a utopia do corpo negado e transfigurado ao qual se refere Foucault (2013). Um dos principais exemplos, de acordo com ele, é a múmia, uma herança da civilização egípcia que se propõe a ser o corpo utópico por excelência e busca persistir através do tempo, embora não seja o único:

Existiram também as máscaras de ouro que a civilização micênica colocava sobre os rostos dos reis defuntos: utopia de seus corpos gloriosos, possantes, solares, terror dos exércitos. Existiram as pinturas e as esculturas dos túmulos onde jazem os que desde a Idade Média prolongam na imobilidade uma juventude que não mais passará. Existem agora, em nossos dias, os simples cubos de mármore, corpos geometrizados pela pedra, figuras regulares e brancas sobre o grande quadro negro dos cemitérios. E, nessa cidade de utopia dos mortos, eis que meu corpo torna-se sólido como uma coisa, eterno como um deus. (FOUCAULT, 2013, p. 8)

⁹⁷ [...] an abdication of personal responsibility, a guilt-free homecoming, an ethical and aesthetic failure.

Esse apagamento ou negação do corpo dialoga também com a perspectiva de Gardner (2019) ao analisar livros de biografias e memórias de cantoras mais velhas. A incursão pela literatura na fase pós-menopausa, segundo ela, favorece muitas artistas, sobretudo, pela tendência de serem mais ouvidas do que vistas. “Suas vozes são audíveis e escutadas, mas há tensões sobre como elas são embaladas. Vozes velhas estão sendo vendidas através de seus corpos jovens” (GARDNER, 2019, p. 20, tradução nossa⁹⁸). A autora argumenta, por exemplo, que as capas dos livros autobiográficos de cantoras maduras costumam estampar imagens delas na juventude, ao invés de alguma fotografia atualizada, como nas publicações de Kim Gordon (“A garota da banda”, 2015), Debbie Harry (“*Face it*”, 2019), Patti Smith (“Só garotos”, 2010), Chrissie Hynde (“*Reckless: my life as a Pretender*”, 2016), Barbra Streisand (“*My name is Barbra*”, 2023) e Tina Turner (“Minha história de amor”, 2019), para citar algumas.

Um dos argumentos que sustenta a hipótese de Gardner é o de que o apelo a imagens de juventude seria a principal via de resistência das cantoras no mercado, inclusive no literário, por onde muitas enveredam na maturidade. Ainda que não tenham se aposentado dos palcos, seus corpos envelhecidos são apagados às custas dos corpos jovens que continuam a representá-las midiaticamente, cristalizando a memória visual mais “pura” e “icônica” das artistas biografadas. Ao voltarmos os olhos para a performance de Cher, na qual revisita seus visuais anteriores e, mais do que isso, emula suas antigas características corporais (barriga, pernas, braços, bunda etc.) numa segunda pele, é inevitável pensar na tal embalagem mencionada por Gardner.

A estratégia de alterar o corpo para eternizar de certo modo um tempo que passou também remonta ao que Woodward (1988) nomeia de “*youthfulness as a masquerade*” (juventude como disfarce). Trata-se do uso abundante de inúmeros recursos (estéticos, médicos, cosméticos etc.) com a finalidade de apagar visualmente os sinais do avanço da idade, orientado pela ideia de que “a juventude dá o direito de ser vista e ouvida” (WOODWARD, 1988, p. 122, tradução nossa⁹⁹) e que por isso deveria ser almejada. No entanto, a autora ressalta que o corpo é naturalmente flexível, mutável e instável, de modo que ele nunca será o mesmo ao longo da vida, não importa que artifícios externos sejam empregados. Assim, ela tensiona o conceito de disfarce (ou máscara) ao indicar que ele pode servir a diferentes funções, seja para esconder, modificar ou pontuar a continuidade dos sujeitos. A depender da circunstância, o disfarce

⁹⁸ Their voices are audible and they are being listened to, but there are tensions over how those voices are now packaged. Older voices are being sold via their younger bodies.

⁹⁹ Youth thus gives one the right to be seen and heard.

transforma-se numa provocação à sociedade, muito mais do que uma estratégia de defesa dos preconceitos perpetuados nela.

Seja como for, o envelhecimento parece quase sempre precisar ser administrado e da maneira mais dissimulável possível, num jogo performático e visual que converte o corpo num quadro que ora oculta, ora expõe os rastros de quem sé e quem se foi. Numa das últimas canções executadas no show, Cher volta no tempo para resgatar a estética do videoclipe de “*If I could turn back time*”, um *hit* de 1989 marcado pelo figurino que a cantora havia usado então aos 43 anos de idade (FIG.23). Na época, ela já incorporava num collant a transparência como segunda pele que apareceria outras vezes em futuras performances. No show de 2019, a roupa, apesar de continuar sensual, mostrou menos do corpo, evitando o decote e os detalhes mais cavados da anterior (FIG. 24).

FIGURA 23 - Videoclipe de “*If I could turn back time*” (1989)



FONTE:
www.youtube.com/watch?v=9n3A_-HRFfc. Acesso em: 15 dez. 2022.

FIGURA 24 - Performance de “*If I could turn back time*” na turnê (2019)



FONTE:
www.youtube.com/watch?v=bukPtkbW1-s&t=84s. Acesso em: 15 dez. 2022.

É interessante observar como os espetáculos de Cher apostam na reativação de sua imagem jovem, demonstrando pouca pretensão a grandes mudanças. Os arranjos musicais são sempre os mesmos, os figurinos tentam se aproximar ao máximo dos originais e a coreografia também. E embora nunca tenha sido pessoalmente uma dançarina ou entusiasta de pirotecnias coreográficas, há muito movimento no palco. Bailarinos e acrobatas encarregam-se da parte

mais pesada da coreografia à medida que a cantora vai acompanhando sincronizada com eles os movimentos menos complexos (FIG. 25). Mesmo em boa forma, há limitações de ordem física na execução das danças ao vivo, mas que em nada interferem no conjunto que compõe a performance. Tudo parece se adequar com certa harmonia, sem comprometer a proposta *dance* das músicas, nem diminuir a presença de palco de Cher.

FIGURA 25 - Performance de Cher em Belfast (2019)



FONTE: www.belfastlive.co.uk/whats-on/music-nightlife-news/gallery/cher-live-belfast-sse-arena-17194929. Acesso em: 20 fev. 2020.

Quando terminou o show da “*Here we go again tour*” ao som de “*Believe*”, talvez a canção mais atemporal do repertório, foi inevitável pensar em como a artista tem performatizado seu envelhecimento ao longo das últimas décadas. Cher foi uma das primeiras estrelas da música pop a sofrer *bullying* midiático por causa de intervenções estéticas de rejuvenescimento. Foram muitas as piadas com sua aparência física (FIG.26), lendas sobre procedimentos (como a suposta retirada de uma costela para afinar a cintura)¹⁰⁰, comparações esdrúxulas com outras celebridades (FIG.27) etc.

¹⁰⁰ Viva la Cher. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/serafina/sr2811201002.htm>>. Acesso em: 15 dez. 2022.

FIGURA 26 – “Então é por isso que você precisa de um adesivo de rosto, Cher... 24 horas depois da aparição no tapete vermelho, a cantora de 64 anos mostra seu lado natural” (tradução nossa)



FONTE: www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-1338296/Cher-64-shows-needed-facelift-tape-Burlesque-premiere.html. Acesso em: 2 dez. 2022.

FIGURA 27 - "Cher está derretendo como o Jacko? Conhecida por ir para a faca do cirurgião, a estrela agora se parece com Michael Jackson" (tradução nossa)

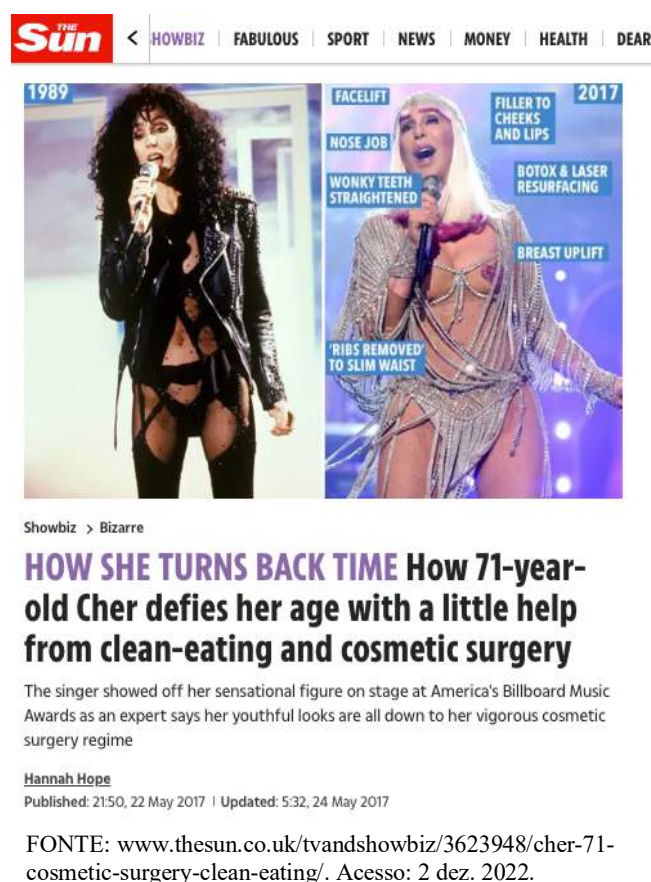


FONTE: www.mirror.co.uk/3am/celebrity-news/is-cher-melting-into-jacko-plastic-surgery-1485576. Acesso em: 2 dez. 2022.

Em vez de negar ou rebater os comentários jocosos, a cantora optou por admitir a adesão às cirurgias plásticas e levar com bom humor o idadismo do qual foi alvo, como pude observar durante o show. “Acho engraçado quando as pessoas dizem ‘ah, agora que estou mais velha me encontrei comigo mesma, tenho paz, estou mais sábia’... Mentira! Eu já fui jovem e velha. Jovem é melhor!” (tradução nossa)¹⁰¹, diz Cher entre risos para a plateia de Belfast, aproveitando para comentar que o motivo pelo qual continua a fazer o que faz em sua “*disgusting age*” (idade nojenta) é para mostrar às mulheres que elas também podem fazer o que quiserem, quando quiserem. Mesmo com a disciplinarização dos corpos no ambiente midiático, há sinais de que a performance do envelhecimento de Cher tem negociado com a desaparecimento/aparição do seu corpo em diferentes fases da vida usando o humor como anteparo e também estratégia para docilizar a fúria dos detratores.

¹⁰¹ It’s funny when people say ‘ah, now that I’m older I found myself, I have peace, I’m wiser... Bullshit! I’ve been young and and I’ve been old. Young is better!

FIGURA 28 - "Como ela faz o tempo voltar. Como Cher, aos 71 anos, desafia sua idade com uma ajudinha da alimentação saudável e da cirurgia plástica" (tradução nossa)



Ao “se divertir” com a sua própria longevidade, a cantora neutraliza em alguma medida a violência simbólica do discurso etarista. Para além dos disfarces físicos tratados por Woodward, a estética da extravagância e seu histórico de comediante somam-se na construção da imagem de uma diva excêntrica que parece aceitar o ônus de sua duradoura permanência no showbiz. Se é certo ou errado, verdadeiro ou falso, não importa tanto, mas a tática tem surtido algum efeito, já que desde o retorno ao cinema em “*Mamma mia 2*” sua carreira ganhou novo fôlego, com disco, turnê, espetáculo biográfico na Broadway e campanhas de moda e beleza. O filme possibilitou um reposicionamento mercadológico de Cher beneficiado também pelos debates atuais sobre envelhecimento feminino, que valorizam sobretudo as mulheres que o aceitam de maneira “pacífica”.

A cantora já não estampa revistas ou sites de celebridades com manchetes jocosas em relação a sua aparência física ou questionando sua longevidade profissional. A mudança no tom é visível, por exemplo, na capa de uma edição especial da revista People, de maio de 2021, por ocasião de seus 75 anos. Na capa, nenhuma referência a qualquer aspecto de seu corpo, apenas um retrospectiva dos trabalhos (FIG. 29). No texto interno, uma breve menção ao tom cômico

dela no palco, ao falar sobre o próprio envelhecimento, mas o foco permanece em suas realizações¹⁰².

Existe uma certa conformação com o avanço da idade com o uso do humor, da nostalgia, no esquivar-se do confronto, no agir dentro das expectativas da sociedade, mas principalmente no processo constante de negociação sobre o apagamento de si, ainda que as dissimulações do corpo mostrem tanto quanto pretendem esconder. Cher resiste com as estratégias que desenvolveu no deserto de longevidade artística feminina que a música pop cultivou. Inovou quando pôde, manteve-se na zona de conforto quando conveniente e jogou com a pretensa aposentadoria do jeito que quis. Não há certo ou errado, bom ou ruim, mas sim um caminho pedregoso trilhado na contramão de uma indústria para quem mulheres como ela só interessam quando saem de cena.

FIGURA 29 - "Cher aos 75! Sua música, seus filmes, sua vida incrível: de 'I got you babe' a 'Feitiço da Lua' e outros" (tradução nossa)



FONTE: Reprodução

¹⁰² Disponível em: <<https://people.com/music/people-celebrates-cher-in-new-special-edition/>>. Acesso em: 15 dez. 2022.

3.4 “MADAME X TOUR”, LISBOA (2020)

No dia 6 de maio de 2019, um vídeo foi liberado nas redes sociais de Madonna anunciando sua próxima turnê. Os ingressos começariam a ser vendidos em poucos dias, mas a dinâmica dos shows dessa vez seria inédita na sua carreira. A mulher que por mais de três décadas lotou estádios no mundo inteiro quis, aos 61 anos, experimentar um formato intimista, diferente de tudo o que já tinha feito. Segundo a justificativa do anúncio veiculado no Youtube¹⁰³, a proposta era ficar mais perto do público, testando um outro tipo de fruição do seu mais recente trabalho, o álbum “Madame X” (Interscope, 2019), concebido durante a temporada em que morou na cidade de Lisboa (Portugal).

Eram 6h35 da manhã, horário do Brasil, e 10h35 em Portugal, do dia 25 de maio, quando consegui vencer a maratona virtual e comprar o primeiro ingresso. Outras datas de show seriam abertas mais adiante, mas, por ora, eu já contava com um *ticket* para vê-la em Lisboa, no dia 18 de janeiro de 2020, após enfrentar uma fila online de algumas milhares de pessoas, num fuso-horário mais adiantado que o meu. Como era pouco provável a inclusão do Brasil na rota, planejei viajar para assisti-la no lugar mais prático e próximo do Recife, onde eu morava até então. Passados alguns meses, surpreendida ao ser contemplada com a bolsa de doutorado-sanduíche da Capes, precisei mudar para a Espanha no período do show. Além do encurtamento da distância, o momento também se mostrou oportuno pela possibilidade de incorporar a performance ao meu corpus de análise, lançando mão das ferramentas epistemológicas já em desenvolvimento durante minha estância doutoral na Universidad de Oviedo.

Antes da “Madame X”, a última vez que Madonna entrou em turnê foi, entre 2015 e 2016, com a “*Rebel heart tour*”, seguindo o modelo clássico dos shows em estádios e arenas que ela mesma consolidou. A ideia em 2019, porém, era realizar uma série de curtas “residências” em teatros de algumas poucas cidades dos EUA (Chicago, Nova York, Miami, Filadélfia, San Francisco, Las Vegas e Los Angeles) e da Europa (Lisboa, Paris e Londres). Seriam várias datas seguidas num mesmo local, com dimensões espaciais muito inferiores às das estruturas dos megaespetáculos que costumava fazer. Outra novidade era a proibição total de celulares nos shows, sendo todos os aparelhos eletrônicos lacrados na entrada de cada teatro. Não se permitia qualquer registro de som ou imagem da performance, o que me impediu de reproduzir em detalhes as falas que aqui descrevo. Quanto às fotos utilizadas nesta pesquisa, todas fazem parte das redes sociais da cantora e foram registradas por sua equipe.

¹⁰³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Iv4SgNWSR8E>>. Acesso em: 22 dez. 2022.

Chamo atenção para um traço recorrente no trabalho de Madonna, que é o de atrelar todas as turnês ao lançamento de um álbum inédito. A única exceção foi em 2023, quando completou 40 anos de carreira e anunciou uma turnê de grandes *hits* (“*Celebration tour*”), sem nenhum trabalho novo encabeçando o projeto. Ao contrário de Cher, cujo perfil de show é baseado predominantemente na nostalgia da sua trajetória artística, Madonna nunca foi grande entusiasta do próprio passado. Mesmo quando revisita antigos sucessos, eles são apresentados sob novas roupagens estéticas em relação ao videoclipe, à gravação original ou a performances anteriores. Tendo investigado e acompanhado seu trabalho há algumas décadas, vejo que pouco ou nada se repete. Um exemplo é a canção “*Like a virgin*”. Presente em sete das 11 turnês que já fez, nenhuma das performances assemelha-se entre si. São todas ressignificadas a cada show, seja na estética, na sonoridade ou na poética.

A busca pela atualização do repertório e da própria imagem é uma marca que perdura desde o início da cantora. Para cada disco, uma nova persona vem à luz, compondo uma identidade visual completamente distinta das anteriores. Se a mudança sempre pareceu a regra do jogo performático conduzido por ela, o envelhecimento acrescentou outra camada a esse processo, que é tão criativo quanto disciplinador. A vigilância midiática sobre a natureza mutante do seu corpo tem se intensificado desde os anos 1990, quando começa a aparecer o incômodo da imprensa com a sua idade. Um dos primeiros registros foi justo por ocasião de uma turnê, “*The girlie show*” (1993), na revista britânica *Smash hits* (FIG. 30).

O texto da matéria, assinado por Pete Stanton, cobre o show de abertura em Londres (Inglaterra) e é acompanhado pelo título “*Calm down, grandma!*” (Calma, vovozinha!, em português). Stanton narra detalhes da apresentação e, no final, questiona a capacidade de Madonna, então aos 35 anos, ainda conseguir “chocar” as pessoas com a teatralização da sexualidade. É sintomático notar que essa manifestação de idadismo, uma das primeiras, tenha acontecido a partir da experiência de uma performance ao vivo. Afinal de contas, é na presença que se dá o encontro talvez mais profundo entre o real e o imaginado, o arquivo e o repertório, o projetado e o tangível. Não por acaso, a preocupação de delimitar meu corpus de análise a artistas cujas performances pude assistir pessoalmente, já que entendo tratar-se de um momento-chave do afeto, capaz de acionar uma miríade de sentimentos, não raramente contraditórios, acerca do corpo.

FIGURA 30 - Madonna, aos 35 anos, em matéria da revista britânica *Smash hits*, em 1993, com título "Calma, vovozinha!"



