

Excentricidade, os excessos e o grotesco na construção de Miley Cyrus como diva pop¹

Phillipe XAVIER²

Alan MASCARENHAS³

Universidade Federal da Paraíba e Universidade Federal de Pernambuco

RESUMO:

Com roupas e um visual diferente do que se esperava diante da narrativa traçada por sua carreira até então, a cantora Miley Cyrus trilhou um caminho próprio na indústria musical através de sua imagem. De ídolo infante-juvenil, destaque da Disney, a ícone influente e porta-voz de uma geração, ela empregou elementos, como o exagero, o grotesco e o kitsch, em sua construção artística, que são analisados neste artigo.

PALAVRAS-CHAVE: Música pop; performance; estrelato; MTV.

Introdução

No dia 25 de agosto de 2013, acontecia a 30^a edição do *Video Music Awards* (VMA), organizado e transmitido pelo canal norte-americano MTV (Music Television). Outrora relevante premiação da indústria musical nos Estados Unidos, principalmente nos anos em que o videoclipe estava em ascensão na televisão, o evento, que teve palco em Nova Iorque, servia naquele momento mais como uma oportunidade de ver performances de artistas em voga e acompanhar a interação de celebridades, na frente das câmeras e nos bastidores, do que, de fato, coroar os melhores videoclipes do ano em épocas de YouTube.

Lady Gaga, Justin Timberlake e Katy Perry estavam entre as atrações da noite, contudo a apresentação que rendeu mais repercussão na mídia foi a de Miley Cyrus. Prometendo, em entrevistas⁴, a melhor performance de todos os tempos, a artista, que se apresentou em parceria com o cantor Robin Thicke, cantou uma combinação de três

¹ Trabalho apresentado no DT 6 – Interfaces Comunicacionais, GP Comunicação, Música e entretenimento do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, realizado de 4 a 7 de setembro de 2015.

² Graduado em Comunicação Social – Jornalismo pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB), e-mail: phillipexavier@gmail.com.

³ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), e-mail: alanmangabeira@gmail.com.

⁴ Informação disponível em <<http://www.mtv.com/ontv/vma/videos/miley-cyrus-rehearses-for-the-best-vma-performance-of-all-time/944446>> Acesso em 14.07.2015.

músicas. Para começar, com dançarinos vestidos de ursos de pelúcia, ela subiu ao palco para performar a canção *We can't stop*, primeira de divulgação de seu disco *Bangerz*, o primeiro da sua nova fase imagética, e indicada para três categorias da premiação: Melhor Canção do Verão, Melhor Vídeo Feminino, Melhor Vídeo Pop.

Logo em seguida, ao juntar-se a Thicke para cantar *Blurred lines*, sucesso do cantor e outro hit que concorria ao VMA, Miley mostrou ao público passos mais ousados: enquanto ele circulava pelo palco, ela, em um figurino composto por um top e um short curto de cor bege, dançava de forma sensual e exibia o famoso passo *twerk*⁵, conhecido entre o público de hip-hop e rap. Miley ainda deslizava as mãos entre as partes íntimas e fazia caretas para as câmeras sem demonstrar preocupação nem pudor. Para finalizar, Thicke, em sintonia com a cantora, apresentou, junto dos rappers 2 Chainz e Kendrick Lamar, uma versão remixada de *Give it 2 U*, seu novo single na época, reproduzindo ao vivo a atmosfera do vídeo da canção, cuja referência era o futebol americano.

Quase toda a atenção da plateia e dos telespectadores ficou voltada para a apresentação e, sobretudo, para Miley. Durante e após a performance, comentários em redes sociais como Twitter⁶ e Facebook⁷ conferiam a ela e a Robin Thicke o destaque do VMA e revelavam o que estava por vir: as inúmeras matérias e textos cujo foco era o comportamento da cantora. Era a primeira grande exibição em escala internacional da nova imagem dela.

De acordo com lista da Billboard⁸, o último momento mais “chocante” da apresentação com apelo sexual antes de Miley havia sido em 2003, protagonizado pelo beijo entre Britney Spears, Madonna e Christina Aguilera. Por isso, assim como no passado, uns exaltavam a iniciativa de Miley trazer ousadia para o show – engrenagem que gera interesse e alimenta a indústria pop -, enquanto outros condenavam a postura e consideravam-na inadequada para uma mulher, especialmente em um evento

⁵ Segundo o dicionário britânico Oxford, *twerk* significa dançar ao som de músicas populares de uma maneira sexualmente provocante que envolva movimentos de quadril e uma postura baixa, de cócoras.

