

# Gender is Dead, Pink is 4Ever<sup>1</sup>: gender, differences and popular cultures

## Género, diferenças e cultura popular

Paula Guerra

### *The Aftermath of Feminism* ou a urgência do pós pós feminismo

Nesta abordagem, gizada em finais da década de 1970 e inícios de 1980, crucial para o início do estudo sistemático de um conjunto de agentes sociais até então olvidados: mulheres, negros, minorias étnicas, etc., McRobbie, em 2009, com o livro *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change* procura analisar uma fase que apelida de pós-feminista. No livro *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change* (2009), Angela McRobbie constata como vários exemplos da cultura popular (como o filme Diário de Bridget Jones ou a série *Sex in the City*), que aparentemente utilizam retórica feminista são na verdade utilizados para fazer retroceder os ganhos obtidos pelo feminismo. No fundo, analisa como certas forças culturais, como a cultura popular, que negam o feminismo enquanto movimento social.

E como se processa esta anulação do feminismo por parte da cultura popular? Uma das formas é descrevê-lo como um movimento pavoroso, mas situado no passado. O que se relaciona com uma outra forma, que é a retórica que o feminismo deixou de ter importância para as jovens mulheres de hoje. Portanto, o que a autora pretende afirmar não é que o feminismo tenha desaparecido. Apenas foi apropriado pela cultura popular, a retórica feminista é parte integrante da cultura popular, e isso tem como objetivo a negação da necessidade de uma crítica feminista à sociedade.

Esta reação, que para certos autores se trata de uma resposta concertada conservadora para repudiar o sucesso feministas dessas duas décadas, remete, para McRobbie, para um *double entanglement*. Isto é, um movimento que invoca o feminismo, argumenta

---

<sup>1</sup> Expressão de Wasted Rita. Copyright.

que a igualdade já foi adquirida e, com isso, instala todo um novo reportório de novos significados que enfatizam o facto de o feminismo já não ser mais necessário. Passa a ser uma coisa dos livros de História. Mas, em outras palavras, este *double entanglement* significa a coexistência de valores neoconservadores relativos ao género, sexualidade e família, e de processos de liberalização relativos à escolha e diversidade ao nível das relações domésticas e sexuais. Este *double entanglement* é visível na cultura popular, surgindo na década de 1990. Todavia, é necessário realçar que isto coincidiu com um questionamento da segunda vaga do feminismo na academia, a partir de autores pós-coloniais como Spivak, Trinh e Mohanty, e teóricas feministas como Butler e Haraway, que levaram a cabo processos de desnaturalização do corpo pós-feminista.

Entramos assim numa ideologia pós-feminista. E do que se trata o pós-feminismo? Para McRobbie corresponde ao processo através do qual os ganhos feministas das décadas de 1970 e 1980 começaram a ser colocados em causa. Uma das formas mais perniciosas é através da cultura popular nesta corrosão. Assim, a *ideologia pós-feminista* para estes média é a seguinte: o feminismo, nos dias de hoje, é um simples resquício afastado das verdadeiras necessidades das mulheres. Por outro lado, esta ideologia pós-feminista baseia-se no ideal de meritocracia: afirma que as mulheres, atualmente, competem em igualdade de circunstâncias em todos os campos, desde a economia até a academia. E como existem mulheres em posições de topo, estes casos de sucesso são usados como a prova de as mulheres estarem mais que capazes de participar sem constrangimentos no mundo de trabalho. Desta forma, surge o que a autora apelida de "*female individualization*", individualização feminina, que é o argumento que passa a ser cada mulher, cada indivíduo, a deter as rédeas da sua vida, livre de todo e quaisquer constrangimentos estruturais.

