



COMUNICON2018
congresso internacional
comunicação e consumo

6º SIMPÓSIO INTERNACIONAL
7º ENCONTRO DE GTS DE PÓS-GRADUAÇÃO
3º ENCONTRO DE GTS DE GRADUAÇÃO

Do que Falamos quando Falamos dos Cabelos das Divas Pop¹

Thiago Soares²

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Resumo

Este artigo tem a proposta de refletir sobre materialidades expressivas no debate sobre a performance de cantoras da música pop. Evoca-se a noção de diva pop como central para o entendimento dos enlaces históricos, mercadológicos e midiáticos entre biografia e encenação de um “bios cênico” experienciado por fãs e admiradores. Na materialidade da performance, desloca-se a discussão sobre a investigação em torno da autenticidade da diva pop construída na voz para outro construto corporal: os cabelos. Pensando a figura da diva pop como um corpo habitável em devir, recorreremos à discussão sobre corpo *camp* para perceber três movimentos possíveis na interpretação dos cabelos das cantoras pop: 1. a demarcação da frivolidade com que se tratam as narrativas sobre cabelos como um lugar potente de política e existência; 2. a transição capilar de divas pop negras como um lugar de negociação com estruturas sociais e mercadológicas; 3. a artificialidade das perucas e dos “cabelos ficcionais” como zonas de beleza e cidadania para cantoras, drags e artistas trans.

Palavras-chave: performance; gênero; diva pop; música pop; camp.

Sobre o palco, a imagem. A cantora. Uma voz. Uma dança. Uma biografia. Um corpo que se encena norteadado pela noção de clichê. Uma cantora é uma espécie de fantasma de inúmeras outras cantoras. Um rosto que é outro. Ou outros. Um corpo em perspectiva. Caleidoscópico. Atos, gestos, expressões que já vimos e somos seduzidos exatamente porque já vimos. O deleite pela repetição, pela reiteração. Queria ampliar aqui a perspectiva delineada por Edgar Morin (1989) que centra sua análise do corpo das estrelas do cinema a partir de uma relação enfática com o rosto. O rosto como um lugar privilegiado de ser afetado pela experiência cinema. Tocar a pele-tela de Marilyn Monroe, de Greta Garbo, de Marlene Dietrich. Sobre a ênfase no rosto, natural que Morin se atenha a esta perspectiva ao tratar do cinema. No entanto, estou aqui discorrendo sobre música, cantoras. O rosto

¹ Trabalho apresentado no Grupo de Trabalho GT - 5 Comunicação, Consumo e Novos Fluxos Políticos: Ativismos, Cosmopolitismos, Práticas contra-hegemônicas, do 7º Encontro de GTs de Pós-Graduação - Comunicon, realizado nos dias 10 e 11 de outubro de 2018.

² Professor do Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), integrante do Laboratório de Análise de Música e Audiovisual (LAMA) e coordenador do Grupop – Grupo de Pesquisa em Música, Entretenimento e Cultura Pop. Autor dos livros “Ninguém é Perfeito e a Vida é Assim: A Música Brega em Pernambuco” (2017) e “A Estética do Videoclipe” (2014). E-mail: thikos@gmail.com.



COMUNICON2018
congresso internacional
comunicação e consumo

6º SIMPÓSIO INTERNACIONAL
7º ENCONTRO DE GTS DE PÓS-GRADUAÇÃO
3º ENCONTRO DE GTS DE GRADUAÇÃO

não basta. O corpo-som da cantora é seu rosto, sua voz, as expressões que se dilatam nos músculos da “face gloriosa” (OMAR, 1997) no auge do canto, mas é sobretudo seu corpo musical: as mãos que gesticulam, seguram o microfone com mais ou menos veemência; os ombros que se projetam diante de um suspiro, de um alento, de um momento dramático; os quadris que se movimentam concentrando um certo erotismo no ato de se mover, numa malemolência que circunscreve atração ou afastamento; as pernas, no seu jogo de revelar-esconder, um epicentro poético da altivez: o salto alto. Os cabelos que, dinâmicos, emolduram e dão volume ao rosto. Dramatizam a pele. O corpo-som das cantoras projeta um certo senso de musicalidade e movimento para as imagens. Ao contrário do rosto estático da estrela do cinema, a ideia de movimento se faz presente no corpo-som das estrelas da música.

É deste quadro de imagens dinâmicas que reitero a potência dos clichês. Ou reconheço que estas imagens fantasmagóricas das cantoras que “assombram” outras cantoras são um espaço de convocação para devires performáticos: um lugar de potência de um corpo utópico, ideal, edificado pelas imagens midiáticas, cenas de filmes, shows, atos performáticos ao vivo. A cantora como um corpo que sugere um habitar performático, uma lógica constituída por prazer e encantamento, razão e sublimação, sem que um se oponha a outro. Queremos aqui nos afastar das perspectivas que enxergam estes processos como “fugas do real”, deliberadas “válvulas de escape” ou qualquer premissa que se utilize de uma lógica binária de tratamento entre realidade e ficção. A nossa perspectiva é mais próxima de Michel de Certeau (2014) e de Gregory Bateson (2006)³ que tratam o cotidiano como uma invenção e, portanto, passível de agenciamentos ficcionais, e de um certo grau orgânico existente nos enlances das teorias dos jogos e da fantasia. Ao aproximar De Certeau e Bateson, lanço mão de pensar como a ideia de “seriedade” e “brincadeira” precisam ser vistas não como instâncias binárias afastadas e estanques, mas sim como estados performáticos que ensejam uma organicidade e uma metacomunicação – ou a consciência de que no ato de performatizar está contida a própria dinâmica da natureza performática, como um pacto que leva em consideração jogo e fantasia. Por isso, quero aqui delinear que pensar o acionamento performático de cantoras, “sentir” como elas, “viver” como elas, significa incorporar fragmentos dispersos de seus gestos, biografias,