⁶ Informação disponível em <<http://www.forbes.com/sites/alexkantrowitz/2013/08/27/miley-cyrus-vma-performance-drove-over-30000-tweets-per-minute>> Acesso em 14.07.2015.

⁷ Informação disponível em <<http://mashable.com/2013/08/28/mtv-vmas-facebook>> Acesso em 14.07.2015.

⁸ Informação disponível em: <<http://www.billboard.com/articles/events/vma/513488/mtv-vmas-15-craziest-moments-of-all-time>>. Acesso em 18 jul. 2015.

televisionado mundialmente, citando o exemplo negativo para as crianças e outros fãs da artista.

Tomando como ponto de partida a controvérsia gerada pela performance de Miley Cyrus na premiação da MTV, quando tentava se afastar da imagem de cantora *teen* e investir em uma imagem mais madura, este trabalho tem como objetivo analisar a construção da cantora como um das divas do pop atual e estudar os elementos empregados por ela na composição de sua imagem, o que, de certa forma, se entrelaça com questões da indústria da música e dos ídolos contemporâneos das massas.

Para tanto, propomos uma análise da construção e reconfiguração imagética da diva na música pop através de Miley enquanto analisaremos questões como o excesso, excêntrico e grotesco através de Omar Calabrese (1987), Muniz Sodré e Raquel Paiva (2002) sob a égide da estética *camp* de Susan Sontag (1987).

Divas, estrelas e a reinvenção para sobreviver

Ao pensar em divas e em todo o universo relacionado ao que o termo representa para o pop, é necessário antes compreender o que, de fato, significa carregar esse status, tão em voga nas últimas décadas, mas que muitas vezes carece de uma definição própria. De acordo com Bollinger e O’Neil (2008), o termo *diva* teve sua origem na língua italiana e remete à *deusa*, que, por sua vez, “deriva da forma feminina da palavra latina *divus*, que significa *divino*” (p. 147). Conforme os autores (2008), a palavra, que era usada originalmente para grandes cantoras de ópera, quase sempre sopranos, hoje em dia é empregada para referir-se a mulheres que se destacam em seus ofícios e têm talento raro e excepcional no entretenimento.

O mesmo se pode dizer do termo *estrela*. Isso porque segundo Roy Shuker (1999) estrelas são “consideradas detentoras de um talento único e distintivo dentro das formas culturais em que trabalham” (p.114), algo que não se restringe à *Hollywood*, já que alcança outras esferas como o esporte, a televisão, a literatura e, particularmente, a música popular (ou pop). Sendo assim, podemos entender que as palavras *diva* e *estrela* carregam sentidos semelhantes, claro, levando em consideração o caráter exclusivo da primeira, usada sempre para o feminino.

Shuker (1999), apesar de esclarecer brevemente o que significa ser uma *estrela*, chama a atenção para a necessidade de ir além da definição e de trazer à tona indagações sobre a função dessas figuras no mercado, “nas narrativas textuais e, em

particular, no nível da fantasia e do desejo individual” (p. 114). Para ele, as estrelas da música pop, ao mesmo tempo em que precisam ser dotadas de talento e criatividade devem primordialmente suscitar no público desejos e vontades.

As estrelas atuam como construções míticas, desempenhando um papel-chave na construção de significados fora da rotina de seus fãs. Também devem ser vistas como entidades econômicas, utilizadas para conquistar o público e promover os produtos da indústria fonográfica. Representam uma forma de mercadoria ímpar, que é um processo de trabalho e, ao mesmo tempo, um produto. A identificação do público com determinadas estrelas é uma importante estratégia de marketing. (SHUKER, 1999, p. 114)

O autor (1999) sublinha, ainda, que para que essas estrelas sobrevivam na indústria é essencial que seus perfis mudem de tempos em tempos, visto que as constantes transformações contribuem para redefinir o perfil do público e o apelo do artista – como no caso de Madonna e suas reinvenções –, mostrando que ser um ídolo pop atinge inúmeras dimensões, dentre elas “econômica, cultural e estética ou criativa — o relacionamento entre o estrelato e a autoria” (SHUKER, 1999, p.116).