Continuando com a ideologia pós-feminista, McRobbie afirma que esta oferece às mulheres uma igualdade simbólica desde que estas não avancem nem exijam uma completa igualdade política. E isso pelo facto de o potencial para o feminismo mudar a sociedade é enorme, o que não deixa de causar ansiedade em todos aqueles que beneficiam do *status quo*. Ora, isso faz com que existam vantagens sociais e culturais em rejeitar o feminismo: a autora fala de benefícios ao nível da educação e da ocupação profissional que são trocados pela rejeição do feminismo enquanto motor de uma

transformação política. O tradicional socialista-feminismo que criticava a forma como o capitalismo explorava e tratava as mulheres como grupo é suspenso e, por outro lado, as mulheres são *convidadas* a celebrar o seu poder, o seu *female power*, através da sua participação na cultura de consumo.

Regressando à década de 1990, foi aqui que o feminismo na cultura popular surgiu. Estamos aqui a falar da enorme circulação de valores feministas na cultura popular, nomeadamente em revistas para mulheres, em que estas questões passaram a ser centrais: igualdade de direitos e de pagamento, violência doméstica, assédio no trabalho, etc. Isto, bem como certos casos de sucesso, deu a ideia de um *sucesso feminista*. Não é de estranhar que tenham surgido forças para rebater este sucesso. E existem diferentes formas de rebater. Especialmente nos média conotados com a direita, em que a posição antifeminista remete para a adoção de uma posição de *liberdade feminina* assente nas imagens de mulheres em *lingerie* ou nuas em certas páginas. Como não podia deixar de ser, os média tornaram-se um espaço para definir códigos de conduta sexual. Lança julgamentos e estabelece as regras de jogo. E nestes meios de comunicação o feminismo é usualmente atacado. Mas porquê? Qual o motivo para que o feminismo seja tanto odiado? Por que razão muitas jovens mulheres ficam horrorizadas de serem apelidadas de feministas?

Uma das formas, que teve sucesso, passou por reforçar o carácter histórico do feminismo, isto é, foi importante no passado, sim, mas agora, com todas as igualdades e liberdades, não passa disso, de uma história nos livros de História. De igual modo, passou a existir o desejo de confronto direto com o feminismo para realçar o facto de este estar afastado da realidade. Por exemplo, a utilização de publicidade cada vez mais sexista, cujo objetivo é provocar reações de algumas feministas e, com isso, colocarem-se do lado de quem critica o politicamente correto e o puritanismo feminista. Além do mais, trata-se de uma boa forma de gerar publicidade e atenção. Desta forma existe uma cumplicidade, bem como uma relação acríica, face às representações sexualizadas dominantes, que servem para criar um novo regime de significados sexuais baseados no consentimento feminino, igualdades, participação, prazer, tudo sem qualquer relação com a política.

O resultado de o feminismo atualmente ser ubíquo na cultura popular, simultaneamente, esboroa a sua capacidade de crítica social. Veja-se o caso do Diário de Bridget Jones, um excelente exemplo de como a cultura popular representa a *ansiedade pós-feminista e pós-género*. Isto remete para as ansiedades que advêm de uma individualização feminina. Quer dizer, elas precisam de reflexivamente escolher as suas vidas: emprego, casamento, família, etc. e existem filmes que assentam precisamente nesse tipo de cenários. O mais conhecido é o Diário de Bridget Jones, que junta tantas temáticas sociológicas que McRobbie refere que parece ter sido escrito por Giddens. Mas vejamos: a protagonista tem 30 anos, vive sozinha, não tem filhos, tem liberdade sexual, não tem restrições ao nível da tradição e comunidade. O que tem, devido a tudo isto, é ansiedade. Muita. Medo de ficar sozinha, de não arranjar marido, etc. De forma interessante, com o excesso de toda esta liberdade de escolha, Bridget Jones fantasia com a tradição. É como se se rompesse com uma nova tradição, o feminismo, com os seus constrangimentos, e se fantasiasse com a tradição. Apenas de se tratar de entretenimento ligeiro, a verdade é que se vai aqui formando e estabelecendo relações de poder de um novo regime de género, em que cada vez mais se vai entrando numa fase pós-feminista, que apesar de assumir uma retórica feminista, repudia as lutas e ganhos dos movimentos feministas nas últimas décadas.

