

Utopia, heterotopia e nostalgia do fandom na performance dublada de música pop

Alan Mangabeira Mascarenhas¹

Resumo

Refletir fãs no cenário atual traz à tona uma visão antropológica de uma experiência estética que parece destacar a nostalgia dos consumidores da narrativa do ídolo. Neste trabalho, partimos da hipótese de que é a nostalgia um dos principais elos que mantém um *fandom* de música pop através da narrativa de seu ídolo no palco e fora dele. Propomos uma análise do show-fixo, que aqui chamamos de “monumento”, o “*Piece of Me*”, no qual a performer Britney Spears rememora momentos de sua carreira no teatro do *Planet Hollywood* em Las Vegas fazendo uso de dublagem em todo o show e artefatos corporais para simular sua aparência e voz de outrora numa cidade quase fantasma. Questionamos, então, como se dá a construção narrativa do espaço de pertencimento na música pop capaz de gerar nostalgia através dos conceitos de utopia e heterotopia (Foucault), a noção de “lar” (Boym).

Palavras-chave: Nostalgia; Fãs; Britney Spears;

Abstract

Reflecting fans in the current scenario brings up an anthropological vision of an aesthetic experience that seems to highlight the nostalgia of consumers of idol narrative. In this paper, we start from the hypothesis that nostalgia is one of the main links that maintain a pop fandom through the narrative of his idol on and off stage. We propose an analysis of the fixed show, here called “monument”, “*Piece of Me*”, in which the performer Britney Spears recalls moments of her career at the Planet Hollywood Theater in Las Vegas making use of lip syncing and physical artifacts for simulate the appearance and voice in a ghost town like Vegas. We Question, then, how the narrative construction of space belonging in pop music can generate nostalgia through the utopia concepts and heterotopia (Foucault) , the notion of “home” (Boym) .

Key-words: Nostalgia; Fans; Britney Spears;

Recebido em: 15/05/2016

Aceito em: 08/07/2016

¹ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, Mestre em Culturas Midiáticas (UFPB). E-mail: alanmangabeira@gmail.com.

Take me home: nostalgia e a construção do espaço de pertencimento na música pop

Considerada uma doença por médicos suíços na época, à nostalgia eram receitados ópio, sanguessugas e uma visita aos Alpes Suíços, pelos menos no princípio do século XX, relembra Svetlana Boym (2001). Se a receita não vingou e uma cura não foi encontrada, soa curioso percebemos algumas reconfigurações na forma de pensar particularidades sensoriais dos indivíduos que vivem um “descompasso temporal” e que, além disso, transmutam-se numa sobreposição espacial.

Boym (2001) em *“The Future of Nostalgia”* decompõe o termo “nostalgia” em “nostos”, ou *retorno ao lar*, “algia-longing”, advinda de dor e saudade, em tradução nossa. Definindo-a como *“a longing for a home that no longer exist or has never existed. Nostalgia is a sentiment of loss and displacement, but is also a romance with one’s own fantasy”* (BOYM, 2001, p. 13), a autora defende a ideia de nostalgia de um passado, mas também de um futuro baseado num passado nostálgico.

Há, neste pensamento, a noção de “home”, de um lar, atrelado à ideia de fantasia, que por sua vez, nos soa próxima a lógica presente em uma estrutura narrativa de ficção capaz de proporcional imersão do indivíduo em outro tempo.

Através destes elementos, propomos pensar a nostalgia do *fandom* através das inferências de Svetlana Boym (2001), usando seu próprio gancho com a noção de “home”, ou seja, de pertencimento a um lar fictício, vinculando este pensamento com o viés proposto por Michel Foucault anos antes nos conceitos de utopia e heterotopia. Ambos os conceitos do autor estão concentrados em *“O corpo utópico, as heterotopias”*, obra lançada no Brasil em 2013, mas que reúne proposições sobre o assunto feitas desde a década de 1960, quando Foucault proferiu sua fala sobre espaços em uma conferência na Tunísia em 1967.

Nesta compilação de ideias lançada em 2013, temos acesso a reflexões sobre lugar heterotópico através de uma metáfora sobre cabanas. O autor exemplifica as sensações sentidas por crianças quando montam uma cabana no jardim de suas casas e como aquele lugar por debaixo dos panos passa a ser um ambiente de ficção (um castelo, um navio pirata etc.), irreal na dimensão do jardim, mas completamente crível na dimensão da sua própria ficção. Esta ideia nos permite propor a performance de música pop, o local onde ela acontece (palco, cidade) e a sua relação de produção de sentido com o fã espectador também como metáfora de heterotopia, ideia que desbravaremos mais adiante.