Usando como base as reflexões propostas por Shuker (1999) sobre a dinâmica de manter-se em evidência, é possível notarmos que as transições de Miley Cyrus se mostraram fundamentais para que ela pudesse assumir a posição que ocupa atualmente no mundo pop.

Pegando como exemplo o início da carreira da artista, que ocorreu na televisão por meio do seriado Hannah Montana (Figura 1), em 2006, vemos inicialmente uma adolescente, sem autonomia, seguindo regras estipuladas por uma grande empresa de entretenimento, a Disney, para atender aos anseios de um público-alvo composto majoritariamente por crianças e pessoas de sua própria faixa etária.



Figura 1 – Miley Cyrus interpretando Hannah Montana

É válido ressaltar, com isso, que a primeira reviravolta na carreira de Miley se deu quando ela lançou seu segundo e último disco para a gravadora Hollywood Records, da Disney, em 2010. Com o nome de *Can't be tamed*, – ou *Não posso ser domada* – o trabalho trouxe uma sonoridade mais madura e conferiu a Miley uma imagem menos inocente. De acordo com Sarah Oliver (2014), biógrafa da artista, o título do disco vem do desejo de liberdade de Miley de se livrar da sombra de Hannah Montana, uma vez que em muitos aspectos, fazer a série despertara nela a sensação de estar presa em uma “gaiola” – elemento presente inclusive no videoclipe de faixa homônima.

O resultado foi um álbum recebido de forma menos calorosa que seus trabalhos anteriores, suscitando debates tanto entre críticos musicais quanto entre os próprios fãs da artista. Naquele momento, a cantora havia se colocado num entrelugar: de um lado, seus fãs mais novos, a maioria fãs da série de TV, se queixavam das mudanças; de outro, fãs de divas já consagradas não a percebiam de forma tão amadurecida.

Em matéria publicada pelo jornal New York Times, no dia 11 de julho de 2010, com o título de *Fans of Miley Cyrus question her new path*⁹, é nítido o estranhamento por parte do público causado pela nova postura de Miley. O texto apresenta crianças e pré-adolescentes rejeitando as escolhas da artista e criticando a sexualidade mais explícita dela, evidente na capa do álbum e no clipe da música que leva o mesmo nome do disco. A matéria ainda mostra que a popularidade de Miley estava em queda na época, uma vez que a cantora, que no ano anterior à publicação figurava na primeira colocação do ranking de celebridades consideradas mais legais pelo público infanto-juvenil, amargurava a sétima posição.

A dinâmica que teve como reflexo a diminuição da popularidade de Miley é comentada por Shuker (1999) como algo comum na indústria fonográfica:

Como todos os textos musicais são produtos sociais, os artistas dos gêneros populares estão sob pressão constante para proporcionar ao seu público obras similares às que o atraíram inicialmente. Isso explica por que mudanças na carreira de um músico podem prejudicar sua popularidade, embora também possam atrair novos públicos. Essa

⁹ Informação disponível em <http://www.nytimes.com/2010/07/11/fashion/11miley.html?_r=2&ref=style> Acesso em 14.07.2015.

observação mostra a contradição da condição de “artista”: por um lado tem que responder às pressões do mercado, e, por outro, reivindicar o título de autor, mesmo sabendo-se inserido no esquema lucrativo da indústria cultural. (SHUKER, 1999, p. 31)

Apesar de enfrentar resistência do público, no ano de 2013 Miley mudou de gravadora – assinando com a RCA Records –, dando continuidade à produção de um novo álbum, após ter deixado para trás Hannah Montana e seu passado com a Disney. Era o início de mais uma reviravolta na carreira da artista, que, com a imagem cada vez mais associada a de mulher sensual e independente, lançou em junho daquele ano a canção *We can't stop*, carro-chefe do disco que viria a se chamar *Bangerz* cujo videoclipe teve grande repercussão na mídia por trazer a cantora em roupas provocantes, poses sensuais e dançando em meio a cenários de festas.

Ainda no mesmo ano, outra controvérsia. A música seguinte de trabalho de Miley, *Wrecking ball* (Figura 2), teve um vídeo que gerou maior impacto que o anterior, por conta das cenas em que ela aparecia nua ou somente de regata branca e roupa íntima. Isso ratificou ainda mais a nova fase da cantora. Com toda a atenção voltada para ela, em especial por conta das polêmicas na música, nos videoclipes e nas capas de revista, o disco *Bangerz*, lançado em outubro de 2013, alcançou o topo da parada americana de sucessos, a Billboard, e consolidou o status de Miley como estrela e fenômeno da indústria do entretenimento, posição que vem mantendo graças à internet e ao constante interesse da mídia por sua vida.