### **De que feminismo(s) trata Madonna?**

Antes de tudo, porquê estudar Madonna? Porquê estudar uma cantora pop? Afinal, não existirão bem mais cantoras por aí com mais créditos ao nível da autenticidade, questão tão central para certas perspetivas na sociologia da música? Theodore Gracyk (2001) tem uma opinião um pouco diferente:

Também é importante celebrar os artistas cujas performances muito dificilmente poderiam ser consideradas como uma expressão autêntica do músico (...) Uma “cantora” interpretativa como Dusty Springfield ou Linda Ronstadt podem perfeitamente ser centrais para o cânone do rock tal como uma “artista” como Joni Mitchell e Patti Smith, e hoje precisámos das Spice Girls, Britney Spears e Jennifer Lopez tanto como precisamos da Ani DiFranco e Tori Amos (Gracyk, 2001: 216).

O que Theodore Gracyk pretende afirmar com esta citação é a necessidade de se ultrapassar um conjunto de estereótipos e preconceitos sobre certas cantoras ou bandas populares. Como diz a citação, artistas cujo desempenho não pode ser associado a qualquer tipo de autenticidade, mas que são essenciais para termos uma perspectiva da nossa época. Veja-se, a título de exemplo, o trabalho de Burns & Lafrance (2002), que procuram analisar um conjunto de autoras que romperam com as fronteiras do que era visto como aceitável para uma mulher fazer, quer a nível sociocultural quer a nível musical. Isto é, demonstrar o potencial subversivo e contracultural da música contemporânea para as mulheres. Situação que se mais densa fica se se juntar, como fizeram as autoras, preocupações com a feminilidade, sexualidade, desejo, relações sociais de dominação e subordinação para tornar mais coerente o estudo destas mulheres.

Todavia, para uma análise detalhada e densa destas problemáticas não podemos olvidar os mais recentes trabalhos relativos à sociologia da música que postulam uma interpretação heurística, isto é, que leve em consideração um equilíbrio entre a abordagem estética da música e o seu contexto social; o papel importante da música popular na conformação das identidades/práticas de segmentos geracionais, simbólicos e culturais específicos; o incremento de uma sociologia cultural que tem a música enquanto tema-chave das suas preocupações; as contribuições específicas da sociologia para a análise dos gêneros musicais (Guerra, 2010, 2013, 2015; Silva & Guerra, 2015; Guerra, Alves & Souza, 2015).

Posto isto, a música e performance de Madonna, à semelhança de bandas como as *Spice Girls*, é por muitos entendida como uma música que coloca em causa os padrões dominantes de feminidade, e defendendo uma imagem que combina sedução, desejo, etc., e que procura romper com a dicotomia virgem-galdéria. Fiske (1989) considera que essa dicotomia virgem-galdéria possui uma força empoderadora, sendo que a popularidade de Madonna é uma “complexidade de poder e resistência, de significado e contra-significado, de prazer e de controlo” (Fiske, 1989: 113). Todavia, Kaplan (1996), numa outra perspectiva, considera que a luta de Madonna face ao patriarcado é insuficiente, já que enfatiza a aparência feminina como uma questão identitária

essencial. Tudo isto leva Keller (2002) a afirmar que a carreira musical de Madonna é constituída por três elementos-centrais: a imagem, a moda e as questões femininas.