³ O ensaio de Bateson “Uma Teoria do Jogo e da Fantasia” fornece subsídios para que se desenvolva a ideia de que a invenção do cotidiano se faz de forma contínua, em seus espaços de “seriedade” e “brincadeira”, subvertendo o “rígido”, acionando o “leve”, constituindo uma dinâmica profundamente enraizada em estratégias de acionamento do lúdico em corpos que se performatizam.



COMUNICON2018
congresso internacional
comunicação e consumo

6º SIMPÓSIO INTERNACIONAL
7º ENCONTRO DE GTS DE PÓS-GRADUAÇÃO
3º ENCONTRO DE GTS DE GRADUAÇÃO

atos de fala, entrevistas, olhares. O corpo-som das cantoras traz, em si, um devir-habitar, que se presentifica numa ocupação, por parte dos fãs ou indivíduos que se afetam por aquelas imagens, numa forma de reconhecimento de estratégias lúdicas no cotidiano.

Cabe pensarmos que natureza de performance é acionada. Neste sentido, a noção de performance como virtuosismo cotidiano, como sugerida por Jean Alter (1990), nos incita ao descrever que o virtuosismo posiciona um corpo em estado de alerta, de preparo, posição em riste diante do inevitável e da necessidade de mostrar uma “expertise”. Pensar o virtuosismo em atos cotidianos significa reiterar a ideia de que as cantoras, em suas disposições virtuosas, fornecem subsídios simbólicos para que se pense a existência de um corpo vivo e presente, enérgico, o devir-habitar o corpo da cantora. Pensemos este “espaço habitável” da performance a partir da noção de metaperformance, a consciência performática que se constitui como dispositivo para que se acione a compreensão dos itinerários para o que Michel de Certeau chama de “invenção do cotidiano”.

O que experiencia a diva pop

Mas, de repente, toda cantora é chamada de “diva”. Ou, em algumas instâncias, “diva pop”. Nas mídias, nas redes sociais, assistimos a uma banalização do termo. São lojas de roupa, marcas de cosmético, definições sobre beleza, ideias de poder. O que envolve o termo “diva”? Certamente um tom adjetivante. Diva está acima de estrela. Acima de atriz ou cantora. Pelo dicionário, a diva é sinônimo de deusa, divindade feminina. Pode ser também relacionada à ideia de musa. Mas, ao longo do tempo, a diva se consagrou como uma espécie de dimensão de poder da mulher-artista. Próxima da ideia de fama, requinte, estilo de vida, celebridade. Uma “vida diva”. Vida de glamour. Nossa tentativa não de definir o que é a diva pop de maneira estrita, mas procurar ampliar o olhar sobre este fenômeno da cultura midiática. A princípio, para entender porque se está usando tanto o termo, é preciso compreender a sua natureza. Seus usos são condicionados a disputas, formas de endereçamento, de engajamento. O fato é que pensar a diva pop significa debater de que maneira chegamos a ela. Que encruzilhadas culturais e estéticas trilhamos.

O termo “diva” deriva do latim, cuja tradução seria *deusa*. Foi popularizado no século XIX e era empregado às cantoras de ópera, passando por naturais adequações e contextualizações, voltando



COMUNICON2018
congresso internacional
comunicação e consumo

6º SIMPÓSIO INTERNACIONAL
7º ENCONTRO DE GTS DE PÓS-GRADUAÇÃO
3º ENCONTRO DE GTS DE GRADUAÇÃO

a ser usado na primeira metade do século XX sobretudo referindo-se à cantora Maria Callas – que popularizou o emprego da palavra. Podemos pensar que a noção de “diva” alargou-se ao longo do tempo, sendo empregado à cantora ou atriz que tem qualidades excepcionais, dotada de carisma e virtuosismo, objeto de culto. Refletir sobre o imaginário da “diva” significa pensar em uma plateia formada por devotos, que se manifestam sob a forma de aplausos fervorosos, exclamações efusivas, pedidos de bis e avalanches de buquês – clichês importantes de serem refutados e reencenados. Ligar artistas a seres divinos, dotados de excepcional característica, foi uma das fartas correntes de pensamento ligados a ideais românticos. O gênio, o autor recluso, criador melancólico, a mulher atormentada, entre outras partituras performáticas, ajudaram a moldar uma certa noção de divindade para os artistas. Estudos de Ernst Kris (1989) e Otto Kurz (1996) remontam a conexão entre artistas e o divino ao século XV, quando através da demonstração da *expertise* artística desde a infância, na opinião, um tanto quanto ingênua dos autores, já seria possível mapear conexões com um certo tom de divindade.