Figura 2 – Miley Cyrus em *Wrecking Ball*

Limites, excentricidades e excessos

Ao analisar a trajetória de Miley Cyrus, mas precisamente a partir das transformações que a carreira da artista teve a partir de 2013, um dos questionamentos a respeito de sua imagem é se ela se enquadra como um exemplo que se propõe a estar sempre no limite ou como uma figura que se excede. Para responder a pergunta, é importante, antes, definir o que é *limite* e o que é *excesso*, termos aqui conceituados por Calabrese (1987). De acordo com o autor, enquanto o limite é o trabalho de levar às extremas consequências a elasticidade de um entorno cultural, sem destruí-lo, o excesso pode ser considerado como a saída desse entorno depois de tê-lo extrapolado.

Para o autor (1987), “o caráter de uma tensão no limite das regras que tornam homogêneo um sistema percebe-se um pouco em todos os campos do saber contemporâneo, da arte à ciência, da literatura ao comportamento cotidiano, do esporte ao cinema” (p.64). Ele ressalta, ainda, que uma constante presente no caráter de tensionar os limites “é experimentar a elasticidade do confim, pondo à prova um conjunto a partir de suas consequências extremas” (p. 64).

Contribuindo para esclarecer os termos, Calabrese (1987) traz também outra expressão que pode ser inserida dentro da visão de *limite*: a de excentricidade – ou não-centralidade. Segundo ele (1987), o excêntrico é um ser caracterizado como alguém que “age nos limites de um sistema ordenado, mas sem que lhe ameace a regularidade. Alguém que coloca o seu próprio ‘centro’ de interesses ou de influência deslocada para a periferia do sistema, ou para as suas margens” (CALABRESE, 1987, p. 70), algo que, por sua vez, é identificado na construção de Miley Cyrus como estrela pop.

De acordo com Calabrese (1987), a excentricidade tornou-se moeda de grande valor na indústria do espetáculo por conferir identidade ao artista e fazê-lo sobressair-se. No caso de Miley, a excentricidade surge não apenas por meio de seus figurinos dentro (Figura 3) e fora dos palcos – coloridos, brilhosos, curtos e, muitas vezes, engraçados –, mas também através de um suposto estilo de vida regado a festas, devidamente registradas em seu Instagram; de tatuagens inusitadas, feitas em locais igualmente inusitados, como as solas de seus pés¹⁰; e de declarações em entrevistas, como a

¹⁰ Informação disponível em <<http://www.rollingstone.com/music/news/see-miley-cyrus-outrageous-rolling-stone-tattoo-20130924>> Acesso em 14.07.2015.

concedida à revista Paper em que afirmou não se identificar nem com o gênero masculino, nem com o feminino¹¹, ou quando disse à revista Rolling Stone que maconha era a melhor droga do mundo¹².



Figura 3

Miley busca constantemente diferenciar-se e ir de encontro aos padrões pré-estabelecidos pela sociedade em geral. E tais vontades são refletidas muitas vezes em temas ligados à sexualidade, expostos frequentemente em seus discursos. Essa dinâmica relativa ao sexo, conforme Calabrese (1987), compõe o que se pode chamar de excesso, fenômeno que ocorre paralelamente às tensões de limites encontradas na imagem da artista. Sendo assim, torna-se importante sublinhar que, para responder o questionamento presente no início desse tópico, Miley tanto tensiona limites quanto carrega excessos em sua construção. Vale ressaltar ainda que o excesso deve ser tratado com neutralidade, uma vez que carrega traços negativos e positivos, dependendo do ângulo da análise. Aqui, tratamos o excesso como um fenômeno, acima de tudo, desestabilizador de narrativas.

Acerca da sexualidade, Calabrese (1987) reflete que “o tema excessivo do sexo (...) não valerá só, em si mesmo, por aquilo que diz referencialmente, mas enquanto ‘provocação’ a ultrapassar os limites dos princípios sociais correntes” (p. 74). Isso é testemunhado no entretenimento, como ele mesmo aponta, “na ambiguidade de Prince

¹¹ Informação disponível em <http://www.papermag.com/2015/06/miley_cyrus_happy_hippie_foundati_on.php> Acesso em 14.07.15.