FONTE: themmagazineblog.files.wordpress.com/2020/06/smash-hits-1993-uk-copy.jpg?w=1024.
Acesso em: 22 dez. 2022

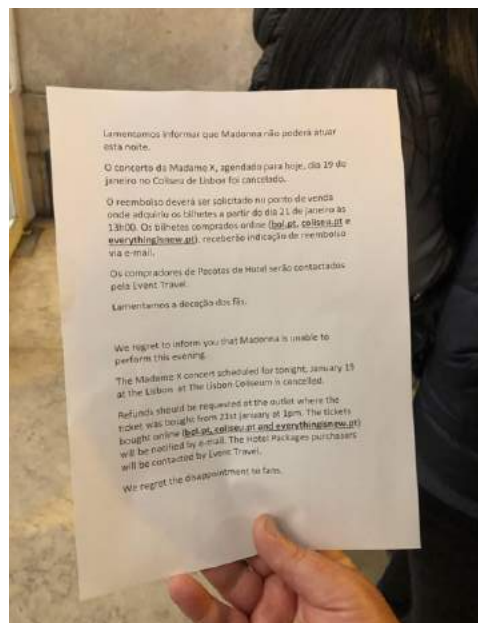
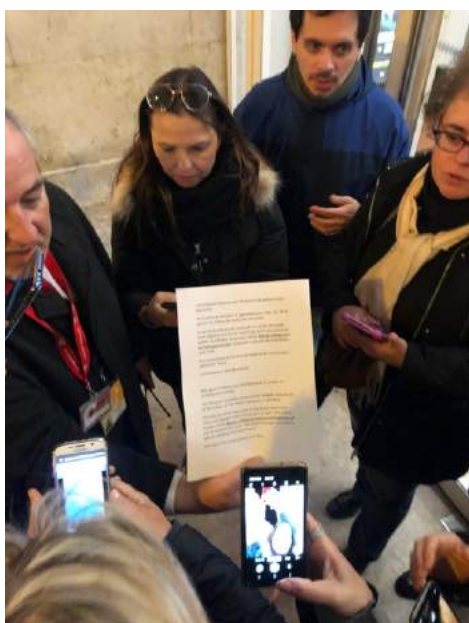
É chegado janeiro de 2020. Os primeiros shows da etapa europeia aconteceriam em Portugal, logo após alguns meses de estrada nos EUA e um breve recesso no fim do ano. Na bagagem de Madonna, viria também a série de cancelamentos na fase final estadunidense, por uma suposta lesão durante os ensaios, que ninguém explicava ao certo os detalhes. Postagens com fotos e vídeos de bastidores, no Instagram, mostravam a cantora em fisioterapia, na tentativa de abrandar a revolta pelos shows cancelados, como o de Miami, suspenso a pouco mais de duas horas antes do início. No texto da legenda de um vídeo sobre o episódio, postado em 25 de dezembro de 2019, ela se desculpa e comenta sobre as dores e o repouso forçado:

Eu chorei pela dor das minhas lesões, que tem sido indescritível nos últimos dias. A cada música que cantava, eu rezava para conseguir chegar à próxima e terminar o show. Minhas preces foram atendidas, e eu consegui. Eu me considero uma guerreira, nunca paro, nunca desisto, nunca me rendo!! No entanto, desta vez, tenho que ouvir meu corpo e aceitar que minha dor é um aviso. Quero pedir desculpas a todos os meus fãs por ter que cancelar meu último show. Passei os últimos dois dias com médicos, exames, ultrassons, raios-X, cutucando e sondando e mais lágrimas. Eles deixaram bem claro para mim que, se eu continuar minha turnê, devo descansar o máximo possível para não causar danos irreversíveis ao meu corpo. Nunca deixei uma lesão me impedir de cantar, mas desta vez tenho que aceitar que não há vergonha em ser humano e ter que apertar o botão de pausa (tradução nossa).¹⁰⁴

¹⁰⁴ I was in tears from the pain of my injuries, which has been indescribable for the past few days. With every song I sang, I said a prayer that I would make it to the next and get thru the show. My prayers were answered, and I made it. I consider myself a warrior, I never quit, I never give in, I never give up!! However this time I have to listen to my body and accept that my pain is a warning. I want to say how deeply sorry I am to all my fans for

No total, oito shows foram agendados no tradicional Coliseu dos Recreios, em Lisboa, entre 12 e 23 de janeiro, sendo alguns deles em dias seguidos. A essa altura, eu havia conseguido mais um *ticket*, além do que tinha desde maio, para a última data na cidade. Como soube que gravariam o registro oficial da turnê lá, achei que valeria o esforço de vê-la mais de uma vez. Logo no início, as apresentações de 12 a 18 de janeiro aconteceram como planejadas. Apesar de se queixar de muitas dores ao longo das performances, a cantora manteve os números musicais na íntegra e nenhuma grande modificação foi notada na estrutura global do show. Os problemas agravaram-se a partir do dia 19, quando anunciaram o primeiro dos muitos cancelamentos que viriam adiante (FIG. 31 e 32).

FIGURAS 31 e 32 – Aviso de cancelamento distribuído aos fãs na porta do Coliseu dos Recreios, em Lisboa, pouco antes do início do show da “Madame X tour”, em 19 de janeiro de 2020



FONTE: Mariana Lins/Acervo pessoal

A insatisfação do público era nítida, misturada também à frustração dos fãs que viajaram de outros partes do mundo para ver o show. Com o histórico de datas suspensas nos EUA repetindo-se em Lisboa, o clima de apreensão cresceu a respeito das futuras apresentações. Dos três shows que ainda restavam no país, ela apresentou dois e cancelou mais um (dia 22 de janeiro). O último, para o qual eu tinha conseguido ingresso de última hora, foi talvez o mais

having to cancel my last show. I spent the last two days with doctors scans, ultra sounds, X-rays poking and probing and more tears. They have made it very clear to me that if I am to continue my tour— I must rest for as long as possible so that I don't inflict further and irreversible damage to my body. I have never let an injury stop me from performing but this time I have to accept that there is no shame in being human and having to press the pause button. Disponível em: < <https://www.instagram.com/tv/B6eyxZkh0SO/> > . Acesso em: 21 dez. 2022.

emblemático que já presenciei em anos e me chamou a atenção especialmente pela fragilidade exposta de alguém que sempre fez questão de parecer um modelo espartano de vigor. A dor física descortinou outras vulnerabilidades à luz da ribalta intimista que ela empenhou-se em criar.

Durante os shows de Lisboa, as queixas sobre as lesões foram frequentes, embora não especificadas até a apresentação que antecedeu o primeiro cancelamento na cidade, quando a cantora deixou escapar que sofria de muitas dores no quadril e no joelho. Na última data, o show já tinha sido bastante modificado, em função dos ajustes para reduzir o esforço físico de Madonna, que apareceu usando sapatos baixos e, em alguns números, pés descalços, ao invés das botas e dos saltos altos de antes (FIG. 33 e 34). Os movimentos de dança também foram afetados, com execuções mais lentas e alguns números musicais inteiramente cortados, por causa do volume de coreografia. O incômodo da artista no palco era visível e um tanto angustiante também para quem testemunhava seu esforço para realizar a performance.

FIGURA 33 - Sapato sem salto, com joelheiras e movimentos contidos no show de Lisboa (2020)



FONTE: www.mad-eyes.net/tours/madame-x-tour/img/lisbon28. Acesso em: 20 fev. 2021

FIGURA 34 - Madonna troca de calçado no palco, em Lisboa (2020)



FONTE: www.mad-eyes.net/tours/madame-x-tour/img/lisbon01. Acesso em: 20 fev. 2021.

Na “*Madame X tour*”, os shows tinham em média 2h20 de duração, tempo que variava de acordo com as interações da cantora com o público, muitas vezes prolongadas quando havia alguma celebridade na plateia. Por alguns momentos, Madonna conversava em cima do palco e em outros descia até as primeiras fileiras do teatro, sentava, tomava uma cerveja com alguma pessoa conhecida, falava mais um bocado, e subia novamente para continuar o espetáculo.

Numa dessas interações, costumava sentar à beira do palco – e também deitar – para trocar algumas palavras com os fãs, contar histórias, tirar uma *selfie* com uma máquina fotográfica Polaroid e leiloar a imagem entre eles. O dinheiro, segundo ela, seria destinado aos projetos filantrópicos que realiza na África.

O último show de Lisboa fez desse um dos momentos mais sofridos da performance. Como não conseguia mais sentar no chão, a cantora acomodou-se numa cadeira em cima do palco, de onde conduziu toda a interação e tirou a foto Polaroid para leiloar para um fã, como sempre acontecia (FIG. 35). Mas antes disso, reclamou longamente do seu estado de saúde, dizendo que encontrava-se à base de analgésicos e que, antes de entrar em cena, estava sofrendo com muitas dores. A decisão de fazer o show, segundo ela, havia contrariado os médicos e seu próprio corpo, mas se justificava por ser a despedida da capital portuguesa, à qual devia a inspiração de seu último álbum.

FIGURA 35 – Com dores, Madonna senta numa cadeira e não no chão, como de costume, para interagir com a plateia na "Madame X tour" (2020)



FONTE: www.mad-eyes.net/tours/madame-x-tour/img/lisbon20.jpg. Acesso: 20 fev. 2021.

A *via crucis* do corpo de Madonna na “Madame X tour” remete à discussão levantada por Martin (2017), quando ressalta os principais objetivos dos estudos sobre envelhecimento: desconstruir a naturalização do curso de vida determinado pelo gênero e superar a

compartimentação das faixas etárias, que “nunca são inocentes e puramente descritivas, mas normativas e definidas por suas respectivas atribuições discriminatórias” (MARTIN, 2017, p. 69, tradução nossa¹⁰⁵). Em sua pesquisa sobre a relação da velhice com a dança, a autora defende a prática da improvisação como forma de adaptar-se às limitações biológicas que se impõem nos corpos de bailarinas e bailarinos que seguem dançando na maturidade. No entanto, mais importante do que as técnicas desenvolvidas para mantê-los ativos na dança por um tempo maior é entender como as restrições físicas estão ligadas à forma como os dançarinos percebem-se e são percebidos.

Enquanto Martin vê a perda de capacidade atlética como terreno fértil para novos processos e procedimentos criativos, ela também admite que, para as mulheres, a fase tende a ser mais complexa pela carga de preconceito arraigado. A autora reforça que “nem todas as construções de diferenças culturais e sociais são automaticamente dissolvidas ou subvertidas numa prática implicitamente crítica da idade” (MARTIN, 2017, p. 106, tradução nossa¹⁰⁶), uma vez que a intersecção entre idade e gênero segue imperando no mundo em que vivemos. Se o crescimento gradativo das restrições físicas é uma realidade para todas e todos, é preciso tensionar a equação que faz do envelhecimento feminino pior, a começar pelas representações midiáticas.

A performance de sofrimento de Madonna no show em Lisboa tem a ver com suas lesões, obviamente, mas também se conecta às cobranças direcionadas ao corpo feminino ao longo da vida, em especial na fase pós-menopausa, quando a capacidade produtiva da mulher é mais do que nunca posta em xeque. Se historicamente a aptidão física quase sempre pesou mais do que a idade cronológica (THANE, 2018), para uma artista que construiu a carreira sob o alicerce do corpo atlético, jovem e sensual, lidar com as expectativas da sociedade sobre ele é um desafio a mais. Basicamente, trata-se de alimentar uma cadeia de ansiedades que resulta na dissimulação da velhice a qualquer custo, sem que jamais se encontre a justa medida, pois o autoaprimoramento na perspectiva neoliberal é parte de um empreendimento de ordem individual. Logo, o envelhecimento “mal sucedido”, sob tal lógica, seria fruto de um fracasso de gestão do indivíduo em relação a si mesmo.

¹⁰⁵ [...] the focus of age studies is to deconstruct the naturalization of the (gendered) life course and to overcome the separation of age cohorts, which are never innocent and purely descriptive, but normative and defined by their respective discriminatory attributions.

¹⁰⁶ [...] not all constructions of cultural and social differences are automatically dissolved or subverted in an implicitly age critical practice.

3.4.1 O *bullying* virtual

Assim como muitas mulheres, anônimas ou famosas, Madonna está longe de se manter imune à pressão que as instâncias midiáticas incide sobre o envelhecimento. Quanto mais sua aparência entra em pauta, mais ela se empenha em modificá-la e buscar artifícios para driblar a passagem do tempo. Na contramão de Cher, que comenta abertamente sobre a idade e os procedimentos estéticos, a cantora prefere não tocar no assunto, a menos que haja algum episódio de *bullying* massivo (não raramente incendiado por ela mesma nas redes sociais). No mais, procura impedir, desde 2008, quando completou 50 anos, que as filmagens oficiais de suas turnês possuam *close-ups*, mantendo os enquadramentos sempre de longe, de corpo inteiro, com pouco ou nenhum *zoom*.

A cantora, porém, não parece ter com o resto do corpo a mesma preocupação que possui com o rosto. Também ao contrário de Cher, ela o expõe sempre que pode, seja nas performances ao vivo ou nas redes (FIG. 36 e 37), despertando ira nos etaristas com alguma frequência.

FIGURA 36 - *Selfie* de Madonna no Instagram (2020)



FONTE: www.thesun.ie/tvandshowbiz/5626550/madonna-crutch-topless-steamy-selfie/. Acesso em: 5 jan. 2023.

FIGURA 37 - Madonna posta foto semi-nua no Instagram (2022)



FONTE: www.dailystar.co.uk/showbiz/madonna-64-risks-instagram-ban-28357572. Acesso em: 5 jan. 2023.

A estratégia engaja a conta da artista nas redes e coloca seu nome de volta aos portais de notícias, seja pela virulência das reações ou pela defesa da sua liberdade de aparecer como quiser. Madonna parece saber jogar midiaticamente com os desconfortos que sua imagem

provoca, como fazia nas décadas de 1980 e 1990, mas agora por outra chave. Enquanto ela acirra os ânimos do público com publicações ousadas, e muito produzidas, alguns colegas da indústria musical acabam entrando na arena de disputas alimentada pela dinâmica das redes, revelando seus próprios desconfortos com o teor sexualizado das fotos da cantora.

Foi o que aconteceu em pelo menos duas ocasiões, após manifestações dos *rappers* estadunidenses 50 Cent e Nelly, no Instagram. Na primeira situação, em 3 de dezembro de 2021, Madonna postou uma série de fotos sensuais num quarto, sendo que em algumas delas posou sob uma cama, deixando a bunda à mostra. 50 Cent então repostou a imagem em seu perfil (FIG. 38) com o seguinte texto: “esta é a merda mais engraçada de todas. Isso é Madonna debaixo da cama tentando fazer ‘*like a virgin*’¹⁰⁷ aos 63 anos. Ela vai estar bem ‘fudida’, se não levantar sua bunda velha” (tradução nossa¹⁰⁸).

FIGURA 38 – *Rapper* 50 Cent repostou foto de Madonna com legenda ofensiva em relação à idade da cantora



FONTE: atlantablackstar.com/2021/11/26/bbl-not-done-well-50-cent-trolls-madonnas-risque-instagram-photo/. Acesso em: 10 jan. 2023.

O caso gerou repercussão midiática e uma resposta da cantora publicada em sua conta, no dia 13 de janeiro de 2021, juntamente com uma foto, tirada em 2003, na qual ela e o *rapper* aparecem abraçados:

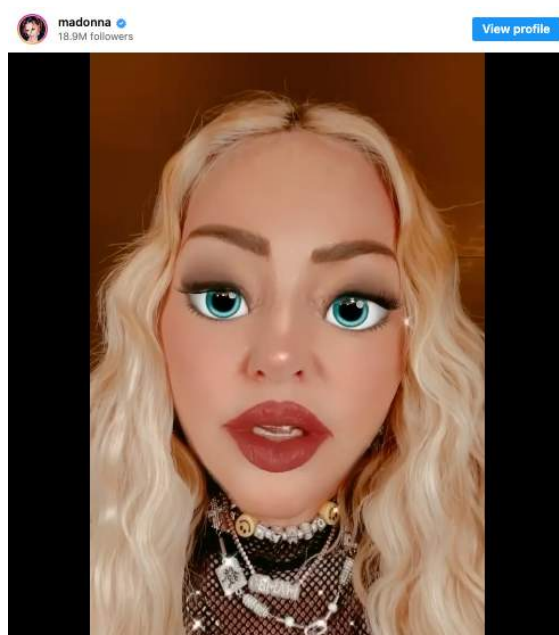
¹⁰⁷ O *rapper* faz referência à música de Madonna, lançada em 1984, famosa pela performance realizada na primeira edição do Video Music Awards da MTV (VMA) naquele mesmo ano. Na época, Madonna rastejou no palco do VMA vestida de noiva, deixando a lingerie à mostra ao ter a bunda focalizada durante a transmissão.

¹⁰⁸ This is the funniest shit. That's Madonna under the bed trying to do like a virgin at 63. She shot out, if she don't her old ass up.

“Aqui está 50 Cent fingindo ser meu amigo. Agora você decidiu falar mal de mim! Acho que sua nova carreira é chamar atenção tentando humilhar os outros nas redes sociais. A escolha menos elevada que você poderia fazer como artista e como adulto. Você está apenas com inveja que não vai estar tão bonito como eu ou se divertir tanto quando você tiver minha idade!” (tradução nossa)¹⁰⁹

Diante da publicação de Madonna e de todo o debate que se seguiu a respeito da misoginia e do idadismo atrelados às palavras de 50 Cent, ele apagou a postagem e pediu desculpas, dizendo que não teve a intenção de ferir os sentimentos da cantora e que de forma alguma se beneficiava do conflito. A tréplica veio na forma de um vídeo em que Madonna, com um filtro de boneca e voz artificialmente alterada, aprofunda as críticas ao cantor, pontuando como o uso das redes sociais para “humilhar” pessoas, sobretudo mulheres, rende muitos benefícios a quem o faz (FIG. 39).

FIGURA 39 - Madonna rebate comentários de 50Cent



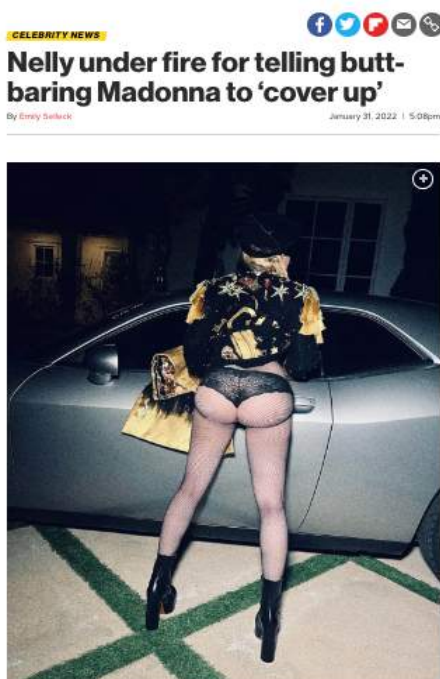
FONTE: [instagram.com/madonna](https://www.instagram.com/madonna). Acesso em: 18 jan. 2021.

Apesar disso, o cantor voltou a fazer comentários etaristas e jocosos sobre as aparições da cantora outras vezes. Madonna, porém, optou por não mais rebatê-los. Pouco mais de um mês depois, o *rapper* Nelly também comentou fotos da bunda da cantora no Instagram (FIG.

¹⁰⁹ Here is 50 Cent pretending to be my friend. Now you have decided to talk smack about me! I guess your new career [is] getting attention by trying to humiliate others on social media. The least elevated choice [you] could make as [an] artist and an adult. [You're] just jealous you won't look as good as me or have as much fun when you are my age!. Disponível em: <https://www.newsweek.com/50-cent-mocks-madonna-after-apology-instagram-twitter-1658707>. Acesso em: 20 jan. 2023.

40). No perfil dela, o artista escreveu que “algumas coisas devem ser deixadas cobertas” (tradução nossa)¹¹⁰.

FIGURA 40 - Nelly é criticado por dizer a Madonna que 'cubra' a bunda



FONTE: pagesix.com/2022/01/31/nelly-under-fire-for-telling-madonna-to-cover-up-on-instagram/. Acesso em: 20 jan. 2023.

As demonstrações de desconforto com o envelhecimento que foge às expectativas do senso comum sempre existiram, mas atualmente avolumam-se nas ambiências digitais. Seja numa postagem, numa performance ou em outro tipo de aparição pública, as artistas encontram-se sob escrutínio instantâneo, ainda que se esforcem para manter o controle da narrativa nas suas redes sociais em algum nível. Como aponta Gutmann (2021, p. 16), essas dinâmicas comunicacionais da atualidade só reforçam como habitamos “espaços constituídos por fluxos de textos, imagens e sons em rede” entrelaçados a corpos e sujeitos. Tudo funcionando num ecossistema de trânsitos, conexões e repertórios entre as performances na tela e fora dela.

3.4.2 “Por que eu esperava mais de Madonna?”

