



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO – ECO

MÚSICA *POP* COMO COMUNICAÇÃO DE MASSA
Uma análise do protagonismo de Madonna e Michael Jackson na
cultura *pop* norte-americana no decênio 1982/1992

Felipe de Paula Simões

DRE: 106018751

Rio de Janeiro

2010

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Centro de Filosofia e Ciências Humanas
Escola de Comunicação – ECO

MÚSICA *POP* COMO COMUNICAÇÃO DE MASSA

**Uma análise do protagonismo de Madonna e Michael Jackson na cultura
pop norte-americana no decênio 1982/1992**

Monografia apresentada à Escola de Comunicação da Universidade Federal do
Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de bacharel em
Comunicação Social, habilitação em Jornalismo.

FELIPE DE PAULA SIMÕES

Orientador: Profº Drº. Micael Maiolino Herschmann

Rio de Janeiro

2010

Dedicatória

Àqueles que teimam em reverenciar a música como expressão sensível e audaz
daquilo que acreditamos.

Agradecimentos

A Deus, por ter visto, em mim, a possibilidade de viver.

A Sérgio e Beth, pelo sangue, suor e lágrimas que fizeram de mim aquilo que sou hoje.

A Théo, por ter devolvido a pureza às minhas lágrimas.

A Verônica, pelo olhar que garimpou, em mim, amor.

A Thiago, por achar-me muitas vezes maior do que realmente sou.

A Fausto, Olema e Carolina, por protagonizarem os melhores momentos da minha história.

A Antônio, pela sincera reverência que não pude fazer em vida.

A Micael, por ter-se mostrado disponível quando tão poucos o fizeram.

A Arcângela e Júlia, pelos quatro anos de companheirismo e pilantragem.

A Nina, pela insistente presença.

À literatura, por ter-me mostrado o caminho ilícito para a verdade.

Epígrafe

Embora seja apenas rock and roll, não pode ser ignorado. Significa alguma coisa, toca a alma do ouvinte de alguma forma. Não importa como as pessoas encarem a música – como válvula de escape, para abrandar a dor, liberar o espírito, para refletir sobre a vida, para se divertir, fazer amor apaixonadamente – ela faz parte das nossas vidas. Em algum lugar, há um pedacinho de pop/rock que espelha as aspirações e sentimentos de todos nós.

Paul Friedlander

SIMÕES, Felipe de Paula. **Música *Pop* como Comunicação de Massa: Uma análise do protagonismo de Madonna e Michael Jackson na cultura *pop* norte-americana no decênio 1982/1992.** Rio de Janeiro, 2010.

ECO/UFRJ, 2010. Monografia (Bacharelado em Comunicação Social, habilitação em Jornalismo). Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo analisar a música *pop* como instrumento de comunicação social por excelência que prolifera imagens/ideias que invadem a realidade ao nosso redor, resignificando valores, práticas e estéticas, ora rompendo totalmente com estes conceitos ora apenas os renovando. Imersa em uma cultura de consumo volátil e efêmera, sem, no entanto, restringir-se a ela, a música *pop* consolidou-se como importante canal de interlocução com o público jovem, desde a década de 50, comunicando, por intermédio de canções, performances ao vivo e imagens, símbolos, referências e emoções que sublimavam mensagens de incitação à mudança, à contestação ou mesmo ao conformismo e à alienação. Para fundamentar este potencial do *pop* como veículo de comunicação de massa, serão tomados como objeto de estudo Michael Jackson e Madonna, hoje reverenciados como ícones máximo desta música, os quais conjugaram, a partir de manipulação sagaz e astuta dos conceitos da moda e do espetáculo, música e imagem de forma pioneira, renovando a estética musical no período que vai de 1982 a 1992 e ampliando, com isso, as possibilidades de comunicação com o público.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

I. ASPECTOS GERAIS DA CULTURA *POP*

- 1.1. Analisando o terreno
- 1.2. Uma Cultura apenas de Consumo?
- 1.3. A Importância das Novas Tecnologias
- 1.4. Música *Pop* e Juventude: um *Affair* de Sucesso

II. O CENÁRIO

- 2.1. A Década de 1980 na História – Austeridade e Conservadorismo
- 2.2. A Década de 1980 na Música – Renovação e Experimentalismo
- 2.3. Música, Moda e Imagem: o nascimento da MTV

III. OS PROTAGONISTAS

- 3.1. Michael Jackson
- 3.2. Madonna

IV. UMA DÉCADA PARA GUARDAR NA MEMÓRIA

- 4.1. Contrariando a velha América: outras linguagens, novas imagens
 - 4.1.1. Desafios à velha América: dança, sexualidade e renovação estética
 - 4.1.2. Tremores na velha América: imagem, moralidade e retratos sociais
 - 4.1.3. Surpresas na velha América: raças, comprometimento político e performatização
 - 4.1.4. Escândalos na velha América: sexo, religião, sexismo e poder
- 4.2. Moda, Imagem, Espetacularização e Comportamento na Cultura *Pop*

CONCLUSÃO

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANEXOS

INTRODUÇÃO

- “Na sua opinião, qual foi a sua maior contribuição para o *rock and roll*?”
- Minha maior contribuição? Eu ter sobrevivido a ele”¹.

O diálogo acima ocorreu em um programa de entrevistas na televisão canadense em 1998 a partir de uma pergunta proposta por um fã no auditório à Madonna, que prontamente a respondeu de maneira franca e direta². Obviamente, a fala de Madonna, se nos assusta em um primeiro momento por conta de sua franqueza, traduz, na verdade, sua consciência, na posição de uma das maiores artistas que o *pop* conheceu, acerca do autoreconhecimento em relação à efemeridade característica desta cultura que, muito mais do que apenas música (embora esta seja seu principal expoente), relaciona moda, imagem, espetáculo, arte e consumo, e que, de maneira global, tem servido, há pelo menos 60 anos, de referência para os jovens, pautando moda, valores e comportamentos. Nunca uma linguagem estivera tão próxima da juventude quanto o *pop*.

Detratado por críticos e acadêmicos como sinônimo da superficialidade da cultura de massas, da mercantilização desenfreada que assola os quatro cantos da cultura e da arte, da alienação e narcotização dos jovens e da ruína cultural de sociedade, o *pop*, na verdade, trata, em âmbito muito mais abrangente, de um conjunto de preceitos de natureza cultural, mercadológica, tecnológica, estética e semiológica que, devidamente ambientados em uma conjuntura específica, atuam como importante ferramenta de comunicação social na contemporaneidade dentro da ciranda do consumo que mercantiliza e difunde, por meio da música, da moda e do espetáculo, um sem número de imagens/ideias direcionadas especialmente ao público jovem.

É fundamental que se reconheça também que o campo da comunicação tem hoje uma centralidade: não podemos compreender o cotidiano no qual nos vemos inseridos sem que façamos referência à importância dos fluxos de informação e sentido que conformam o que chamamos de “realidade social”. Vivemos, em grande medida, em uma cultura midiática, espetacularizada e performática, na qual formulações identitárias, estilos de vida bem como as diversas estratégias narrativas que contribuem para a organização da nossa vida social são forjados no interior do ambiente comunicacional, com destaque para sua vertente midiática, povoada de riscos e variados personagens, fantasias e enredos (HERSCHMANN, p. 156-157, *In* FREIRE FILHO & HERSCHEMANN, 2005).

¹ Tradução livre do autor.

² Esta entrevista pode ser assistida, na íntegra, no endereço eletrônico www.youtube.com.br, preenchendo a ferramenta de busca com as palavras-chave: Madonna *Muchmusic Interview* 1998.

Como artefato cultural proeminente dentro do *pop*, a música tem-se mostrado hábil vetor de comunicação e expressão artística relevante no seio da sociedade contemporânea de massas. Ela codifica e transmite mensagens que são consumidas e apreendidas pelos indivíduos de maneiras diversas e segundo circunscrição conjuntural política, social e cultural específica que condiciona esta decodificação simbólica e nela interfere.

O estudo da música-mercadoria pode evidenciar um produto cultural de características muito especiais. A relação de proximidade que consegue estabelecer com o indivíduo lhe confere grande poder. Sua capacidade de sensibilizar as pessoas pode levar a reações do mais largo espectro: da angústia, ao divertimento, do questionamento à passividade, da liberdade à clausura. Por outro lado, nenhuma outra mercadoria cultural tem mostrado tamanha capacidade de interação com os demais *media*. Seus formatos e reprodutores publicamente eliminam as fronteiras para a sua difusão, como acontece atualmente por meio da miniaturização e pelos reprodutores digitais. Assim, as mercadorias musicais estão no rádio, na televisão, no cinema, no teatro, na publicidade, nos computadores, nos ambientes, nas ruas, nas rodas de amigos, no cantarolar, no assoviar, na alma das pessoas. (DIAS, 2000, p. 32).

Com efeito, investigar a música *pop* dentro de todo o enredo supracitado prescinde analisá-la dentro de um processo comunicacional maior, inscrito, por sua vez, na dinâmica de desenvolvimento capitalista em que rapidamente se expandem práticas de consumo e proliferam inovações tecnológicas de diversas naturezas. Friedlander (1996, p. 17) elenca esquematicamente como esta investigação deve dar-se. Inicialmente, é preciso averiguar os significados adquiridos pela canção *pop* advindos do próprio artista, que representa uma codificação a mais. Em seguida, observar o processo de produção desta canção, por meio do qual atuam equipe de gravação, outros atores da indústria fonográfica e a tecnologia de gravação, armazenamento e circulação deste produto. Mais tarde, em formato de um texto disponível para apreciação do público, a canção lhe é apresentada dentro de determinada conjuntura de condições sociais que molda e influencia a percepção deste produto, para, então, alcançar o ouvinte-receptor, que a dota de significados próprios.

Em suma, a partir das etapas de significação da canção e de sua relevância dentro de determinado contexto, conforme exposto acima, e, em analogia a um processo comunicacional ordinário, optei por organizar minha análise respeitando as seguintes etapas: codificação da mensagem (a partir da performance vocálica e visual do artista e do próprio processo de produção da canção), sendo a mensagem a própria canção como um todo;

recepção (atrelada ao filtro social que condiciona a apreensão do produto); e decodificação desta mensagem (no âmbito do público receptor-ouvinte).