Heloísa Valente (2003) retoma histórias de artistas da ópera que ajudaram a formatar a ideia de temas sobre a diva como uma artista divina, inatingível. A primeira delas seria Maria Malibrán (1808-1836), a quem os biógrafos registram como uma pessoa bondosa, doce, lânguida e extremamente educada. Sua aparência frágil fazia com que ela fosse sempre muito adulada. Durante a temporada de óperas em Veneza, medalhas foram confeccionadas com seu rosto. Na sua saída do teatro, gondoleiros levantavam remos para que ela passasse, sendo necessária uma escolta para garantir sua passagem sem atropelos. Também lhe é atribuída a qualidade de dedicação ao seu papel, cantando “com sangue nos lábios”. Morreu jovem, aos 27 anos, após uma queda de cavalo – gerando ainda mais apelo em função de seu trágico fim. Pode-se pensar que figuras como Maria Malibrán ajudaram a enformar interesse pelas cantoras. O chamado *bel canto* passa a se notarizar nos ouvidos do público – a precisão do cantar, a doçura das palavras. Compositores começam, então, a escrever óperas inspiradas na personalidade e nas habilidades vocais das cantoras. Libretos passam a ser escritos especialmente para determinada diva. Inicia-se a rivalidade entre elas. Segundo Valente, rivalidade não só esta, restrita às cantoras. Havia uma disputa acirrada e fervilhante entre os *castrati* – homens que eram castrados para manter a voz jovial e aguda.



A mercantilização da imagem do músico adensa preceitos. Enquanto a diva frágil e doce rivaliza com os *castrati*, aparece também a cantora cuja beleza física não é primordial. O importante é a “verdade da voz”, o canto “sincero e honesto”. Cantoras gordas passam a ter seu espaço. Compositores mudam de atitude e não querem submeter suas composições às vontades das intérpretes, querem a atenção voltada para eles mesmos. Para Giuseppe Verdi e Richard Wagner, o histrionismo dos fãs e as “firulas” das divas tiravam da ópera seu “peso”. “O comportamento para com a ópera deve ser de respeito e silêncio, como se fosse uma missa” (VALENTE, 2003, p. 49). A figura da diva desviava, causava “ruídos” no panteão da ópera, era uma figura amplamente ligada ao caráter burguês. “Ela não é mais identificada como nos tempos do *bel canto* romântico, à virgem pura e bela, a uma madona” (SEGALINI *apud* VALENTE, 1986, p.64), e sim a ideias de banalidade e mercantilização.

Pedagogias da extravagância e da beleza

É preciso pensar que o habitar a diva significa, sobretudo, experienciá-la. Neste sentido, glamour, celebração e extravagância fazem parte de um conjunto de práticas performáticas que constituem roteiros paradigmáticos e expressivos. Heloísa Valente (2003) descreve que Adelina Patti provavelmente foi a precursora do estrelismo da diva – muito antes da existência de Hollywood. O estrelato das mulheres na música, como conhecemos hoje, nasce no mundo da ópera e com Adelina Patti adotando um comportamento extravagante, fazendo exigências cada vez mais absurdas, em função de seu talento e de sua sagacidade. Em relato de seu empresário, Schürman, em chegada à estação de trem de Budapeste, na Hungria, Patti descia com seu marido e era escoltada à distância por seus empregados. Com o tempo, tais adulações não seriam suficientes e ela queria ser recebida como rainha. É necessário que seu empresário garanta que “toda a nobreza local lhe prepare uma recepção grandiosa à sua chegada. Os convidados deveriam portar trajes de gala e os homens, ostentar suas condecorações” (VALENTE, 2003, p.51). Era bem verdade que Adelina Patti usava essas exigências com fins propagandísticos. Exigia vagões de luxo exclusivos. Em hotéis, deveriam ser reservados sete quartos apenas para ela e sua comitiva. Durante a temporada em Nova Iorque de *La Traviata*, em 1882, a cada ato, entrava no palco com um jóia diferente. Em viagem à Argentina e ao Uruguai, foi



COMUNICON2018
congresso internacional
comunicação e consumo

6º SIMPÓSIO INTERNACIONAL
7º ENCONTRO DE GTS DE PÓS-GRADUAÇÃO
3º ENCONTRO DE GTS DE GRADUAÇÃO

presenteada com jóias pelas autoridades locais. Ela também foi pioneira no uso massacrante de sua imagem, onde foi fotografada em todos os papéis que desempenhou.

A beleza física volta a ter valor importante no mundo da ópera, principalmente nos anos entre guerras. A mulher encena ganhos políticos e sociais. A partir da década de 1920, o cinema começa a levar para as telas as mulheres da literatura e da ópera. Mae West encarna *Dalila*, Greta Garbo vira *A Dama das Camélias* e Rita Hayworth é *Salomé*. A cantora lírica passa a dedicar especial cuidado à sua aparência e vestuário. Lina Cavalieri, uma romana muito pobre, cantora de espetáculo de revista, extremamente popular, sem grandes conhecimentos na arte lírica, usa de sua beleza para o estrelato. Em seu segundo casamento, com um milionário americano, a ostentação e a riqueza aumentam seus domínios, chegando a se apresentar usando jóias especialmente desenhadas para ela por Cartier.