É preciso, antes disto, pontuar que a nostalgia de Boym (2001) e a produção de sentido do *fandom* parecem dialogar entre si uma vez que estamos falando de um consumo nostálgico, como se dá na análise do *corpus* deste trabalho. Analisaremos a nostalgia dentro do espetáculo – shows – de música pop, tomando como estudo de

caso o show fixo “*Britney: Piece of Me*”, que contabiliza entre 2013 e 2016 nove remontagens. Trata-se de um show dublado na íntegra, em suas 25 músicas, no qual a artista reencena seus momentos do passado numa cidade – Las Vegas – que vive de nostalgia. Para este artigo, nos deteremos à montagem original do show, representada por sua primeira semana de execução, compreendendo os shows do dia 27, 28, 30 e 31 de dezembro de 2013. A análise é feita através de shows completos gravados por fãs e disponibilizados em fã-sites.

Investigamos aqui a dublagem de Britney como ponto de partida de análise, mas percebemos que outros elementos cênicos agendam esta nostalgia.

Boym (2001) discorre que um amor nostálgico só pode existir a partir da distância. Ora, a tentativa de proximidade do fã com o ídolo no ato de ir vê-lo ao vivo é permeada pela distância, mesmo em show. O palco, a grade e os seguranças são apenas alguns destes elementos físicos de separação. Para além deles, a criação de uma figura mitológica e seus suspenses é o suficiente para agendar uma distância entre fã-objeto, como a própria dublagem no show de um cantor.

Soa curioso perceber que ao longo das décadas as reconfigurações narrativas vêm em prol exatamente de criar um pertencimento maior na história contada, ou seja, uma aproximação entre espectador-objeto. Algo como uma tentativa de simular uma ambiência, um “micromundo”, como diz Janet Murrey (2003). Para a autora, que se preocupa com a narrativa digital, a ficção cria um universo particular habitável pelo público. Um universo próprio ou simplesmente um espaço que desperte uma sensação de pertencimento nos fruidores dessa história. Sem abordar Foucault e sem se deter a questões de espaço desse micromundo, Murrey parece estar falando também sobre uma heterotopia contida na narrativa ficcional, especialmente pensando uma audiência atenta, que aqui chamamos de fãs.

“Os fãs escolheram os produtos da mídia em meio à gama total de textos disponíveis exatamente porque estes produtos parecem exercer potencial especial como veículos para expressar os vínculos sociais preexistentes e os interesses culturais dos fãs” (JENKINS, 2015, p. 52). No entanto, enquanto Jenkins reflete vínculos sociais e pensa fãs enquanto grupos, a nostalgia parece levantar questões de uma ordem mais particular do indivíduo e questioná-lo de forma isolada, antes de tensionar o *fandom*. Desta forma nostalgia parece nos ajudar a compor estéticas de fruções específicas. A partir disto nos questionamos: como se dá a construção narrativa do espaço de pertencimento na música pop capaz de gerar nostalgia?

Nosso intuito não é propor um modelo narrativo, portanto optamos por perceber este fenômeno através experiência estética e diante da presença tanto do ídolo quando do fã, no espaço do show, para que possamos perceber algumas questões sensoriais de forma tangencial neste trabalho. Quatro questões sobre nostalgia são postuladas por Boym (2001) que podem nos ajudar neste percurso: 01) Nostalgia está

ligada a uma nova noção de tempo e espaço que permite a divisão entre local e universal possível; 02) Nostalgia não é apenas o desejo por um lugar, mas por um outro tempo; 03) Nostalgia não é apenas sobre um passado. A ânsia por viver um passado baseado pelas demandas do presente determina o futuro; 04) ao contrário da melancolia, a nostalgia pode ser compartilhada e unificar indivíduos.

Propomos verificar no *fandom* da Britney esses quatro pontos de forma preliminar: seu deslocamento entre o local (vida cotidiana) e o universal (a narrativa onírica do ídolo); o pertencimento a um passado da artista; a necessidade de um futuro (novas apresentações) baseadas num tempo que já passou; e a sustentação do *fandom* pelo compartilhamento da nostalgia.

There was a time I was one of a kind: a nostalgia de Britney em Vegas

No palco, Britney Spears – autointitulada “*performer*” ou “artista de estúdio” (*recording artist*) ao invés de “cantora” – demanda um engajamento corpóreo ao provocar lágrimas durante canções dubladas por ela e cantadas pelos fãs em seu primeiro espetáculo fixo, intitulado de “residência”. Modelo comum em Las Vegas e em cruzeiros ao redor do mundo, onde o artista é exclusivo da casa e apresenta grandes temporadas de shows semanais por anos, modelo que discutiremos mais adiante. Em uma de suas faixas do show, “Alien”, uma das mais recentes, lançadas em 2013, Britney dá o tom do show ao cantar: “Houve um tempo no qual eu era única”.