¹¹⁰ Something's should just be left covered up.

São incontáveis os episódios em que a velhice de Madonna esteve no centro dessa ecologia midiática embaralhando-se com entrevistas, vídeos, música, performances ao vivo, gravadas, textos, fotos etc. Em 5 de fevereiro de 2023, por exemplo, ao comparecer à cerimônia dos prêmios Grammy para introduzir a performance de Sam Smith e Kim Petras, dois dos poucos artistas *queers* da premiação, a cantora foi massacrada nas redes sociais por supostamente aparecer com o rosto inchado e “deformado” por procedimentos estéticos (FIG. 41). A reação desencadeada pela transmissão televisiva do evento repercutiu instantaneamente em comentários publicados nas redes sociais (Twitter, em especial) e nos portais de notícias¹¹¹.

FIGURA 41 - Madonna introduzindo a performance de Sam Smith e Kim Petras na cerimônia do Grammy 2023



FONTE: nypost.com/2023/02/05/madonna-unrecognizable-during-grammy-speech-that-cant-be-her/. Acesso: 1 mar. 2023.

Dentre as muitas manifestações de rechaço à imagem da cantora que acompanhei nas redes durante e após o Grammy, uma chamou especialmente a atenção. A da influenciadora digital brasileira Claudia Arruga, que mantém uma conta no Instagram voltada para “inspirar mulheres para uma maturidade bacana e sem *stress*”, de acordo com sua autodescrição na página¹¹². Ela fez uma publicação no dia seguinte ao Grammy com o título “Por que eu esperava mais de Madonna?” sobre a foto da artista na cerimônia (FIG. 42).

¹¹¹ Disponível em: <<https://pagesix.com/2023/02/05/fans-so-confused-by-madonnas-new-face-at-grammys-2023/>>. Acesso em: 1 mar. 2023.

¹¹² Disponível em: <<https://www.instagram.com/cool50s/>>. Acesso em: 8 fev. 2023.

FIGURA 42 - Postagem da influenciadora digital Claudia Arruga no Instagram (2023)



FONTE: www.instagram.com/p/CoV_dE2synl/. Acesso em: 8 fev. 2023

Na legenda, um texto que a influenciadora chama de “desabafo” a respeito daquilo que julga ser a “descaracterização” da cantora estadunidense, de quem se diz fã:

Já falei muito de #madonna aqui e o quanto eu sou fã. Também sou das primeiras a defender a livre escolha de como cada uma prefere envelhecer. Mas eu esperava mais de Madonna. Na verdade, sempre acreditei que ela, revolucionária e disruptiva, fosse uma das primeiras mulheres a levantar a bandeira contra o idadismo. Do seu jeito. Ok, sabemos por seus inúmeros vídeos e discursos sobre o quanto é cruel envelhecer sob os holofotes da mídia. E da opinião pública. Mas eu acreditava que ela não iria sucumbir a essa pressão insana e se rebelaria lindamente contra o sistema. [...] Não queria ver Madonna se descaracterizar e se transformar em seu próprio avatar. Queria ver Madonna do alto dos seus 64 anos dando um “*I don’t give a f@ck*” [“não estou nem aí”, em português] para todo mundo e mostrando o quanto é gata e o seu poder da maturidade. Mas esse é um desejo meu. Uma fantasia minha. Não estou na pele dela pra imaginar o que é envelhecer sendo Madonna. Mas ela seria um colosso defendendo essa bandeira. O que vocês acham?¹¹³

Nos comentários da postagem, as opiniões dividiram-se entre as seguidoras que se chocavam com a foto, as que expressamente colocavam-se em desacordo com o desabafo de Arruga e as que manifestavam apoio. Selecionei algumas das que se posicionaram a favor da influenciadora, usando como critério uma breve pesquisa realizada em seus perfis do Instagram

¹¹³ Disponível em: < https://www.instagram.com/p/CoV_dE2synl/ >. Acesso em: 8 fev. 2023.

(todos públicos) que indicou, a partir da análise das autodescrições (bio) e postagens, que todas tinham números expressivos de seguidores e como foco de suas contas e conteúdos direcionados a mulheres e/ou o combate ao idadismo. Sendo elas @lydiasayeg (50.9 mil seguidores) figura pública, proprietária de uma famosa joalheria; @derepente50 (17.2 mil seguidores), mentora de mulheres 50+; @menospausamaisvida (75 mil seguidores), escritora e “empresária da menopausa”; @dra.aleongaratto (4.6 mil seguidores), médica ginecologista; e @maria_consentino (104 mil seguidores), influenciadora de estilo de vida (FIG. 43).

FIGURA 43 - Comentários na postagem sobre a aparição de Madonna na conta da influenciadora digital Claudia Arruga (@50scool)



FONTE: www.instagram.com/p/CoV_dE2synl/. Acesso em: 8 fev. 2023.

Levando-se em conta os comentários reproduzidos, é possível constatar que as autoras condenam unanimemente o que creem ser um “exagero” de intervenções estéticas por parte de Madonna. Entre os protestos, estão o das técnicas de rejuvenescimento “mal feitas”, o da “infeliz escolha” de profissionais especializados, o da frustração por não reconhecer o rosto atual da cantora e o de a artista haver sucumbido às pressões estéticas. A médica Ale Ongaratto

(@dra.aleongaratto) chega a duvidar que a foto da publicação é verdadeira e sentencia que, caso seja mesmo, trata-se de uma situação de “dismorfismo corporal”¹¹⁴. Já a influenciadora Maria Consentino (@maria_consentino) lamenta a mudança na aparência do rosto da cantora e torce para que ela se arrependa e pare de realizar preenchimentos “enquanto há tempo”.

O incômodo com a aparência da artista por parte das influenciadoras digitais lembra o resultado encontrado na pesquisa de Pereira e Penalva (2011), quando investigaram de que forma Madonna, ao completar 50 anos, passou a ser considerada por mulheres brasileiras da mesma faixa etária como um modelo ideal de envelhecimento feminino. Entre as 14 entrevistadas do estudo, todas na média dos 50 anos de idade, a cantora era um símbolo de jovialidade e boa forma sem “excessos”, sendo um farol a ser seguido. De acordo com os pesquisadores, mesmo tendo opiniões diversas sobre o desejo de realizarem algum procedimento cirúrgico, as entrevistadas foram unânimes ao afirmarem que “o exagero não faz parte de suas vidas e que buscam parecer o mais natural possível, pois sabem que o ‘esticar demais’ não trará nem um rosto nem um corpo mais jovem” (PEREIRA; PENALVA, 2011, p. 152). Madonna era exemplo disso, pois parecia encarar a passagem do tempo com a naturalidade que elas apreciavam.

É curioso observar como o corpo feminino velho existe na borda dos polos natureza/dicotomia cultural, no que Sandberg (2013) classifica de *open materiality* (materialidade aberta). Quer dizer, o corpo coloca-se como uma materialidade que se molda ao passo que percorre a linha tênue entre biologia e sociabilidade, não se reduzindo, pois, a uma “matéria-prima maleável que toma forma em regimes discursivos socioculturais” (SANDBERG, 2013, p. 7). Ao pensar sobre o conceito da “mulher-Madonna”, identificado na investigação de Pereira e Penalva, é possível perceber que ele atravessa aspectos físicos, mas também subjetivos do envelhecimento da cantora. É o corpo em forma, tonificado, sem plásticas evidentes, mas também a atitude, a produtividade, o manter-se socialmente relevante. Em resumo, é a capacidade de continuar gerando prazer. Por isso, ao menor sinal de desequilíbrio desses fatores, a reação é imediata.

Após a repercussão dos comentários sobre o rosto que Madonna exibiu na cerimônia do Grammy, a própria artista usou seu perfil do Instagram para se manifestar a respeito do episódio. Ela publicou um vídeo do que parece ser uma festa pós-Grammy, em que surge divertindo-se junto a amigos e também ao lado de Kim Petras e Sam Smith. Na legenda, um longo texto refletia sobre a polêmica da noite anterior:

¹¹⁴ Transtorno psicológico atrelado à excessiva atenção ao corpo, no qual as imperfeições são superdimensionadas ou mesmo criadas, resultando em impacto direto na autoestima dos indivíduos.

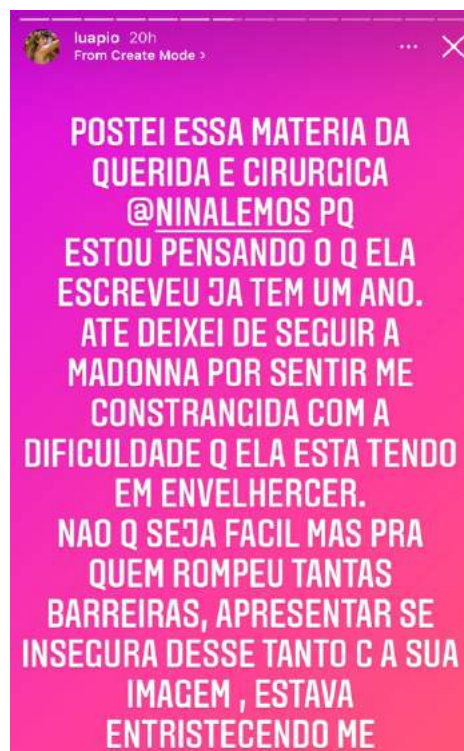
Foi uma honra para mim introduzir Kim Petras e Sam Smith no Grammy. Eu queria dar o último prêmio, de Álbum do Ano, mas achei mais importante apresentar a primeira mulher trans a cantar no Grammy - um momento histórico!! E ainda por cima ela ganhou um Grammy!! Em vez de focar no que eu disse em meu discurso, que era sobre agradecer pela bravura de artistas como Sam e Kim, muitas pessoas optaram por falar apenas sobre minhas fotos em *close-up*, tiradas com uma câmera de lente longa por um fotógrafo da imprensa, que distorceria o rosto de qualquer um!! Mais uma vez, estou no foco do preconceito de idade e da misoginia que permeia o mundo em que vivemos. Um mundo que se recusa a celebrar mulheres com mais de 45 anos e sente a necessidade de punir se elas continuarem obstinadas, trabalhadoras e aventureiras. Nunca me desculpei por nenhuma das escolhas criativas que fiz, nem pela minha aparência ou pelas minhas roupas, e não é agora que vou começar. Fui difamada pela mídia desde o início da minha carreira, mas entendo que tudo isso é um teste e estou feliz por abrir o caminho para que todas as mulheres que venham depois de mim possam ter uma vida mais fácil nos próximos anos. Como diz Beyoncé, “você não vão quebrar minha alma”. Espero que ainda venham muitos anos de comportamento subversivo, desafiando limites, enfrentando o patriarcado e, acima de tudo, aproveitando minha vida. Curvem-se, vadias! (tradução nossa)¹¹⁵

O que aconteceu no Grammy de 2023 é apenas uma amostra das inúmeras ocasiões em que a aparição de Madonna provocou reações etaristas. A lista é longa e o teor dos comentários costuma se repetir, quase sempre usando o incômodo/rechaço à imagem da cantora para desmerecer suas realizações profissionais, sobretudo as mais recentes. Seus lançamentos ou mensagens não raramente são borrados pela polifonia das críticas à sua aparência física, fazendo inclusive com que perca seguidores nas redes. Em 28 janeiro de 2022, a atriz brasileira Luana Piovani fez questão de avisar em seu perfil no Instagram que havia decidido parar de seguir Madonna, por se sentir constrangida com a “dificuldade” da estadunidense em envelhecer (FIG. 44). O anúncio veio logo depois de mais uma polêmica envolvendo uma postagem da cantora seminua na plataforma, com vários retoques digitais e filtros. Na época, a jornalista Nina Lemos publicou um texto criticando o excesso de manipulação nas fotos de Madonna, ressaltando que,

¹¹⁵ It was an honor for me to introduce Kim Petras and Sam Smith at the Grammys. I wanted to give the last award which was Album of the year, but I thought it was more important that I present the first trans- woman performing at the Grammys— a History making moment!! And on top of that she won a Grammy!! Instead of focusing on what I said in my speech which was about giving thanks for the fearlessness of artists like Sam and Kim, many people chose to only talk about close-up photos of me taken with a long lens camera by a press photographer that would distort anyone’s face!! Once again I am caught in the glare of ageism and misogyny that permeates the world we live in. A world that refuses to celebrate women past the age of 45 and feels the need to punish her if she continues to be strong willed, hard-working and adventurous. I have never apologized for any of the creative choices I have made nor the way that I look or dress and I’m not going to start. I have been degraded by the media since the beginning of my career but I understand that this is all a test and I am happy to do the trailblazing so that all the women behind me can have an easier time in the years to come. In the words of Beyoncé, “You won’t break my soul”, I look forward to many more years of subversive behavior, pushing boundaries, standing up to the patriarchy and most of all enjoying my life. Bow down bitches!. Disponível em: <<https://www.instagram.com/reel/CoYOdzSA5mj/>>. Acesso em: 03 mar. 2023.

apesar de a cantora ser livre para retocar as imagens, era triste que não pudesse “ficar de boa” exibindo “sua beleza de 60 e poucos anos”¹¹⁶.

FIGURA 44 - Atriz Luana Piovani anuncia que parou de seguir Madonna no Instagram



FONTE:
glamour.globo.com/lifestyle/noticia/2022/01/luana-piovani-diz-que-nao-segue-mais-madonna-por-cantora-so-postar-selfies-com-filtro-me-sinto-constrangida-com-a-dificuldade-que-ela-esta-tendo-pra-envelhecer.ghml. Acesso em: 23 set. 2022.

A reação de Piovani não é muito diferente das seguidoras de Claudia Arruga, nem da certa tendência midiática a uma cartilha do envelhecimento, que oscila entre o horror às rugas e aos cabelos brancos até a glorificação dos mesmos, como forma de demonstrar a aceitação da passagem do tempo, docilizando corpos velhos. É o que se pode observar na capa da revista Caras portuguesa, de 11 de setembro de 2021, ao enquadrar a princesa Carolina de Mônaco no que classifica de “exemplo de como envelhecer de forma digna”, uma vez que a monarca optou por deixar os cabelos grisalhos e evitar procedimentos cirúrgicos (FIG. 45).

¹¹⁶ Disponível em: < <https://www.uol.com.br/universa/colunas/nina-lemos/2022/01/26/madonna-e-os-filtros-do-insta-ate-icone-de-mulher-livre-aceita-envelhecer.htm>>. Acesso em: 20 nov. 2022.

FIGURA 45 - Capa da revista Caras Portugal (2011)



FONTE: caras.sapo.pt/realiza/2021-09-08-esta-semana-na-caras-carolina-do-monaco-aos-64-anos-grisalha-e-sem-plasticas/. Acesso em :20 nov. 2022.

De volta ao caso de Madonna, que constroi seu próprio código de enfrentamento do tempo no *mainstream*, a exposição das limitações físicas durante a turnê “Madame X” foi um desafio inédito na carreira até o momento em que a pandemia de Covid-19 forçou seu cancelamento definitivo. Ao todo, 14 datas foram canceladas em função das lesões e dores (antes da pandemia), ao passo que números inteiros foram cortados das apresentações que conseguiram a ser realizadas, como no último show de Lisboa, onde estive presente e me surpreendi com a redução de quase uma hora de performance. Dias depois, em Paris (França), enquanto interagira com a plateia, a cantora chegou a ter uma crise de choro após sentar de mal jeito numa cadeira, cair e receber a ajuda de um dançarino para levantar. Em meio ao choque de todos, Madonna desabafou sobre a frustração de não conseguir continuar a turnê como planejado, pelas complicações de saúde que enfrentava no momento, embora nunca esclarecesse exatamente quais eram¹¹⁷. No ano seguinte, ao lançar a gravação oficial do show numa exibição para fãs em Nova York, ela confessou pela primeira vez que as dores tinham a

¹¹⁷ Disponível em: < <https://metro.co.uk/2020/02/29/madonna-cries-onstage-falling-off-chair-madame-x-show-paris-amid-knee-injury-12325078/>>. Acesso em :20 nov. 2022.

ver com um desgaste no quadril, que acabou resultando numa operação realizada meses depois¹¹⁸.

FIGURA 46 - Madonna mostra cicatriz pós-cirurgia do quadril no Twitter e escreve que a “Madame X é uma sobrevivente” (tradução nossa)



FONTE: www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-8960567/Madonna-continues-scars-hip-calls-survivor.html. Acesso em: 10 fev. 2023

No Instagram, algumas fotos de cicatrizes na coxa foram postadas por ela ao longo do período pós-operatório (FIG. 46), gerando conjecturas sobre que tipo de procedimento médico teria sido feito, uma vez que nunca houve referência direta ao diagnóstico. Diante de certo estigma que costuma ligar problemas no quadril ao envelhecimento, não seria demais suspeitar que essa fosse a razão pela qual a cantora evitasse o assunto. Ao optar por continuar em atividade num contexto em que poucas se atreveram, Madonna, assim como Cher, abre novos caminhos, mas também colhe o ônus de um pioneirismo hostil.

¹¹⁸ Disponível em: < <https://www.newsweek.com/madonna-hip-replacement-surgery-bionic-woman-madame-x-1651802>>. Acesso em: 20 nov. 2022.

4 POP, IDENT(IDADE) E NEGOCIAÇÕES: GRETCHEN E KATY PERRY NO VÍDEO DE “*SWISH SWISH*”

Em 2017, a estrela pop estadunidense Katy Perry colocou a cantora e dançarina Gretchen de volta aos noticiários e rodas de conversa, depois de anos, no Brasil. A artista protagonizou o *lyric video*¹¹⁹ de uma das faixas do novo álbum de Perry, “*Witness*” (Capitol, 2017), intitulada “*Swish swish*”¹²⁰. Gretchen, então aos 58 anos, fora símbolo sexual do país, entre as décadas de 1970 e 1980, e permaneceu como uma figura midiática recorrente em programas de variedades na TV por mais de 40 anos. Não raramente, suas aparições costumavam incluir a performance de pelo menos uma de suas três canções de maior sucesso – “*Freak Le Boom Boom*” (1978), “*Conga, Conga, Conga*” (1981) e “*Melô do Piripiri*” (1982) – ou a discussão de algum fato polêmico de âmbito pessoal.

A estreia no vídeo promocional de “*Swish swish*”, e a consequente sobrevida na cultura midiática, no entanto, pouco teve a ver diretamente com a carreira musical de Gretchen. O interesse de Perry teria surgido em função da grande quantidade de memes criados por fãs brasileiros, a partir de cenas da cantora num *reality show* do qual participou em 2012¹²¹. Afastada da vida pública, tendo inclusive anunciado a aposentadoria em diversas ocasiões, a artista voltou a despertar o interesse popular após o sucesso dos memes nas redes sociais e, logo em seguida, pelo trabalho com Katy Perry.

O corpo envelhecido de Gretchen, ironizado há anos na mídia, parece ter sido ressignificado com a apropriação de sua imagem pelos jovens que “resgataram” sua carreira na internet. Diante desse novo cenário, a pergunta é: de que forma o envelhecimento de Gretchen foi negociado nas instâncias performáticas e midiáticas, em meio ao lançamento de “*Swish swish*”? Para desenvolver minha reflexão, escolhi episódios distintos, mas que considero especialmente relevantes e interligados: a reinvenção de Gretchen pelos memes, a partir de 2012; a performance no *lyric video*, lançado em julho de 2017; a aparição no show de Katy Perry no Brasil, em março de 2018; e a capa da revista *Veja Rio*, publicada em abril de 2018.

¹¹⁹ Um tipo de vídeo promocional criado para apresentar a letra da música ao público, antes do lançamento do videoclipe oficial da canção.

¹²⁰ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=X0ZVaFO7cGE>>. Acesso em: 19 jun. 2020.

¹²² Termo utilizado para designar fotos ou vídeos virais, geralmente com algum elemento de humor, que circulam pelas redes sociais.