¹² Informação disponível em <<http://www.rollingstone.com/music/news/miley-cyrus-on-why-she-loves-weed-went-wild-at-the-vmaw-and-much-more-20130927>> Acesso em 14.07.15.

ou de Michael Jackson, com seu violento falismo, mas unido ao efeminado” (p. 74), “no difuso hermafroditismo de um David Bowie” (p. 74), no travestimos de personagens como Boy George ou na exaltação do amor físico por Madonna, que, por exemplo, no início da carreira cantava *Like a virgin* em performances explosivas.

Para Miley Cyrus, o fato de utilizar a sexualidade como uma forma de abalar o sistema de valores dominante e quebrar paradigmas envolvendo questões de gênero vem trazendo possibilidades reproduzidas inclusive em seu próprio visual. Desde 2012, Miley adota um corte de cabelo curto e loiro, que confere a ela um ar andrógono – próximo a algo já apresentado por Madonna, mas que nela contrasta com o estilo que vinha seguindo quando começou a carreira –, sem contar com o fato de que inúmeras vezes já foi vista sem depilar as axilas¹³.

Além disso, fora ensaios fotográficos sensuais, com destaque para o que a artista fez com o fotógrafo Terry Richardson em outubro de 2013 (Figura 4), Miley usa sua imagem como porta-voz da comunidade LGBT, tendo até mesmo criado uma fundação, a Happy Hippie, que visa a ajudar jovens gays desabrigados. Como exemplo de seu engajamento, em junho de 2015, a artista divulgou em suas redes sociais a campanha #InstaPride¹⁴, que traz histórias de transexuais, transgêneros e travestis como forma de dar visibilidade a essas minorias e debater o problema do preconceito contra elas.



Figura 4

¹³ Informação disponível em <<http://www.dailymail.co.uk/femail/article-3046691/Miley-Cyrus-causes-online-backlash-revealing-arms-pit-hair-Instagram-selfie-s-not-celebrity-ditch-razor.html>> Acesso em 14.07.15.

¹⁴ Informação disponível em <<http://mashable.com/2015/06/15/miley-cyrus-instapride/>> Acesso em 14.07.15.

Ao defender e empregar gestos performáticos como formas de subverter a ordem entre sexo, gênero e desejo, Miley entra em um campo delicado e, ao mesmo, trabalhado pela autora Judith Butler, ferrenha defensora dessas desconstruções. Na obra *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, Butler (2010) discute como é problemático o fato de a definição de gênero ter sido construída por meio de discursos limitantes, como àqueles que a Miley se contrapõe. A autora afirma que categorizar gênero e sexo de forma binária – masculino e feminino, homem e mulher – é fruto de uma prática reguladora que tenta uniformizar a identidade colocando a heterossexualidade como valor central, algo que a artista não se mostra disposta a aceitar.

O gênero não deve ser meramente concebido como a inscrição cultural de significado num sexo previamente dado; tem de designar também o aparato mediante o qual os próprios sexos são estabelecidos. Resulta daí que o gênero não está para a cultura como o sexo para a natureza; ele também é o meio discursivo/cultural pelo o sexo natural é produzido e estabelecido como pré-discursivo, anterior à cultura, uma superfície politicamente neutra sobre a qual age a cultura. (BUTLER, 2003, p. 25).

Recursos estéticos: o grotesco e o *camp*

O que dizer de uma estrela da música que se propõe a posar para a capa de uma revista com o corpo todo coberto de sujeira e junto de um porco (Figura 5)? E a usar como material de divulgação para um especial de televisão uma foto em que aparece com dentes falsos e o aspecto bizarro? E a se apresentar em cima de um cachorro-quente gigante ou acompanhada de uma mulher gigante e de uma anã durante os shows de sua turnê (Figura 6)? Sim, Miley Cyrus já fez tudo isso. Não é algo inédito, no entanto, mas que provocou reconfigurações imagéticas importantes na sua carreira.