O show da artista acontece no maior teatro da principal rua da cidade, o teatro Axis, localizado na Avenida Strip, dentro do Planet Hollywood Hotel & Cassino. O local passou por uma reforma para receber o show fixo de Britney em 2013 e agora conta com 4.600 lugares e um palco em formato de âncora, no qual ela semanalmente interpreta seus maiores sucessos em cenários que remetem aos seus clipes e performances que marcaram as décadas de 1990 e os anos 2000. Há uma clara tentativa de levar fãs numa viagem pela história musical e pessoal da artista, uma vez que as duas coisas sempre estiveram entrelaçadas.

Suas nove remontagens e um contrato que em 2015 foi renovado por mais dois anos mostra a grande demanda do show, que se repete três vezes por semana, durante aproximadamente três meses, antes de entrar em intervalo de um mês e repetir a fórmula. O show sofreu poucas alterações entre 2013 e 2015, sendo as primeiras semanas sem qualquer alteração da proposição original da equipe, como mostrada no documentário “*I Am Britney Jean*”, com os bastidores do show, exibido no canal *E! Entertainment Television* em 2013, motivo pelo qual escolhemos analisar estas quatro primeiras exposições.

De acordo com a Billboard BoxScore², revista especializada, nestas quatro datas o show estava esgotado, marcando o retorno de Britney aos palcos. Sua última apresentação havia sido em 10 de dezembro de 2011 em Porto Rico com a sua turnê mun-

² Billboard BoxScore. Disponível em < <http://billboard.biz/bbbiz/charts/currentboxscore.jsp> >. Acesso em 15 ago 2015.

dial “*Femme Fatale*” e, ao contrário da turnê, o show de residência chama a atenção não só por recapitular a carreira da cantora em imagens, mas também sonoramente: Britney dubla cada uma das 25 músicas com o áudio original de cada gravação, seja de 1998 ou de 2013, e através de perucas relembra penteados famosos usados por ela em aparições, além de simular seus antigos músculos definidos com a ajuda de maquiagem corporal. Britney dubla não só seu canto, mas palavras faladas, frases ditas durante as músicas e tem pouca interação com o público. Ela parece propor uma narrativa engessada em prol de uma nostalgia da sua biografia, mantendo a distância mesmo diante da presença. Aliás, presença de quem, se é tudo encenado? Ora, a encenação tem seu valor para o público da cantora e traz a presentificação de um passado.

Perto do teatro onde a apresentação acontece, uma torre Eiffel, um cristo redentor e uma esfinge egípcia convivem no espaço erguido no meio do deserto norte-americano para entreter e Britney parece ser o mais novo monumento de uma cidade que mais lembra um campo de monumentos refugiados, uma diáspora de ícones populares do mundo.

Seria a nostalgia a estrela da noite em Las Vegas? Afinal, é grande a quantidade de pessoas que vai à cidade sem nunca ter ido a Paris ver a torre ou a um show de Britney em tempos áureos.

Com a queda de Madonna ao vivo na premiação inglesa Brit Awards 2015, na qual ela deixa de cantar quando cai da escada e o microfone sai de sua mão, fãs da Britney brincam: “Rainha mesmo é a Britney que cai, perde o microfone, mas a voz sempre continua, vocais que vem do paraíso. Deusa é assim”, diz o usuário deluded-britney no Twitter. No entanto, diante da presença corpórea da Britney em Las Vegas, a reação dos fãs é mais séria e a dublagem da cantora garante emoção performadas: gritos, choro, canto em conjunto. Os fãs cantam ao vivo enquanto Britney dubla. Naturalmente que estamos lidando com a presença e todos os seus efeitos emotivos, mas assim como o Cristo Redentor de Las Vegas, a Britney que está lá simula uma realidade que não volta, mas que parece existir na dublagem, na encenação do passado.

É verdade que não sabemos se ela alguma vez já existiu: se você nunca viu a Britney ao vivo antes, como saber que ela não foi editada em áudio, vídeo e foto durante toda a sua carreira?

De todo modo, estamos falando de nostalgia mesmo diante da presença e ao lidarmos com uma relação entre o experiencial e objetos que produzem questões sensíveis, partimos de uma noção estética que vislumbra sensações a partir de uma *esthesis*, e questionamos através da performance e memória, a imaginação e encenação através da nostalgia de Britney.