Uma pesquisa acerca desta música não trata, portanto, somente de pensar e enumerar que tipos de mensagens estão implícitas nas letras de uma canção ou na performance de determinado artista; trata-se, antes, de analisar que significado esta canção e esta performance tiveram para seu público-receptor dentro de determinada ambiência histórica. Logo, não se pode mais ignorar a música *pop* como importante manifestação cultural que se confunde com o campo da comunicação social em muitos aspectos.

Assim, levando em consideração tudo o que foi exposto anteriormente, propus-me, neste trabalho monográfico, a pesquisar a música *pop* – que, nos estudos recentes da área da comunicação social no Brasil, tem recebido a denominação de *música popular massiva* – acreditando no seu indiscutível potencial como elemento de comunicação de massa na contemporaneidade, capaz de agregar em uma mesma cadeia midiática músicos, artistas, produtores musicais, críticos, empresários da indústria fonográfica e o público-consumidor, descartando a tese de que esta se trata apenas de um mero produto vendável que anuncia a decadência cultural da sociedade em que vivemos.

A música popular massiva se apresenta, desde meados do século XX, como uma das mais pujantes expressões socioculturais, cruzando fronteiras, aproximando indivíduos e grupos sociais, dinamizando a indústria do entretenimento. Trata-se de uma forma de comunicação única e extremamente influente que merece análise séria, não só nas ruas e na grande imprensa, como também na sala de aula e na literatura acadêmica. Todavia, apesar do espaço central ocupado pela música popular massiva na vida contemporânea, poucos são os estudos focados em suas especificidades midiáticas. A entrada desta área temática nos cursos de comunicação é recente e repleta de percalços. (FREIRE FILHO & JANOTTI, 2006, p. 07).

Porém, muitos são os obstáculos que se põem no caminho de um pesquisador que deseja investigar a música *pop* como fenômeno do campo da comunicação social. Além do ingresso recente deste assunto como tema de pesquisa de relevância na academia brasileira, não se deve negligenciar a forma como ainda abundam redundâncias, falácias e discursos vazios sobre a cultura *pop* e sua importância para os estudos da comunicação social, de tal forma que, ao rejeitar sua preponderância no cenário contemporâneo da cultura de massas, terminam por obstruir um debate complexo e amplo, impedindo-o de avançar para além da velha e defasada discussão proposta pela Escola de Frankfurt na década de 1930. Portanto, vale ressaltar que não serão consideradas neste trabalho monográfico concepções que alimentam

teses depreciativas que qualificam a música *pop* como inautêntica, “vendida”, voltada única e exclusivamente para atender a critérios de mercado e, por isso mesmo, refêm de determinadas fórmulas pré-determinadas que esvaziariam todo o seu conteúdo ou valor artístico e cultural.

Para os pesquisadores da área de comunicação social – instigados, ao mesmo tempo, pela crescente mercantilização dos artefatos culturais e midiáticos, pelas sinergias (às vezes, desnorteantes) do capital e da tecnologia, da informação e do entretenimento e pelas novas formas de resistência que se desenvolvem ao longo de múltiplas dimensões e diferentes níveis (dos microprotestos da vida cotidiana às batalhas coletivamente organizadas que movimentos sociais e *arenas discursivas paralelas* lançam contra variadas relações de poder – o maior desafio talvez seja rever e superar o antagonismo entre a preocupação da economia política com questões de produção (estrutura; organização; controle; poder institucional) e a ênfase de teóricos culturais na dimensão do texto e da recepção (polissemia, criatividade, resistência) (FREIRE FILHO, p. 40, *In* FREIRE FILHO & HERSCHMANN, 2005).

Nesse sentido, este trabalho monográfico tem por objetivo primeiro debruçar-se sobre a música *pop* produzida no período de 1982 a 1992 por dois de seus maiores personagens, Michael Jackson e Madonna, e esmiuçar, a partir dos principais trabalhos artísticos de ambos, os canais de interlocução que estes se utilizaram para com suas audiências e que, de certa forma, consolidaram a música como privilegiada plataforma multimídia de comunicação social na contemporaneidade, ampliando, com isso, os espaços de intercâmbio de símbolos culturais, de expressão política e de construção de identidades e novos valores morais por excelência. A escolha do período deve-se à importância, a meu ver determinante, do ingresso da imagem como componente indissociável da música, a partir do aprimoramento do formato do videoclipe como componente simbólico e linguagem estética fundamentais na promoção do produto musical. Já a opção por privilegiar Jackson e Madonna é devida ao protagonismo indiscutível que ambos exerceram no cenário *pop* norte-americano ao longo do referido decênio, ao levarem às últimas consequências a utilização da imagem como fator estético, linguístico e simbólico preponderante para veicular ideias e ampliar seus canais de comunicação com o público, incluindo em suas temáticas assuntos de extrema importância para a sociedade norte-americana da época, a qual passava por um período transicional no que tange à liberalização de valores e costumes, tendo possuído ambos papel fundamental nesse processo. Para tanto, utilizaremos como metodologia uma análise bibliográfica das principais canções, videoclipes, *shows* e imagens pertinentes ao acervo destes dois artistas, não fazendo

uso de todo ele, uma vez considerando apenas aqueles que julguei de relevância para a análise deste trabalho.

Na intenção de tornar mais simples a leitura e facilitado o entendimento deste trabalho monográfico ante a complexidade manifesta do tema, optei por ambientar a discussão inicialmente dentro do cenário teórico que fala sobre o *pop*. O capítulo I abarca justamente as principais características e complexidades que identificam a cultura *pop* (no item 1.1), além da imprescindível contribuição das tecnologias que foram surgindo e moldando seus fundamentos (1.2). Em seguida, a análise relacionar-se-á à pertinência da questão do consumo para esta cultura (1.3), e, fechando o capítulo, propor-se-á uma breve cronologia sobre a música *pop* e sua relação com seu principal público, os jovens (1.4).

O capítulo II caracteriza os cenários histórico (2.1) e musical (2.2) que delinearam a estética e a temática musical da década de 1980, destacando, inclusive, a importância do aparecimento da *Music Television*, a MTV, como fundamental para a música do período (2.3). O capítulo III sintetizará os principais fatos relevantes da biografia artística de Michael Jackson (3.1) e Madonna (3.2), de forma que se conheça um pouco mais sobre os trabalhos de cada um deles, o que fatalmente auxiliará a compreensão da análise, propriamente dita, que, ao longo do capítulo IV, abordará os significados e impactos múltiplos que seus principais trabalhos detiveram sobre a América conservadora da Era Reagan (4.1), influenciando o comportamento de jovens por meio da moda, da imagem e do espetáculo (4.2).

CAPÍTULO I - ASPECTOS GERAIS DA CULTURA *POP*

1.1. Analisando o terreno

Pop. Lixo. Obsceno. Sujo. Profano. Decadente. Escandaloso. Transformador. Perigoso. Inautêntico. Sinal de histeria e consumismo compulsivos. Inúmeros poderiam ser os sinônimos para ele que desperta tanto ódio e despeito na mesma proporção que apaixona multidões mundo afora. Abreviação para o termo *popular*, o *pop* é onipresente, nos circunda e nos circunscreve, nos consome e por nós é consumido a todo o momento. Arte? Oportunismo? Produto cultural ou mero pacote industrial disponível em qualquer prateleira e vendável a qualquer preço? Com certeza, não é tarefa fácil pesquisar um terreno tão movediço, controverso e ambíguo quanto o mundo *pop*.

A princípio, o *pop* pode ser tudo e, ao mesmo tempo, coisa alguma, pois nada precisamente lhe escapa, sua linguagem é universal. Presente também no cinema, na televisão, no teatro, na rádio, e principalmente na música, o *pop* detém uma peculiar capacidade de englobar diversos estilos e gêneros musicais, confundindo-se, muitas vezes, com o rock, o *funk*, o *hip-hop*, a música eletrônica, o *country*, o *rhythm and blues*, o *jazz*, entre outros.

A distinção central que deve atentar está no fato de que o termo *pop* não é da mesma natureza dos termos que representam os gêneros ou estilos musicais como o rock, o *jazz*, o samba ou o rap. Esses gêneros musicais, por mais que passem por modificações ao longo da história, apresentam uma série de elementos estruturais – tanto musicais quanto estilísticos e poéticos – que tornam possível uma caracterização básica de sua linguagem. No caso da música *pop*, não há esse tipo de marcas. O termo *pop*, na verdade, funciona como um operador simbólico contextualizado em, um determinado tempo e espaço (...) e que tem justamente na mutabilidade sua maior característica (VILLAÇA, 2001, p. 04).

Tendo em vista que o foco deste trabalho é pesquisar a música *pop* em específico, e para critérios formais apenas, parte-se do pressuposto de que o *pop* seja um fenômeno sócio-cultural que abrange música, consumo, moda, imagem e arte em geral, constituindo uma experiência cultural que encontra na lógica mercadológica seu nicho de desenvolvimento e expansão, sem, no entanto, permanecer necessariamente restrita a ela. Assim, para que esse

conceito fique o mais claro possível, é preciso analisar o contexto social no qual se desenvolveu a música *pop* e qual o significado dele para a chamada cultura de massas.

Inicialmente, vale acentuar que o termo *popular*, implícito no conceito de música *pop*, nada tem a ver com as concepções folclóricas ou regionais que abarcam a noção de cultura popular. A noção pretendida de música *pop* aqui referenciada compreende o conceito, bastante abordado nos recentes estudos sobre a comunicação de massa, de *música popular massiva*, que faz referência à produção, à circulação e ao consumo de músicas inseridas na lógica da indústria fonográfica. Isto é, a *música popular massiva* – que neste trabalho monográfico optou-se por denominá-la simplesmente *música pop* – aponta para os encontros entre música popular e artefatos midiáticos (FREIRE FILHO & JUNIOR, 2006, p.12), um imbricamento por natureza indissociável.

Desde já, torna-se necessário esclarecer que a idéia de música popular massiva está ligada às expressões musicais surgidas no século XX e que se valeram do aparato midiático contemporâneo, ou seja, técnicas de reprodução, armazenamento e circulação tanto em suas condições de produção bem como em suas condições de reconhecimento. Na verdade, em termos midiáticos, pode-se relacionar a configuração da música popular massiva ao desenvolvimento dos aparelhos de reprodução e gravação musical, o que envolve as lógicas mercadológicas da indústria fonográfica, os suportes de circulação das canções e os diferentes modos de execução e audição relacionados a essa estrutura (JANOTTI, 2006, p. 2).