A artista é conhecida, assim como outros artistas contemporâneos do pop, como Lady Gaga e Nicki Minaj, para citar alguns nomes, por constantemente empregar na construção de sua imagem inúmeros elementos que podem ser considerados grotescos e cômicos. E o espaço onde coloca esses conceitos em prática não fica restrito somente ao palco e aos veículos da imprensa. Usuária assídua das redes sociais, Miley diariamente publica em seu Instagram fotos com montagens engraçadas e que quase sempre a depreciam, fazendo piadas com fatos ou polêmicas recentes.



Figura 5



Figura 6

O fenômeno que pode ajudar a explicar a atração de Miley pelo grotesco e pelo jocoso é abordado por Muniz Sodré e Raquel Paiva (2002) no livro *O império do grotesco*. O trabalho dos autores analisa o papel do que é chocante nas artes e o porquê disso causar, ao mesmo tempo, fascínio e aversão nos consumidores. De acordo com eles, antes de tudo, grotesco é aquilo que ameaça qualquer representação ou postura marcada pela idealização. “Pelo ridículo ou pela estranheza, pode fazer descer ao chão tudo aquilo que a ideia eleva alto demais” (p.39). Ainda conforme os autores, a conceituação vai além:

(...) é a figura do rebaixamento (chamada de bathos, na retórica clássica), operado por uma combinação insólita e exasperada de elementos heterogêneos, com referência frequente a deslocamentos escandalosos de sentido, situações absurdas, animalidade, partes baixas do corpo, fezes e dejetos – por isso, tida como fenômeno de desarmonia do gosto ou disgusto, como preferem estetas italianos – que atravessa as épocas e as diversas conformações culturais, suscitando um mesmo padrão de reações: riso, horror, espanto, repulsa. (SODRÉ e PAIVA, p. 17, 2002)

É interessante mencionar que as manifestações de cunho grotesco, conforme Sodré e Paiva (2002), possuem classificações que levam em conta seus cenários e suas naturezas. No que diz respeito à Miley Cyrus, o grotesco da artista consegue abranger todas as duas categorias iniciais criadas pelos autores: a *representada*, que tem como canal um *suporte imagético*, no caso as fotografias e a televisão; e a *atuada*, expressa de maneira *encenada*, visto que a artista revela-se em jogos cênicos no próprio palco durante apresentações, seja em eventos da indústria fonográfica, como o que abre este artigo, seja nos próprios shows. O grotesco de Miley assume ainda, entre os tipos

verificados por Sodré e Paiva (2002) uma modalidade expressiva *teratológica*, por conta das referências risíveis à deformidade e ao que é antiestético, e *escatológica*, neste caso não exclusivamente no sentido referente a excrementos ou dejetos humanos, mas ao que é obsceno e sórdido.

Outro ponto importante citar é que a estética presente no trabalho de Miley também tem fortes ligações com o conceito de *camp*, trabalhado pela escritora Susan Sontag (1987) em sua obra *Notas sobre o camp*. De acordo com ela, a palavra *camp* vem da expressão francesa *camper*, cujo significado é “posar de forma exagerada e extravagante”. Segundo a autora (1987), “*camp* é um certo tipo de esteticismo. É uma maneira de ver o mundo como um fenômeno estético. Essa maneira, a maneira do *camp*, não se refere à beleza, mas ao grau de artifício, de estilização”. (p. 320) Ou seja, o *camp* é uma forma calcada no artificial e nos excessos que podem se manifestar de diversas maneiras e em diversos meios. “*Camp* é também uma qualidade que pode ser encontrada nos objetos e no comportamento das pessoas. Há filmes, roupas, móveis, canções populares, romances, pessoas, edifícios *campy*” (SONTAG, 1987, p. 320).



Figura 7



Figura 8

Os figurinos exóticos de Miley (Figura 7) são um exemplo da presença do *camp* no universo da artista. A capa do disco *Bangerz* (Figura 8), com uma atmosfera oitentista, e até o próprio site de Miley carregam uma estética *camp* por conta do exagero e dos vários recursos visuais presente em ambos os produtos. Sontag (1987) reforça que o extravagante que ocorre de maneira inconsistente ou distante não pode ser considerado *camp*, “tampouco algo será *camp* se não parecer brotar de uma

sensibilidade irrefreável, praticamente incontrolada. Sem paixão, temos um *pseudo-camp* — o que é meramente decorativo, seguro, numa palavra, chique” (p. 328).