Mark Duffett (2013) acredita que o fã ou apreciador de algo específico detém uma memória imaginada. Isto aconteceria quando o fã relembra algo visto através

da mídia, principalmente vídeos amadores, como os *bootlegs*³ usados para esta análise. Ao recobrar o fato, ele não necessariamente lembra a plataforma ou o material físico transmissor, ele lembra o conteúdo visto. É como se um fã que assistiu a um show amador filmado por outro fã e arquivado no *YouTube* tivesse, ao relembrar o show, sensações que simulassem uma presença.

Trazemos este pensamento de Duffett para cá com algumas ressalvas: há uma grande incerteza na reprodução fiel das sensações da imaginação. Não podemos garantir – e nem o autor se dá a este trabalho – que há uma reprodução exata da experiência de assistir um show ao vivo quando se imagina estar neste show. No entanto, o conceito ainda nos soa útil por lidar com memória de uma forma que parece tentar apagar a parte técnica e viver a produção de sentido do conteúdo presente no nosso *corpus*.

A noção de memória dentro da música pop é relevante por parecer haver uma intenção da máquina do *mainstream* em criar um laço através da repetição e similaridade dos visuais do artista, da ubiquidade do seu corpo, das letras e batidas repetidas das músicas etc. Há uma narrativa no pop que parece querer criar, em sua ficção, um lugar comum ao fã. Propomos a ideia de que está nas repetições, reencenações e reiterações de comportamento do pop uma intenção de reagendar memórias dos fãs para sustentar um lugar fictício, com a sensação de pertencimento, de lar.

O termo “*home*” complica-se por ter implicações físicas, arquitetônicas, mas por também estar fortemente ligada ao termo “*homeland*”, como Kat Lord (2011) explica. Partimos então da noção da autora de que a sensação de pertencimento está ligada à de identidade e que, por conseguinte, a identidade transcende questões físicas de territorialidade associada à noção de presença.

Na música pop, tal como discutimos aqui, a lógica da identidade pode ser construída biograficamente pelo ídolo e por sua performance, seja ela por gestos que se repetem em coreografias ou no cotidiano dos artistas, tons de voz, palavras que se tornam características, peças de roupa, discursos. Traços que, muitas vezes, passam a compor a construção do *self* do fã: formas de pensar, falar, agir. Roupas, gestos, sensações explicitadas para outros ou para si mesmo. Ou seja, elementos de performance. Memórias de um lar criado entre o local e o universal, verificando a noção proposta por Boym de que nostalgia torna a divisão entre local e universal possível.

Pontuações sobre o fandom

Em “*Reading the Popular*”, John Fiske (1989) propõe a ideia de que se pessoas comuns, espectadores de produtos culturais, consomem tais produtos se apropriando dos significados e sentidos destes, é possível delinear uma instância de participação

³ “*Bootleg*” é um termo em inglês usado para produtos amadores ou “não oficiais”. Sua tradução designa algo proveniente “de contrabando”.

do consumidor *dentro* da cultura popular. Levando em conta que a noção de cultura popular brasileira é notoriamente distinta da apresentada por Fiske, é relevante perceber como esta experiência de consumo descrita por ele tonifica o termo “*fandom*” e o aproxima de uma experiência cultural de produção de sentido dentro de um capital econômico, aqui cultural.

Em sua defesa de um consumo de apropriação, Fiske critica uma visão do fã demasiadamente ancorada no fanatismo e na alienação ao mapear que não dependemos exclusivamente do texto que consumimos para nos definirmos enquanto indivíduos consumidores de mídia, mas principalmente de como este indivíduo opera *dentro* deste texto. A visão de uma leitura textual aparece aqui como regente dentro dos estudos sobre fã (*Fan Studies*) e ainda que notoriamente perceba o fã enquanto um fruitor, de fato, Fiske não limita o seu pensamento a estipular uma operacionalidade positiva ou negativa nestes objetos, possibilitando uma abertura a uma parcela de autores que seguiram as mesmas diretrizes conceituais que ele, ainda que entendendo o fã como algo subordinado (MASCARENHAS, SOARES, 2015).

Há, então, o que nos parece ser uma forte ligação entre a experiência de fruição do *fandom* e um movimento performático identitário através de sinestésias, ficcionalização da narrativa proposta pelo ídolo pop, emulação de memórias artificiais e engajamento corpóreo. A estrutura performática do *fandom*, inclusive, parece contribuir para a delimitação deste grupo. Ora, se estamos lidando com a música pop embebedada em enxertos de vídeos e imagens, é urgente retomar a noção de performance tal qual ancorada nos estudos de Thiago Soares (2013), que reafirma a noção de que performatizar é se fazer imagem, é tratar de memória que compõe um espectro biográfico, narrativo, encenação midiática do indivíduo que aqui percebemos tanto do ídolo quanto do fã, quanto nos textos e sinestésias produzidos por ambos.