Lemish (2003), na sua análise sobre as Spice Girls constata que, apesar de oferecem uma imagem tradicional baseada numa fantasia masculina, a verdade é que também se pautam por uma imagem de mulheres independentes e autónomas, o que influenciou algumas mudanças no discurso sobre as mulheres no mundo musical, apesar das mensagens de certa forma contraditórias sobre a feminidade e o papel da mulher na sociedade. Mais, relativamente à questão da promiscuidade, a permanente exibição da sexualidade das Spice Girls (e o mesmo pode ser dito sobre Madonna) serve para romper com a divisão binária entre virgem-galdéria e fornece novas alternativas para as mais jovens em termos de autorreflexividade e micro-agenciamento dentro da sociedade dominante. A sexualidade, aqui, em vez de ser um caso de vergonha, é algo do qual se pode orgulhar, de uma confiança em si mesma. Lemish (2003), através de uma análise semiótica dos textos da banda, identifica cinco feminidades, cada uma representada por cada cantora da banda. Estas cinco personalidades são tidas quer como possíveis quer como legítimas para as mulheres. Cada personalidade, contudo, não deixa de estar associada a apresentação, quer dizer, a diferentes estilos, roupas, acessórios, etc., sendo que isto não deixa de remeter para o papel da moda como um local de luta sobre as identidades e personalidades, uma forma de definir o estatuto das pessoas e o seu lugar na sociedade. Há assim uma imagem unidimensional de cada personalidade.

Por isso mesmo, as Spice Girls:

Sugerem um modelo alternativo que desafia as definições dominantes de feminilidade e de masculinidade. (...) as Spice Girls parecem controlar a sua própria imagem e o processo de a elaborar. Elas manipulam o tradicional conceito de “look” feminino em três maneiras: da maneira como se apresentam; da maneira que olham para a câmara; e como os outros olham para elas (...). O contexto das exibições sexuais – a sua energia sem fim, os maneirismos de meninas, um desafio irónico perante a autoridade, a franqueza – tudo sugere uma sexualidade enquanto parte de um self independente em paz consigo mesmo (Lemish, 2003: 25).

O mesmo pode ser dito sobre Madonna:

Madonna é um foco de genuína contradição. De um lado, promove o feminismo, mas algumas de suas imagens contradizem as críticas feministas às questões da feminilidade, da beleza, da reificação das mulheres, etc. De outro, Madonna sanciona a rebeldia e a construção individual da imagem e da identidade, embora o modo como realiza sua rebeldia seja a dos modelos da moda e da indústria do consumo (Kellner, 2002: 375)<sup>2</sup>.

Posto isto, temos uma ideia das várias possibilidades aquando se analisa a música e performance de Madonna. Vejamos, contudo, ainda mais alguns exemplos de estudos: a relação de Madonna com os valores tradicionais (e sua perpetuação) (Wilson & Markle, 2008; Bradby, 2006); de como Madonna é o símbolo da modernidade reflexiva, jogando com as tensões desta época histórica, nomeadamente a três níveis: patriarcado e feminismo; heterossexualidade e *queer*; religião e secularismo (den Berg & ter Hoeven, 2013); a contradição em que a música e performance da artista se baseia: para Hallstein (2009), Madonna tem a particularidade de simultaneamente desafia e reforçar os papéis de género devido a uma contraditória performance de género, assente num modelo binário; por outro lado, Schwichtenberg (1992) defende que Madonna adota estratégias pós-modernas para desafiar os valores tradicionais sobre o sexo e o género, nomeadamente nos seus videoclips em que desconstrói o género e demonstra a multiplicidade sexual, o que a leva a trazer para o “centro” grupos até então nas “margens”.

### **All Virgins of the World United Against Invisibility**

#### **Todas as mulheres do mundo unidas contra a invisibilidade**

Começamos do particular, Madonna e Spice Girls, para agora irmos para o geral. É necessário se abordar as perspetivas mais amplas sobre os papéis das mulheres no mundo subcultural e da música, e como estas, grosso modo, são secundarizadas e esquecidas. Um nome é indispensável: McRobbie, que apesar de aluna de Stuart Hall e ter frequentado a Escola de Birmingham, demarcou-se rapidamente dos *cultural studies*<sup>3</sup>. Na base dessa demarcação, esteve o facto de essa Escola ter concedido pouco

---

<sup>2</sup> Ver também a obra de O'Brien (2018) sobre a trajetória de Madonna.