Nesse sentido, é pertinente a afirmação de Dias (2000, p.45), quando alude ao fato de que o sentido de *popular*, subentendido na noção de música *pop*, remete, fundamentalmente, à popularidade adquirida através do mercado. Com efeito, o surgimento de uma cultura *pop* está intrinsecamente arraigado à expansão das práticas de consumo ocorrida a partir da segunda metade do século XX, período de recuperação econômica depois da Segunda Guerra Mundial (1939-1945).

(...) As condições de aparecimento e consolidação do pop remetem, invariavelmente, à questão do consumo. Na verdade, o pop marca, antes de tudo, o surgimento de uma nova maneira de consumir. A emergência do pop é simultânea à inserção maciça das mulheres no mercado de trabalho e à entrada dos públicos negro e jovem no mercado, suscitando o aparecimento de um sem número de produtos voltados para esses novos segmentos, como, por exemplo, maquiagens, roupas, publicações e, principalmente discos (LINO, 2002, p.25).

Entretanto, é importante que uma ressalva seja feita: para a música *pop*, apesar de ela ter surgido e se consolidado dentro de uma lógica mercadológica, aparentemente bem definida e delineada por relações de consumo, que foram, inclusive, inauguradas por ela própria, tal fato não lhe configura um problema ou fator limitador. Muito pelo contrário, a música *pop* acompanhou a expansão capitalista do período, beneficiando-se das inúmeras inovações tecnológicas ocorridas desde então, e, possivelmente, foi esse caráter versátil que a possibilitou ter-se estruturado como linguagem universal, capaz de instrumentalizar a expressão política e cultural e respaldar os parâmetros de comportamento de jovens e minorias sociais no mundo inteiro. Dessa maneira, a música *pop* consubstanciou, em caráter definitivo e incontestável, a entrada do público jovem no circuito de consumo por volta da década de 1950.

A marcha do popular/massivo começou nos EUA e tem sido impossível detê-lo desde então. (...) A América que desponta do pós-guerra, com seus espaços ilimitados, seu consumo desenfreado e com a emergência de uma nova sexualidade, cujo símbolo maior são os adolescentes, é o modelo desse sonho futuro. Para a Europa devastada pela guerra e para os países do chamado Terceiro Mundo, os EUA se converteram em sinônimo de Modernidade (LINO, 2002, p. 19,20).

Pois, é dentro desse contexto específico que se faz necessário compreender o surgimento dessa cultura, fruto da cultura urbana norte-americana, por sua vez caracterizada por ideais de mudança, prosperidade e pelo próprio sonho americano. Para o resto do mundo, o *american way of life* torna-se espelho de seus próprios anseios. Não à toa, os EUA foram o berço da cultura *pop*, a qual, de início, era genericamente associada à música. Contudo, em princípios da década de 1950, o *pop* passa a ser sinônimo de *rock and roll*, na medida em que esse estilo de música não se enquadrava em nenhum outro até então existente. Na passagem para a década de 1960, o *pop* era visto como qualquer produto voltado para o público adolescente, opondo-se àquilo que figurava como “boa música”. Porém, é a partir da metade dos anos 60 que o *pop* consolida-se, sendo respeitado não somente como categoria musical pujante, mas, principalmente, como uma leitura crítica da famigerada cultura de massas. Para muitos, o *pop* tornava-se sinônimo de vanguarda (FILHO, 2002, p. 20 e 21). Na década de 1970, todavia, uma cisão vai marcar definitivamente a história da música *pop*, dando-lhe os contornos estéticos e conceituais de atualmente: fragmentado, repleto de auto-referências.

No início dos anos 1970, o pop entra numa nova fase, marcada, principalmente, por uma divisão que já se esboçava desde o começo dos anos 1960, a divisão entre pop e rock. Essa divisão teve origem na passagem do rock'n'roll dos anos 1950 para o rock dos anos 1960. Enquanto o rock nos anos 1960 conquistava a *intelligentsia* e era associado a uma nova forma de arte, o pop, por sua vez, era relacionado a produtos comerciais mais voltados para o público adolescente. Porém, vai ser a partir dos anos 1970 que essa divisão ganha força, passando a ter no gênero sexual sua fronteira mais clara: pop = garotas e androginia, rock = garotos e homens de verdade. O pop passava a ser definitivamente associado a um caráter superficial, ligado a modismos passageiros, enquanto o rock passava a carregar uma aura de autenticidade, de verdadeira “atitude rebelde” (LINO, 2002, p. 47 e 48).

Ainda assim, a despeito de suas metamorfoses conceituais, estruturalmente a música *pop* permanecia a mesma: centrada nessa importante fatia do mercado consumidor – o público jovem – e calcada sobre os fundamentos da expansão tecnológica e capitalista. Essa dinâmica envolvia, inclusive, todos os demais gêneros musicais que do *pop* desejam divorciar-se. Por isso, por mais distinções ideológicas que se intente fazer, não é viável destacar, conceitualmente, o rock como algo alheio ao *pop*, uma vez que, independente do alcance que cada música obtenha junto ao público, ambos os gêneros estão enredados na mesma teia do mercado de consumo e da lógica capitalista. E isto nos conduz ao segundo ponto desta análise: a questão do consumo na dinâmica *pop*.

A rigor, qualquer gênero musical pode gerar produtos ou artistas pop. Basta que estes estejam, por assim dizer, sintonizados com um certo tipo de predisposição a ser consumido com facilidade por algum segmento significativo do mercado em um determinado momento. Entra aí, portanto, a questão do consumo e da mercantilização de produtos artísticos. A questão do mercado, porém, deve ser analisada também a partir da constatação de sua inserção e crescente importância dentro dos padrões culturais das sociedades contemporâneas, e não como algo exterior e maléfico às culturas como sugerem alguns teóricos (principalmente a partir da corrente adorniana). Não é possível, porém, depois de pelo menos meio século de franca expansão dos meios de comunicação de massa e das práticas e formas simbólicas tecnicamente mediadas, continuar negando a existência desse novo espaço de produção e consumo cultural (VILLAÇA, 2001, p.4).

1.2. Uma Cultura apenas de Consumo?

Em um primeiro momento, o advento do *pop* delinea uma prática de consumo a partir da inclusão de setores até então alheios a esse circuito, como é o caso de jovens e adolescentes. Todavia, até mesmo para a população adulta, já há tempos implicada nessas relações, o advento do *pop* vai imputar-lhe uma nova dinâmica nesse sentido. Isto porque a teia comercial do *pop* inaugura, e logo radicaliza, uma outra dimensão simbólica do ato de consumir: o consumo como uma experiência social, o consumo como um ato que não se encerra em si próprio.

Obviamente, não se pode ignorar que a música *pop* só existe, como tal, dentro da lógica de mercado. Entretanto, como ressaltado no item anterior, ela não precisa – e, na maior parte das vezes, nunca o faz – estar balizada a seus contornos somente. A experiência *pop* desde a década de 1950 indica que, em muitos momentos, a própria música transcende esta lógica, que os produtos vinculados ao *pop* foram estabelecendo, gradativamente, novos coeficientes simbólicos com o público que o consumia, e, por que não dizer?, adensando um grau jamais visto de intimidade com ele – não esquecendo, porém, que este grau prescinde um nível prévio de identificação de determinada pessoa para com determinado gênero ou estilo do *pop*.

Os prazeres proporcionados pela música popular massiva, os valores, gostos e afetos que ela comunica, em geral, estão relacionados com “estórias” que elas contam sobre os consumidores potenciais dos diversos gêneros que compõem o cenário do consumo musical na cultura contemporânea. Assim, quando examinamos o modo como os elementos musicais produzem sentido (o som, a voz, as letras, o ritmo), nós não podemos deixar de relacioná-los com os códigos de gênero (JANOTTI, 2002).

Mais uma vez é pertinente salientar que não é pretensão deste trabalho negar a lógica comercial imbricada na música *pop*; mas apenas mostrar que esta não é refém daquela. Cada ciclo da música *pop* (este aspecto será discutido mais detalhadamente no próximo item) condicionou o consumo a determinados padrões e valores, isto é, as práticas de consumo estiveram interrelacionadas às circunstâncias sociais, políticas, econômicas e culturais pertinentes a cada momento. Com efeito, já não é mais possível objetar a dimensão simbólica e emocional que o *pop* comunica às audiências, nem mesmo o empacotamento de códigos, referências e valores presente em seus produtos.

Não mais encaradas como um produto social do trabalho humano dotado de propriedades sensuais úteis para a vida prática das pessoas, as mercadorias

passam a ser tratadas como algo naturalmente munido de faculdades, propriedades, valores e significados intrínsecos (masculinidade, feminilidade, elegância, *sex appeal*, glamour, ousadia, inteligência, modernidade) transferíveis ao consumidor mediante as relações místicas e abstratas de compra e posse (a mediação mágica do dinheiro) (...) (FREIRE FILHO, p. 29, *apud* SLATER, 2002, *In* FREIRE FILHO & HERSCHMANN, 2005).

Ao consumirmos rotineiramente, construímos identidades e relações sociais a partir dos recursos sociais com os quais nos envolvemos como agentes sociais qualificados. Como o consumo tem se tornado um meio cada vez mais crucial de exercermos nossa cidadania no mundo social, as lutas pelo poder de dispor de forças e recursos materiais, financeiros e simbólicos tornaram-se fundamentais para a reprodução cultural do mundo cotidiano (SLATER, 2002, p.14).

Nesse sentido, a música *pop* não deve ser contemporizada como solo fértil de produção cultural relevante para a sociedade em que são possíveis intercâmbios das mais diversas naturezas entre pessoas de uma mesma localidade ou não. Obviamente, a viabilidade desse fluxo de trocas está condicionada às relações de consumo no interior da cultura *pop*. Porém, o interessante é notar como esse tráfego simbólico movimenta-se para além da natureza comercial desta cultura, residindo nas relações cotidianas de consumo e compartilhamento de emoções, afetividades, significados, valores e experiências. É a partir daí que novas subjetividades e identidades vão-se tecendo e afirmando.

Justamente, esta é a constatação que tornou, nos anos de 1970, o discurso propagado pela Escola de Frankfurt defasado e incipiente. Quer dizer, o *pop*, no fim das contas, se opôs à Indústria Cultural em vários aspectos. Segundo análise de Filho (2002, p. 37 e 38), desde o seu aparecimento, o *pop* preocupou-se em se diferenciar da cultura de massa, uma vez que pretendia se auto-afirmar como arte no sentido de ostentar e valorar seu potencial simbólico, distanciando-se, portanto, da cultura de massa, cujo único propósito seria o consumo. Como se pode notar, o *pop* explicita novas esferas das relações de consumo – nas diversas ramificações simbólicas que possui – no interior da sociedade capitalista contemporânea.