Estas características nos levam ao que consideramos como uma experiência contida na performance em si, mas também a partir de uma lógica de experiência híbrida devido a dualidade do fã ser parcialmente privada e parcialmente social – parcialmente sentido e parcialmente performado (DUFFETT, 2013). Entendemos que estas esferas sensíveis promovem uma socialização, laços de interação ancorados na cultura, mas, principalmente, uma noção singular de identidade.

Joël Candau (2011) considera dois traços como compositores da identidade, são eles a origem e o acontecimento e os chama de “pedras numerárias” que compõem a identidade do indivíduo e que aqui parecem permear a relação fã-objeto, destacando uma dependência extrema da memória para manter viva a experiência dupla de sentidos internalizados pelo indivíduo que canta, dubla, performatiza internamente seu ídolo, mas que também torna essa performance visível. Entendemos então que são essas pedras numerárias os fragmentos compositores do *self* do fã, capturados em vídeos da carreira ou da vida privada do artista, suas falas, seus encontros, sua narrativa. Estas pedras, por mais individuais que possam ser, também são compar-

tilhadas: as performances mais icônicas, os momentos que para o *fandom* definem aquele artista, comportamento característico na música pop.

Utopia na narrativa do ídolo pop

Partindo da noção de utopia enquanto um espaço de potência contido fora de todos os lugares, poderíamos falar da criação de universos fictícios de qualquer ordem como utópicos. No entanto, quando tratamos de música pop estamos também falando de celebridades e de vidas que são narradas não apenas por músicas biográficas – quando são – mas também por rastros. Podemos falar sobre lar fictício, sobre cidade fictícia e reprodução de um passado, principalmente ao analisarmos um show que chamamos de “show monumento” de Las Vegas, como a residência de Britney, uma cantora que não canta ao vivo.

Em “*Corpo utópico, heteropias*”, Foucault fala sobre um corpo sem corpo, sobre um local onde corpos se transportam tão rápido quanto a luz, um lugar onde todas as feridas se curariam. Ora, se estamos falando de estética de música pop, estamos também falando de corpo em performance e sabemos que padrões estabelecidos de beleza se recriam em seus artistas: jovens, energéticos, coreografias perfeitas, corpos no padrão. Não é fácil envelhecer no pop, Madonna e seus fãs sabem muito bem disso.

Quando Britney surge em 1998 com “...*Baby One More Time*”, sua primeira música de trabalho como marca solo, a imagem é de uma adolescente esportista entediada com as aulas da escola. No clipe, ela espera impacientemente o fim da aula. Enquanto isso, Britney canta sobre a solidão que sente após o término do seu namoro. A música não foi escrita por ela e nem para Britney – foi uma recusa do grupo de R&B dos anos 90, TLC –, mas atua como primeira pedra numerária da narrativa identitária da artista. Daí em diante, este passa a ser um padrão estético imposto pela própria Britney e que, mesmo quatorze anos depois, é cobrado no seu show monumento.

Nove anos após seu surgimento e dois filhos depois, Britney já não era mais a mesma. Em 2007, ela se apresentou no *Video Music Awards*, o maior prêmio da MTV e no qual havia feito suas apresentações mais famosas no passado, adicionando novas pedras numerárias: *strip tease* ao vivo no palco em 2000, quando se dizia virgem, sua dança com uma cobra albina, deixando a imagem virginal em 2001, e o beijo lésbico em Madonna em 2004. Quando retorna em 2007, Britney chocou por seu alegado sobrepeso exposto num figurino composto por calcinha e sutiã, além de estar aparentemente dopada. Ela havia raspado a cabeça recentemente e seu novo aplique deixava isso bem claro. Britney já dublando, erra a sincronia, a coreografia (MASCARENHAS, LIMA. 2015) e adiciona mais uma pedra numerária.