<sup>3</sup> Para uma análise detalhada destas questões, ver Guerra & Quintela (2016).

relevo ao estudo das mulheres ao nível das subculturas; e quando as mulheres aparecem, geralmente ocorre em papéis (namorada, objeto sexual, etc.) que apenas reforçam a imagem estereotipada da mulher (Guerra, Gelain & Moreira, 2017).

Portanto, a questão que McRobbie e Garber (1997) é como explicar esta invisibilidade? Estarão as raparigas ausentes das subculturas? Uma explicação para isto encontra-se na própria academia, nomeadamente no campo da sociologia, que é dominado pelos homens. Os estudos sobre o desvio, em muitos casos, caem numa espécie de celebração desses grupos e numa identificação “pelos intelectuais destituídos de poder com os desviantes que aparecem como tendo mais sucesso em controlar os acontecimentos” (Taylor, Walton & Young cit. por McRobbie & Garber, 1997: 114). Uma outra questão que estas autoras levantam refere-se à área económica. Isto é, no pós-guerra existiu um aumento dos rendimentos disponíveis para os indivíduos, mas a verdade é que este aumento foi desigualmente distribuído, especialmente ao nível do género, com as mulheres a serem menos beneficiadas por todos estes aumentos. Por outro lado, os próprios padrões de consumo são estruturalmente diferentes: as raparigas focavam-se, muito mais do que os rapazes, em questões relacionadas com a casa e casamento (O’Brien, 2002).

Relacionado com o acima mencionado encontra-se a própria situação feminina dessa época. Era esperado que as raparigas se mantivessem fora de problemas, isto é, tinham de ser cuidadosas com as saídas, etc., para assim manterem uma boa reputação, questão essencial então. Isto levava a que o consumo dessas raparigas se encontrasse bastante circunscrito à casa ou casa de amigas. Ou seja, as “raparigas adolescentes participaram na nova esfera pública possibilitada pelo crescimento da indústria de lazer, mas podiam também consumir em casa, nos seus quartos” (McRobbie & Garber, 1997: 115).

Aqui a questão não é tanto a presença das raparigas em subculturas dominadas por rapazes, mas sim a forma como as raparigas se relacionam entre si em subculturas próprias. Um exemplo é a subcultura *teenybopper*, muito centrada em revistas, rádio e televisão, e que girava ao redor das estrelas *pop*. Tudo isto também serviu para afastar o interesse académico: era vista como uma cultura com menores qualidades criativas,

menos associada à classe operária, e essencialmente uma forma de cultura completamente manufaturada (cf. McRobbie & Garber, 1997: 119).

Para a autora, mesmo numa cultura completamente manufaturada, estandardizada e massificada é possível encontrar processos de negociação e resistência. Existem também alguns fatores explicativos para a adoção da subcultura *teenybopper* por parte destas jovens: primeiro, consequência de um duplo padrão, em que a liberdade dada aos rapazes era muito maior do que aquela dada às raparigas, a participação nesta cultura não exigia que se passasse tempo fora de casa; mais, não exigia muito dinheiro nem acarretava muitos riscos pessoais. Por outro lado, esta subcultura permitia às jovens serem ativas, já que “oferecia às raparigas uma oportunidade de se definirem a elas mesmas como diferentes, quer dos seus conhecidos mais novos e velhos” (McRobbie & Garber, 1997: 120). Isto é, as “raparigas negociam um diferente espaço de lazer e diferente espaço pessoal face aos que são ocupados pelos rapazes. Estes, por seu turno, oferecem diferentes possibilidades de ‘resistência’” (McRobbie & Garber, 1997: 120).