A cultura *pop* realmente se contrapôs à Indústria Cultural num movimento “de dentro”. Contudo, tal movimento não caminhava para a ruptura com o caráter mercantil da Indústria Cultural, como chegaram a apostar os movimentos contraculturais, mas sim na direção *de estabelecer uma nova relação de consumo*. Enquanto a produção em massa das mercadorias estandarizadas contava com uma demanda adequada (...), na cultura *pop* há comunicação constante e imediata com o mercado, estabelecendo uma contínua interatividade e comunicação entre produção e consumo. Em vez de ver o público como uma massa homogênea, na cultura *pop* o público é fragmentado, constituído de diferentes segmentos, estratificado por faixa etária, classe, gênero, geografia e raça (LINO, 2002, p. 49-50, *grifo meu*).

1.3. A Importância das Novas Tecnologias

Conforme explicitado nos itens anteriores, o desenvolvimento da música *pop* foi possível dentro do ditongo expansão das relações e práticas de consumo e advento de inovações tecnológicas, ambos a partir da década de 1950. Tendo os demais aspectos sido discutidos previamente, este item concentrar-se-á no modo como as novas tecnologias foram, gradativamente, alterando o cenário da música ao longo das décadas e possibilitando novas formatações no arranjo como ela era concebida, produzida e comercializada. Isto se torna relevante uma vez que, à medida que novas técnicas iam dando suporte a experimentalismos e inovações musicais várias, intercambiavam-se as relações sociais e de consumo no seio da cultura *pop*.

Foi a partir de 1948 que, de acordo com Dias (2000, p. 36 e 37), uma série de inovações tecnológicas marcarão o mundo capitalista e, algumas mais especificamente, propulsionarão o desenvolvimento da indústria fonográfica. O micro-sulco selou este debut ao permitir maior depuramento no processo de gravação e reprodução, além de fazer com que o tempo de duração do disco fosse estendido de quatro para trinta minutos. Dos diversos tipos de micro-sulcos que despontaram no mercado mundial, foram instituídos dois como padrão: um, de 33 rotações por minuto, proposto pela gravadora CBS, e outro, de 45 rpm, da RCA. Foi então que ficou estabelecido o seguinte padrão: o disco de 33 rpm – primeiro de 10, depois de 12 polegadas – seria destinado à música erudita, enquanto que o de 45 rpm, de qualidade inferior, voltar-se-ia à música *pop*. Como o compacto simples de 7 polegadas e 45 rpm comportava somente músicas de no máximo 3 minutos de cada lado, este acabou sendo instituído como tempo padrão para as músicas populares, o que consolidou, no mercado fonográfico, a importância dos *singles*.

Outro aspecto interessante desse processo diz respeito ao barateamento das tecnologias de reprodução dos produtos musicais, entre eles a invenção do rádio e toca-discos portáteis. Enquanto um grande rádio-fonógrafo custava aproximadamente 250 dólares, estes novos aparelhos portáteis podiam ser obtidos por 13 dólares (FREIRE FILHO & JANOTTI, 2006, p. 16), ampliando, dessa forma, o acesso do público jovem ao universo da música.

No entanto, será por conta do aparecimento, ainda na década de 1950, dos *Long-Play*, os famosos LPs, discos de vinil de 33 1/3 RPM que comportavam até 40 minutos de música, que as relações de consumo e produção dentro da indústria fonográfica sofrerão uma expressiva reviravolta. Nesse momento, configura-se o conceito de álbum, uma produção com

capacidade para até 10 faixas musicais que, dali em diante, passariam a ser comercializadas em um mesmo suporte. Agora, um disco não seria mais vendido apenas em função do sucesso comercial de uma música somente, mas em função do apelo de grande parte das faixas nele contidas. Agora, compilada no formato de álbum, a música finalmente adquiria status como artefato cultural, dotado de um sentido próprio, reflexo, nada mais nada menos, que do conceito artístico presente por detrás de um álbum.

A própria ideia de um álbum (...) está diretamente relacionada ao surgimento do Long-Play, (...) alterando, assim, parte das relações de consumo com a música popular massiva. O álbum, por exemplo, alterou não só alguns pressupostos do consumo com a música, como suas estratégias de produção, uma vez que tornou necessário que produtores, compositores e intérpretes levassem em consideração a ligação entre as oito ou dez faixas, a ordem, a sequência e a coerência das músicas, que agora eram lançadas ao mesmo tempo no mercado fonográfico, valorizando ainda mais a parte gráfica e suas relações com a expressão musical (JANOTTI, 2003, p.03).

Todavia, no final da década de 1970, a música *pop* começou a dar sinais de esgotamento, com a conjuntura internacional de crise econômica, aumento do desemprego e dos índices inflacionários, a resposta do público não demorou a chegar. Pela primeira vez em anos, a indústria fonográfica foi surpreendida por uma queda significativa na venda de discos. Outro agravante que contribuiu substancialmente para este processo foi a popularização das fitas cassete, que permitiam a gravação, em qualidade relativamente boa, das músicas que tocavam nas rádios, dispensando, assim, o gasto com um LP, por exemplo. Esse quadro somente sofreu reversão, mais ou menos, em 1983, quando a força comercial do álbum *Thriller*, do cantor Michael Jackson, empurrou para cima as vendas, aliado a uma imprescindível contribuição tecnológica: a invenção do *Compact Disc*, o CD.

(...) A grande margem de lucros do CD (12 dólares por unidade quando comparado aos 6 dólares dos discos e fitas) garantiria lucros providenciais para a indústria fonográfica. Em 1982, a venda de 53 milhões de CDs gerou, aproximadamente, a mesma quantia de que a venda de 125 milhões de discos de vinil. Por volta de 1983, terminaram as baixas vendas de discos. A receita total da venda de CDs, cassetes, vinil e vídeos praticamente triplicou entre 1984 e 1994, de 4,37 bilhões para 12,06 bilhões de dólares (FRIEDLANDER, 1996, p. 373).

Entretanto, ao contrário do que se pode supor, o maior subsídio tecnológico dado à música *pop* partiu não das novas técnicas de produção, gravação e reprodução do produto musical, mas, sem sombra de dúvida, dos processos de fortalecimento do trânsito

informativa e da ampliação das trocas culturais entre povos e nações, ambos respaldados justamente pelo braço direito da música *pop*: o aprimoramento, em escala global, das tecnologias da comunicação de massa.

O rock é o resultado da aplicação da tecnologia do século XX sobre as formas musicais originalmente simples de raízes folclóricas. A palavra “tecnologia” é usada no seu sentido mais amplo. Não designa apenas as novas técnicas introduzidas na produção e divulgação da música: fonógrafo, gravação magnética, instrumentos amplificados ou eletrônicos, rádio, cinema, TV. Inclui também o próprio processo global de comunicação aperfeiçoado nas últimas décadas e, principalmente, a troca de informações em toda a sua dinâmica (MUGGIATI, 1973, p. 49).

1.4. Música *Pop* e Juventude: um *Affair* de Sucesso

O entrelaçamento das inovações tecnológicas às práticas cotidianas é fundamental para o entendimento da cultura pop, como, aliás, para o de qualquer manifestação cultural. A estrutura de produção/circulação/consumo das cadeias midiáticas agrega os músicos, os distribuidores, a audiência e os críticos. Assim, os dispositivos midiáticos englobam as pessoas que criam e interpretam a música, as mídias e os locais de apresentação, os distribuidores, sejam comerciantes, promotores de shows ou divulgadores: os consumidores ocasionais até colecionadores. É no desdobramento desse cenário durante o pós-guerra que surge a música que marcou profundamente o século XX e acabou forjando a idéia de música pop, rock (CARDOSO & JANOTTI, p. 16, *In* FREIRE FILHO & JANOTTI, 2006).

No princípio, era o rock – um estranho casamento entre a música negra norte-americana (o *rhythm & blues*), e a música branca rural (o *country* e o *western*) – que alteraria profundamente as relações de consumo e intercâmbio simbólico no interior da teia capitalista, solidificando, pois, a música como um artefato cultural e potencial vetor subversor da ordem social. Foi quando a música tornou-se *pop* não exatamente por ser resultado imanente de tradições regionais de determinado nicho, mas, basicamente, por despontar como ferramenta de comunicação social por excelência, comunicação esta que tem desafiado seus próprios limites, agregando, em uma mesma cadeia de importância, produtores musicais, intérpretes, compositores, críticos, empresários, fãs e consumidores de forma ampla.

Símbolo cultural da modernidade que contagiava a América no pós-2ª Guerra, o rock trazia consigo uma contradição estrutural chafurdada no próprio seio da sociedade norte-americana da época: ser um espelho de modernidade, renovação e desenvolvimento para o mundo capitalista, sem, no entanto, abrir mão de valores conservadores e austeros. Conhecida como a “geração silenciosa”, a primeira leva dos *baby boomers* de certa forma não se identificava com o universo pertinente à geração de seus pais: fincou-se um notável hiato cultural, e, a partir de uma criteriosa seleção no consumo e nos gostos, abriu espaço para que esses jovens buscassem sua identidade a partir da diferenciação com o passado.

A canção popular, geralmente derivada dos grandes shows musicais da Broadway (Gershwin, Rodgers & Hart, Cole Porter, Irving Berlin, etc.) preencheu admiravelmente seu papel no período entre – guerras, eufórica no clima otimista dos *twenties*, euforizante ou então melancólica nos anos da Depressão. Mas, depois do choque da Segunda Guerra, ela já não comunicava mais nada às novas gerações (MUGGIATI, 1973, p. 11).

Como era de se esperar, a reação à nova música foi violenta: nas Igrejas, nas escolas, na televisão e, inclusive, nas famílias, o rock era sinônimo de corrupção moral, sensualidade obscena e liberação sexual irresponsável.

“O rock (então conhecido como rock’n’roll) desde o seu nascimento já demonstra uma vocação singular para o consumo. Apesar de sua ligação direta com a música dos negros pobres, o rock nasce como a trilha sonora da rebeldia dos jovens brancos de classe média americanos. Funcionando como ícone do grito de recusa aos valores da geração de seus pais, essa juventude questionava o *status quo* e o moralismo protestante através do ruído, do despojamento e da sensualidade (VILLAÇA, p. 5, 2001).