Daí em diante, ela nunca mais foi a mesma. Até conseguiu recuperar a forma física, mas em constante tratamento psiquiátrico, sua agilidade nas coreografias foi

reduzida drasticamente, seus vocais ao vivo tornaram-se ainda mais raros e, sem a tutela da sua própria vida – Britney foi considerada inapta a responder por si própria e passou a ser tutelada pelo seu pai –, virou um zumbi no palco na maior parte de suas aparições⁴. “Britney parece estar morta por dentro. Como se não houvesse nada por trás dos seus olhos”, diz Dave Grohl, vocalista da banda Foo Fighters⁵. Mas o show precisa continuar e ela virou um corpo sem corpo: “um corpo que seria belo, Límpido, transparente, luminoso, veloz, colossal na sua potência, infinito na sua duração, solto, invisível, protegido, sempre transfigurado” (FOUCAULT, 2013, p. 08).

De tanta utopia, de tanta camada de imagem que ela própria criou para si através de pedras numerárias seja através de clipes, shows gravados, voz extremamente editada, *auto-tune* etc., a aura de Britney foi se mitificando, mas ao mesmo tempo em que se vira mito e eleva-se, de destacando dos outros seres (seus fãs), perde-se também o seu próprio corpo. Ele se torna invisível, ele se transfigura em sua própria virtualidade para se tornar eterno:

Eis então que em virtude de todas essas utopias meu corpo desapareceu! Desapareceu como a chama de uma vela que se assopra. A alma, os túmulos, os gênios e as fadas o massacraram, fizeram-no desaparecer num átimo, sopraram seu peso e sua fealdade, e o restituíram a mim deslumbrante e perpétuo. (FOUCAULT, 2013, p. 09)

O corpo, entendendo-o também como a voz, ou como a voz dublada, desaparece para ser o que querem que seja. Há uma demanda dos fãs, dos empresários, da indústria que faz com que o corpo se torne um “fantasma que só aparece na miragem do espelho e, ainda assim, de maneira fragmentária” (FOUCAULT, 2013, p. 11). O corpo se torna penetrável e opaco ao mesmo tempo, situação clara de uma performance dublada.

Para Foucault, este corpo atua como grande ator utópico ao mascarar-se, ao se maquiar-se, ao tatuar-se e, por fim, ao se transformar em outro corpo. Aqui, máscara e tatuagem estão para Foucault como a maquiagem corporal, a peruca, o *auto-tune* e a dublagem estão para Britney na tentativa de projetar-se um outro corpo.

Piece of me: Nostalgia e heterotopia na cidade fantasma

Rides é o espaço em Las Vegas que simula Veneza, incluindo rios e passeios de barco. A atração disputa audiência com as já citadas aqui, inclusive com Britney.

As residências musicais na cidade começaram há 47 anos com Elvis Presley num formato parecido com o de Britney: retorno aos palcos após intervalo na carreira por

4 TMZ. Britney's Bipolar Treatment. Disponível em < <http://www.tnz.com/2008/01/23/britneys-bipolar-treatment-plan/> >. Acesso em 18 jul 2015.

5 “She just kinda seems dead inside, like there's nothing behind her eyes...”. Disponível em: < <http://www.mirror.co.uk/3am/celebrity-news/dave-grohl-makes-hurtful-insult-1591906>>.

problemas pessoais com shows semanais em hotel da cidade⁶. Entre Elvis e Britney já vieram Celine Dion, Cher, Elton John e Shania Twain. A ideia agora passaria a ser atrair o público jovem para a cidade e renovar o fluxo mercantil. Britney foi a primeira da nova geração, seguida por Mariah Carey, Jennifer Lopez e Pitbull, além de DJs mundialmente famosos.

“Las Vegas é cemitério de elefantes do pop, como Britney Spears e Elton John”, diz manchete da Folha de São Paulo, que continua: “Segundo essa popular história zoológica, quando um elefante fica velho e sente que vai morrer, caminha na direção de uma determinada área naquela região para morrer ali. Quase sempre vários esqueletos de elefante são achados juntos, caracterizando um cemitério”⁷. A reportagem, assim como de outros veículos internacionais, se questiona o que Britney está fazendo por lá, uma vez que sua carreira continua ativa nas principais paradas de música dos Estados Unidos, mesmo que ela ainda se pareça um “zumbi”.

A resposta está no novo modelo de negócio que a cidade coloca em prática: atrair clientela mais jovem para se tornar um grande centro de música eletrônica e que faça o dinheiro circular ainda mais pelos cassinos que financiam os shows. Boates subterrâneas gigantescas estão sendo construídas na cidade para simular a cena alternativa eletrônica da Europa e DJs como Tiesto já começaram a se apresentar na área. No entanto, para nós, Vegas, assim como um Museu, vive da criação de uma narrativa imersiva, sustentada pela nostalgia. Britney nos chama atenção por ser a única que apresenta um show completamente dublado.