### **Performance, corpo e cultura visual**

A análise da performance de Madonna, e dos seus videoclipes acima de tudo, é relevante devido à análise não-verbal da sua performance. O mesmo pode ser dito de todos os artistas e bandas. Para Arranz (2012), a performance de Madonna é acima de tudo não-verbal. A sua promoção é feita essencialmente através dos videoclipes. É de salientar que a carreira de Madonna teve o impulso da MTV, então um recente canal que revolucionou a indústria musical, o que não pode ser esquecido. Por outro lado, Macedo & Silva (2015) constata que, no contexto da música popular, o uso da sexualidade para atrair atenção sempre foi uma estratégia usada. E nem deve ser visto como algo negativo, como uma simples estratégia de marketing. Como mais à frente referiremos, os músicos podem utilizar este *chapéu-de-chuva* que é o sexo para exporem novas perspetivas sobre o mesmo, perspetivas que desafiem os valores dominantes. Veja-se a música (e a performance da mesma) *Girlie Show*. Novos conceitos, como androginia e *crossdressing*, estão presentes. São conceitos utilizados para romper com a dicotomia masculino/feminino, dicotomia que Joan Scott (1995) não

se cansa de afirmar que deve ser implodida. Os motivos são bastante claros: numa dicotomia existe sempre um dominado e um dominador. A melhor maneira para romper com esta visão, aplicando os trabalhos de Scott (1988) e Butler (1990, 2004), é demonstrar o quão fragmentário é cada polo, o masculino e o feminino, e também quantas formas, completamente diversas entre si, existem de masculinidade e feminilidade. Dessa forma, Macedo & Silva (2015: 7) constataam que se romperia com a heteronormatividade do conceito de género, o que implicaria uma inclusão de “homens e mulheres que vivem sua masculinidade e/ou feminilidade de formas diferentes dentro do conceito de “verdadeiro s/as” homens ou mulheres”.

Continuando com Arranz (2012), este considera que é acima de tudo nos vídeos que podemos analisar algumas das principais características da carreira de Madonna:

- 1) O que apelida de Iconicity, isto é, a sua transgressão e poder de choque não surge a partir das letras, que são, grosso modo, ambíguas. O seu poder de choque, as repulsas ao seu trabalho, advêm das suas performances nos videoclipes ou nas suas atuações durante os concertos. Ver o clipe *Like a Virgin*.
- 2) A relação sexo-religião, duas das variáveis que a autora mais deitou mão ao longo da sua carreira: primeiro a polémica com a Igreja Católica, depois a sua fase mais espiritual, judaica, etc.
- 3) Polisssemia. A cantora caracteriza-se por uma metáfora do palimpsesto, devido ao facto de o seu trabalho ter múltiplos significados, todos marcados por ambiguidade. O mais interessa é o questionar se os novos significados invalidam os anteriores? Isto é, se as várias fases da cantora se invalidam e contradizem entre si.

Nos seus videoclipes é possível observar grupos que sofriam de situações de marginalização ao nível do género. É possível vermos homens vestindo sutiãs e outras indumentárias femininas e vice-versa. Tudo para desconstruir a visão dicotómica do género. De igual modo, no plano dos costumes, é nos videoclipes que mais vemos por exemplo, a questão do sexo livre. Macedo & Silva (2015: 7), na análise à performance da música *Why It's So Hard*, que apesar de começar com um clima de festa, de orgia mesmo, rapidamente param e começam a desempenhar personagens tristes e

amarguradas, simbolizando o grau de discriminação e homofobia existente na sociedade contra os membros da comunidade LGBT.

Por outro lado, nem sempre as suas mensagens são compreendidas da mesma forma. Veja-se a música *Papa Don't Preach*, de 1986, que aborda a problemática da gravidez adolescente e do aborto. Madonna conseguiu o feito de ser criticada por organizações feministas e elogiada pelos movimentos pró-vida, que viram na música um apoio declarado. Mas ambos estavam de acordo relativamente a uma coisa: Madonna era um elemento corruptor da juventude norte-americana. Uma das possíveis explicações para isto é o que Carolyn Korsmeyer (2004) apelida de “sensibilidades femininas” no gosto e julgamento do mundo *pop*. Se o *rock* é entendido como autêntico e politicamente empenhado; a música *pop* cantada por mulheres é associada à superficialidade. Uma forma, como já vimos, de desvalorizar a produção cultural postulada por mulheres.