¹²¹ A proposta do *reality show* “A Fazenda” era manter celebridades, a maioria em ostracismo, confinadas numa propriedade rural do interior de São Paulo, em disputa por um prêmio milionário. A edição em que Gretchen participou foi ao ar em 2012.

Ao olhar crítica e esteticamente as negociações que envolvem o envelhecimento de figuras públicas femininas na música *mainstream*, levo em consideração, neste caso, também, a relação de alteridade que parece permear a colaboração de Katy Perry e Gretchen. Uma estrela internacional estadunidense e uma cantora brasileira decadente, ambas reféns de seus corpos em diferentes escalas e significações; a supremacia da juventude sobre a estética do grotesco que entrincheira velhice; a sobrevida da artista velha pela chave do humor “memético”; os silenciamentos; as marcas do Brasil que o corpo de Gretchen empresta a sua performance no vídeo de Perry.

4.1 REBOLANDO NA DITADURA

Figura de grande circulação midiática nacional, o reconhecimento de Gretchen, desde o início da carreira, parece ter sido menos atrelado a sua habilidade vocal e mais a seus atributos físicos, consagrando-se no imaginário pop brasileiro como a “rainha do rebolado” ou “rainha do bumbum”. Nascida Maria Odete Brito de Miranda, em 29 de maio de 1959, no Rio de Janeiro (RJ), começou a carreira como *crooner* de orquestra, em 1976, tornando-se, anos depois, uma das integrantes do grupo musical As Melindrosas, ao lado das irmãs Iara e Sula, além da amiga Paula. Sob o comando do DJ e produtor argentino Santiago Malnati (Mister Sam), Maria Odete permaneceu pouco tempo com as meninas e acabou seguindo carreira solo, sob a alcunha de “Gretchen”, meses após o lançamento do primeiro compacto do grupo, “Disco Baby” (Copacabana, 1978).

Sam planejava criar uma versão brasileira de Charo, a voluptuosa *performer* espanhola que usava roupas justíssimas, decotes imensos e fazia sucesso com a música “*Dance a little bit closer*”. O produtor contratou Maria Odete para gravar um compacto com as faixas “*Dance with me*” e “*Love me more*”, e escolheu um nome artístico para a moça: Gretchen, inspirado no filme “Aleluia, Gretchen” (1976), de Sylvio Back, sobre uma família alemã no Brasil envolvida com nazistas. “A ideia era que a Gretchen seria uma cantora alemã, que nem falava português. Ninguém podia saber que ela era do Ipiranga!” (BARCINSKI, 2014, p. 110)

É interessante observar que, desde o começo, o corpo de Gretchen sempre fora objeto de negociação entre as instâncias midiáticas pelas quais transitou, sobretudo na indústria fonográfica. Segundo afirma Barcinski (2014), o apresentador Carlos Imperial (1935-1992)¹²² teria sido um dos principais incentivadores da saída da cantora do grupo As Melindrosas,

¹²² Produtor artístico e apresentador de televisão, famoso por ter lançado em seus programas de auditório artistas como Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Jorge Ben.

exibindo em seu programa, pela primeira vez, a imagem sexualizada da artista na TV¹²³. Assim como ele, Mister Sam e a gravadora Copacabana também pareciam concordar que a sensualidade de Gretchen poderia ser mais rentável em carreira solo.

O culpado pela separação foi Carlos Imperial: quando o grupo foi se apresentar em seu programa na TV Tupi, ele resolveu lançar Gretchen na mesma noite. No primeiro bloco, ela apareceu com As Melindrosas, cantando, de maria-chiquinha, “Atirei o pau no gato”. Quando o programa voltou, após os comerciais, ela surgiu de vestido de renda transparente, rebolando e gemendo “*Dance with me*”. “Meu pai surtou, a gente ficou em estado de choque, ninguém entendeu nada”, lembra Sula. (BARCINSKI, 2014, p. 111)

Após a performance no Programa Carlos Imperial, em 1978, a artista lança seu primeiro LP “*My name is Gretchen*” (Building/Copacabana, 1979), que inclui a faixa “Freak le boom boom”, sucesso que a projeta nacionalmente. Nessa fase, Gretchen é presença constante em programas de auditório na TV, sempre rebolando em figurinos provocantes e sussurrando frases desconexas em língua inglesa¹²⁴. Assim como seu nome artístico, todos os álbuns da cantora lançados nesse período têm títulos em inglês e grande influência da música *disco* norte-americana (FIG. 47, 48 e 49) – “*You and me*” (Building/Copacabana, 1981) e “*Lonely*” (Building/Copacabana, 1982).

FIGURA 47, 48 e 49 - Três primeiros álbuns de Gretchen, lançados em 1979, 1981 e 1982



FONTE: Reprodução

Apesar dos traços físicos brasileiros, a indústria fonográfica insistiu em vincular comercialmente a figura de Gretchen ao imaginário estrangeiro. O que talvez se explique pela popularidade da cultura *disco* na época, ainda mais nos Estados Unidos, onde novas formas de

¹²³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DeFxHTU3wt&t=97s>>. Acesso em: 19 jun. 2020.

¹²⁴ Mister Sam, produtor e compositor das faixas, costumava criar as letras das músicas a partir de frases aleatórias retiradas de apostilas de curso de inglês. (BARCINSKI, 2014)

se relacionar com a música foram forjadas, “consolidando a pista de dança e as discotecas como novos territórios de fruição e experiências estéticas da cidade” (LIMA, 2017, p. 26). Lá, a era *disco* acolheria comunidades historicamente marginalizadas da população, permitindo a vivência dessas identidades na pista de dança¹²⁵, como que numa resposta ao caos político, econômico e moral do país.

No Brasil, o corpo jovem, moreno e seminu de Gretchen passou a circular na televisão aberta, em plena ditadura militar (1964-1985), numa relação ambígua entre a objetificação e uma espécie de resistência. Ao mesmo tempo em que povoava as fantasias sexuais masculinas, governada pelas diretrizes estratégicas da gravadora, a superexposição da cantora em rede nacional também tensionava. Durante o regime militar, ambos articularam-se para a manutenção do controle da liberdade de expressão no país, por meio da Divisão de Censura e Diversões Públicas, pertencente ao Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) do governo federal.

O corpo de Gretchen, nesse contexto, atuava desafiando os padrões morais da época, na mesma proporção em que também servia aos interesses do Estado, distraindo a população, em especial a masculina. Não à toa, mesmo com a censura prévia, a segunda metade da década de 1970 ficaria marcada por uma certa liberação da pornografia no país, com intensa produção de filmes de pornochanchada¹²⁶ e o lançamento de revistas eróticas – como Playboy, Ele & Ela e Status. O afrouxamento das instâncias de controle estatal sobre o conteúdo pornográfico, curiosamente, não se estendia a outros produtos de entretenimento.

O processo de redemocratização do Brasil, iniciado em meados dos anos 1980, além de trazer mais abertura aos meios de comunicação, permitiu que os artistas recuperassem gradativamente a liberdade de expressão por tanto tempo cerceada. Com o fim da ditadura militar, em 1985, Gretchen seguiu lançando outros álbuns, porém, em intervalos mais longos e sem a mesma repercussão dos três primeiros, que reúnem suas músicas de maior sucesso. A partir da década de 1990, a cantora continuou a gravar discos e fazer shows, mas foram as aparições em programas de TV e em revistas de celebridades que ganharam destaque na sua

¹²⁵ A era *disco* surge em meio à Guerra do Vietnã (1959-1975), quando os Estados Unidos enfrentam uma profunda recessão econômica, em virtude não apenas do conflito, mas da crise do petróleo, em 1973. Aliado a isso, o país também encara os efeitos políticos do “escândalo de Watergate”, protagonizado pelo presidente Richard Nixon, que renúncia ao cargo em 1974, após acusações de espionagem durante a campanha de 1972.

¹²⁶ Gretchen chegou a estrear a pornochanchada “Aluga-se moças” (1982, dir. Deni Cavalcanti), ao lado de algumas “chacretes” (nome dado às assistentes de palco do programa de TV do apresentador Chacrinha).

carreira, fosse pela sua movimentada vida amorosa ou pelas intervenções cirúrgicas que divulgava¹²⁷.

A imagem construída por Gretchen midiaticamente transformou-se à medida que não apenas a sua vida privada, mas também seu envelhecimento foi exposto ao público. O fetiche do símbolo sexual oitentista, paulatinamente, deu lugar à abjeção¹²⁸ de um corpo que talvez não devesse mais ocupar os espaços de antes ou mesmo existir dentro de uma certa lógica normativa estabelecida no *mainstream*, na qual a juventude parece se colocar como valor imperativo. No caso da artista, desde o início da carreira, seu corpo foi uma questão tensiva na indústria, a começar pela supressão do nome e da nacionalidade originais, seguido pela imposição da língua inglesa e da sensualidade forjada nas performances – desde o figurino *sexy*, passando pelo rebolado, até os gemidos nas músicas. Há um país inteiro atravessado no corpo de Gretchen.

Com o tempo, as cirurgias plásticas e o avanço da idade levaram a cantora a se afastar da sua imagem dos anos 1980. Mesmo assim, as intervenções estéticas e as contínuas performances de seus três únicos sucessos musicais em trajes sensuais parecem configurar uma busca recorrente pelo corpo utópico que ficou para trás. Essa reencenação do passado, de acordo com Taylor (2013), reativa uma memória arquivada do público e dos artistas, resgatando todo um repertório de músicas, vestimentas, gestos e, sobretudo, de um corpo que aglutina as marcas do que é e do que já foi. Como aponta Foucault (2013, p. 11), as utopias “nascem do próprio corpo e, em seguida, talvez retornem contra ele”, e normalmente de maneira fragmentada.

Para além do conceito de corpo abjeto de Butler (2015), que parece contemplar também o corpo velho no espectro de “excluídos” que a autora define, é possível que a existência – e resistência – dele na cultura midiática dialogue também com a representação do grotesco. Gretchen, por exemplo, voltou a ser assunto entre os jovens após a criação de memes retirados de cenas da participação dela num *reality show* televisivo. As expressões faciais “afetadas” da cantora durante o programa, notadamente marcadas pelos procedimentos estéticos, inspiraram uma nova geração de fãs a se divertir inventando frases para acompanhar as imagens. De repente, ela se tornou um meme ambulante.

Grotesco é aí, propriamente, a sensibilidade espontânea de uma forma de vida. É algo que ameaça continuamente qualquer representação (escrita, visual) ou comportamento marcado pela excessiva idealização. Pelo ridículo ou pela estranheza, pode fazer

¹²⁷ Gretchen é adepta de cirurgias plásticas desde o início da carreira, tendo admitido em entrevistas pelo menos 30 intervenções. Atualmente, afirma ter perdido as contas. Disponível em: <<https://extra.globo.com/famosos/gretchen-revela-em-biografia-que-ja-gastou-mais-de-500-mil-em-plasticas-18015136.html>>. Acesso em: 20 jun. 2018.

¹²⁸ A noção de “corpo abjeto”, postulada pela filósofa Judith Butler, engloba, entre outros aspectos, a falta de reconhecimento e legitimidade de corpos estranhos à normatividade vigente de certas matrizes culturais, tais como transexuais, negros, deficientes físicos, migrantes etc. Ver mais em BUTLER (2015).

descer ao chão tudo aquilo que a ideia eleva alto demais. (PAIVA; SODRÉ, 2002, p. 39)

O fato é que Gretchen retornou à mídia através do tratamento jocoso acionado pelo seu corpo. E quando falamos em mídia, é preciso deixar claro que me refiro a princípio às redes sociais, já que os veículos tradicionais (TV, rádio, jornais e revistas) só voltam a pautar a cantora após o agendamento criado pelos memes e, depois, pelo videoclipe de Katy Perry. Essa representação da artista velha, antes da estetização em “*Swish swish*”, não parecia encontrar espaço fora do contexto das redes sociais até o lançamento do vídeo.

4.2 ARQUEOLOGIA DE UM MEME

Gretchen talvez já fosse um meme e um *reality show* em forma rudimentar antes mesmo de os dois formatos sequer existirem. A maneira como sua vida tem sido retratada midiaticamente passa quase sempre pelo escárnio e/ou o escândalo, tendo o corpo como elemento central das controvérsias. Fosse pelos muitos casamentos, as cirurgias plásticas, os ensaios nus ou mesmo pela relação tumultuada com o filho transsexual (então cis e potencial sucessora no “reino” do rebolado). Tudo o que acontecia na pitoresca existência de Gretchen era registrado pelas câmeras. Gostássemos ou não, de algum modo, acabávamos informados sobre sua vida.

A primeira abordagem mais séria em relação à figura pública da cantora veio pelas mãos da jornalista Eliane Brum e do cineasta Paschoal Samora, ao dirigirem o documentário “Gretchen filme estrada” (2010). O longa-metragem registra os bastidores do que foi anunciado como fim da carreira da artista, ou seja, sua última turnê, realizada em paralelo à sua campanha de 2008 para a prefeitura da Ilha de Itamaracá (PE), cidade onde morou durante anos¹²⁹. O município fica a 45 km da capital Recife e tinha população estimada em cerca de 27 mil habitantes, segundo levantamento de 2021 feito pelo IBGE¹³⁰. Gretchen planejava ser eleita e aposentar-se dos shows, de modo a poder dedicar-se exclusivamente às atribuições do cargo público e não mais aos palcos. No entanto, os recursos financeiros para a campanha política eram escassos e, por isso, a solução era apostar na turnê como via de arrecadação para a corrida eleitoral. A questão, porém, era que a artista encontrava-se em ostracismo.

¹²⁹ Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/politica/eleicoes-2008/gretchen-le-boom-boom-tenta-ser-prefeita-de-itamaraca-5003689>>. Acesso em: 18 fev. 2023.

¹³⁰ Disponível em: <<https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/pe/ilha-de-itamaraca.html>>. Acesso em: 18 fev. 2023.

Pelo olhar humanizante de Brum e Samora, Gretchen pôde ser percebida de um jeito diferente do que havia sido até então. Na época aos 49 anos, viajava longas horas por estradas aos finais de semana para se apresentar em modestos circos do interior do Nordeste. Muitas vezes exaurida, negociava apresentações em lonas com infraestrutura precária e bilheteria fraca, rebolando para adultos e crianças ao som dos seus únicos três sucessos, esforçando-se para reproduzir o entusiasmo que já foi seu combustível na televisão. No corpo, as marcas do tempo faziam-se visíveis, apesar das intervenções cirúrgicas. Durante a semana, de volta ao périplo pelas ruas de Itamaracá e aos comícios, o filme mostra o trabalho porta a porta de Gretchen para convencer a população de que nem ela, nem sua candidatura eram uma piada.

Como se pode constatar no filme, a incursão na política, assim como quase todos os episódios da trajetória de Gretchen, também foi tomada com pouca seriedade. Em vários momentos, a carreira artística parece eclipsar sua capacidade intelectual aos olhos dos outros, inclusive para os estrategistas da campanha, quando sugerem que a candidata à vice da chapa seja a encarregada de tratar dos temas mais espinhosos junto à população, deixando o discurso mais ameno e “conciliador” para Gretchen. Outra situação é quando a cantora aparece tentando desmentir para uma potencial eleitora o boato de que faria da cidade um cabaré, caso vencesse o pleito. Ela aproveita a oportunidade e diz: “a Gretchen é um personagem, eu sou uma cidadã; a Gretchen só vive na televisão”.

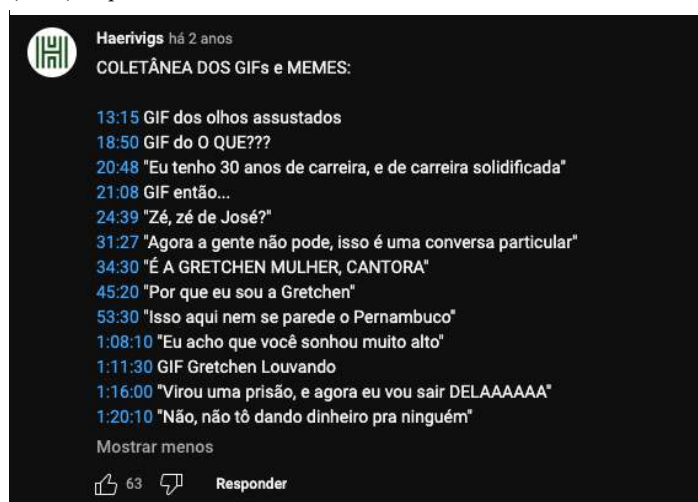
Numa das muitas crises da campanha, sob acusação de que seu plano de governo teria sido criado em apenas uma noite e de que não teria sequer participado da concepção, a cantora é desacreditada até pelos próprios correligionários. Constrangida pela falta de credibilidade, que atribui ao trabalho de erotização do seu corpo no mundo do entretenimento, chega a desabafar: “não sou uma pessoa vazia, eu tenho faculdade”. Gretchen é graduada em Letras¹³¹.

As câmeras de Brum e Samora testemunham ao longo de semanas o esforço de uma mulher refém do próprio personagem e da misoginia em torno dele, implorando para ser levada a sério. O recorte do filme talvez tenha sido também a amostra de uma vida inteira de subalternização no meio artístico e fora dele, em virtude da carreira predominantemente baseada na hipersexualização do corpo. A camada extra que o longa acrescenta é o envelhecimento desse corpo que já não encontrava mais espaço na mídia tradicional, a não ser pela chave da espetacularização da vida privada, tendo a humilhação, o escárnio e a controvérsia como ingredientes principais.

¹³¹ Disponível em: < <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/celebridades/gretchen-mata-curiosidade-de-fas-e-revela-qual-sua-formacao-na-faculdade-27555>>. Acesso em: 10 fev. 2023.

Lançada em 2010, portanto dois anos antes da participação de Gretchen no *reality show* “A Fazenda”, a produção cinematográfica contou com tímida distribuição, de forma que não demorou a ser encontrado na internet, seja para *download* pirata ou exibição em plataformas de *streaming*. Ao longo desta pesquisa, o filme esteve disponível na íntegra num canal do Youtube¹³², cujo *upload* data de 7 de dezembro de 2013. Até o mês de março de 2023, contabilizava cerca de 7.3 milhões de visualizações, 11 mil curtidas e 681 comentários. Entre os comentários mais curtidos (63) do vídeo, postado em 2021, estava o que continha a lista dos GIFs e memes retirados de cenas do filme, detalhando seus respectivos tempos e descrições (FIG. 50).

FIGURA 50 - Comentário publicado no filme "Gretchen filme estrada" (2010) disponível no Youtube



FONTE: www.youtube.com/watch?v=OBkDnuzzXYE. Acesso em: 23 mar. 2023

O comentário chama atenção pela tentativa de organizar um fenômeno midiático vivo, que circula diariamente na internet num processo constante de apropriação e ressignificação. Como pontuam Vieira e Amaral (2022), os memes podem ser um termômetro do que está em alta e, também, uma bússola das tendências de comportamento, linguagem e opinião pública. Trata-se, portanto, de um modo próprio de comunicar no ambiente digital, cuja principal característica reside em grande parte na intertextualidade carregada de humor e ironia. No Brasil, os memes já são encarados como fenômeno midiático há algum tempo, gerando pesquisas e produção de conhecimento, sobretudo, no campo da Comunicação.