Há aqui o que nos parece ser uma cidade fantasma norteadada pela nostalgia desses monumentos, que promove uma noção herotópica do conceito de “lar”:

The danger of nostalgia is that it tends to confuse the actual home and the imaginary one. In extreme cases it can create a phantom homeland, for the sake of which one is ready to die or kill. Unreflected nostalgia breeds monsters. Yet the sentiment itself, the mourning of displacement and temporal irreversibility, is at the very core of the modern condition. (BOYM, 2001, P. 14.)

Levando em conta a nostalgia como uma outra noção de tempo e espaço e tendo Las Vegas como essa cidade de mortos, o pop soa como o chaveamento necessário para borrar as noções entre “local” e “universal” que propõem esta reconfiguração. Ainda com base na definição da autora, podemos tentar entender melhor para explicar a sensação do show dublado de Britney: “*Unlike melancholia, which confines itself to the planos of individual consciousness, nostalgia is about the relationship between individual biography and the biography of groups or nations, between personal and collective memory*” (BOYM, 2001, p.14 e 15). Pensar tais conexões aproxima o conceito

6 Matéria de Corbin Reiff para site especializado Ultimate Classic Rock. Disponível em < <http://ultimateclassicrock.com/elvis-presley-las-vegas/> >. Acesso em 10 maio 2016.

7 Matéria de Thales de Menezes para a Folha de São Paulo. Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/06/1641779-las-vegas-e-cemiterio-de-elefantes-do-pop-como-britney-spears-e-elton-john.shtml?cmpid=facefolha> >. Acesso em 20 abril 2016.

de nostalgia da própria definição de *fandom*, nos ajudando a entender que este grupo de apreciadores de um objeto possui elos entre si e o produto que são alimentados pela nostalgia criada a partir da primeira sensação de “*home*” que o objeto desperta, podendo ser: a) os laços de amizades criados a partir do ídolo com outros fãs e que nos remete a quanto Boym fala sobre uma nostalgia compartilhada; b) a sensação de proximidade simulada pela distância com o ídolo, elemento agenciador da nostalgia; c) memórias de local ou tempo que conectem biograficamente o fã ao ídolo de uma forma íntima, como por exemplo, uma banda que se ouvia na escola e que remete a estes tempos que não voltam, como diz também a autora sobre a ânsia por um tempo e, não necessariamente, um lugar. (BOYM, 2001).

Imagem 4 – À esquerda, Britney em seu show em Las Vegas em dezembro de 2013. À direita, Britney no Video Music Awards em setembro de 2000.



Fonte: Arquivo pessoal.

“Eu ainda amo Britney Spears e ir a Vegas fez eu me sentir como se eu fosse uma adolescente nos anos 90 novamente”, diz uma usuária no TripAdvisor, site especializado em avaliação dos usuários sobre pontos turísticos, hotéis etc.. Gary Bongiovanni, editor da revista de concertos Pollstar, afirma: “Acho que é uma boa aposta para Vegas visto que há muitas pessoas que foram adolescentes com a Britney e que agora têm a sua idade.”

É uma brecha no tempo direto para os anos 90, mas ao mesmo tempo traz os hits mais novos de Britney que a projetam para o futuro na música, nos fazendo retomar a ideia de Boym (2001) de que o presente aciona uma nostalgia do passado e que, por sua vez, guia a expectativa do futuro.

O local dessa nostalgia passa a ser um contraespaço: “há países sem lugar e histórias sem cronologia; cidades, planetas, continentes, universos, cujos vestígios seriam impossíveis rastrear em qualquer mapa ou em qualquer céu, muito simplesmente porque não pertencem a espaço algum” (FOUCAULT, 2013, p.20). Essa noção de casa que se cria a partir da história contada por Las Vegas não existe em Las Vegas,

existe no público, no imaginário, sendo um local heterotópico a partir de sua fruição, enquanto que Las Vegas, a cidade fantasma, funciona como um contraespaço, como um local que se apaga no meio do mundo para dar origem a ficções. São espaços onde “todo mundo pode entrar, mas, na verdade, uma vez que se entrou, percebe-se tratar-se de uma ilusão e que se entrou em parte alguma” (FOUCAULT, 2013, p. 27.).

Um destes espaços é o teatro que hospeda o show. Nele, como dissemos, Britney dubla durante 90 minutos de show enquanto caminha pelo palco executando o mínimo dos passos de dança que a tornaram famosa, além de usar peruca e uma maquiagem que simula músculos para relembrar sua forma de outrora. Parece recorrente aqui a lógica da imaginação, do conceito de memória inventada de Mark Duffet, assim como a noção de utopia e heterotopia do corpo de Foucault (2013). Estamos pensando utopia enquanto espaço de potência acionado por uma nostalgia de um passado que se faz presente por simulação. São operações que projetam o corpo em outro espaço, em contraespaços, uma utopia situada entre contestações místicas e reais que nesse outro lugar forma um espaço heterotópico.