Vejamos o que Carvalho (2016) nos diz sobre isso:

As coreografias utilizadas pela artista em suas performances trazem para o centro da cena musical *pop* movimentos que incitam a prática do sexo livre, independente e a busca do prazer pela mulher e pelo homem de formas “não convencionais”. Mulheres que utilizam-se da masturbação para chegar ao orgasmo, fato que representa a superação da submissão sexual feminina; homens que se relacionam sexualmente com outros homens, o que coloca em xeque o silenciamento imposto à comunidade homossexual durante anos. Tantos exemplos são utilizados pela cantora para subverter as hegemonias e os binarismos impostos culturalmente, que torna-se inescapável não pensar-se em uma apropriação proposital para adentrar-se no cenário musical e performático mundial como uma novidade questionadora e subversiva.

Por fim, uma outra possível pista de investigação aberta por Madonna: o envelhecimento (*aging*). A manutenção na ribalta, por parte de Madonna, é um desafio à cultura juvenil. Isto é, obriga esta cultura juvenil e todo o meio que gira à sua volta a observar o fenómeno do envelhecimento. E como Gil (1997: 79), o corpo constitui o meta-capital no universo *pop*: “aquele que detém a potência dos corpos, no campo social, detém todo o poder”. Isso é ainda mais visível quando estamos a falar de mulheres (Holland, 2004). Isto porque, como refere Holland (2004), na nossa cultura, o envelhecimento é como um *memento mori* que se pretende esquecer e esconder. É por

isso que enquanto as mulheres jovens são valorizadas pela sua beleza e fertilidade; as mulheres mais velhas são, em muitos casos, alvo de pena ou ridículo, especialmente se pretenderem sair dos padrões que a sociedade lhes destina. Por exemplo, existe uma expectativa de se acalmar ao nível do vestuário [*dress down*] e talvez terem menos preocupações com as suas apresentações. Assim, como Soares & Lins (2017) referem sobre Madonna: “Ser mulher, assumir a deterioração física e, ainda assim, continuar trabalhando nesse ambiente significa estabelecer um enfrentamento político cotidiano em relação aos valores fundantes da indústria”.

## Referências

BRADBY, Barbara (2006) - Like a virgin-mother?: Materialism and maternalism in the songs of Madonna. *Cultural Studies* [em linha]. Vol. 6. N.º 1. pp. 73-96.

BURNS, Lori & LAFRANCE, Mélişe (2002) - *Disruptive Divas: Feminism, Identity and Popular Music*. New York: Routledge.

BUTLER, Judith (1990) - *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Londres: Routledge.

BUTLER, Judith (2004) - *Undoing Gender*. Londres: Routledge.

CARVALHO, Vinícius Lucas de (2016) - *Madonna Queer: teoria queer e representatividade LGBT na biografia de cinquenta anos do maior ídolo da música pop* [em linha]. Atas do V Congresso Internacional em Estudos Culturais. Disponível em: <http://estudosculturais.com/congressos/vcongresso/wp-content/uploads/2016/09/madonna-queer-teoria-queer-e-representatividade-lgbt-na-biografia-de-cinquenta-anos.pdf>

FISKE, John (1989) - *Understanding Popular Culture*. Boston: Unwin Hyman.

GIL, José (1997) - *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: Relógio D'Água.

GRACYK, Theodore (2001) - *I Wanna Be Me: Rock Music and the Politics of Identity*. Philadelphia: Temple University Press.

GUERRA, Paula & QUINTELA, Pedro (2016) – [Culturas urbanas e sociabilidades juvenis contemporâneas: um \(breve\) roteiro teórico](#). *Revista de Ciências Sociais, Fortaleza [em linha]*. Vol. 47. N.º 1. pp. 193-217.

GUERRA, Paula (2010) - *A instável leveza do rock: gênese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal*. Tese (Doutoramento em Sociologia). Porto - Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/56304>

GUERRA, Paula (2013) - *A instável leveza do rock: gênese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal*. Porto: Edições Afrontamento.