Usado pela primeira vez no contexto da sociobiologia, em 1976, por Richard Dawkins, o termo “meme” teve origem nos estudos de genética e propunha descrever os processos de

¹³² Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=OBkDnuzzXYE>>. Acesso em: 10 fev. 2023.

replicação de pequenas unidades de informações e ideias inscritas na cultura. Tais fragmentos, segundo o pesquisador, viriam a ser recombinaos, transformados e propagados pela sociedade, amparando aquilo que poderia ser visto como evolucionismo cultural. Décadas depois, o meme passou a definir piadas, boatos, fotos e vídeos massivamente disseminados pela internet, obedecendo uma certa fórmula:

Um atributo central dos memes de internet é a produção de diferentes versões a partir de um objeto inicial, que são criadas pelos usuários e articuladas como paródias, *remixes* ou *mashups*. Estruturadas com interfaces cognitivas flexíveis, plásticas e adaptáveis, algumas plataformas multimidiáticas específicas contribuem para o processo criativo pautado na instantaneidade e característico da cultura participativa, revelando novas possibilidades de produção de sentido e memória coletiva na rede. (INOCÊNCIO, 2015, p. 3)

Um dos primeiros autores a se debruçar sobre o tema no país, Fontanella (2009) cunha o termo “memesfera” para conceituar o sistema de produção e circulação de memes que até anos atrás costumavam emergir de ambiências mais alternativas (como fóruns virtuais, por exemplo) para só depois tornarem-se *mainstream*. Esse movimento inicial permitiu desenvolver uma mirada culturológica capaz de compreender o meme não apenas por seu caráter replicador, mas também pela agência humana e os contextos socioculturais em que estão inseridos. É nesse ponto que a pesquisa de Inocêncio (2016) contribui para aprofundar o debate iniciado por Fontanella, pensando o meme como artefato da cultura digital e sua complexidade discursiva:

Criados a partir de desvios, recortes, releituras, apropriações e criações livres de textos e obras audiovisuais, estes artefatos da cultura digital se revelam também como repositório de inúmeros repertórios culturais e traços comportamentais no fecundo terreno de variados grupos e comunidades dos sites de redes sociais. Os memes podem, assim, fornecer indícios acerca de como temas cotidianos e debates públicos podem se entrelaçar com produtos do entretenimento e mobilizar milhões de pessoas, funcionando como micronarrativas colaborativas marcadas pela inovação no formato, pela articulação dos signos, com alto poder de síntese (densos no conteúdo e simples no formato) e pelo exercício da transposição da comicidade. (INOCÊNCIO, 2016, p. 1)

Face a inclusão digital e a consequente popularização das redes sociais no país, Lunardi (2018) argumenta que a compreensão do Brasil contemporâneo passa inevitavelmente pelos memes, pois eles traduzem de maneira singular questões muito nossas. No esforço de construir um “saber memético” duradouro que contribua para o entendimento das peculiaridades da cultura pop brasileira, o Departamento de Estudos Culturais e Mídia da Universidade Federal

Fluminense (UFF) inaugurou, em 2017, o #MuseuDeMemes¹³³. Projeto que consiste num site com amplo acervo virtual de memes, também utilizado como plataforma de divulgação científica, coordenado pelo pesquisador e professor de Estudos de Mídia Viktor Chagas. Lá os memes são catalogados, categorizados em coleções específicas e contextualizados, servindo como referência para quem precisa consultá-los.

Gretchen, evidentemente, é um dos personagens encontrados do #MuseuDeMemes, graças à presença recorrente no imaginário memético nacional. O que começou em 2012, com a participação no *reality show* “A Fazenda”, acabou espalhando-se em outros vídeos e imagens mais antigos da cantora, como mostra o comentário mencionado anteriormente no canal do Youtube em que está o filme “Gretchen filme estrada”. Um fator curioso observado é como vários dos memes retirados de “A Fazenda” ressignificam momentos de atrito ou dificuldade da artista no confinamento, como o da sua desistência do programa, por exemplo, imortalizado num GIF animado (FIG. 51). Não se pode afirmar quantitativamente o volume de circulação de cada meme nas redes sociais, porque são muitos e em plataformas distintas, mas para quem as usa com regularidade é possível identificar empiricamente a predominância de alguns em detrimento de outros. Os memes em que Gretchen surge com expressão irritada ou triste parecem muito mais fáceis de serem encontrados em relação aos demais.

FIGURA 51 - Momento da saída de Gretchen de "A Fazenda" (2012) viraliza em formato de GIF



FONTE: Reprodução

No início, era comum encontrar GIFs animados, em baixa qualidade, reproduzindo cenas com textos que emulavam o “eu-lírico” de Gretchen para narrar algum tipo de história

¹³³ Disponível em: < <https://museudememes.com.br> >. Acesso em: 14 jan. 2023.

irônica ou mesmo responder a disputas em curso nas redes sociais – discussões entre fãs de cantoras pop ou sobre política, para citar algumas. Logo depois, imagens estáticas dela passaram a ser apropriadas sob diferentes legendas, viralizando especialmente no Twitter e no Facebook, mas também como figurinhas (*stickers*) no aplicativo de mensagens instantâneas Whatsapp (FIG. 52, 53, 54, 55).

FIGURAS 52, 53, 54, 55 - Memes de Gretchen em "A Fazenda" que viralizaram nas redes



FONTE: Reprodução

Páginas em plataformas de imagens como Pinterest e Tenor passaram a ser repositórios dos GIFs de Gretchen, indexando-os automaticamente a geradores de memes, através dos quais é possível editar os textos das legendas¹³⁴. Apesar de parecer inesgotável, a fonte de memes que surgiu com a participação dela em “A Fazenda” tornou-se insuficiente, de modo que os usuários começaram a buscar potenciais imagens meméticas em outras aparições midiáticas da cantora, como no filme de Brum e Samora (FIG. 58) e também em outro *reality show*, o “Power Couple Brasil”, que participou na Rede Record (mesma emissora de “A Fazenda”), em 2016, quando já era reconhecida como ícone dos memes (FIG. 56 e 57). No programa, ela e o então marido disputavam um prêmio em dinheiro com outros casais de subcelebridades confinados numa

¹³⁴ Disponível em: <<https://br.pinterest.com/mafemoura/memes-gretchen/>>. Acesso em: 10 mar. 2023.
Disponível em: <<https://tenor.com/search/gretchen-fazenda-gifs>>. Acesso em: 10 mar. 2023.

mansão, submetendo-se a provas eliminatórias semanais e incontáveis atritos entre os participantes.

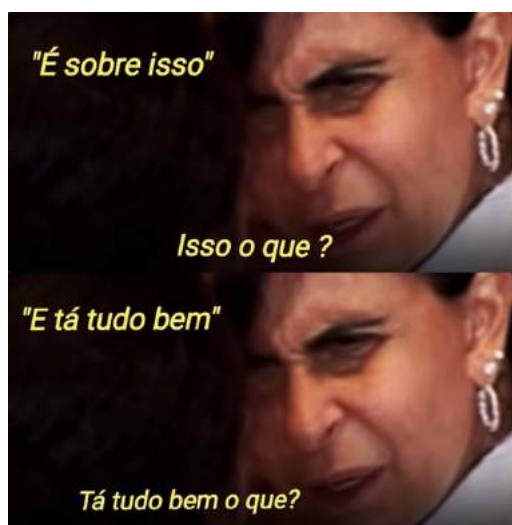
Chama a atenção que parte considerável das imagens de Gretchen que viram memes são capturadas em situações tensas com outros participantes dos *realities* ou com personagens do seu documentário. Há outros também retirados do canal que a cantora abriu no Youtube¹³⁵, em 2016, após integrar o elenco do “*Power Couple*”, para mostrar seu cotidiano de dona de casa na França, onde então morava. No entanto, quase sempre os GIFs ou memes estáticos ironizam algum momento sério que a artista enfrentou diante das câmeras. Seus momentos negativos perante os holofotes tendem a acabar em escárnio. Praticamente todos os conflitos em que se envolveu nos *realities* e no filme geraram artefatos digitais consumidos, apropriados e difundidos em larga escala, sob diferentes formatos, em distintas plataformas.

FIGURAS 56 e 57 - Memes criados a partir de cenas do *reality* “*Power Couple Brasil*” (2016)



FONTE: Reprodução

FIGURA 58 - Meme da cena do longa “Gretchen filme estrada” (2010)



FONTE: Reprodução

¹³⁵ Disponível em: < <https://www.youtube.com/@GretchenVoce> >. Acesso em: 10 mar. 2023.

Na contínua arqueologia imagética empreendida pelos usuários das redes sociais, outro episódio “dramático” de Gretchen foi recuperado em forma de meme: quando esteve doente de malária, uma enfermidade tropical infecciosa de alto risco¹³⁶. Em 24 de novembro de 1988, a notícia foi publicada junto a uma foto da cantora na capa da revista de celebridades *Contigo!*, na qual aparecia deitada numa cama de hospital, recebendo atendimento de uma profissional de saúde (FIG. 59). Posada ou não, a fotografia não parece ter sido feita com a intenção de provocar dúvida ou riso quando fora publicada, mas com o tempo e os novos enquadramentos da práxis memética, o contexto de saúde em que a imagem foi produzida é quase que totalmente ignorado em nome da “zueira”.

Tendo em vista o segmento da publicação, conhecida pelo sensacionalismo, e o fato de estar retratando uma artista popularesca num momento delicado, arrisco dizer que a comicidade despertada pela imagem tantas décadas depois esteja não só ligada a certo menosprezo por sua condição de saúde na época, mas também ao fato de refletir o tratamento midiático que lhe foi conferido ao longo dos anos por orbitar a cultura popular massiva sob a ótica da objetificação. Na era dos memes, a foto da *Contigo!* foi reapropriada sob baixa qualidade estética, com retórica intencionalmente tosca, recombinao elementos *nonsense* (INOCÊNCIO; LOPES, 2014), de forma que pode ser encontrada nas redes com facilidade a cada vez que alguém posta uma história sem revelar nomes ou detalhes comprometedores das pessoas envolvidas (FIG. 60).

¹³⁶ Doença infecciosa causada pelo parasita do gênero *Plasmodium*, transmitida na maioria das vezes pela picada do que se conhece como mosquito-prego. Os sintomas mais comuns são dores, febre alta e náuseas, podendo levar à morte.

FIGURA 59 - Capa original da revista Contigo! (1988)



FONTE: tudoissoetv.blogspot.com/2018/11/as-capas-da-revista-contigo-1988-final.html>. Acesso em: 10 fev. 2023.

FIGURA 60 - Meme criado a partir da foto da revista Contigo!



FONTE: Reprodução

Outro episódio, no mínimo desconfortável, que também viralizou e transformou-se em meme é o vídeo de sua participação, em 2012, num quadro de detector de mentiras realizado por um programa de TV¹³⁷. Na ocasião, ela foi sabatinada por um grupo de jornalistas de celebridades a respeito de temas variados de sua biografia, entre os quais estava o filme pornô que havia protagonizado com o ex-namorado anos antes¹³⁸. Após responder os questionamentos mais constrangedores possíveis sobre as circunstâncias em que aceitou e realizou o trabalho, a cantora, visivelmente incomodada, disse que nunca quis ver a obra, pois tinha nojo. Com os olhos marejados e voz embargada, pediu para não ter que falar mais sobre o assunto. Esse trecho específico, apesar de inquietante e talvez justo por isso, foi editado e largamente difundido, sobretudo no Twitter, quando algum usuário ironiza o fato de não poder falar sobre determinadas coisas (FIG. 61).

¹³⁷ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3srmxfNt6l8>>. Acesso em: 10 fev. 2023.

¹³⁸ “La conga sex” foi lançado, em 2006, pela produtora Brasileirinhas, uma das maiores no segmento pornográfico brasileiro.

FIGURA 61 - Meme retirado da participação de Gretchen no quadro de detector de mentiras de um programa de TV (2012)



FONTE: Reprodução

O tom jocoso dos memes explica a forma reativa com a qual Gretchen os encarou no início da “viralização” na internet, como indica numa entrevista ao programa “Foi mau”, veiculado em 11 de julho de 2022, na RedeTV¹³⁹: “quando vi minhas fotos [sendo usadas] com coisas que eu não falava, eu dizia: vou processar, estão usando minha imagem indevidamente. Aí meu filho falou que era uma brincadeira”. O pouco entendimento da dinâmica das redes fez com que Gretchen tardasse a perceber o potencial que os memes ofereciam para o *rebranding*¹⁴⁰ da sua carreira. Com a assimilação desse processo, a cantora não só se familiarizou como passou a notar um tratamento diferenciado nos veículos de comunicação, segundo comenta na mesma entrevista: “antigamente os programas de televisão não tinham esse tempo todo que estamos tendo, eram dez minutos de entrevista, musical e, pronto, vai embora. Então eu era conhecida como a mulher que casa várias vezes, que não para com marido nenhum, que rebola”.

A popularização na internet repercutiu na mídia tradicional, proporcionando mais convites a quadros e entrevistas em programas de TV, tendo o meme como gancho temático. Ao invés dos números musicais ou mesmo das polêmicas relacionadas à vida pessoal, a presença da cantora passou a ser requisitada muitas vezes para explicar as circunstâncias das imagens viralizadas, como acontece no “Foi mau”, da RedeTV. Mesmo com a incorporação da estética memética em alguma medida, ainda cabe à televisão o papel de esclarecer ao grande público sobre o novo letramento midiático trazido pelo compartilhamento de memes, aspecto central para a compreensão do significado desses artefatos para além do ambiente digital:

¹³⁹ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=f8YzWc1btd0>>. Acesso em: 10 mar. 2023.

¹⁴⁰ Termo usado na publicidade para definir um conjunto de ações estratégicas com objetivo de mudar a percepção do público sobre uma marca ou um produto.

A forma como a comunicação mediada por memes projeta a intencionalidade de uma narrativa ao interlocutor é diferente da forma como um jornal impresso ou como um programa de televisão o faz em sua relação comunicacional. Porém, a correlação entre quem produz e o modo como seus interlocutores se apropriam e reconfiguram a mensagem, independente do formato, ainda constitui um processo de produção de leitura ou de tradução do sentido, ligando mensagem ao contexto cultural e à possibilidade de construção de sentidos que podem ser ampliados e transcender discursos e espaços pré-estabelecidos. (PORTO; OLIVEIRA, 2022, p. 76)

Na internet ou fora dela, o fato é que Gretchen experimenta mais um capítulo inusitado em sua carreira, mesmo às custas do escárnio em relação a momentos de fragilidade expostos por sua vida midiática. A virada em seu jogo performático acontece quando começa a entender que não só pode rir junto de quem cria e compartilha seus memes, como também tem a opção de capitalizar o que em outra época teria sido razão de incômodo ou litígio.

4.3 MEME IS MY BUSINESS

O sucesso dos memes reagendou a cantora na cultura pop nacional e, com isso, suspendeu seus planos de aposentadoria. A brincadeira criada na internet foi essencial para catapultar a imagem de Gretchen para uma nova seara até então inexplorada por ela, convertendo-se em importante fonte de renda, como explica no episódio de 1º de agosto de 2022 do *podcast* especializado em economia e finanças da CNN Brasil “No Lucro”¹⁴¹:

Isso entra na parte publicitária. Eu quando sou contratada para uma campanha, normalmente, as pessoas querem repetir alguns memes ou fazer novos, porque isso gera uma receita para elas e, consequentemente, para mim. [...] Há poucos dias, foi a história dos meus pelos [que virou meme], porque eu tenho muito pelo e aí todo mundo soltou na internet ‘ela tem o peito peludo, ela tem o braço peludo’... Isso já me rendeu uma campanha publicitária de uma empresa de depilação.

Em 2017, meses antes da colaboração com a cantora estadunidense Katy Perry, a cantora já vinha sendo requisitada para protagonizar campanhas de grandes marcas, como Burger King¹⁴², Google¹⁴³, Netflix¹⁴⁴ e Ben & Jerry’s¹⁴⁵. Numa ação para comemorar o 1º de abril, a plataforma de seguros Youse também a convidou para comentar sobre um suposto seguro de R\$ 99 mil que teria contratado para o seu bumbum, como parte de uma brincadeira criada para

¹⁴¹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ykRXyG8uxKk>>. Acesso em: 10 fev. 2023.

¹⁴² Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SXak4L2UtA0>>. Acesso em: 10 fev. 2023.

¹⁴³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7i71IYB2-MU>>. Acesso em: 10 fev. 2023.

¹⁴⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DVPFIjH7_H0>. Acesso em: 10 fev. 2023.

¹⁴⁵ Disponível em: <<https://www.facebook.com/watch/?ref=external&v=718523814975861>>. Acesso em: 10 fev. 2023.

o dia da mentira¹⁴⁶. A demanda pela imagem de Gretchen em publicidades refletia o impacto dos seus memes tanto na linguagem como também na concepção estética das campanhas. A do Burger King, por exemplo, apresentou a cantora dançando num GIF animado em que anunciava o novo molho de hambúrguer batizado de “Vinagretchen” (FIG. 62), enquanto que a Ben & Jerry’s fez um filme seguindo a mesma estética dos GIFs legendados, com cenas que captavam em *close* as reações vibrantes de Gretchen numa festa de casamento gay (FIG. 63).

FIGURA 62 - GIF da propaganda da Burger King



FONTE:
www.youtube.com/watch?v=SXak4L2UtA0.
 Acesso em: 10 fev. 2023

FIGURA 63 – Campanha com estética GIF da Ben & Jerry’s



FONTE:
www.facebook.com/watch/?ref=external&v=718523814975861.
 Acesso em: 10 fev. 2023.

Numa declaração ao portal da revista Exame, em 2 de dezembro de 2019, Catarina Cicarelli, então gerente de comunicação da empresa de tecnologia financeira TransferWise, cuja campanha Gretchen também estrelou, comentou o que levava à escolha da artista naquele momento. Em sua explicação é possível notar que o processo de *rebranding* da cantora vale-se de um ativo importante do qual poucas influenciadoras digitais dispõem na atualidade: “ela [Gretchen] fala tanto com as pessoas mais novas como com as pessoas mais velhas, e isso teve um impacto muito positivo dentro do público dela. Os vídeos que ela postou tiveram mais de 100 mil visualizações”¹⁴⁷. As quatro décadas no imaginário dos brasileiros deram à cantora trânsito livre por diferentes gerações, usando a linguagem digital como passaporte para conectá-las. Junte-se a isso o fator do humor, que tem costurado sua trajetória memética com ou sem o seu aval, tornando-se um pilar de resistência no *mainstream* em meio às reviravoltas da carreira.

¹⁴⁶ Disponível em: < <https://comunicacaoecia.com.br/em-acao-ousada-youse-e-gretchen-trollaram-no-dia-da-mentira/>>. Acesso em: 10 fev. 2023.

¹⁴⁷ Disponível em: <<https://exame.com/marketing/gretchen-de-rainha-dos-memes-a-rainha-do-marketing/>>. Acesso em: 10 fev. 2023.

Talvez a incursão, de início involuntária, pela memesfera tenha sido o sucesso mais longo de Gretchen. Ao contrário das suas músicas, que continuam sendo tocadas em festas e nos seus shows com o mesmo *playback* original, as imagens utilizadas nos memes são apropriadas, reapropriadas e modificadas a todo instante. A mescla de seu temperamento explosivo, personalidade forte e estilo popularesco parecem uma fórmula inesgotável para a “sobrevivência” de memes já consagrados e a busca por novos, seja em imagens antigas que são redescobertas ou na captura de momentos atuais. Mais de uma década depois de sua participação em “A Fazenda”, a cantora ainda resiste como um dos personagens mais importantes da cultura digital brasileira e segue colhendo frutos.

Durante a Copa do Mundo da FIFA, em 2022, por exemplo, foi contratada pelo Choquei, perfil do Twitter especializado em entretenimento e fofocas, para ser “correspondente” no Catar, país sede do campeonato. A função para a qual foi designada, na verdade, era a “materialização” de um dos seus memes estáticos mais populares, em que aparece com microfone na mão, como se fosse uma repórter em meio a uma cobertura jornalística importante (FIG. 64 e 65).