A passagem para a próxima década, entretanto, anunciaria mudanças densas para o rock e também para a sociedade norte-americana. A esta altura, o rock já não era somente uma música que espelhava os anseios de mudança de uma geração; era uma possibilidade concreta de mudança sócio-cultural, uma via de experimentação do inédito; uma realidade irreversível, uma nova linguagem da juventude, seu expoente de interlocução entre si e com o restante da sociedade. Com o aparecimento dos Beatles, o ingresso de novas fatias de público na ciranda de consumo da música, novas identidades e padrões vão, a pouco e pouco, pondo-se à mostra.

Da mesma forma, uma das principais características do pop no seu início foi ter trazido fortes elementos de contestação e renovação dos valores em voga. O aumento da distância entre alta e baixa cultura que marcou os anos 1950 permitiu que *outsiders* de todos os tipos e, principalmente os jovens, encontrassem outros métodos, mais velozes, de comunicação. Essa é uma das principais características do pop, transformar em virtude a exclusão do mundo convencional. Em certos momentos, a cultura pop assumiu o papel de vanguarda não apenas artística, mas também, social. A década de 1960 é o melhor exemplo do vigor criativo e contestatório atingido pela cultura pop. Da explosão inicial com o rock’n’roll dos anos 1950, chegou-se ao rock dos 1960, autêntico porta-voz do clímax revolucionário do pop. Naquele momento, a cultura pop, capitaneada pelo rock, era tida como legítimo instrumento de ruptura, tanto em termos artísticos como comportamentais (LINO, 2002, p. 40-41).

Com a Europa Ocidental já totalmente recomposta dos estragos da guerra, o maior poder de compra nas mãos dos jovens pavimenta os caminhos para uma explosão do consumo, que, por seu turno, passa a operar como instrumento libertador de valores opressivos e antiquados e questionador dos dogmas do Estado de Bem-Estar Social. Liberdade era a palavra de ordem. Estava instalado o movimento contracultural que desembocaria nas agitações estudantis de maio de 1968, e a música era o vetor que catalisaria essas transformações.

Os movimentos contraculturais da década de 1960 marcaram profundamente a sociedade ocidental e trouxeram para o centro das atenções a juventude, que aparecia naquele momento como um grupo dotado de uma identidade e de uma função social particulares (CABRAL, p. 137, *In* FREIRE FILHO & HERSCHMANN, 2005).

Atentos a isso, os empresários da indústria fonográfica logo trataram de contemplar essa nova fatia de consumidores. Porém, o público agora já não era tão uniforme quanto na década passada: era pluralizado, fragmentado. Deste modo, a música deveria estar pronta para satisfazer as demandas de todos estes segmentos. Foi pensando nisso que nasceu, em 1959, pelas mãos de Berry Gordy, na cidade de Detroit, estado norte-americano de Michigan, a Motown (abreviação de *Motor Town*, apelido da cidade de Detroit, a maior produtora mundial de veículos), primeira grande gravadora endereçada ao público negro e ao segmento da classe média branca que não se identificava propriamente com o rock politizado e contestador do período. Centrando investimentos no R&B e procurando exibir uma imagem idealizada do negro, foi sob a chancela da Motown que nomes como os grupos Supremes (liderado pela cantora Diana Ross) e Jackson 5, além do cantor Marvin Gaye, foram lançados no mercado e obtiveram enorme êxito comercial.

Para a indústria fonográfica, a contra-revolução não poderia ter vindo em melhor momento. Com um público multifacetado em expansão, detentor de considerável poder de compra, pleiteando seu espaço no mercado consumidor – e o melhor, a indústria sendo capaz de atender a essa demanda – o inevitável se concretizou: entre 1965 e 1973, a indústria fonográfica praticamente duplicou a sua produção e os lucros saltaram para a impressionante cifra de 2 bilhões de dólares.

A evolução da música pop/rock do final dos anos 60 e 70 aconteceu em um período no qual a indústria musical de expandia rapidamente em tamanho e poder. A vendagem dos discos, que alcançara pela primeira vez a marca de um bilhão em 1967, alcançara dois bilhões em 1973 e quatro bilhões em 1978. A renda das vendas de discos e fitas ultrapassou outros tipos de ganho da indústria do entretenimento, incluindo esportes e cinema. A música pop tinha finalmente alcançado o patamar de Grande Negócio, e os desdobramentos foram significativos (FRIEDLANDER, 1996, p. 328).

Eis que chega a década de 1970, que aportava consigo mudanças no público e, por conseguinte, nos gostos e nas demandas de consumo. Por um lado, havia os herdeiros da música de 1968 que, altamente politizados e vistos como a *intelligentsia* do rock, atendiam aos interesses de um público mais velho, como Pink Floyd e David Bowie; por outro, havia o som que agradava às novas gerações: um som com menor carga ideológica e caráter mais

escapista de artistas como Elton John, Paul Simon, Neil Young, Fleetwood Mac, Linda Ronstadt, entre outros. Nessa mesma época, as tecnologias de gravação estavam sofisticando-se rapidamente, o que levou ao perfeccionismo estético voltado para o estúdio. Entretanto, com a crise econômica advinda dos choques do petróleo, a partir de 1973, a vida tornou-se mais difícil, os preços dispararam, os empregos desapareceram e a violência urbana aumentou: o sonho americano parecia agonizar. Com isso, a temática das canções também mudou.

O conteúdo de rebeldia nesta nova música perdeu a ênfase no social e a sofisticação política de seus antecessores imediatos. A rebeldia era transmitida a partir de temas polêmicos como sexo, drogas e violência, e a música e os estilos de apresentação em público reforçavam esse conteúdo sedicioso. Músicas imbuídas de novos valores criticavam mais a sexualidade convencional e a autoridade dos pais, preocupando-se mais com estilos de vidas proibidos do que com inquietações políticas e contraculturais (FRIEDLANDER, 1996, p. 401).

O fortalecimento da indústria fonográfica, que ocorria paralelamente à polarização observada acima, levou a uma oligopolização do setor, a partir da qual poucas grandes corporações empresariais passaram a dominar mais de 80% do mercado mundial de gravação, circulação e venda de música, o que logo abreviou a margem criativa permitida aos artistas contratados. Com isso, visto que a ordem do dia era seguir uma fórmula padronizada para obter êxito comercial imediato, os próprios artistas, no intuito de agradar suas gravadoras e manter seus contratos a salvo, reduziram o grau de experimentação de seus trabalhos, restringindo também a criatividade musical do período (FRIEDLANDER, 1996, p. 344).

Gravadoras e programadoras de rádios davam poucas chances aos talentos desconhecidos, apostando tudo nos conhecidos para gerar lucros. Os novos artistas com quem assinavam tendiam a soar iguais aos lucrativos, diminuindo, assim, o panorama da criatividade. Quando o público começou a ficar cansado da mesma velha música e furioso com o aumento do preço dos discos, ele começou a reagir. O surgimento da tecnologia das fitas cassete (que permitia a gravação caseira), aliado a outras variáveis econômicas, mais a perda de interesse do público por certos segmentos (geralmente os antigos), causaram uma queda nas vendas do produto no final da dos anos 70. O número de unidades vendidas caiu pela primeira vez em 1979 e só em 1988 voltaria a atingir o pico de 1978 (FRIEDLANDER, 1996, p. 370).

CAPÍTULO II - O CENÁRIO

A canção popular massiva não é um discurso apenas sonoro. Por isso, uma análise puramente textual de seus conteúdos torna-se insuficiente, uma vez que suas demais camadas precisam ser levadas em consideração: a visual, a simbólica, a semiótica e a sociológica. Todavia, cada uma dessas leituras não devem estar alienadas em relação às interlocuções contextuais que dialogam com cada uma destas esferas na composição e no entendimento dos significados e mensagens implícitos ou não em uma canção. Em outras palavras, canções *pop* somente fazem sentido se observadas nos limites das circunstâncias históricas que a caracterizam. Por isso, o sentido e o valor da música constituem-se no encontro entre a canção e seu ouvinte, uma interação condicionada a aspectos históricos e circunstanciais específicos que demarcam o processo de produção, consumo e recepção deste produto (JANOTTI, 2003, p. 7).

A história das letras do pop/rock registra uma transmissão de mensagens implícitas e explícitas, relatos, símbolos de rebeldia, mudança social e amor. Durante cada grande período, a definição do que constituía o status quo (o moralismo corrente), e depois do que constituía a rebeldia e a reação, mudava segundo as condições históricas e culturais (FIEDLANDER, 1996, p. 403).

Por esta razão, para que nossa análise esteja contextualmente caracterizada, faz-se necessário evocar, previamente, o período histórico em que Madonna e Michael Jackson se consolidaram na cultura *pop*. Neste capítulo, serão abordados tanto o período histórico quanto seu contexto musical, a fim de facilitar a compreensão global de nossa análise mais para frente.

2.1. A década de 1980 na História – Austeridade e Conservadorismo

O início da década de 1980 assinalou um período da guinada ultra-conservadora não apenas nos EUA como em grande parte do mundo. O segundo choque do petróleo, ocorrido em 1979, desestabilizou quase que inteiramente as estruturas do Estado de Bem-Estar Social, e governos liberais mostraram-se impotentes para estancar a crise. A reação foi imediata. Primeiro na Inglaterra – com a eleição da primeira-ministra Margaret Thatcher – de depois nos EUA, com a vitória de Ronald Reagan, ambos conservadores que pregavam medidas vorazes para sanar as contas públicas, reduzir a inflação e conter a onda de desemprego que varria as economias mundiais.

Na América, a classe média parecia recrudescer. Era chegado o fim do sonho americano, iniciado há três décadas atrás. A pobreza disparou e, com ela, os índices de violência urbana. Enquanto isso, a arena política tradicional se mostrava desgastada e o sistema de representação política, saturado. A política distanciara-se dos jovens; era vista como uma congregação de dinossauros. E estes, por sua vez, perderam o interesse nela. Assim, o conservadorismo e o moralismo tomaram conta da vida política, social e cultural nos EUA. Sexo, homossexualidade e sexismo, por exemplo, eram debates praticamente banidos nas rodas de conversa familiares ou nos meios de comunicação do país.