Uma explicação para a perda do *glamour* das cantoras de ópera é a diversificação nos gêneros de espetáculos apresentados no Metropolitan, de Nova Iorque. O jazz, o cabaré, cinema, bailes de fox-trot, charleston e tango são gêneros musicais menos pretensiosos intelectualmente mas que têm um forte apelo rítmico e à dança. Transformam-se em contraponto ao espetáculo dirigido à elite. O século XX foi pautando a artista feminina em instâncias para além da beleza e do *bel canto*. Este paradigma começou a mudar com a intervenção de um significativo movimento surgido na década de 60: o feminismo – e toda sua pauta em torno da maneira com que as mulheres se situam no mercado fonográfico e na indústria do entretenimento. O mundo pós-1968 viu surgir diversos movimentos em defesa das mais variadas causas – a ecologia, a liberação sexual gay e feminina – todos longinquamente baseados no modelo de liberação dos negros. O foco das discussões se desloca para a questão de raça, gênero e sexualidade, abrindo espaço para debates políticos e pensamento crítico. Diante deste quadro, figuras emblemáticas do *blues* como Billie Holliday, do *soul* como Aretha Franklin e Nina Simone e do rock como Janis Joplin, passam a cantar sobre dores, amores, desejos e sobre a solidão da mulher.

A diva na música pop

É comum que cantoras que produzem um tipo de música nomeado “pop”, seja nomeada de “diva”: diva pop. A noção que temos hoje de música pop reporta às décadas de 1930 e 1940, quando termo começa a se disseminar, como diz Roy Shuker (1999). O termo pop também se mostra tão



COMUNICON2018
congresso internacional
comunicação e consumo

6º SIMPÓSIO INTERNACIONAL
7º ENCONTRO DE GTS DE PÓS-GRADUAÇÃO
3º ENCONTRO DE GTS DE GRADUAÇÃO

nebuloso quanto a tentativa de definição do conceito de popular. A princípio, era utilizado para definir a música “ligeira” norte-americana, mas hoje seu sentido remete à música adolescente posterior à década de 1950. Shuker diz que “o termo pop foi usado para caracterizar a música da parada de sucessos, orientada para um público adolescente” (SHUKER, 1999, p.59). Atribui-se a existência desse tipo de música não apenas aos compositores, mas principalmente aos produtores, frequentemente considerados principais forças criativas por trás dos artistas pop. “O pop caracteriza-se, marcadamente, pelos refrões fáceis de memorizar e pelo amor romântico como tema” (SHUKER, 1999, p.193). Importante pontuar como a perspectiva de que a música pop é “banal” e “romântica”, fácil e esquecível, é uma constante nos escritos sobre história da música popular, muito desse olhar se deve ao fato de que parte das pesquisas e dos escritos sobre música derivam de fãs de rock, maciçamente homens, como bem aponta Simon Frith (1996). É sobre este princípio que o autor vai mostrando a política de gostos dentro de uma delimitação de gênero: rock, rap como “música de homem”; pop como “música de mulher, de gay”. Embora sempre em tensão, estas máximas vão sendo reiteradas e performatizadas também em valores: músicas boas e ruins a partir do conjunto de perspectivas que emergem dos gêneros musicais em consonância com a perspectiva de gênero.

Cabe pensarmos como os “problemas de gênero” (BUTLER, 1992) adentram à esfera da cultura musical, em que artistas e personagens estão em constante negociação, aparição e desaparecimento. Neste sentido, cabe questionarmos: masculinidades e feminilidades em corpos de artistas musicais são efemeridades que se materializam em apresentações ao vivo, videoclipes, shows, redes sociais, sempre mediadas, seja por dispositivos tecnológicos ou por agenciamentos/gerenciamento de carreiras, funcionando também como estratégias de marketing que visam posicionar artistas no mercado e diante de (novas) audiências. É, portanto, pensando a diva pop como uma construção performática que lida com valores historicamente construídos dentro do campo da música popular midiática, que delimitamos a categoria estética de “corpo camp” para pensar novas materialidades do corpo das divas pop como ativadores de experiências entre fruidores e apreciadores de música pop.



COMUNICON2018
congresso internacional
comunicação e consumo

6º SIMPÓSIO INTERNACIONAL
7º ENCONTRO DE GTS DE PÓS-GRADUAÇÃO
3º ENCONTRO DE GTS DE GRADUAÇÃO

Se as cantoras parecem sugerir um devir-habitar em suas performances, cabe discutir, qual a natureza do enlace entre este material simbólico e os corpos afetados por esta disposição. Em sua afecção pelo artifício, o devir-habitar das cantoras parece sugerir um enfrentamento performático que se dê pela chave do pertencimento. Fãs de divas pop vinculam-se ao universo ficcional de suas estrelas. Constroem narrativas em seus cotidianos a partir de vestígios destas artistas. A estratégia performática dos corpos que se incidem por um devir-habitar das cantoras parece ser a da construção de um bios cênico (BARBA, 1994) que, para além das noções clássicas da mímese, está apto a trabalhar sob a “energia de um corpo decidido, vivo, crível”. O conceito de bios cênico, trazido por Eugenio Barba para pensar uma antropologia teatral, parece ser útil para pensar a existência de “comportamentos cênicos pré-expressivos que funcionam na base de gêneros, estilos e papéis sociais, através da evocação de tradições pessoais e coletivas” (BARBA, 1994, p. 23). Ao trabalhar a ideia de bios cênico, Barba reconhece que, para além das inscrições culturais nos processos performáticos ou ritualísticos, há uma dimensão que parece vazar ao – digamos – “controle” dos aparatos da performance. Existe um tipo de comportamento cênico pré-expressivo, que seria formador de uma noção de gênero – ou aqui nos interessa fortemente esta inclinação conceitual de Barba para a questão de gênero - porque estaríamos lidando com a base do que Judith Butler considera como gênero, ou seja,