FIGURAS 64 e 65 - Meme da correspondente Choquei viralizado no Twitter



FONTE: Reprodução

Na verdade, trata-se do *frame* da reportagem do “Programa do Gugu”, em 2012, ao ar na TV Record logo após a saída de “A Fazenda”¹⁴⁸. A matéria, conduzida pelo apresentador Gugu Liberato (1959-2019) no estúdio, tinha como finalidade exibir a nova moradia da cantora na Região Metropolitana do Recife (PE) e transcorreu ao longo de quase uma hora com vários problemas técnicos no ponto eletrônico por meio do qual se comunicavam. O que, claro, também viria a ser incorporado à concepção do meme anos depois, já que, a cada falha do

¹⁴⁸ Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=_qk_Cw7kJuE>. Acesso em: 10 abr. 2023.

ponto, a artista mostrava-se ligeiramente irritada. Sua expressão séria durante uma das faltas de retorno da transmissão acabou viralizando nas redes, com montagens em diversas situações/cenários em referência ao perfil do Choquei, famoso por alardear notícias “urgentes” sobre frivolidades (FIG. 66, 67, 68 e 69).

FIGURAS 66, 67, 68 e 69 - Meme da correspondente jornalística em cenários variados



FONTE: Reprodução

No Catar, de fato contratada pela página Choquei, a artista reproduziu as poses e expressões faciais características do meme da correspondente, produzindo conteúdo especial pelas ruas do país durante a Copa do Mundo de 2022 (FIG. 70 e 71), para surpresa dos usuários do Twitter, onde o perfil da Choquei realmente se consagrou nos últimos tempos.

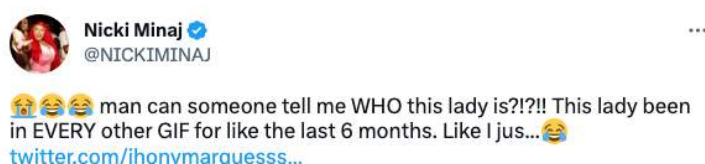
FIGURAS 70 e 71 - Gretchen reproduzindo o meme da correspondente Choquei na Copa do Mundo do Catar (2022)



FONTE: <<https://instagram.com/choquei>>. Acesso em: 10 mar. 2023.

Ao que tudo indica, o grande *business* (negócio) que a trajetória memética de Gretchen proporcionou foi fruto do seu “encontro” com a cantora estadunidense Katy Perry nas redes sociais. Usuária frequente do Twitter, Perry tinha por hábito interagir com o público de todo o mundo pela plataforma, embora tenha lhe intrigado a peculiaridade das mensagens enviadas pelo fã clube Katy Perry Daily Brasil (@katydailybrasil). O principal motivo era a comunicação mediada quase sempre por memes de Gretchen, fosse para reagir ao que a estadunidense postava ou para “ilustrar” letras de suas músicas¹⁴⁹. Foram tantos GIFs e imagens estáticas da brasileira recebidos, que Perry interessou-se em procurar saber quem era. Na mesma época, a *rapper* Nicki Minaj também manifestou curiosidade, tamanho o volume de mensagens com memes de Gretchen enviadas por fãs do país (FIG. 72).

FIGURA 72 – Nicki Minaj pergunta no Twitter quem é Gretchen: “cara, alguém pode me dizer QUEM é essa mulher?!?! Ela tem aparecido em TODOS os GIFs nos últimos 6 meses” (tradução nossa).



FONTE: twitter.com/nickiminaj/status/846422447545077761. Acesso em: 10 abr. 2023.

De acordo com relato da própria Gretchen, em entrevista ao podcast “Podpah”, veiculado em 18 de março de 2022¹⁵⁰, os representantes de Perry deram o primeiro passo para a aproximação das artistas ao convidá-la para gravar o *lyric video* da faixa “*Swish swish*”, fruto de uma colaboração com Nicki Minaj no álbum “*Witness*” (2017). A ideia era que a cantora brasileira fosse até Salvador (BA) realizar a filmagem com dançarinos do projeto baiano FitDance, também responsáveis pela coreografia do vídeo. Lá, uma divulgadora da Universal Music – grupo encarregado da distribuição e promoção musical de Katy Perry no Brasil – acompanharia o processo, repassando em tempo real os direcionamentos de Perry para o vídeo. Ainda no Podpah, Gretchen alegou incredulidade ao longo de toda a negociação, tendo se convencido da veracidade do trabalho apenas a poucos minutos de começar a filmar: “Ela [a divulgadora] começou dizer ‘olha, ela [Katy Perry] está dizendo que quer que você seja a

¹⁴⁹ Disponível em: < https://www.purepeople.com.br/noticia/katy-perry-convidou-gretchen-para-clipe-apos-ver-memes-com-meu-rosto_a183952/1>. Acesso em: 10 abr. 2023.

¹⁵⁰ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=Saab64EqBdE>>. Acesso em: 10 abr. 2023.

Gretchen que o Brasil ama, que você rebole e faça o que você quiser’. Aí eu vi que o negócio era sério”.

Em quatro décadas de carreira e de jocosidade nas suas aparições midiáticas, o respeito a alguma realização profissional da cantora parece chegar justamente pela via do meme. Tentou ser levada a sério na dança, na música, na política, mas foi no deboche involuntário, viralizado nas mídias digitais, às vésperas dos 60 anos de idade, que teve a chance de experimentar o ponto de virada que muitas as artistas pop brasileiras passam anos almejando.

4.4 SWISH SWISH

Em 3 de julho de 2017, no dia do lançamento do *lyric video* da música “Swish swish”, Katy Perry publicou, em seu perfil oficial no Twitter, o link do clipe acompanhado do texto: “Morta linda! O *lyric video* que vocês não pediram, mas que a internet precisa. #swishswish estrelando a Rainha @GretchenCantora”¹⁵¹. As palavras de Perry parecem sintetizar a presença de Gretchen no seu vídeo. “Ninguém”, de fato, pediu, mas o espaço comum onde a popularidade de ambas se aglutina, a internet, criou um terreno possível para a existência da colaboração.

A estadunidense teria composto a canção como “resposta” a uma suposta desavença com outra cantora, Taylor Swift¹⁵², anos antes. Na letra, Perry desafia a rival, colocando-se em posição de superioridade ao mostrar que, não importa o quanto sua inimiga tente prejudicá-la, ela sempre sairá vitoriosa: “seu jogo é cansativo/ você deveria se aposentar/ você é tão linda quanto um boleto velho expirado/ o karma não perdoa/ e guarda os recibos”¹⁵³. A participação de Gretchen no *lyric video*, porém, ressignifica quase que inteiramente a canção (FIG. 73 e 74).

¹⁵¹ “Morta linda! The *lyric video* u didn’t ask for but the internet needs. #swishswish starring Rainha @GretchenCantora”. Disponível em: <<https://twitter.com/katyperry/status/881949035770204160>>. Acesso em: 3 jun. 2020.

¹⁵² Katy Perry Discusses Taylor Swift Feud and the True Meaning of 'Swish Swish'. Disponível em: <<http://time.com/4793002/katy-perry-taylor-swift-swish-swish/>>. Acesso em: 10 jun. 2020.

¹⁵³ “Your game is tired/ you should retire/ you're 'bout as cute as/an old coupon expired/ and karma's not a liar/ she keeps receipts”.

FIGURAS 73 e 74 – Gretchen no lyric video de "Swish Swish" (2017)



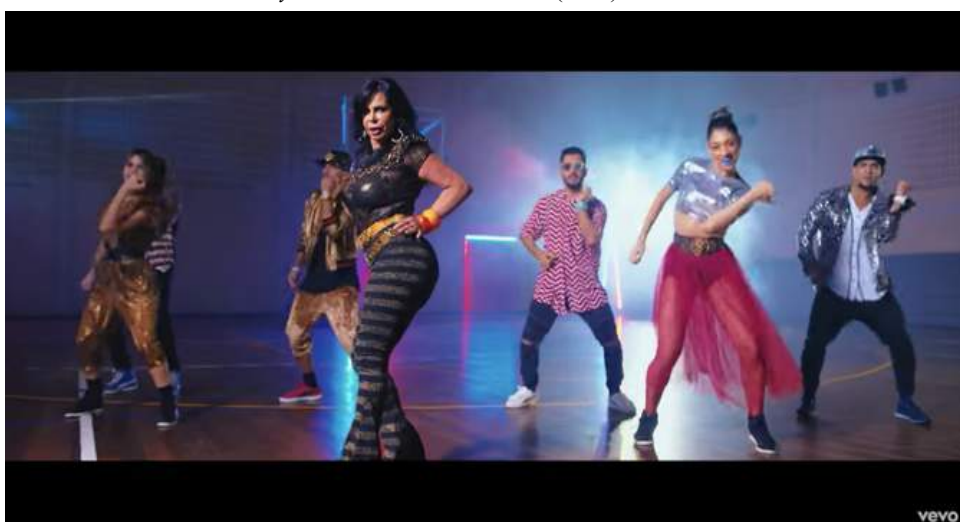
FONTE: www.youtube.com/watch?v=X0ZVaFO7cGE. Acesso em: 10 jul. 2018.

Por muito tempo no ostracismo, Gretchen reemerge a partir de um cenário de jocosidade para se apropriar das provocações de Perry “endereçadas” a Swift e torná-las mote da sua própria narrativa de resistência midiática. Essa leitura, à luz do que postula Frith (1995), seria resultado do efeito que uma performance pode alcançar, a partir do que vemos e ouvimos de imediato, além da territorialidade, independentemente da intenção que a envolva. Como ele aponta, “o termo ‘performance’ define um processo social – ou comunicativo. Ele requer uma audiência e é dependente, nesse sentido, da interpretação; é sobre significado”. (FRITH, 1995, p. 205, tradução nossa¹⁵⁴) O que explica, em grande medida, por que o tema da intriga entre as duas estrelas estadunidenses, com a aparição de Gretchen no vídeo, foi ofuscado para os

¹⁵⁴ [...] the term “performance” defines a social – or communicative – process. It requires an audience and is dependent, in this sense, on interpretation; it is about meanings.

telespectadores do Brasil. A performance da artista brasileira acrescentou uma nova camada à música de Perry, a partir de seu corpo e da sua biografia (FIG. 75).

FIGURA 75 – Gretchen no *lyric video* de "Swish Swish" (2017)



FONTE: www.youtube.com/watch?v=X0ZVaFO7cGE. Acesso em: 10 jul. 2018.

Em “*Swish swish*”, Gretchen não canta. Apenas dança, dubla brevemente o refrão e rebola junto a um grupo de jovens bailarinos, numa quadra de basquete, fazendo caras e bocas para a câmera, num movimento ambivalente entre o sexy e o risível, como em alguns de seus memes. A artista parece divertir-se e debochar de cada verso da canção, enquanto a coreografia dos bailarinos que a acompanham celebra sua presença entre eles. Ao contrário de outras épocas, o figurino, mesmo extravagante, é mais contido e realça o corpo de Gretchen sem recorrer a peças sensuais – blusa preta brilhosa, transparente e calça escura, justa, com estampa de listras. De modo geral, o tom do vídeo é festivo, com pouco apelo sexual evidente, e parece permitir, pela primeira vez, que uma Gretchen quase sexagenária ria ao invés de ser o alvo da risada.

O vídeo, contudo, não estreou na televisão, mas no canal de Katy Perry no Youtube, onde atingiu então o recorde de visualizações em 24 horas para um *lyric video* de uma artista feminina, totalizando 6,2 milhões¹⁵⁵. Até abril de 2023, já chegava a quase 90 milhões. A repercussão midiática levou Gretchen a ser requisitada para inúmeras entrevistas nos veículos de comunicação tradicionais, onde dificilmente aparecia – inclusive, em programas do horário nobre da TV, como o semanário “Fantástico”, na Rede Globo. Ao mesmo tempo, reativou sua

¹⁵⁵ Disponível em: <<http://portalpopline.com.br/swish-swish-lyric-video-de-katy-perry-com-gretchen-quebra-recorde-feminino/>>. Acesso em: 10 jun. 2020.

agenda de shows, aumentou as campanhas de publicidade e foi convidada a participar de uma das três apresentações da turnê “*Witness*” de Perry no Brasil.

O que também chama atenção nesse revigoramento da imagem de Gretchen é, de algum modo, o papel de Perry em redescobrir, estetizar, agregar valor e reposicionar Gretchen no imaginário pop brasileiro (e internacional). A “legitimação” alcançada pela via da popstar estadunidense, contudo, não acontece sem ressalvas. O *lyric video* apresenta a imagem de uma Gretchen um tanto asséptica, sem corpo à mostra, com voz e sensualidade contidas, contrastando com as imagens de sua conhecida trajetória no Brasil. Visualmente, seu figurino relega a extravagância aos acessórios (cintos, pulseiras, brincos grandes), e não exatamente à roupa. Da Gretchen que os brasileiros conhecem, resta o rebolado comedido em *takes* esporádicos e impolutos ao longo do vídeo. Em algum nível, é possível notar certa obliteração de seu corpo feminino velho e latino na performance.

Tomando a reflexão de Spivak (2014) sobre o apagamento do sujeito feminino do Terceiro Mundo na produção do pensamento colonial, cabe questionar também se muito da presença latino-americana perpetuada na cultura da mídia não continua a reforçar a ideia de subalternidade. A assepsia coreográfica e a ausência da voz de Gretchen, em “*Swish swish*”, abrem caminho para considerações nesse sentido.

Entre o patriarcado e o imperialismo, a constituição do sujeito e a formação do objeto, a figura da mulher desaparece, não em um vazio imaculado, mas em um violento arremesso que é a figuração deslocada da “mulher do Terceiro Mundo”, encurralada entre a tradição e a modernização. (SPIVAK, 2014, p. 119)

É como se o vídeo de Katy Perry aparasse as arestas da imagem da cantora brasileira para devolvê-la ao mercado com um enquadramento específico, dentro das normas da indústria cultural estadunidense, reproduzindo uma prática comum da lógica homogeneizante do *mainstream*. No entanto, o mais emblemático nesse cenário é o processo de neutralização ao qual o corpo e a identidade de Gretchen são submetidos, e que atinge o ápice em seu encontro com Perry, no show, durante a performance ao vivo da música.

4.5 SEM FALA, SEM VOZ

Quase um ano após o lançamento do *lyric video*, Katy Perry chegou ao Brasil para três apresentações nas cidades de Porto Alegre, São Paulo e Rio de Janeiro. Em meio a grande expectativa, Gretchen é convidada a juntar-se à cantora durante o show que teve a oportunidade

de acompanhar, em São Paulo, no dia 17 de março de 2018¹⁵⁶. Ao contrário do que imaginava o público, a brasileira só entraria no palco quando a música “*Swish swish*” já se aproximava do final (FIG. 76). “Eu tenho uma convidada muito especial. É a Gretchen!!”, anuncia Perry à plateia, enquanto Gretchen sai de uma plataforma interna, na lateral da passarela que integra o palco e dá um longo abraço na colega.

FIGURA 76 - Gretchen e Katy Perry no show “Witness Tour”, em 2018, em São Paulo



FONTE: www.facebook.com/musicalizebr/videos/2074834152762209/. Acesso em: 10 jul. 2018.

Sob a histeria do público, Katy Perry pede “*show me, Gretchen!*” (mostre-me, Gretchen!) e as duas dançam juntas a coreografia do *lyric video*, à medida que tenta copiar os movimentos ágeis da brasileira. Gretchen usa um vestido curto, de paetês vermelhos, sem decote ou transparência, onde se vê escrito “*Swish swish bish*” (o refrão da música) na frente e botas de látex vermelhas. Ambas parecem se divertir. A emoção de Gretchen é visível, assim como a da plateia, que não para de gritar. A cena inteira dura menos de dois minutos e se encerra quando Perry segura sua mão e a conduz para o fundo do palco, de onde se despedem. Outra vez, Gretchen abraça a cantora longamente, afaga seu rosto e parece dizer-lhe algumas palavras de agradecimento, ao que Perry retribui com um “obrigada!”, em português.

É curioso perceber como Katy Perry conduz a performance. Mesmo sabendo da comoção que a presença de Gretchen causaria naquele contexto, em nenhum momento a brasileira recebe o microfone para interagir com o público, seja para falar brevemente ou mesmo para cantar. A função de Gretchen ali parece bastante determinada: dançar, rebolar,

¹⁵⁶ Disponível em: <<https://www.facebook.com/musicalizebr/videos/2074834152762209/>>. Acesso em: 10 jun. 2020.

acenar e sair tão rápido quanto entrou. Se nos anos 1970 e 1980 a performance da artista era orientada pelas diretrizes “objetificantes” da indústria fonográfica, em grande parte pela sua condição feminina, é provável que atualmente a sujeição também se dê por outros aspectos aglutinados em seu corpo: a origem e a idade.

A aproximação de Katy Perry a um dos maiores símbolos do imaginário pop brasileiro desenvolve-se a partir de uma relação vertical que em nenhum instante parece dialogar com as singularidades que envolvem a trajetória de Gretchen. Fora o legado memético nas redes sociais e da habilidade no rebolado, nenhum outro aspecto da carreira da brasileira é levado em consideração no encontro das duas. As músicas, os milhões de discos vendidos, a ligação com o público, tudo é ignorado em nome do grande ativo que Gretchen se tornou para a incursão da estrela estadunidense no mercado brasileiro: um GIF em movimento.

Se o mundo globalizado/conectado permitiu que as carreiras de ambas se cruzassem em algum ponto, ele também acentua o abismo que as separa culturalmente. O encontro de Gretchen e Perry ilustra a conveniência de uma das ideias de multiculturalismo que Hall (2003) aponta em sua obra; apontando a metáfora exemplar da celebração da diferença sem fazer diferença. A biografia, a trajetória e a cultura de Gretchen no Brasil importa pouco à indústria em que está inserida Katy Perry. São “detalhes” que complexificariam a colaboração das duas, fazendo emergir fricções culturais que possivelmente não interessam à estrutura de capital (econômico e simbólico).

4.6 EFEITO PÓS-PERRY

Alguns dias após a participação no show de Katy Perry no Brasil, Gretchen apareceu na capa da edição de 4 de abril de 2018 da revista *Veja Rio*¹⁵⁷. A publicação faz parte de um dos quatro segmentos regionais da revista de circulação nacional *Veja* e trouxe uma entrevista com a brasileira, que, na ocasião, estava às vésperas de lançar um *reality show* sobre sua família, no canal de TV a cabo Multishow, como resultado dos frutos colhidos da parceria com Perry. O conteúdo da reportagem, entretanto, é ofuscado pela surpresa provocada pela manchete da capa ao chegar às bancas (FIG. 77).

¹⁵⁷ Disponível em: < <https://vejario.abril.com.br/cultura-lazer/rainha-da-web-gretchen-estreia-reality-show-e-fatura-alto-com-publicidade/>>. Acesso em: 10 jun. 2020.

FIGURA 77 - Capa da Veja Rio, em 4 de abril de 2018



FONTE: Reprodução

O título “O bumbum caiu, mas o cachê subiu” repercutiu significativamente entre o público, sobretudo nas redes sociais, levando a própria Gretchen a postar um comunicado, em sua conta no Instagram, manifestando repúdio tanto à revista quanto à repórter que assinou a matéria. Na declaração, ela dizia: “que desprezível, em pleno 2018, num momento de empoderamento feminino, uma mulher fazer isso com outra em troca de dinheiro ou meros 5 minutos de fama. Vc foi machista!!!”¹⁵⁸.

Não é minha intenção aprofundar no texto da reportagem, pois prefiro ater-me à potência do impacto imediato que a capa gera, diante da análise sobre o retorno de Gretchen à grande mídia, a partir do agendamento de “*Swish swish*”. A manchete da revista parece condensar toda a violência simbólica suscitada pelo corpo da mulher velha que insiste em ocupar espaços na cultura midiática. A permanência dele provoca incômodo, desconforto.

¹⁵⁸ Excerto do texto publicado no Instagram oficial da cantora (@mariagretchen), no dia 31 de março de 2018. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Bg_xVVLjU9p/>. Acesso em: 10 jun. 2020.