Considerações

O “lar” de Britney existe para o seu *fandom*, onde a noção de heterotopia se faz presente. Há um jogo na performance dela e na performance dos fãs, um jogo de encenações, mas que emanam sensações reais: Ela finge que canta, eles fingem que ouvem. Há quem, inclusive, discuta em grupos virtuais defendendo que o áudio do show é ao vivo. A banda também fazia figuração na abertura da residência.

As tatuagens, as máscaras, se verificam como sendo uma tentativa de recuperação de pedras numerárias não de um lugar físico, mas de um local criado na virtualidade do passado. Um local suspenso, que tenta aterrissar em Las Vegas. É através dessa suspensão que verificamos, como dito, não só a divisão entre local e universal, mas o engendramento de ambos na virtualidade. A irmandade presente no fã é vista na união dos coros no show, nas conversas em filas, mas também nas análises minuciosas que os fãs fazem em fóruns das performances atuais de fragmentos que remetam ao passado: são melhores, piores ou iguais? O valor parece estar, de fato, na reiteração do passado de Britney.

A ficção presente na dublagem numa apresentação de uma cantora pop transcende as questões de qualidade vocal para seus fãs e se reafirma para nós como alicerce para a própria nostalgia do fã, um dos principais elementos de consumo para *fandoms* deste gênero. Enquanto isso, a ficção presente na voz dublada e nos elementos analisados parece ser uma das principais bases de sustentação da ideia de lar nostálgico composto por projeções holográficas do mito como alicerce do *fandom* deste gênero.

Referências

- BOYM, Svetlan. **The Future of Nostalgia**. Estados Unidos, Nova York: Basic Books, 2001.
- CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2011.
- DUFFETT, Mark. **Understanding Fandom: An introduction to the study of media fan culture**. Chester, Reino Unido: Bloomsbury Academic, 2013.
- FISKE, John. The Cultural Economy of *Fandom*. In: LEWIS, Lisa (Org.). **The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media**. New York: Routledge, 1992.
- FOUCAULT, Michael. **O Corpo Utópico, as Heterotopias**. São Paulo: N-1 Edições, 2013.
- GUIMARÃES, César; LEAL, Bruno Souza; MENDONÇA, Carlos Camargos (ORGS). **Comunicação e Experiência Estética**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- JANOTTI JR., Jelder Silveira; SOARES, Thiago. **Mentiras Sinceras me Interessam**. IN Anais do GT Comunicação e Experiência Estética do XXIII Encontro Anual da Compós. Pará, 2014. Disponível: <http://compos.org.br/encontro2014/anais/Docs/GT04_COMUNICACAO_E_EXPERIENCIA_ESTETICA/sinceridade-jelder-thiago-compos_2165.pdf>. Acesso em 22 set 2014.
- JENKINS, Henry. **Textual Poachers**. Nova Iorque, Estados Unidos: Routledge, 1992.
- _____. **Cultura da Convergência**. São Paulo: Aleph, 2008.
- LORD, Kat. The Notion of Home. 2011. Disponível em <<http://katlord.com/papers/humanities-6011-diaspora-and-history/>>. Acesso em 17 ago 2015.
- MASCARENHAS, Alan; SOARES, Thiago. **Estética do Fandom: Experiência e performance na música pop**. Revista Esferas, Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação do Centro Oeste, Ano 4, No 6: Dossiê Comunicação e Reencantamento. Janeiro/Junho 2015. Disponível em: . Acesso em: 13 mar. 2016. <http://portalrevistas.ucb.br/index.php/esf/article/viewFile/6156/3989>
- MASCARENHAS, Alan; LIMA, Mariana. **Flaw(less): o valor da falha na performance pop**. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO. 2015, Rio de Janeiro. Anais... Recife: Intercom, 2015. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-0410-1.pdf>>. Acesso em 15 març 2016.
- MURRAY, Janet. **Hamlet no Holodeck: O futuro da narrativa no ciberespaço**. São Paulo: Itaú Cultural: Unesp, 2003.
- SANDVOSS, Cornel. **The Death of the reader?**. In: GRAY, J.; SANDVOSS, C.; HARRINGTON, C. **Identities and Communities in a Mediated World**. New York: New York University Press, 2007.
- SOARES, Thiago. **A Estética do Videoclipe**. João Pessoa: Editora UFPB, 2013.