Sobre o *camp*, Sontag (1987) realça que o estilo é uma forma de prazer e de apreciação e de divertimento, sem julgamentos. Tomando Miley como objeto, é possível notar que a artista emprega os elementos *camp* aparentemente de forma despreziosa, mas sem deixar de atentar à totalidade do trabalho. Sontag (1987) frisa que “as experiências do *camp* baseiam-se na grande descoberta de que a sensibilidade da cultura erudita não possui o monopólio do refinamento. O *camp* afirma que o bom gosto não é simplesmente bom gosto; que existe, em realidade, um bom gosto do mau gosto” (p.336).

Considerações finais

A partir do que foi estudado, a repercussão da apresentação de Miley Cyrus em 2013 no VMA, da MTV, parece ser apenas um indício na construção da artista, que se reinventou e conseguiu um grau de relevância na indústria do entretenimento nos últimos anos – daí a razão para a termos escolhido como objeto de análise. Entendemos que o processo de reinvenção acontece frequentemente em diversas carreiras de divas, tendo Madonna como grande eixo, mas destacamos Miley pela contemporaneidade e por se tratar de uma quebra narrativa biográfica tão próxima com a de Britney Spears e Christina Aguilera – ambas ex-Disney que introduziram a sexualidade para desvincular suas imagens da do Mickey.

Atingindo limites, por meio da excentricidade, e excedendo-se no que se refere ao entorno cultural, ao provocar com a sexualidade e quebrar paradigmas envolvendo as discussões de gênero, Miley transita em terrenos que vão além da música, assim como artistas pioneiras que vieram antes dela. A mulher, a comunidade LGBT e os conceitos de belo e feio são apenas alguns dos pontos tocados por ela, com destaque, em seu trabalho, que oferece um vasto material de pesquisa.

Miley mostra não se importar se os elementos empregados para ampliar o alcance de suas mensagens são grotescos ou *kitsch*. Aliás, esses itens em particular de sua construção são trazidos por ela de maneira proposital e parecem ter sido agregados a sua persona como trunfos a mais do que se espera dela. Com isto, ela sai de uma rigidez

proposta pela própria trajetória de outras divas pop, se aproximando do seu público usando uma estética mais próxima da realidade dos seus fãs.

Ainda assim, vemos o começo de Miley e, ao mesmo tempo em que colhe os louros de se destacar pelas controvérsias e pela aparência fora do lugar-comum no pop hegemônico, mostrar que ainda não atingiu maturidade artística – isso se observarmos seu trabalho como cantora de forma geral, em especial no disco *Bangerz*. Suas músicas não têm composições fortes, suas produções assemelham-se ao que vem sendo feito na indústria no momento e o álbum parece servir apenas para ratificar as mudanças estéticas, visuais e narrativas que ela passa. É cedo para constatar se o impacto dela é somente por impactar, sem oferecer consistência, mas responde à formas frutivas que se aproximam de uma estética do amador e do fã.

Artistas como Madonna, por exemplo, levaram alguns anos para se estabelecerem como cantoras “sérias”. Madonna, mesmo, só conseguiu tocar em temas delicados, como o aborto, e começar a segurar as rédeas do pop firmemente com o álbum *True Blue*, lançado em 1986, praticamente cinco anos depois de despontar. Britney, por exemplo, evita assuntos políticos mesmo após 17 anos de carreira. *Wrecking Ball*, ou bola de demolição, parece um termo forte para pensar a cultura pop através de Miley. No entanto, se pensarmos através de Bolter e Grusin (2000), há nitidamente uma reconfiguração de formas frutivas que Miley parece ilustrar.

Referências

BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. **Remediation**: understanding new media. Cambridge: MIT Press, 2000.

BOLLINGER, Lee; O'NEILL, Carole. **Women in Media Careers**: Success Despite the Odds. Maryland: University Press Of America, 2008.

BUTLER, J. **Problemas de Gênero**: Feminismo e Subversão de Identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CALABRESE, Omar. **A Idade Neobarroca**. Tradução Carmen de Carvalho e Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1987.



OLIVER, Sarah. **Miley Cyrus: She Can't Stop** – A Biografia. Tradução Débora Isidoro e Carolina Caires Coelho. São Paulo: Lua de Papel, 2014.

SHUKER, Roy. **Vocabulário de Música Pop**. Tradução Carlos Szlak. 1ª ed. São Paulo: Hedra, 1999.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raque. **O império do Grotesco**. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

SONTAG, Susan. **Contra a Interpretação**. Tradução Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987.