A misoginia associada ao idadismo (preconceito de idade), na capa da *Veja Rio*, lança luz sobre décadas de objetificação feminina na cultura pop, colocando em jogo mais uma vez o valor social, a sexualidade e a capacidade produtiva de Gretchen num momento de grande êxito vivenciado na maturidade. O estranhamento em relação a seu corpo leva a pensar que talvez a velhice seja, na verdade, uma construção social que transcende fatores cronológicos ou biológicos, tangenciando também aspectos econômicos, de estilo de vida e, sem sombra de dúvida, de gênero (CASTRO, 2015).

A referência à “queda” do bumbum, marca registrada do corpo de Gretchen, também aciona uma reflexão sobre o papel que lhe foi confiado ao ser convidada a estrear o vídeo de Katy Perry. Além do foco nas expressões faciais características dos memes, o rebolado entra no roteiro do clipe, mas de maneira suavizada. Já no encontro com Perry, no palco, o bumbum e o rebolado viram protagonistas da performance. E quando a *Veja Rio* resolve destacar a fase atual de Gretchen, é ao bumbum que recorre para detratá-la.

Em resposta às acusações de machismo, a revista divulgou um comunicado, no Instagram, lamentando a interpretação dada ao texto (FIG. 78). Segundo os editores, a intenção do título era mostrar como a cantora havia conseguido se reinventar e, também, “uma forma bem-humorada de dizer que ela superou a fase em que se valia da exposição do seu corpo para se tornar uma artista mais completa”¹⁵⁹. Mesmo na justificativa, é clara a leitura sexista que o corpo de Gretchen produz na mídia hegemônica, agora acentuada substancialmente pelo fator da idade.

¹⁵⁹ A íntegra do comunicado está disponível no perfil oficial da *Veja Rio* no Instagram: <https://www.instagram.com/p/BhAflfnreB/?utm_source=ig_embed>. Acesso em: 10 jun. 2020.

FIGURA 78 - Comunicado de retratação da Veja Rio no Instagram oficial da revista (2018)



FONTE: www.instagram.com/p/BhAflnnreB/?utm_source=ig_embed. Acesso em: 20 mar. 2020.

Ao optar pela análise dos episódios protagonizados por Gretchen na última década, busquei traçar um percurso que evidenciasse as inquietações que sua imagem e seu corpo provocam nas instâncias performáticas mediatizadas. Como indica Barbero (1997), é a partir dos meios massivos que os processos culturais articulam práticas de comunicação capazes de nos ajudar a construir e compreender a história e o espírito de nosso tempo. Arrisco acrescentar aí também o elemento da performance, fundamental para acessar as fissuras que permeiam em qualquer época todos os suportes.

A participação de Gretchen no *lyric video* de uma cantora pop internacionalmente reconhecida como Katy Perry lança luz sobre temas de grande interesse na contemporaneidade: feminino, idadeismo e alteridade, no sentido antropológico do termo, e como a relação dos estadunidenses com o corpo velho no pop também nos influencia fortemente. Partindo do “fenômeno memético” da artista nas mídias digitais até chegar ao vídeo de “*Swish swish*”, penso também nas articulações políticas que movem a engrenagem cultural do *mainstream*, silenciando convenientemente aquilo ou aqueles que complexificam as diferenças. No entanto, a exemplo do que escreve Hall (2003), “às vezes nos revelamos mais pelos nossos vínculos quanto mais lutamos para nos livrar deles”. Eventuais apagamentos muitas vezes falam mais do que aquilo que está posto.

Gretchen, sem dúvida, é um personagem singular da cultura midiática nacional e produz uma carga simbólica capaz de fornecer pistas que permitem tensionar algumas das muitas nuances da sociedade brasileira. A problemática de seu corpo, inicialmente desejado, depois ridicularizado e rechaçado, é um paradigma que se adensa com o passar do tempo, resistindo dentro da lógica do deboche e do escárnio que poucas vezes foi operada a seu favor. Há um país inteiro orbitando na potência de seu rebolado, na sua pele estirada, retocada, harmonizada e na contundência da sua cruzada contra a invisibilidade por ser quem é, do jeito que é.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando propus olhar para o envelhecimento como incômodo na música pop, confesso que não demorou até o entusiasmo pelo tema dar lugar à sensação de que talvez eu estivesse pisando num terreno conhecido, um pouco óbvio até, principalmente para as mulheres. A afirmação de que a velhice feminina seria mais desafiadora, pelo menos do ponto de vista midiático, em relação à masculina já era de partida um lugar comum que eu teria não só que investigar, mas explorar e buscar novos elementos que justificassem a existência da minha pesquisa. Sendo assim, mergulhei nas camadas do tal incômodo que reivindiquei, amparada pelas epistemologias feministas, ao mesmo tempo questionando a dificuldade de o feminismo encarar o debate sobre a velhice cada vez mais urgente no horizonte de longevidade que temos atualmente. Busquei também a inclusão de autoras e autores do campo antropológico, críticos à ideia estrutural do preconceito de idade, na tentativa de identificar o que de fato produz o incômodo, quais são e de onde vêm os estigmas, a preocupação com o fenecimento do corpo, o cuidado de si e o reflexo de tudo isso nas representações da velhice na cultura midiática.

Desde que escreveu “A Velhice”, em 1970, Simone de Beauvoir parecia sentir a carência de discussões mais sólidas sobre o assunto nas humanidades e antecipar o que eu viria a chamar aqui de incômodo. Sua obra, importante operador cognitivo do meu trabalho, já apontava os “desconfortos” na percepção dos idosos pela sociedade presentes na literatura, na pintura e na filosofia. Foi também a partir dela que percebi a necessidade de se pensar o envelhecimento a partir das imagens, porém, não mais de grandes pintores ou escritores clássicos e sim as do senso comum, que circulam abundantemente nos meios de comunicação, na cultura popular massiva, levando em conta como elas nos afetam das mais diferentes maneiras. Pensei que dessa forma conseguiria encontrar os elementos que julgava pertinentes para sustentar e atualizar meu argumento sobre o incômodo.

Para isso, contudo, precisei enfrentar minha dificuldade inicial de organizar a enorme quantidade de imagens e possíveis fragmentos de análise que concorriam pela minha atenção. Entre muitos casos de preconceito, *bullying*, superações e reinvenções da velhice em vários gêneros musicais filiados ao rock e ao pop, optei por manter meu foco nas cantoras do gênero pop *dance*, estabelecendo os critérios de idade mínima (55 anos) e da não aposentadoria ou morte. O que delimitou bastante meu corpus de análise. Além disso, assim como trabalhei na minha dissertação de mestrado, em 2017, na qual investiguei a estetização da política nas performances da cantora Madonna, permiti que minha experiência com as cantoras ao vivo fosse o fio condutor da pesquisa. Tal clivagem levou-me à escolha de Cher, Madonna e

Gretchen para o desafio de explorar as camadas de incômodo midiático que cada uma delas suscitava em suas respectivas performances.

Antes de me debruçar sobre o processo das análises, gostaria de ressaltar como o conceito de “moral da pele lisa” discutido por Sibilia (2011) em seu artigo “A moral da pele lisa e a censura midiática da velhice: o corpo velho como uma imagem com falhas” foi madrugador das problematizações do envelhecimento no ecossistema midiático, antecipando a era atual de filtros e dissimulações digitais ao alcance das mãos. Ao discutir o mercado de rejuvenescimento e a despótica ação da tecnociência em busca da longevidade, ela aponta como a construção de uma certa ideia de “pureza” das imagens tornou a carne “maldita”. O declínio do corpo converteu-se numa humilhação moralmente suspeita, numa obscenidade que precisa ser dissimulada de alguma maneira, seja por cirurgias plásticas, maquiagem, filtros digitais etc. São inúmeros os recursos disponíveis e largamente propagados pelas instâncias midiáticas.

Por outro lado, tão simbolicamente violenta quanto a pressão por esconder o corpo velho está também a noção de “envelhecer bem”. O discurso da velhice feliz que vende livros de autoajuda não raramente abstém-se de tensionar as bases do preconceito e investe-se da lógica do empoderamento para operar dentro da mesma engrenagem neoliberal que a indústria do rejuvenescimento. A “boa velhice” devora as interseccionalidades, capitaliza o cientificismo e delega ao indivíduo a responsabilidade exclusiva sobre a qualidade da sua própria velhice, como se o Estado não tivesse influência sobre isso. Afinal, sabemos que sem políticas públicas, previdência ou assistência social, por exemplo, o envelhecimento positivo cabe apenas a uma pequena parcela de privilegiados.

Como já indicou o sociólogo Stephen Katz, em conferência remota na Trent University (Canadá), em 2022, precisamos ser menos prescritivos e mais dispostos ao embate quando tratamos do idadismo. Por essa razão, creio que as pesquisas sobre o tema no âmbito da Comunicação devem ir mais além das preocupações sobre o consumo da *silver economy* ou a publicidade, tensionando também as representações do envelhecimento na cultura midiática em seus vários segmentos, principalmente em suas expressões mais “descartáveis”. É nessa fresta que procuro adentrar, conectando pessoas, performances, artefatos digitais e outras sortes de fragmentos pop que, juntos, auxiliam na percepção social da velhice e de sua potência epistêmica.

De volta aos meus objetos de análise, acredito que os três oferecem panoramas singulares da vivência do envelhecimento aos olhos do público, a partir de seus respectivos contextos biográficos e culturais, bem como de seus países de origem. À luz dos estudos de performance e da cultura da mídia, notadamente Carlson (2010) e Kellner (2001), esses fatores

compõem as dinâmicas de ação e enquadramento do que as artistas produzem, principalmente num mundo autoconsciente e obcecado por simulações. Ao longo da pesquisa, fui percebendo que o incômodo da velhice existe e resiste, ao passo que as três cantoras estabelecem negociações distintas no *mainstream*, desbravando caminhos que outras colegas de profissão não conseguiram trilhar.

Entre muitos exemplos de artistas que preferem sair de cena a viver o ostracismo físico e profissional publicamente, como Tina Turner, Linda Ronstadt ou Grace Slick, temos as que interrompem a carreira por questões de saúde, como Celine Dion ou Joni Mitchell, ou aquelas que continuam apesar disso, até a morte, como nos casos de Beth Carvalho e Elza Soares. Recordo aqui duas falas emblemáticas sobre a decisão de parar, na ótica de duas das artistas que mencionei. A primeira é de Slick, cuja trajetória musical bem sucedida como líder da banda Jefferson Airplane – e depois solo – foi abreviada aos 49 anos por decisão dela na década de 1980: “todos os músicos de rock and roll acima dos 50 anos parecem estúpidos e deveriam se aposentar” (tradução nossa)¹⁶⁰.

A outra é de Tina Turner, em entrevista à apresentadora Oprah Winfrey, em 2013, ao justificar os motivos da sua aposentadoria aos 69 anos. Ela lembra que passou a entrar no palco com hipertensão, exaurida, na medida em que também percebia a dificuldade do corpo com as coreografias e a potência vocal. Embora se esforçasse, já não conseguia alcançar as notas musicais que eram sua marca, tendo muitas vezes que fingir. Como se sentia cansada e fisicamente incapaz de manter o nível de performance que costumava oferecer, achou prudente parar:

“Minha ideia é que, se algum dia eu voltar a me apresentar por algum motivo, terei que criar um novo jeito, que as pessoas vão ter que aceitar, porque ninguém nunca quer ver Tina fazer outro tipo de performance diferente da que eu fazia. [...] Não acho que eles [os fãs] aceitariam me assistir vestida numa roupa maravilhosa, parada, cantando. Essa não sou eu.” (tradução nossa)¹⁶¹

Tanto nas falas de Slick quanto na de Turner, encontramos vestígios da noção foucaultiana do corpo pós-disciplinar que permeia a música pop. Para as mulheres, a performance é mais do que um trabalho musical ou teatral, pois demanda preparo atlético e o

¹⁶⁰ All rock-and-rollers over the age of 50 look stupid and should retire. Disponível em: <<https://rockcelebrities.net/grace-slicks-contraversial-statement-about-rock-stars-over-50/>>. Acesso em: 2 mai. 2023.

¹⁶¹ My idea is if I ever go back for any reason, in any way, I will have to create another way that will get people to accept it, because no one ever wants to see Tina do performance any other than that. [...] I don't think they would accept me standing in a wonderful gown singing. That's not me. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TUwOvU3HYO4>>. Acesso em: 2 mai. 2023.

controle de uma imagem que as distancie ao máximo dos rastros de decadência física. O envelhecimento mostra-se, assim, um passaporte para a invisibilidade. Não são poucas as cantoras que, mesmo sem se aposentar oficialmente, recolhem-se na maior parte do tempo e fazem aparições esporádicas, com grandes hiatos interrompidos eventualmente a cada década ou até mais, como Sade Adu e Kate Bush. Nomes relevantes da música pop que simplesmente somem midiaticamente, criando uma aura de mistério capitalizada em aparições estratégicas.

Em 2022, ao ter a música “*Running Up That Hill*” incluída na trilha sonora da série do Netflix “*Stranger things*”, Bush voltou a ocupar as primeiras posições das paradas, após 37 anos do lançamento, viralizando no aplicativo de compartilhamento de vídeos curtos TikTok¹⁶². Gerações inteiras que não tinham ideia de quem era a cantora passaram a incluir a faixa nos vídeos e inclui-la em suas *playlists*. Em maio de 2023, a canção já acumulava 964 milhões de execuções apenas no serviço de *streaming* Spotify. Fenômeno parecido também aconteceu com Stevie Nicks, vocalista da banda Fleetwood Mac, quando sua música “*Dreams*”, lançada em 1977, retornou às paradas graças a um vídeo viral que se tornou um dos *challenges* (desafios)¹⁶³ de maior repercussão no TikTok¹⁶⁴. Como resultado, a faixa superou 1.2 bilhão de execuções no Spotify, Nicks passou a ser reconhecida pelos jovens e abrir a porta para a redescoberta do legado cinquentenário do Fleetwood Mac.

A viralização na internet, cada vez mais comum entre músicas antigas no TikTok, figura como um dos caminhos possíveis de serem explorados pelas negociações de permanência que as cantoras pop maduras estabelecem na indústria. A difusão de seus grandes sucessos passados no aplicativo atrai não só *streamings*, mas a oportunidade de uma renovação de público, reagendamento midiático e, por que não dizer, um *rebranding*. A internet oferece uma miríade opções para que artistas de qualquer época reinventem-se, ainda que de forma involuntária, como no viral de “*Dreams*”, fruto de um vídeo feito por um rapaz andando de skate, enquanto tomava suco de uva pela rua. Outro exemplo disso são os incontáveis memes de Gretchen, após a participação no *reality show* “A Fazenda”. Se no início o movimento desagradou a cantora, logo tornou-se uma via de lucro e relevância até então inédita na carreira. A mulher que por tantas vezes foi ridicularizada em cadeia nacional, de repente, protagoniza o videoclipe de uma

¹⁶² Disponível em: < <https://theconversation.com/running-up-that-hill-how-stranger-things-and-tiktok-pushed-kate-bushs-1985-pop-classic-back-to-the-top-of-the-charts-184443>>. Acesso em: 2 mai. 2023.

¹⁶³ No TikTok, os desafios consistem em pessoas que gravam a si mesmas repetindo um áudio, uma coreografia ou alguma ação específica que demanda certa dificuldade e compartilham na rede, incentivando que outras pessoas também o façam.

¹⁶⁴ Disponível em: < <https://www.billboard.com/music/music-news/viral-dreams-tiktok-timeline-9465600/>>. Acesso em: 3 mai. 2023.

estrela da música pop estadunidense e mostra que há alternativa para contornar a violência estrutural midiática contra seu corpo e sua existência.

Ser mulher e continuar em atividade na indústria do entretenimento requer arranjos que nem todas estão dispostas a realizar. Por isso, acredito que Gretchen, Cher e Madonna, para além de terem suas imagens em intensa circulação há décadas, compartilham da aptidão no manejo da longevidade profissional. Ao longo da pesquisa, observei que a perversidade do ambiente midiático para com essas mulheres é de fato enorme, mas que ainda assim as três foram capazes de encontrar chaves de resistência num horizonte cruel, que parece testar a todo momento seus limites. Não trago aqui respostas definitivas nem soluções fáceis para o fim do idadismo. Vejo este trabalho muito mais como uma linha auxiliar no processo de produção de conhecimento sobre o tema no campo da Comunicação, bem como no enfrentamento do preconceito que emerge na práxis do cotidiano.

Ao empreender minha investigação, procurei utilizar o envelhecimento como lente epistemológica e também interseccional para analisar os objetos que selecionei, chegando ao que resolvo chamar de “categorias de permanência” engendradas pelas cantoras no interior da lógica capitalista da música pop. Fica evidente o quanto a agência das artistas tensiona as peças do tabuleiro ao reagirem aos apagamentos, subverterem o alvo da piada, capitalizarem as tentativas de ridicularização, navegarem pelo drama gerado na discriminação etc. São performatizações do envelhecimento que as retiram do lugar de vítima – o que não as impede de jogar com ele – e devolvem a autonomia sobre o modo como administram o tratamento cruel, jocoso e ao mesmo tempo moralizante daqueles que não toleram suas existências.

Verifico, portanto, algumas frentes de permanência no *show business* que se revelam nas seguintes formas: 1) pelo humor, como demonstra Cher ao falar sobre a velhice em seus shows, ironizando as tentativas frustradas de aposentadoria, divertindo-se enquanto conta anedotas sobre sua idade, lamentando as limitações impostas pelo tempo e rindo antes de que riam dela. A cada “ameaça” de interrupção de carreira, uma turnê ou residência em Las Vegas é lançada para a despedida que nunca acontece; 2) pelo drama, como no caso de Madonna, foco constante da imprensa e das redes sociais pelas mudanças na aparência, sobretudo do rosto. Entendendo a dinâmica da ação e reação no ambiente midiático, Madonna usa da controvérsia provocada pela sexualização de seu corpo para jogar com a consequente repercussão. Na internet, dissimula os rastros do envelhecimento distorcendo-os intencionalmente em filtros digitais, flertando com a estética do exagero e colecionando reações de rechaço que sempre a colocam no centro do debate levantando a bandeira contra o *bullying* do qual diz ser vítima. No palco, a dor pelas limitações físicas e a narrativa de resiliência confundem-se, reforçando o que

aponta James (2015, p. 4) quando diz que, no pop, “o discurso de resiliência frequentemente trata a crise e a ferida como as únicas formas de evoluir” (tradução nossa)¹⁶⁵; 3) pela capitalização da jocosidade, verificado no fenômeno memético de Gretchen iniciado a partir das tentativas de ridicularização de sua imagem, após participar de um *reality show* na TV. Os memes viralizam, chamam atenção internacional e, desde então, Gretchen sai do ostracismo, retoma a carreira, colabora com a cantora Katy Perry e passa a ser figura recorrente em grandes campanhas publicitárias, muitas das quais mimetizando os artefatos digitais que a consagraram.

Talvez seja prudente acrescentar às “categorias de permanência” uma outra frente que penso também agir nessa negociação: a performance *ageless* (sem idade). Sem apologia ou rechaço à velhice, algumas poucas artistas pop conseguem equilibrar-se no fresta que separa (ou ignora?) as duas coisas. Na suspeita de que há culturas de envelhecimento distintas em cada país, após análise de artistas estadunidenses e brasileiras, observei durante a minha estadia na Espanha que havia ali uma das artistas pop mais icônicas do país capaz de anular qualquer discussão sobre idade em sua carreira. Considerada símbolo da *movida madrileña*¹⁶⁶, desde o início dos anos 1980, a cantora Alaska figura como espécie de antena das tendências estéticas no *mainstream* espanhol. Estrela do primeiro longa-metragem do diretor Pedro Almodóvar¹⁶⁷, liderou algumas bandas até formar, em 1989, o *duo* eletropop Fangoria, sucesso comercial que segue em plena atividade até o momento.