GUERRA, Paula (2015) – *Sonhos Pop: criação, aura e carisma na música moderna portuguesa. E-Compós* [em linha]. Vol. 18. N.º 1. pp. 1-22. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/79964>.

GUERRA, Paula, GELAIN, Gabriela & MOREIRA, Tânia (2017) – [Collants, correntes e batons: género e diferença na cultura punk em Portugal e no Brasil](#). *Lectora: revista de dones i textualitat*. N.º 23, pp. 13-34.

GUERRA, Paula; ALVES, Thiago Menezes & SOUZA, Lucas (2015) – Para uma nova caixa de Pandora: esboço de um roteiro heurístico pela sociologia da música. *Música Popular em Revista, Campinas* [em linha]. Vol. 4. N.º 1. pp. 102-134. Disponível em: <http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/muspop/article/view/771>

HALLSTEIN, Lynn O'Brien (2009) - Feminist assessment of emancipatory potential and Madonna's contradictory gender practices. *Quarterly Journal of Speech* [em linha]. Vol. 82. N.º 2. pp. 125-141.

HOLLAND, S. (2004) - *Alternative Femininities. Body, Age and Identity*. Oxford: Berg.

KAPLAN, E. Ann (1996) - Feminism/Oedipus/Postmodernism: The Case of MTV. Turning It On: A Reader In Baehr, Helen & GRAY, Ann (eds.) - *Women and Media*. Londres: Arnold. pp. 33–43.

KELLER, Douglas (2002) - *Media Spectacle*. Londres: Routledge.

LEMISH, Dafna (2003) - Spice World: Constructing Femininity the Popular Way. *Popular Music and Society*. Vol. 26. N.º 1. pp. 17-29.

MACEDO, André Souza Nascimento & SILVA, Ana Cristina Teodoro da (2015) - *Gênero e erotismo na cobertura midiática De Madonna: "The Girlie Show"*. *Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Rio de Janeiro - RJ – 4 a 7/9/2015*. Disponível em: [http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/lista\\_area\\_IJ-DT4.htm](http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/lista_area_IJ-DT4.htm)

MCRORBIE, Angela & GARBER, Jenny (1997) - Girls and Subcultures. In GELDER, Ken & THORNTON, Sarah (orgs.) - *The Subculture Reader*. Londres: Routledge. Cap. 13. pp. 112-120.

MCRORBIE, Angela (2004b) - Post-Feminism and Popular Culture. *Feminist Media Studies*. Vol. 4. N.º 3. pp. 255-264.

MCRORBIE, Angela (2009) - *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change*. Londres: SAGE.

O'BRIAN, Lucy (2018) - *Madonna: Like an Icon*. Londres: Penguin UK Books.

O'BRIAN, Lucy (2002) - *She Bop II: The Definitive History of Women in Rock, Pop and Soul*. Nova Iorque: Continuum.

SCHWICHTENBERG, Cathy (2009) - Madonna's postmodern feminism: Bringing the margins to the center. *Southern Communication Journal* [em linha]. Vol. 57. N.º 2. pp. 120-131.

SCOTT, John (1988) - *Gender and the Politics of History*. New York: Columbia University Press.

SCOTT, John (1994) - Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade* [em linha]. Vol. 2. N.º 2. pp. 71-99.

SILVA, Augusto Santos & GUERRA, Paula (2015) – *As palavras do punk*. Lisboa: Alêtheia.

SOARES, Thiago & LINS, Mariana (2017) - Políticas de gênero nas performances de Madonna. *Vozes & Diálogos* [em linha]. Vol. 16. N.º 2. pp. 56-68.

VAN DEN BERG, Marguerite & HOEVEN, Claartje L. ter (2013) - Madonna as a symbol of reflexive modernisation. *Celebrity Studies*. Vol. 4. N.º 2. pp. 144-154.

WILSON, Janelle L. & MARKLE, Gerald E. (2008) - Justify my ideology: Madonna and traditional values. *Popular Music and Society*. Vol. 16. N.º 2. pp. 75-84.