“um processo, um devir, e não um estado ontológico do ser que simplesmente somos, o que determina, então, o que nos tornamos, bem como a maneira pela qual nos tornamos isso? Em que medida alguém escolhe o seu gênero? Na verdade, o que ou quem faz a escolha? E o que determina tal escolha, se é que existe alguma escolha que a determine?” (apud SALIH, 2012, p. 67)

É neste ponto, referente ao agenciamento das escolhas que incidem sobre as balizas de gênero, que recai a questão que quero tocar aqui. Estamos diante do espaço de um devir-habitar que deve ser ocupado por corpos em performances moventes de gênero. Divas pop e fãs se “encontram” num espaço imaginário, ficcional, plausível e performático, que ensina aos viventes como lidar com questões de seu cotidiano, pedagogias da existência. A noção de verossimilhança da estrutura dramática das divas pop (como toda narrativa que as envolvem, desde sua aparição pública, brigas,



COMUNICON2018
congresso internacional
comunicação e consumo

6º SIMPÓSIO INTERNACIONAL
7º ENCONTRO DE GTS DE PÓS-GRADUAÇÃO
3º ENCONTRO DE GTS DE GRADUAÇÃO

desavenças com empresários, relacionamentos, fracassos e glórias) conjuga a inserção da ficção na vida, do encontro, sempre tenso e inacabado, entre personagem e sujeito que lê o mundo das ficções. Com um detalhe: a vida das divas pop é indicada para leitura sempre na chave do biográfico. Vejamos como todo o discurso em torno do álbum “21”, da inglesa Adele, foi amplificado em função dela assumir que fez o disco para um ex-namorado que lhe deu “um pé na bunda”. Fato semelhante ocorreu com Britney Spears, ao lançar seu disco “Blackout”, exatamente após o “surto” que a fez raspar a cabeça e trazer à tona evidências de descontrole público. O álbum foi lido como “verdadeiro” e “urgente” não só pela qualidade das canções mas muito pelo momento de vida da artista que se “colou” à obra.

O enfrentamento das disposições performáticas entre divas pop e fãs se dá através da estética: o *camp*. Ou como atesta Denilson Lopes, “o termo *camp* aponta para uma sensibilidade e uma estética marcadas pelo artifício, pelo exagero, presente no interesse por ópera, melodramas e canções românticas”. (LOPES, 2002, p. 36) O *camp* se situaria, segundo o autor, na ruptura entre alta cultura e baixa cultura, como o kitsch, o trash e o brega, remetendo à fecheação, ou seja, ao homossexual espalhafatoso e afetado, ao transformista que dubla cantores conhecidos,

“tão presente em boates e programas de auditório, não só como clichê criticado por vários ativistas e recusado no próprio meio gay, quando se deseja firmar talvez um novo estereótipo ou, pelo menos, uma imagem mais masculinizada de homens gays, mas como uma base para pensar uma política sustentada na alegria e no humor, como alternativa ao ódio e ao ressentimento. Por meio do humor, trata-se de uma estratégia do diálogo e da fluidez, não do isolamento e da marcação de identidades rígidas e bem definidas” (LOPES, 2002, p. 38)

Na medida em que reivindica um outro lugar para a performance que não o estabelecido pelas normatizações de gêneros, a ideia de *camp* nos ajuda a compreender a incidência da “violência” da performance – entendendo aqui violência como um estado de urgência, não-controle, insurgência de uma disposição material que vai de encontro a construções socialmente inscritas de padrões comportamentais. Podemos falar da violência da ficção agindo sobre os saberes, os corpos e seus agenciamentos. No momento em que borra, embaralha, turva as fronteiras entre gêneros, a performance circunscreve um deslocamento: uma prática ordenada que deriva do corpo, o reconfigura, burla as inscrições de gênero. Para Judith Butler, em sua leitura política destes



COMUNICON2018
congresso internacional
comunicação e consumo

6º SIMPÓSIO INTERNACIONAL
7º ENCONTRO DE GTS DE PÓS-GRADUAÇÃO
3º ENCONTRO DE GTS DE GRADUAÇÃO

fenômenos, estaríamos diante de um valor: um processo de deslocamento de eixos normativos, de estremecimento do que a autora chama de uma “metafísica da substância”, em busca de construções “fantasmagóricas” e processuais de outros corpos possíveis.

O corpo *camp* diz respeito à maneira de pensar que estamos diante de uma performance centrada deliberadamente na ideia de artifício, com metáfora decadentista e *ethos* neobarroco. Um tipo de disposição corpórea que reconhece o mundo como teatro, o cotidiano como palco e, portanto, se vê diante de implicações políticas e estéticas capazes de abrir novos flancos sobre o agir no mundo que questiona disposições de gêneros. O corpo *camp* é a materialização em gestos, olhares, viradas de rostos, cabelos, soerguimento de pernas, de uma conduta que transita, cambaleante, entre os gêneros, deixando um rastro *queer*, incerto, em que se questiona valores, valências, propósitos destas encenações. O corpo *camp* é, antes, uma urgência indizível, da ordem de um fazer que parece não levar em consideração as implicações do ato – daí sua violência de ordem moral – acionando uma ética que é acintosamente estética, fluida, desordenada. As reencenações do corpo *camp*, carregadas de ironia, desdém, espelhos midiáticos, são lugares de tentativa de estabilidade desta natureza inacabada em processo. Tentaremos materializar metonímias do corpo *camp* em três divas pop como ensaio sobre a estética e suas experiências performáticas.