Chama a atenção como a idade cronológica da cantora camufla-se às realizações profissionais, ao seu visual peculiar “*glam gótico*” e à sua relação profunda com a almejada modernidade espanhola que atravessou uma transição política até hoje mal digerida. Em sua performance *ageless*, Alaska, nascida em 1963, parece ser a ponte entre o passado e o futuro da música pop da Espanha, sob a estética de traços extravagantes, *queer* e *camp*. Seu visual consiste numa mistura de Morticia Addams e Elvira, a rainha das trevas, mas os figurinos, mesmo sensuais e decotados, mostram pouco ou quase nada do seu corpo. É possível que a diminuta exposição dos rastros do envelhecimento corporal de Alaska colabore para o seu trânsito livre entre gerações ao longo das últimas quatro décadas ou que, de fato, para os espanhóis, a idade seja apenas um detalhe desimportante.

Seja como for, as estratégias de permanência das cantoras pop têm como grande marca a renúncia à vitimização. Cada uma a seu modo consegue encontrar espaço para negociar com

¹⁶⁵ Resilience discourse often treats crisis and injury as the only ways of getting ahead.

¹⁶⁶ Movimento de contracultura surgido em Madri (Espanha), nas décadas de 1970 e 1980, que marcou o período de transição da ditadura franquista (1936-1975) para uma época de mais liberdade cultural e ideológica.

¹⁶⁷ Em 1980, ao lado das atrizes espanholas Carmen Maura e Eva Silva, Alaska protagonizou “*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*”.

as instâncias midiáticas, reivindicando suas existências não necessariamente a partir de confrontos diretos, mas da sutileza de suas armas. Em meio a tantas carreiras encerradas pela impossibilidade de acomodar o envelhecimento feminino, vejo em Cher, Madonna, Gretchen e Alaska apostas para um futuro de menos tirania com a história no corpo das mulheres no horizonte disciplinar da música pop. Do ponto de vista epistemológico, espero que esta pesquisa possa contribuir com a produção de conhecimento objetivado acerca da velhice na Comunicação, fortalecendo debates qualificados que alarguem a compreensão desse tema tão caro a todos nós.

REFERÊNCIAS

- ALCOFF, Linda M.; KITTAY, Eva F. Introduction: Defining Feminist Philosophy. In: ALCOFF, Linda M.; KITTAY Eva F. (Org.). **The Blackwell Guide to Feminist Philosophy**. Oxford: Blackwell Publishing, 2007.
- BEAUVOIR, Simone. **A velhice**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.
- BIRMAN, Joel. Muitas felicidades?! O imperativo de ser feliz na contemporaneidade. In: FREIRE FILHO, J. (Org.). **Ser feliz hoje**: reflexões sobre o imperativo da felicidade. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.
- BOYM, Svetlana. **The future of nostalgia**. Estados Unidos. Nova York: Basic Books, 2001.
- BRUNO, Leonardo. **Canto de rainhas**: o poder das mulheres que escreveram a história no samba. Rio de Janeiro: Agir, 2021.
- BUTLER, Judith. **Humain, inhumain**: le travail critique des normes. Paris: Éditions, Entretiens, Amsterdam, 2005a.
- _____. **Problemas de gênero**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- _____. **Quadros de guerra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- CARLSON, Marvin. **Performance**: uma introdução crítica. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- CASTRO, Ruy. **Carmen**: uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- CASTRO, Gisela G. Precisamos discutir o idadismo na comunicação. **Comunicação & Educação**, [S. l.], v. 20, n. 2, p. 101-114, 2015. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/102306>. Acesso em: 29 mai. 2022.
- CAVALCANTI, Maria L. V. C. Baianas e Velha Guarda: corpo e envelhecimento no carnaval carioca. In: GOLDENBERG, Mirian (Org.). **Corpo, envelhecimento e felicidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- CERVERA, Rafa. **Alaska y otras historias de la movida**. Espanha. Barcelona: Plaza & Janes, 2012.
- CHAGAS, Viktor. **A cultura dos memes**: aspectos sociológicos e dimensões Políticas de um fenômeno do mundo digital. Salvador: EDUFBA, 2020.
- CHER. **Here we go again tour book**. Reino Unido. Birmingham: Hill Shorter, 2019.
- COLLINS, Patricia H. **Black feminist thought**: knowledge, consciousness, and the politics of empowerment. Estados Unidos. Nova York: Routledge, 2000.

DE ALMEIDA, M. R. Memes na TV Social: uma proposta de taxonomia. *Esferas*, v. 1, n. 16, p. 99-109, 18 mar. 2020. Disponível em: <https://portalrevistas.ucb.br/index.php/esf/article/view/10975>. Acesso em: 10 abr. 2023.

DEBERT, Guita G. **A reinvenção da velhice**. São Paulo: Edusp, 2020.

_____. A reprivatização do envelhecimento nas imagens da mídia. In: CASTRO, Gisela. G.S., HOFF, Tânia (Org.). **Comunicação, consumo e envelhecimento no contemporâneo: perspectivas multidisciplinares**. Porto Alegre: Sulina, 2018.

_____.; FÉLIX, Jorge. Adesão à vacina mostra resistência de idosos a negacionismo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, ano 101, n. 33.625, p. C10, 25 abr. 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2021/04/insubmissao-e-a-maior-sabedoria-que-os-mais-velhos-podem-deixar-aos-mais-jovens.shtml>. Acesso em: 30 mai. 2021.

DYER, Richard. **Stars**. Reino Unido. Londres: British Film Institute, 1998.

ESCOSTEGUY, Ana C. Estudos Culturais ingleses. In: BACCEGA, Maria Aparecida *et al* (Org.). **Dicionário de comunicação: escolas, teorias e autores**. São Paulo: Contexto, 2014.

FEATHERSTONE, Mike. Construir uma vida e aprender a viver com os dilemas do processo de envelhecimento. In: CASTRO, Gisela G.S.; HOFF, Tânia. (Org.). **Comunicação, consumo e envelhecimento no contemporâneo: perspectivas multidisciplinares**. Porto Alegre: Sulina, 2018.

FERRARA, Lucrécia D. Epistemologia da Comunicação: além do sujeito e aquém do objeto. In: DE LOPES, Maria Immacolata V. (Org.). **Epistemologia da Comunicação**. São Paulo: Loyola, 2003.

FONTANELLA, Fernando. O que é um meme na internet? Proposta para uma problemática da memesfera. In: ABCIBER, 2009. Anais [...]. São Paulo: ESPM, 2009.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

_____. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998.

_____. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 1987.

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

FREIRE FILHO, João. (Org.). **Ser feliz hoje: reflexões sobre o imperativo da felicidade**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.

GARDNER, Abigail. **Ageing and contemporary female musicians**. Inglaterra. Londres: Routledge, 2019.

_____, JENNINGS, Ros. **Rock on: women, ageing and popular music**. Inglaterra. Londres: Routledge, 2012.

GARCÍA, Lidia G. Ay, **campaneras**: canciones para seguir adelante. Espanha. Barcelona: Plan B, 2022.

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

GIL, José. **Metamorfoses do corpo**. Portugal. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

GLASS, Leonardo. Vaudeville – a indústria do entretenimento. *Água & azeite*, 2015. Disponível em: <<https://aguaeazeite.com.br/2015/02/03/vaudeville-a-industria-de-entretenimento>>. Acesso em: 20 nov. 2021.

GOLDENBERG, Mirian. **A bela velhice**. Rio de Janeiro: Record, 2013.

_____. Mirian. (Org.). **Corpo, envelhecimento e felicidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

_____. **Velho é lindo!**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

GUTMANN, Juliana F. **Audiovisual em rede**: derivas conceituais. Belo Horizonte: Selo PPGCOM/UFGM, 2021.

HARAWAY, Donna. Um manifesto para os cyborgs: ciência, tecnologia e feminismo socialista na década de 1980. In: HOLLANDA, Heloísa B. (Org.). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HELD, Thomas. Institutionalization and deinstitutionalization of the life course. **Human Development**, v. 29, n.3, 157–162, 1986. Disponível em: <https://doi.org/10.1159/000337845>. Acesso em: 30 jun. 2021.

HENDRIE, Alison. On Broadway, where actors get physical. **New York Times**, Nova York, 01 ago. 2000. p. 8. Disponível em: < <https://www.nytimes.com/2000/08/01/health/on-broadway-where-actors-get-physical.html> >. Acesso em: 20 jan. 2022.

HERSCHMANN, Micael. Desafios para os estudos do mercado da música ao vivo. In: PIRES, Victor de Almeida Nobre; ALMEIDA, Laís Barros Falcão de. (Org.). **Circuitos urbanos e palcos midiáticos**: perspectivas culturais da música ao vivo. Maceió: EDUFAL, 2017. 320 p.

HESMONDHALGH, David. **Why music matters?**. Inglaterra. Oxford: Wiley Blackwell, 2013.

HOLLANDA, Heloísa B. **Explosão feminista**: arte, cultura, política e universidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

INOCÊNCIO, Luana. May the memes be with you: uma análise da teoria dos memes digitais. In: Simpósio de Pesquisadores em Cibercultura – ABCiber, 9., 2016, São Paulo. Anais eletrônicos. São Paulo: ABCiber, 2016. Disponível em: < https://abciber.org.br/anais eletronicos/wp-content/uploads/2016/trabalhos/may_the_memes_be_with_you_uma_analise_das_teorias_dos_memes_digitais_luana_ellen_de_sales_inocencio.pdf >.

_____. GIFs meméticos, cultura pop e reapropriação da imagem: uma análise dos memes no Tumblr “Como Eu Me Sinto Quando”. In: Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste – Intercom, 38., 2015, Rio de Janeiro. Anais eletrônicos. São Paulo: Intercom, 2015. Disponível em: <https://www.portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-3641-1.pdf>.

_____. **O meme é a mensagem:** cultura memética, entretenimento digital e estética remix na cultura participativa. 2015. 205 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015.

_____; LOPES, Camila P. The Zuera Never Ends: interação, compartilhamento e potências virais das imagens meméticas em comentários no Facebook. In: Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste – Intercom NE, 16., 2014, João Pessoa. Anais eletrônicos. São Paulo: Intercom NE, 2014. Disponível em: <https://www.portalintercom.org.br/anais/nordeste2014/resumos/R42-1022-2.pdf>.

JAMES, Robin. **Resilience & melancholy:** pop music, feminism, neoliberalism. Reino Unido. Winchester: Zero Books, 2015.

JANOTTI Jr., Jeder; PEREIRA DE SÁ, Simone. Revisitando a noção de gênero musical em tempos de cultura musical digital. **Galaxia**, São Paulo, n. 41, p. 128-139, mai-ago. 2019. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/39963/28678>. Acesso em: 20 ago. 2021.

JAPPE, Anselm. Fetichismo e narcisismo: a base do capitalismo?. **EXILIUM Revista de Estudos da Contemporaneidade**, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 137–143, 2020. Disponível em: <https://periodicos.unifesp.br/index.php/exilium/article/view/11285>. Acesso em: 23 jan. 2022.

JENNINGS, Ros. Ageing across space and time: exploring concepts of ageing and identity in the female ensemble dramas *Tenko* and *Call the Midwife*. **Journal of British Cinema and Television**, Inglaterra, v. 14, n. 2, p. 179-195, abr. 2017. Disponível em: <http://eprints.glos.ac.uk/4693/3/Ageing%20across%20space%20and%20time.pdf>. Acesso em: 17 mai. 2021.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. Bauru: EDUSC, 2001.

LAUGHEY, Dan. **Music and youth culture**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2006.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos**. Rio de Janeiro: Ed. 24, 1994.

LAWRENCE, Tim. **Life and death on the New York dance floor, 1980-1983**. Estados Unidos. Durham: Duke University Press, 2016. 600 p.

LIEB, Kristin J. **Gender, Branding, and the Modern Music Industry**. Nova York: Routledge, 2018.

LINS, Mariana. **A estetização da política na performance de Madonna**. 2017. 119 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2017. Disponível em: < <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/29794> >. Acesso em: 10 fev. 2020.

_____.; MANGABEIRA; Alan M. Flaw(less): o valor da falha na performance pop. In: Pires, Victor de A. N.; ALMEIDA, Laís B. F. (Org.) **Circuitos urbanos e palcos midiáticos**: perspectivas culturais da música ao vivo. Maceió: Edufal, 2017.

_____. “This is show business”: a cultura dos megaespetáculos pop e a invenção do “padrão Madonna”. In: SOARES, Thiago; LINS, Mariana; MANGABEIRA, Alan. (Org.) **Divas pop**: o corpo-som das cantoras na cultura midiática. Belo Horizonte: PPGCOM/UFMG, 2020.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A estetização do mundo**: viver na era do capitalismo artista. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. Livro eletrônico (kindle). 7444 posições.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho**: ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

LUNARDI, Gabriela. “**The ‘zoeira’ never ends**”: the role of internet memes in contemporary Brazilian culture. 2018. 168 f. Tese (Doutorado) – Queensland University of Technology, Queensland, 2018. Disponível em: <https://eprints.qut.edu.au/122223/1/Gabriela_Monteiro%20Lunardi_Thesis.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2023.

LUSZCZYNSKA, Maria (Org.). **Researching ageing**: methodological challenges and their empirical background. Reino Unido. Londres: Routledge, 2020.

MARSHALL, Barbara; SANDBERG, Linn. Queering Aging Futures. **Societies**, Suíça, v. 7, n. 21, p. 1-11, 31 ago. 2017. Disponível em: <https://www.mdpi.com/2075-4698/7/3/21/htm>. Acesso em: 15 jan. 2021.

MARTIN, Susanne. **Dancing Age(ing)**: rethinking age(ing) in and through improvisation practice and performance. Alemanha. Bielefeld: transcript, 2017. 192 p.

MCCLARY, Susan. **Feminine endings**: music, gender and sexuality. Estados Unidos. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

MCROBBIE, Angela. **The aftermath of feminism**: gender, culture and social change. Inglaterra. Londres: Sage, 2009.

MORIN, Edgar. **As estrelas**: mito e sedução no cinema. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

MUSICALS: the definitive Illustrated story. Inglaterra. Londres: Penguin Random House, 2015.

OLIVEIRA, Geilson F. de; MENDES, Marcília L. G. da C. A subjetividade nos discursos da literatura de autoajuda. **Linguagem em (Dis)curso – LemD**, Tubarão, v. 21, n. 1, p. 117-133, jan./abr. 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1982-4017-210107-2220> . Acesso em: 20 jun. 2021.

OLIVEIRA, Kaio E.; PORTO, Cristiane; SANTOS, Edméa. **Memes e educação na cibercultura**. Ilhéus: EDITUS, 2022.

PEREIRA, Cláudia.; PENALVA, Germano. “Mulher-Madonna” e outras mulheres: um estudo antropológico sobre a juventude aos 50 anos. In: GOLDENBERG, Mirian. (Org.) **Corpo, envelhecimento e felicidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

PIRES, Victor de Almeida Nobre; ALMEIDA, Laís Barros Falcão de. (Org.). **Circuitos urbanos e palcos midiáticos**: perspectivas culturais da música ao vivo. Maceió: EDUFAL, 2017. 320 p.

PORTO, Cristiane M.; OLIVEIRA, Kaio E. Educação, comunicação e divulgação científica: “o que significa isso em memes?” In: OLIVEIRA, Kaio E.; PORTO, Cristiane; SANTOS, Edméa. (Org.). **Memes e educação na cibercultura**. Ilhéus: EDITUS, 2022.

REYNOLDS, Simon. **Retromania**: pop culture’s addiction to its own past. Estados Unidos. Nova York: Faber & Faber, 2011.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala**: feminismos plurais. São Paulo: Pólen, 2019. Versão Kindle.

ROBINSON, Lisa. **Nobody ever asked about the girls**: women, music and fame. Estados Unidos. Nova York: Henry Holt and Company, 2020.

ROJAS, Alexis S. Análisis desde Michel Foucault referentes al cuerpo, la belleza física y el consumo. **Polis**, n. 28, p. 1-19, 15 abr. 2012. Disponível em: <http://journals.openedition.org/polis/1417>. Acesso em: 30 mai. 2021.

RUCOVSKY, Martín A. De Mauro. **Cuerpos en escena**: materialidad y cuerpo sexuado en Judith Butler y Paul B. Preciado. Espanha. Barcelona: Egales, 2015.

SANDBERG, Linn. Affirmative old age: the ageing body and feminist theories on difference. **International Journal of Ageing and Later Life**, Suécia, v. 8, n. 1, p. 11-40, 22 ago. 2013. Disponível em: <https://ijal.se/article/view/1237/574>. Acesso em: 15 jan. 2021.

SEEL, Martin. No escopo da experiência estética. In: FILHO, Jorge C.; MENDONÇA, Carlos C.; PICADO, Benjamin. (Org.) **Experiência estética e performance**. Salvador: EDUFBA, 2014.

SIBILIA, Paula. A moral da pele lisa e a censura midiática da velhice: o corpo velho como uma imagem com falhas. In: GOLDENBERG, Mirian. (Org.). **Corpo, envelhecimento e felicidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

SOARES, Thiago. Percursos para estudos sobre música pop. In: CARREIRO, Rodrigo; FERRARAZ, Rogério; DE SÁ, Simone P. (Org.). **Cultura pop**. Salvador: EDUFBA, 2015.

SONTAG, Susan. The Double Standard of Aging. *The Saturday Review*, Londres, p. 29-38, set. 1972.

STANLEY, Bob. **Yeah Yeah Yeah**: the story of modern pop. Inglaterra. Londres: Faber and Faber, 2013.

STEUP, Matthias. Epistemology. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. 2005. Edward N. Zalta (ed.). Disponível em: <<https://plato.stanford.edu/archives/win2018/entries/epistemology/>>. Acesso em: 25 jul. 2019.

STRONG, Catherine. **Theories of grunge and memory**. Reino Unido. Londres: Routledge, 2011.

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

THANE, Pat. A velhice no passado e no presente: considerações sobre a história do envelhecimento. In: CASTRO, Gisela G.S.; HOFF, Tânia. (Org). **Comunicação, consumo e envelhecimento no contemporâneo: perspectivas multidisciplinares**. Porto Alegre: Sulina, 2018.

TÓTORA, Silvana. Genealogia da velhice. **Revista Ecopolítica**, São Paulo, n. 6, p. 2-18, maio-ago. 2013.

_____. **Velhice: uma estética da existência**. São Paulo: EDUC - Fapesp, 2015.

TROTТА, Felipe da C. O funk no Brasil contemporâneo: uma música que incomoda. **Latin American Research Review**. Estados Unidos, v. 51, n. 4, p. 86-101, 2016. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/639906>. Acesso em: 30 nov. 2021.

VERGUEIRO, Maria E. C.; LIMA, Margarida P. O *ageism* e os maus-tratos contra a pessoa idosa. **Psychologica**. Coimbra, v. 52, n. 3, p. 185-208, dez. 2010.

VIEIRA, Eloy; AMARAL, Adriana. “Tá pensando que brasileiro é bagunça?”: como podemos estudar memes no Brasil. In: OLIVEIRA, Kaio E.; PORTO, Cristiane; SANTOS, Edméa. (Org.). **Memes e educação na cibercultura**. Ilhéus: EDITUS, 2022.

WOLLMAN, Elizabeth L. **The theater will rock: a history of the rock musical, from Hair to Hedwig**. Estados Unidos. Ann Arbor: The University of Michigan, 2006.

WOODWARD, Kathleen. Against Wisdom: The Social Politics of Anger and Aging. **Cultural Critique**, n. 51, 2002. p. 186–218. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1354640>>. Acesso em: 16 dez. 2022.

_____. Youthfulness as a masquerade. **Discourse**, Detroit, n. 1, v. 11, set./fev. 1988, p. 119-142. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/41389112>>. Acesso em: 15 dez. 2022.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.