No plano governamental, eram introduzidas medidas neoliberais: privatização, corte de despesas e de gastos sociais, enxugamento da máquina estatal, incentivo ao individualismo e ao consumismo como catapulta para a recuperação e o desenvolvimento econômicos. Essa ideologia, que pregava a auto-suficiência do indivíduo perante o Estado e o materialismo, acabou não apenas levando a uma onda desenfreada de consumo, como também à ressignificação desta prática: o consumidor, desta vez, além de gozar de enorme importância econômica para a sociedade, passou a encarar o ato de consumir, entre outras coisas, como ação de cidadania e afirmação da identidade.

A década de 1980 assistiu a uma das mais incríveis descobertas do consumismo. O consumidor era o herói do momento. (...). O consumismo ideológico da década de 1980 enfatiza o imediatismo e o individualismo radical, por um lado e, por outro, seu embasamento numa modalidade de signos e significados (em lugar de necessidades e carências): essa cultura de consumo é orgulhosamente superficial, profundamente interessada nas aparências. O materialismo não é bom nem mau – é tudo quanto existe (SLATER, 2002, p. 19).

2.2. A Década de 1980 na Música: Renovação e Experimentalismo

Desta forma começaram os anos de 1980: na expressão das pessoas, um olhar pessimista com relação ao futuro que se avizinhava; nas estações de rádio, a “*mesma velha boa música*” já não empolgava tanto mais; na música *pop*, sem grandes nomes de expressão, nenhum ídolo de um passado anterior parecia dizer qualquer coisa na qual a nova geração realmente se visse de fato representada. Pois foi precisamente nesse retrato de desalento e marasmo que a música *pop* parecia, pela primeira vez, não comunicar algo relevante a seu público.

Desde a década anterior, o rock inclinara-se para uma elite politizada, enquanto que o restante do cenário *pop* era infestado pela *disco music* – estilo bem particular que justapunha *dance*, batida *funk* e elementos hispânicos – que, voltada para o mundo das discotecas e clubes noturnos, conjugava preciosismo e grandiloquência no uso das tecnologias de estúdio, enaltecendo a música, a dança, o amor e o sexo como maneiras apropriadas de afirmação de uma identidade geracional centrada no hedonismo, na individualidade, no narcisismo e no escapismo. Dançar era tudo o quanto importava; esquecer o passado, os problemas e a política: a música era a melhor fonte de redenção e liberdade.

Entretanto, a repetição desta fórmula de sucesso ocasionou o esgotamento do formato, e os excessivos investimentos das grandes gravadoras no sentido de elevar a margem de lucros a qualquer preço, marcou o final da década como um período que legou à música grandes canções, incapaz, todavia, de personificar um ídolo *pop*, tais como Elvis, Dylan, Beatles e os Stones o foram em seus tempos.

Apesar do conservadorismo da época, e talvez por conta dele mesmo, jovens de todo o país, ainda que timidamente, colocavam em análise as instituições familiares e os dogmas culturais, sexuais e educacionais. Com isso, uma pequena abertura foi ensaiada. Depois do susto por que passou devido à queda vertiginosa nas vendas, a indústria fonográfica deu maior margem de manobra para que artistas ousassem e experimentassem mais em seus trabalhos, com maior autonomia e liberdade criativa para testar novas sonoridades. Enquanto isso, empresários do ramo tinham carta branca para descobrir e apostar em novos talentos. O caminho estava aberto, e a estrada, pavimentada.

À medida que novos rostos apareceram – e os que eram já conhecidos do público há algum tempo, como é o caso de Michael Jackson, passaram por um processo de *updating* – a música *pop* foi, gradualmente, reconquistando a confiança e a simpatia do público jovem. Novas estratégias de comunicação foram postas à mesa com o estabelecimento de um novo

apelo junto ao mercado, referenciando imagens, forjando identidades e preconizando novos padrões de moda, solidificando, assim, uma nova, e mais estreita, aliança com seu público.

A década de 1980 poderia muito bem ser lembrada na expressão *década da imagem*. A busca por uma identidade, ou por um processo de construção desta identidade, característico da geração da época, associado ao desejo da auto-afirmação comportamental, levou muitos jovens a embarcarem em uma cruzada, capitaneada pelos principais expoentes da música da época, pelo redescobrimento do poder da imagem. O aparecimento da MTV, em 1981, ajudou nesse processo, impulsionando artistas a construir uma imagem forte – ou diversas imagens fortes, como o fez com maestria Madonna –, atraindo audiências e estimulando a comercialização de álbuns, *singles*, ingressos para performances ao vivo e outros produtos correlatos.

Aliado a isso, novas ideias floresceram nas temáticas das canções e na estética dos videoclipes produzidos, e, a partir disso, conteúdos que interferiam diretamente no cotidiano de jovens e adolescentes de toda a América passaram a ser abordados recorrentemente por cantores e cantoras, estimulando um debate nacional sobre sexualidade, minorias raciais e sexuais, sexismo, religião, política e poder. Toda essa dinâmica expunha artistas a controvérsias e críticas, porém, ajudava a mantê-los sob os holofotes da mídia e a vigilância do público e fazia a vendagem de seus produtos disparar nas prateleiras.

Durante a década de 80, a música popular aumentou o debate de temas como política, economia e justiça social. Na verdade, artistas e promotores de shows escolheram ligar estas causas a grandes eventos de forma a divulgar questões políticas, levantar fundos, envolver mais artistas e ajudar a promover os negócios do rock (FRIEDLANDER, 1996, p. 373).

Com efeito, o cenário musical *pop* rejuvenescia, artistas estabeleciam uma interlocução mais direta e próxima com seus públicos, os quais, por seu turno, respondiam de certa forma favoravelmente a estes estímulos. Nomes como Rolling Stones, Pink Floyd e David Bowie – oriundos do “passado” – ainda detinham grande apelo junto ao público, mas já começavam a perder espaço para Whitney Houston, George Michael, Bruce Springsteen, Cindy Lauper, A-Ha, U2, Bon Jovi, Billy Idol, entre outros. No entanto, os campeões de venda na parada musical eram mesmo Michael Jackson, Madonna e Prince – e, não coincidentemente, os campeões de audiência da então emergente parada de videoclipes, a MTV.

2.3. Música, Mídia e Imagem: o nascimento da MTV

O aprimoramento das técnicas de marketing e do *design* possibilitaram, no início dos anos de 1980, o redescobrimto do potencial imagético. Na música, esse movimento já vinha se estabelecendo desde a década de 1950 – visto que um dos fundamentos do *pop* é a imagem (ainda que numa concepção mais abstrata e simbólica) –, mas é no final da década de 1970 que ele adquire contornos mais sólidos. Nesse aspecto, porém, nada foi tão determinante como a *Music Television*, a MTV.

Nascida em 1º de agosto de 1981, a MTV foi um empreendimento conjunto da Warner e da American Express que, na tentativa de driblar as baixas vendas de discos (e aproveitando-se da desregulamentação da indústria fonográfica promovida por Reagan), decidiram criar um canal cuja programação, voltada para um público espremido na faixa dos 12 aos 34 anos, era música e videoclipe 24 horas por dia, atuando de modo semelhante às rádios: executando músicas, só que em formato de imagem (FRIEDLANDER, 1996, p. 370).

Até aquele momento, os videoclipes eram encarados pela indústria fonográfica e pelo público como um vetor a mais de divulgação na música *pop*, e, possivelmente por isso, não tenha sido uma linguagem muito explorada nem por artistas nem pela própria indústria. A partir da MTV, pode-se dizer que os mesmos adquiriram um status de centralidade nesse processo, tornando-se a principal plataforma de divulgação de uma canção ou artista. Foi este um momento, na visão de muitos pesquisadores, crucial e decisivo para a música *pop*: o momento em que a imagem integra a música, para dela não mais se divorciar.

Não é possível negar que cada videoclipe então foi se desenvolvendo e criando sua própria linguagem. Essa linguagem, única, faz um mix de outras tantas, como música, cinema, televisão, publicidade. A MTV incrementou esse setor e trouxe um acréscimo ao mercado de profissionais, que tiveram de se adaptar e foram precursores de uma nova maneira de criar, sempre inovando em tecnologia e linguagem (PEDROSO, p. 110, *In* PEDROSO & MARTINS, 2006).

De certa forma, a MTV era um excelente negócio tanto para os pequenos e grandes selos da música quanto para os próprios artistas. De um lado, gravadoras de pequeno e médio porte detinham uma oportunidade de divulgar para o grande público novos talentos, enquanto que, para as grandes companhias, ela representava a ocasião perfeita para tentar alavancar as vendas de discos. De outro, havia artistas, debutantes ou não, que, com poucas chances de

tocar nas rádios por conta da mesma fórmula que ditava a estética das canções e restringiam inovações e experimentalismos, logo enxergaram no canal uma brecha para escapar dessas amarras e atingir um público menos compartimentalizado. Assim sendo, artistas ou canções que tinham pouca execução nas rádios eram com frequência levados ao ar pelo canal, e isso lhes rendia vendagens expressivas.

As rádios encaravam a MTV como uma ameaça e fizeram de tudo para denegrir o novo formato. Por isso, quando o grupo Men at Work emplacou dois singles no 1º lugar das paradas, canções que não tiveram uma execução significativa nas rádios, a MTV salientou que os vídeos da banda estavam constantemente sendo exibidos pelo canal. Aparecer na MTV vendia discos, influenciava hábitos de compra e promovia a exibição de artistas desconhecidos (FRIEDLANDER, 1996, p. 370).

Em outras palavras, a MTV significou um novo momento para a música *pop*, alterando de modo significativo, e em diversos níveis, a forma como ela era concebida, comercializada e apreendida (pelo artista, pela indústria e pelo público). Pela primeira vez, artistas e canções *pop* detinham a oportunidade de alcançar públicos irrestritos; pela primeira vez, a música era associada à imagem, e tal fato lhe dava nuances e camadas simbólicas várias, permitindo-lhe comunicar ao público novas mensagens.