“Eu sou meu cabelo”

Numa observação da cultura pop de forma mais ampla, o cabelo é o sintoma de afirmação e transformação das artistas, de instaurar novas fases, novos momentos, de definição em torno do belo e do estranho, do usual e do “fora do normal”. Esta extensão do cabelo não está restrita às cantoras, se estende a todo universo das mulheres em sistemas midiáticos até em campos como o jornalismo, em que o cabelo “fora dos padrões” pode chamar atenção nas redes sociais, como detectou Aquino (2011) ao estudar as relações entre figurinos e maquiagem no Jornal Nacional e as cobranças em torno do visual da então apresentadora Fátima Bernardes que apareceu com uma “chapinha japonesa” em 2010 e foi amplamente criticada em redes sociais como o Twitter.

Pensando o cabelo como uma metáfora de classe, raça e gênero, através de uma narrativa ficcional, o argentino Alan Pauls em seu romance “A História do Cabelo” (2010) apresenta diversos



COMUNICON2018
congresso internacional
comunicação e consumo

6º SIMPÓSIO INTERNACIONAL
7º ENCONTRO DE GTS DE PÓS-GRADUAÇÃO
3º ENCONTRO DE GTS DE GRADUAÇÃO

estágios da vida de um homem sem nome e sua relação obsessiva com o próprio cabelo. A obsessão, a princípio, pode parecer o resultado de algo fútil ou superficial, mas o narrador constrói, pouco a pouco, uma mitologia acerca do ato de cortá-lo. Os diferentes cortes surgem, no início, associados a questões históricas: na época da ditadura, o louro liso é uma marca da burguesia, enquanto o afro, semelhante ao do grupo Panteras Negras, é um símbolo de revolta. Nas palavras do autor, o afro é um “signo soberano, posto que desconhece os gêneros e uniformiza homens e mulheres”. Alan Pauls arquiteta a metáfora do cabelo. A princípio, surge como indicador de classe social e ideologia. O protagonista, dotado de uma cabeleira loura, tenta, sem sucesso, converter-se para o corte afro. Ele consegue montar algo “similar” a um afro, mas que parece artificial, como um burguês fingindo-se de proletário. Ou seja, a noção de autenticidade surge como um valor da performance e do cabelo. É desta relação entre a natureza biológica do corpo e a sua transformação/ artificialização que emerge o cabelo como uma metáfora da condição existencial de sujeitos em diversos campos do social. Os cabelos são limites e potências do artifício e da invenção.

Direcionamos nossa argumentação para pensar outros encaminhamentos para além do debate sobre o *camp* e as divas pop que se centrou, muito marcadamente, sobre a questão da voz e do grito como estéticas de autenticidade, a partir dos escritos de Koestembaum (2001). Nossa premissa é reconhecer outras lógicas de experiências e de valor sobre a diva pop, em consonância com a ideia da particularidade da fruição sobre a diva pop na cultura midiática que prevê outros conjuntos de acepções para se pensar a performance da cantora e suas experiências. Sintetizamos, portanto, três eixos sobre as dimensões estético-performáticas das relações entre divas pop e seus cabelos.

1. Cabelo como reivindicação de liberdade - Diante da minha vivência como observador e fã de divas pop, percebo um agenciamento da materialidade do cabelo nas lógicas expressivas das cantoras. Estes questionamentos surgiram como partitura de minha pesquisa a partir da faixa “Hair”, da cantora Lady Gaga, que reivindica liberdade e expressividade de sua vida diante da forma com que lida com seu cabelo: “Eu só quero ser eu mesma e me amar por quem eu sou/ Só quero ser eu mesma e por isso saiba: ‘eu sou meu cabelo’”. (“I just wanna be myself/ And I want you to love me for who I am/ I just wanna be myself/ And I want you to know, I am my hair”). Ao deslocar sua existência para o cabelo, Gaga nos chama atenção para uma corporalidade que, a princípio, pode ser vista como apenas