Atentos a isto, vários artistas logo trataram de explorar e experimentar novas linguagens e estéticas desse novo formato. Com o tempo, a necessidade de experimentar mais e avançar em determinadas questões estéticas e temáticas levou artistas e gravadoras ao extremo no investimento na produção de videoclipes, fazendo o formato se expandir e crescer em importância. Enquanto que, para os executivos da música, o videoclipe não passava de mero veículo de publicidade para as canções, para artistas – além do pontuado anteriormente, é claro – ele significava um canal amplificado de expressão de ideias e de comunicação com seus fãs. A esta altura, a MTV já não era somente uma nova plataforma de circulação, divulgação e promoção de canções e artistas; era um modo peculiar de fazer música e vendê-la por meio de uma determinada imagem/ideia. Michael Jackson foi o primeiro a perceber esta força em potencial contida nos videoclipes, e *Thriller* inaugura esta era.

CAPÍTULO III - OS PROTAGONISTAS

3.1. Michael Jackson

Internacionalmente reconhecido como o artista de maior sucesso de todos os tempos, Michael Joseph Jackson nasceu no dia 29 de agosto de 1958, em Gary, Indiana, e morreu no dia 25 de junho de 2009, em Los Angeles. Figura proeminente na música *pop* e referência em termos de dança, moda e videoclipe, Michael Jackson legou o álbum mais vendido da história da música (*Thriller*) e videoclipes icônicos como *Thriller*, *Beat It*, *Bad*, *Remember The Time*, *Smooth Criminal*, *Black Or White* e *Scream*, entre outros.

Sob influência de importantes personalidades da música negra norte-americana, como Diana Ross, James Brown e Little Richard, Michael Jackson começou a carreira muito cedo, ainda com oito anos, como um dos vocalistas do grupo Jackson 5, a partir de quando foi rotulado de “criança prodígio” pela alcance de sua voz e pelas suas habilidades como dançarino. O grupo estourou nas paradas de sucesso em 1968, depois de assinado um contrato com a Motown, e estabeleceu o recorde por ter emplacado seus cinco primeiros *singles* no topo da parada de vendas da revista *Billboard*. Por volta dessa época, Michael desenvolveu uma relação conflituosa com seu pai, e, segundo ele próprio admitiu anos mais tarde, a rigidez e os constantes abusos paternos marcaram a sua vida de forma profunda e definitiva.

Em 1975, desentendimentos artísticos e contratuais levaram os Jackson 5 a saírem da Motown e a assinarem com a Epic, mudando, assim, o nome para The Jacksons. Em 1979, no entanto, Michael, em parceria com o produtor Quincy Jones, lançou seu primeiro álbum solo: *Off The Wall*. Elogiado pela crítica e sucesso comercial, o álbum reunia clássicos como *Rock With You* e *Don't Stop Till You Get Enough* e carregava consigo forte acento musical da *disco music*.

Ainda assim, apesar de ter vendido mais de 20 milhões de cópias pelo mundo, com sete milhões comercializadas apenas nos EUA, Michael acreditava que *Off The Wall* poderia ter se saído melhor, não tendo causado o impacto que esperava. Desta forma, ele mais uma vez reuniu-se com Jones para produzir um álbum que o faria ganhar, definitivamente, o respeito da crítica e do público, distanciando-o da imagem de “garoto prodígio e gorducho” que o consagrara na época do Jackson 5. Por volta dessa época, também, ele estava bastante irritado por conta da resistência da mídia em divulgar seus trabalhos devido à cor da sua pele: enquanto a MTV evitava exibir clipes seus na grade de programação, importantes revistas do

ramo da música resistiam em dar a capa para artistas negros alegando que eles não vendiam tanto quanto artistas brancos.

Munido de todos estes anseios, Michael entrou no estúdio em abril de 1982 para produzir o grandiloquente *Thriller*, tendo composto quatro das nove canções presentes. No entanto, ao contrário da maioria dos artistas, ele não compunha no papel, mas sim cantarolando os versos em um gravador de som. Segundo Quincy Jones, na faixa *Billie Jean*, por exemplo, ele conseguia imitar o som de todos os instrumentos musicais que compunham o arranjo da canção utilizando a chamada técnica do *beatbox*. Eis que *Thriller* é lançado, no final daquele mesmo ano, explorando as novas sonoridades da música *dance* e do rock, as batidas *funk* e a suavidade de baladas focadas na *soul music*. Dessa forma, o álbum conseguia agradar a gostos e a públicos diversos. Na época de seu lançamento, *Thriller* foi saudado como o melhor e mais ousado trabalho de Michael até então. Entretanto, este reconhecimento demorou um pouco a ser converter em vendas.

O primeiro *single*, *The Girl Is Mine*, um dueto com Paul McCartney, alcançou o segundo lugar das paradas, mas se mostrou insuficiente para alavancar as vendas do álbum. Dessa forma, Michael resolveu investir pesado em seu segundo *single*, *Billie Jean*. Com um clipe mais bem elaborado, Michael e sua gravadora conseguiram romper a barreira da cor no MTV, e *Billie Jean* ganhou expressiva transmissão no canal. Mas foi em 16 de maio de 1983, em um evento comemorativo em homenagem às contribuições da Motown para a música norte-americana em 25 anos, que Michael dava seu primeiro passo rumo ao megaestrelato. Dançando e dublando *Billie Jean*, o cantor, pela primeira vez, em cadeia nacional, fez o *moonwalk*, para delírio da plateia e das 47 milhões de pessoas que assistiram ao evento de casa. Desde então, a música disparou nas paradas, alcançando o topo e por lá permanecendo por sete semanas consecutivas, tendo o mesmo acontecido com o álbum.

Agora era irreversível: Michael Jackson virara mania nacional, e, em uma época de baixa nas vendas de disco, *Thriller* vendia, em seu auge, cerca de 500 mil cópias de discos por semana somente nos EUA – e outras um milhão no mundo. Ao todo, foram 37 semanas não-consecutivas em primeiro lugar e outras 80 semanas consecutivas no top 10 da lista dos 200 álbuns mais vendidos da *Billboard*. Em 1984, no entanto, *Thriller* ficara maior do que já era. Disposto a manter as vendas do álbum aquecidas, Michael resolveu investir pesado no lançamento de seu último *single*, a faixa-título. Concatenado com as enormes potencialidades do videoclipe, Michael mergulhou nesse mar ainda pouco explorado e reinventou as possibilidades estéticas da linguagem videoclíptica, convidando o diretor de cinema John Landis para dirigir este clipe. Nessa obra de 14 minutos, Michael mistura *thriller* (um gênero

de filmes de terror), romance, efeitos especiais e – muita – dança. O clipe foi um sucesso instantâneo, sendo exibido em média duas vezes a cada hora pela MTV. Resultado: *Thriller* se mostrou excelente empreendimento comercial para toda a indústria fonográfica, uma vez que, empolgando o público, estimulou-o a consumir mais música. Até hoje, o álbum é o mais vendido do mundo, com cerca de 60 milhões de cópias, 29 delas somente nos EUA. Não à toa, na primeira edição do *MTV Video Music Awards*, em 1984, o primeiro prêmio da noite foi para Jackson, que faturaria outros dois ao longo da premiação – todos pelo clipe de *Thriller*. Neste mesmo ano, na cerimônia de entrega do Grammy, Jackson estabeleceu um novo recorde, faturando nove prêmios por *Thriller*.

Em 1985, Michael consolida a imagem de ativista social, participando das mobilizações de luta contra a fome na África e compondo, em parceria com Lionel Ritchie, a letra de *We Are The World*. Em 1987, Michael Jackson lançava seu novo álbum, intitulado *Bad*. Promovendo uma mudança na sua imagem, em *Bad*, Michael explorava nuances de masculinidade e arrogância. No entanto, a crítica se manifestou decepcionada com o resultado do álbum, qualificando-o de pouco ousado. Ainda assim, o álbum vendera quase oito milhões de cópias nos EUA e 20 milhões no mundo todo, conferindo a Michael um novo recorde: o maior número de *singles* de um mesmo álbum a alcançar o topo das paradas com *I Just Can't Stop Loving You*, *Bad*, *The Way You Make Me Feel*, *Man In The Mirror* e *Dirty Diana*.

Para o clipe de *Bad*, Michael continuou flertando com o cinema e convidou Martin Scorsese para dirigi-lo. Em clima de *West Side Story*, o clipe é filmado no metrô de Nova York, sendo todo ele milimetricamente coreografado. Ainda naquele ano, Michael deu início a sua primeira excursão mundial, a *The Bad World Tour*, que quebrou recordes de público em diversos países como Inglaterra e Japão. Ao todo, foram realizados 123 shows em um público total de 4,4 milhões. Finda a turnê, Michael comprou, em 1988, um rancho na Califórnia onde construiria *Neverland*, sua famosa mansão que continha parque de diversões, cinema e teatro e ficaria no imaginário popular como símbolo das excentricidades do artista. Em 1991, enquanto se preparava para lançar seu segundo trabalho desde *Thriller: Dangerous*, Michael renovou seu contrato com a Sony por 100 milhões de dólares, um valor sem precedentes para a época. Assim, o “Rei do Pop”, como bem o chamara Elizabeth Taylor dois anos antes (algunha que permanece até a atualidade), estava pronto para lançar seu novo álbum.

A primeira música de trabalho escolhida de *Dangerous* foi *Black Or White*, uma resposta de Jackson ao racismo e àqueles que o criticaram por ter “virado” branco. Solada pelo guitarrista do Guns ‘n’ Roses, Slash, a canção possuía uma pegada rock que angariou sucesso imediato, permanecendo no primeiro lugar por sete semanas no final daquele ano. O clipe

configurou mais um momento memorável do acervo videográfico do cantor por conta da perfeita edição em seu final com a montagem dos rostos de diferentes etnias e nacionalidades. O segundo *single* do álbum foi *Remember The Time*, o qual, devido ao sucesso do seu vídeo, ambientado no Egito Antigo e recheado de efeitos especiais, permaneceu oito semanas entre as cinco mais da parada da *Billboard*, tendo atingido seu pico no terceiro lugar. A balada *Heal The World*, comercialmente lançada apenas na Europa e o maior *hit* do álbum por lá, cuja letra denotava, uma vez mais, o ativismo político de Michael, abordava os problemas da humanidade e a possibilidade de mudança.

Em 1992, Michael Jackson foi convidado para apresentar-se no *XXVII Super Bowl*, a grande final da liga de futebol americano, o evento esportivo televisionado de maior audiência nos EUA. A performance incluía três músicas – *Jam*, *Billie Jean* e *Black Or White* – e foi assistida por uma audiência de 135 milhões de americanos. Como efeito, *Dangerous* subiu 90 posições na parada de vendas de álbuns, tendo vendido pouco mais de 7 milhões de cópias nos EUA e quase 20 milhões no mundo. Neste mesmo ano, ele foi agraciado na cerimônia do 35º Grammy com o prêmio *Living Legend Award*, pelo reconhecimento de sua obra.