COMUNICON2018
congresso internacional
comunicação e consumo

6º SIMPÓSIO INTERNACIONAL
7º ENCONTRO DE GTS DE PÓS-GRADUAÇÃO
3º ENCONTRO DE GTS DE GRADUAÇÃO

ligada a fatores de embelezamento e futilidade. Na sua narrativa, entretanto, o cabelo assume uma centralidade em torno de questões como identidade (“E de manhã eu estou em falta com a minha identidade” - “And in the morning/ I’m short of my identity”), liberdade (“livre como meu cabelo” - “free as my hair”) e micropolítica familiar (“Sempre que estou vestida legal/ Meus pais brigam/ E se eu tô arrasando/ Mamãe vai cortar meu cabelo à noite” - “Whenever I’m dressed cool/ My parents put up a fight/ And if I’m hot shot/ Mom will cut my hair at night”). Esta argumentação de Lady Gaga nos direciona a pensar a subjetividade da mulher atravessada pela presença do cabelo como um lugar central de sua relação com o mundo. Do ponto de vista mercadológico, demarca diferentes momentos da carreira de artistas, a vivência visual das “eras” - como se referem fãs – ou seja a permanência de uma determinada cantora sob a égide de um determinado álbum orientando suas ações e performances a partir da temática de um material fonográfico. Nas performances ao vivo da Born This Way Ball Tour, Lady Gaga conectava a faixa “Hair” ao discurso identitário de gênero e, no ano de 2011, durante performance no evento I Heart Radio⁴, dedicou a canção ao fã “little monster” Jamey Rodemeyer, de 14 anos de idade, que cometeu suicídio após reclamar sobre bullying na escola – a quem Gaga se conecta narrativa e liricamente. Cabe pensar junto com a natureza formativa do cabelo da diva pop a dimensão de branquitude e hegemonia que os cabelos loiros ocupam no imaginário global da cultura pop. Das divas do cinema como Veronica Lake e Marilyn Monroe e suas reencenações no campo da música em Madonna, Debbie Harry, Britney Spears e Lady Gaga, é preciso reconhecer como ao mesmo tempo em que conecta noções identitárias, o cabelo das divas brancas e loiras reforçam regimes de representação (CERVULLE, 2017) que parecem normatizar o belo a partir da chave eurocêntrica, luminosa e divina da branquitude – como crítica de forma bastante contundente Richard Dyer em seu livro “White” (2017).

2. Cabelo como performance de negritude - Outra cantora que tematizou o cabelo a partir, agora, da experiência racial foi Solange Knowles na faixa “Don’t Touch My Hair” (“Não Toque meu Cabelo”) em que, no primeiro verso da canção, ela já certifica-se: “Não toque meu cabelo/ Quando é o sentimento que eu uso” (“Don’t Touch my Hair/ When it’s the Feeling I wear”). A canção e o videoclipe da faixa situam a especificidade do cabelo para a experiência da mulher negra a partir de um conjunto de práticas junto ao próprio universo feminino que trata das assimetrias raciais no tocante aos padrões de beleza, como já tematizaram Davis (2016), hooks (2005). Se pensarmos na experiência da gravadora Motown, em que artistas negras eram endereçadas para plateias brancas,

⁴ Para ver a performance na íntegra: <https://www.youtube.com/watch?v=VFk6n53kUHI>.



COMUNICON2018
congresso internacional
comunicação e consumo

6º SIMPÓSIO INTERNACIONAL
7º ENCONTRO DE GTS DE PÓS-GRADUAÇÃO
3º ENCONTRO DE GTS DE GRADUAÇÃO

mais especificamente nas girlbands (bandas de garotas) como The Supremes, do qual se destacava a líder Diana Ross, era o cabelo a primeira disposição expressiva a ser “domesticado”. Utilizando cabelos lisos ou até mesmo perucas, as cantoras do The Supremes precisavam “domar” sua negritude, acionando um lugar de negociação em que o racismo se constituía como moldura sobretudo estética. Ao pensarmos em divas pop negras emblemáticas como Beyoncé, as ambiguidades na relação com os cabelos emergem, seja a partir do uso frequente de cabelos alisados, loiros e também perucas “naturais” e também sua transição capilar que opera ao longo de sua carreira, ganha tessituras essencialmente afirmativas no álbum “Beyoncé” e se consagra no disco “Lemonade” – de cunha assumidamente ativista e reivindicando pautas em torno da negritude e da mulher.

3. Perucas como ficções capilares e cidadanias de gênero - Interessa-nos assim as fabulações possíveis sobre o cabelo na cultura pop. O cabelo no corpo *camp*, exagerado, intangível, sublimado. O cabelo que é moldado, preso ou solto, como metáfora de aprisionamento ou liberdade, mas também o cabelo inventado, a peruca, simbologia de performances de gênero que envolvem sujeitos trans, drag queens ou kings, atos de reinvenção de si a partir de uma premissa fabular. Pensemos na peruca como um artefato não apenas que ficciona o próprio cabelo, mas também como um assentamento identitário como bem mostra o diretor e roteirista Sean Baker numa cena do filme “Tangerine” em que o ato de retirar a peruca de uma trans e emprestar a peruca para outra se constitui definidor de ideias como solidariedade e amizade. Ou na forma com que drag queens constroem fabulações sobre si a partir das perucas e da artificialidade dos cabelos e que pôde ser midiaticizado nas definições sobre si e também nas imitações de drag queens e divas pop no reality show “Ru Paul Drag’s Race”, comandado pela drag queen Ru Paul.

Apontamentos conclusivos

O que os cantores sentem quando eles emitem o som de suas vozes? O que a plateia imagina que os vocalistas estão experienciando? Que ideologias estão presentes em músculos, líquidos, ar, disciplina e sublimação que preenchem uma apresentação? A voz sempre carregou nas culturas valores com “auto-retrato, auto-conhecimento, presença” (KOESTEMBAUM, 2001, p. 205), mas e se pensarmos no acionamentos de outras perspectivas de autenticidade na música e na cultura pop? Ou, refazendo a pergunta: o que cantoras sentem quando deixam seus cabelos esvoaçantes? O que a plateia imagina



COMUNICON2018
congresso internacional
comunicação e consumo

6º SIMPÓSIO INTERNACIONAL
7º ENCONTRO DE GTS DE PÓS-GRADUAÇÃO
3º ENCONTRO DE GTS DE GRADUAÇÃO

que elas estão experienciando? Assim como Wayne Kostenbaum fez com a garganta, o meu movimento de investigação é questionar o cabelo: quais questões performáticas estão em jogo ao pensarmos o cabelo na cultura midiática?

O cabelo para as cantoras é um aparato de encenação na cultura midiática. Performatização diante de eventos, sessões de fotografia, videoclipes, shows. Pensamos aqui o cabelo como uma estratégia de caracterização de um sujeito-performer que traz à tona ideias de metamorfose, transgressão, vigor. No corpo afetado de cantoras, reencenado por drag queens, a afetação como estética: não só a voz como valor, mas também o caminhar, o rebolar. Pensar a autenticidade que há no olhar, na pose como consciência da performance. Qual a pragmática do “carão” da diva pop? Uma imagem: o cabelo esvoaçante e o ventilador numa clara criação de uma imagem de artificialidade. O cabelo esvoaçante seria para o cabelo aquilo que o grito é para a voz?

Nos cabelos esvoaçantes das divas pop, outras imagens: As heroínas de cabelos esvoaçantes da Disney (Pocahontas), os cabelos de She-Ra (desenho animado), os videoclipes das garotas do Fantástico jogando o cabelo para trás na água, anúncios publicitários de xampu e condicionador, o cabelo esvoaçante de Kate Winslet na proa do Titanic, a flor no cabelo de Gal Costa na capa de “Gal Tropical”, as disputas de bate-cabelo entre drag queens nas boates gays. Pensar a potência da mimese como ficção, atitude e sobretudo política de resistência. Apoio-me na ideia de mimese como reconhecimento: conhecimento do sujeito e de sua alteridade. Mimese como maneira de espelhar, construir e habitar o mundo. Lembrando Northrop Frye (2014), a mimese estabelece relações, agencia, “desvenda uma estrutura de inteligibilidade entre sujeitos e acontecimentos, atribuindo sentido às relações humanas”. A mimese reconhece a tragédia, a comédia, os dispositivos de encenação do cotidiano diante do inevitável. Aquilo que Paul Ricouer (2010) chama de “imitação criadora”, “duplicação da presença”. Incisão que abre o espaço da ficção entre sujeito e objeto – ficção, entretanto, profundamente marcada pelo real – real mediado.

Estou pensando os cabelos das divas pop como aparatos miméticos potentes, a partir da força de imagens que emergem dos dispositivos midiáticos, habitam sujeitos viventes e registram formas de estar no mundo. As divas pop e seus cabelos esvoaçantes falam de uma política do estar no mundo tendo que lidar com estratégias de sobrevivência e enfrentamentos. Vento é alento e predisposição. Cabelo é força. Seguir em frente.



COMUNICON2018
congresso internacional
comunicação e consumo

6º SIMPÓSIO INTERNACIONAL
7º ENCONTRO DE GTS DE PÓS-GRADUAÇÃO
3º ENCONTRO DE GTS DE GRADUAÇÃO

Referências

- ALTER, Jean. **A Sociosemiotic Theory of Theater**. Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 1990.
- BARBA, Eugenio. **A Canoa de Papel – Tratado de Antropologia Teatral**. São Paulo: Hucitec, 1994.
- BATESON, Gregory. **A Theory of Play and Fantasy**. In: SALEN, Katie e ZIMMERMAN, Eric. *The Game Designer Reader: The Rules of Play Anthology*. Cambridge/Londres: MIT Press, 2006. p. 314-128.
- BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1992.
- CERVULLE, Maxime. **Looking Into the Light: Whiteness, Racism and Regimes of Representation**. In: DYER, Richard. *White*. London and New York: Routledge, 2017.
- DAVIS, Angela. **Mulheres, Raça, Classe**. São Paulo: Boitempo, 2016.
- DE CERTEAU, Michel. **A Invenção do Cotidiano – Artes de Fazer**. 21.ed. São Paulo: Vozes, 2014.
- DYER, Richard. **White**. London and New York: Routledge, 2017.
- FRITH, Simon. **Performing Rites: On the Value of Popular Music**. Cambridge: University of Minnesota Press, 1996.
- FRYE, Northrop. **Anatomia da Crítica**. São Paulo: E-Realizações, 2014.
- HOOKS, Bell. **Mulheres Negras: Moldando a teoria feminista**. In: *Revista Brasileira de Ciência Política*, nº16. Brasília, janeiro - abril de 2015, pp. 193-210.
- KOESTEMBAUM, Wayne. **The Queen's Throat: Opera, Homosexuality and the Mystery of Desire**. New York: De Capo Press, 2001.
- LOPES, Denilson. **O Homem que Amava Rapazes**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- MORIN, Edgar. **As Estrelas – Mito e Sedução no Cinema**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- OMAR, Arthur. **Antropologia da Face Gloriosa**. São Paulo: Cosac Naify, 1997
- PAULS, Alan. **A História do Cabelo**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa 1**. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2010.
- SALIH, Sara. **Judith Butler e a Teoria Queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- SHUKER, Roy. **Vocabulário de Música Pop**. São Paulo: Hedra, 1999.
- VALENTE, Heloísa. **As vozes da canção na mídia**. São Paulo: Via Lettera; FAPESP, 2003.