3.2. Madonna

Nascida Madonna Louise Ciccone, no dia 16 de agosto de 1958, em Bay City, Michigan, esta filha de pai ítalo-americano e mãe franco-canadense seria, vinte e seis anos depois, conhecida mundialmente apenas como Madonna, sinônimo de música, moda, imagem, escândalo, empreendedorismo e poder. De “Deusa do Sexo” à personificação do *american dream*, Madonna soube explorar muito bem imagens fortes e polissêmicas para consolidar uma carreira de sucesso na música *pop* em quase três décadas. Artista feminina mais vendida de todos os tempos, ela atualmente goza de grande respeito no *show business* por suas reconhecidas contribuições à música, à moda e à cultura, tendo vendido mais de 250 milhões de álbuns no mundo inteiro, de acordo com a Associação Americana da Indústria Fonográfica (RIAA, em inglês) – 65 milhões destas só nos EUA –, é hoje a artista feminina mais vendida de todos os tempos.

Criada em meio a rigorosas tradições católicas, Madonna perdeu a mãe aos seis anos, vítima de câncer de mama, fato que influenciaria sua vida e sua obra de maneira definitiva. Aos 14 anos, ingressou em uma escola de balé em Rochester, subúrbio de Detroit. Após a graduação no ensino médio, obteve uma bolsa de estudos da faculdade de dança da *University of Michigan*. No entanto, em 1977, decidida a tornar-se uma dançarina de êxito, abandona a faculdade e muda-se, com apenas 35 dólares no bolso, para Nova York. Lá, Madonna foi garçonne em uma lanchonete, dançarina em algumas companhias de dança moderna e modelo para pintores e fotógrafos iniciantes, tendo, inclusive, servido em trabalhos de nu artístico.

Com o passar do tempo, Madonna abdicou da dança, pois acreditava que ela não a levaria exatamente aonde queria chegar. Foi quando começou a se envolver amorosamente com Dan Gilroy, um músico que a ensinaria a tocar bateria e violão e com quem formou a banda *Breakfast Club*. Em 1979, foi selecionada para participar da turnê mundial do cantor Patrick Hernández como dançarina e *backing vocal*. Em 1980, formou, com o baterista e ex-namorado, Stephen Bray – com quem, anos depois, comporia e produziria alguns de seus maiores sucessos – a banda *Emmy*. Até que, em 1982, uma fita demo com as canções *Everybody* e *Ain't No Big Deal* impressionou o DJ Mark Kamins, que a apresentou para o fundador do selo *Sire Records* (uma subsidiária da Warner), Seymour Stein.

Everybody, uma canção pós-*disco music*, foi eleita como o primeiro *single* de Madonna. Lançado em abril de 1982, a música fez considerável sucesso nas pistas de dança de todo o

país, mas não deteve força comercial suficiente para figurar na lista das 100 mais da revista *Billboard*. Um fato interessante foi que a gravadora preferiu não colocar a foto de Madonna na capa do *single*, receosa de uma possível rejeição das rádios e do público uma vez que ela não era negra. No começo de 1983, Madonna recebeu sinal verde para produzir seu primeiro álbum. Intitulado apenas *Madonna*, o álbum continha sucessos como *Burning Up*, *Holiday*, *Boderline* e *Lucky Star*, e apresentava ao público oito canções que demarcavam um estilo musical baseado na cultura de rua nova-iorquina com batidas herdadas da *disco music* e do hip-hop. O sucesso de *Holiday* e a exibição constante dos videoclipes de *Boderline* e *Lucky Star* na MTV fizeram o álbum escorregar para a oitava posição nas paradas, tendo recebido o certificado de cinco milhões de cópias vendidas nos EUA somente. No quesito moda, Madonna exibia um visual completamente inusitado, conhecido como *flash trash*, que insinuava rebeldia e personalidade forte, repleto de luvas rasgadas nos dedos, sutiãs de renda em evidência, saias por cima de calças *legging* e uma enorme quantidade de acessórios, visual este que pautaria a moda de adolescentes e jovens de todo o país. Em janeiro de 1984, ela faria sua primeira aparição na televisão, durante o programa *American Brandstand*, e, ao som de *Holiday*, respondeu ao apresentador – quando perguntada sobre onde pretendia chegar – que queria “governar o mundo”.

Em 1984, em parceria com Nile Rodgers, produziria o álbum *Like a Virgin*, que continha as faixas *Like a Virgin* e *Material Girl*. Notadamente ambíguas ao tratar de temas como sexo, amor e materialismo, estas faixas consolidaram a imagem de Madonna como um objeto sexual e mulher provocativa, rapidamente ascendendo nas paradas e, permanecendo no topo por seis semanas consecutivas. Para divulgar o álbum, Madonna foi convidada a abrir a primeira edição do *Video Music Awards*, em novembro de 1984 com uma performance de *Like a Virgin*, que acabou entrando para os anais da premiação por seu caráter antológico e polêmico para a época: vestida de noiva, a cantora apareceu em cima de um bolo de casamento e, enquanto cantava, rolando no chão e, deixando à mostra suas coxas e um par de cintas-liga nelas. Com isso, as vendas do álbum dispararam, comercializando mais de três milhões e meio de cópias em 12 semanas e fazendo dele o primeiro álbum de cantora feminina a alcançar o topo de vendas em quatro anos. No auge de vendas, o álbum venderia, em média, 75 mil cópias por dia somente nos EUA. A esta altura, Madonna havia virado histeria nacional, e era consumida não apenas por sua música, mas também por sua moda e estilo de vida libertino e autêntico, propagados em seus clipes, performances e, inclusive, no cinema, para desagravo dos conservadores, que a qualificavam como a ruína para as jovens americanas.

Em meados de 1986, já casada com o ator Sean Penn, Madonna promoveria uma importante mudança em sua imagem, a primeira das muitas que marcaram a sua carreira. De símbolo sexual em seus dois álbuns anteriores, ela agora bancava a mulher madura com visual cinquentista. No álbum *True Blue*, lançado em junho daquele ano e dedicado a seu marido, Madonna trataria de temas socialmente relevantes como gravidez na adolescência, aborto, fome no mundo e desigualdade. Acompanhados pelo sucesso de seu primeiro *single*, *Papa Don't Preach* (primeiro lugar em vendas e em execução nas rádios) – que narrava a história de uma adolescente que engravidava e sustentava para seu pai a decisão de não abortar a criança – e de outros *singles* como a faixa-título, *Open Your Heart* e *La Isla Bonita*, o álbum alcançou o topo de vendas em mais de 28 países, um recorde para a época, com mais de 21 milhões de cópias vendidas – e oito milhões apenas nos EUA.

Com o término da sua primeira excursão internacional, denominada *Who's That Girl Tour*, Madonna resolveu se dedicar ao teatro, atuando na peça *Speed The Plow*, da Broadway. Nesta época, especulava-se em torno de um suposto caso amoroso entre Madonna e a atriz Sandra Bernhard. Para alimentar esses boatos, e, assim, permanecer na mídia, as duas chegaram a ir ao *talk show* *Late Show With David Letterman*, chocando o público, sem negar o relacionamento nem mesmo confirmá-lo, ao questionar o apresentador a respeito dos preconceitos e tabus de um namoro entre duas mulheres. O assunto repercutiu, principalmente porque nesta época a cantora ainda era casada com Sean Penn. No entanto, seu casamento não ia nada bem, e os boatos de uma possível separação aumentavam, até o dia em que Sean, bastante alcoolizado, invadiu a casa da cantora, em Los Angeles, bateu nela e amarrou-a em uma cadeira. Depois deste dia, a cantora entrou com o pedido legal de divórcio, que se materializou no início de 1989, uma época de mudança na imagem e na carreira da cantora.

Prestes a lançar seu novo álbum, Madonna assinou um contrato de cinco milhões de dólares com a Pepsi, segundo o qual a cantora seria a garota-propaganda da nova campanha da marca, enquanto esta, por sua vez, seria a grande patrocinadora da turnê mundial da cantora que ocorreria no ano seguinte. O problema não foi o comercial em si, nem mesmo a música que o embalava – a nova canção *Like A Prayer*; o problema seria que, dois dias depois do lançamento mundial do reclame, estreava o clipe de *Like A Prayer*. A controvérsia em torno deste lançamento foi tanta que a Pepsi, com medo de eventuais boicotes por parte do público conservador, cancelou a campanha, embora Madonna tenha mantido o cachê. Com cenas de Madonna beijando um santo negro e dançando em frente a cruzeiros em chama, o clipe foi condenado pelo Papa João Paulo II como blasfemo e sua exibição, proibida na Itália. A

música foi direto para o primeiro lugar nas paradas dos EUA e do mundo, tendo impulsionado as vendas também de álbum, que, em menos de três semanas, já era o mais vendido dos EUA.

Com conteúdo bastante reflexivo e intimista e louvado pela crítica especializada como seu melhor trabalho até aquele momento, *Like A Prayer* apresentava uma Madonna madura, que avançava em temas como feminismo e poder (em *Express Yourself*), relações familiares (em *Keep It Together*), religiosidade (na faixa-título), e outros temas subjetivos e reflexivos. Em *Oh Father*, ela põe em tela a relação com seu pai após a morte de sua mãe; em *Till Death Do Us Part*, dissecou seu conturbado casamento e analisa os motivos de sua separação; em *Promise To Try*, relembra nuances do relacionamento com a mãe e o significado de sua morte.

No MTV Vídeo Music Awards de 1989, Madonna seria agraciada não apenas com o prêmio de Escolha da Audiência para Melhor Vídeo do Ano por *Like a Prayer* como também com o de Melhor Artista da Década. No ano seguinte, a artista estrelaria sua mais nova turnê, chamada *Blonde Ambition*, um misto de rock, *pop*, dança, teatro, sexo e Broadway, que virou épica pelas performances de masturbação durante a canção *Like A Virgin* e pelos famosos sutiãs de cone, desenhados pelo estilista Jean-Paul Gaultier. A turnê foi um sucesso de público e gerou controvérsias por onde passou: em Toronto, no Canadá, a polícia ameaçou prender Madonna caso ela repetisse a cena da masturbação. O último show da excursão, realizado em Nice, sul da França, foi exibido pela HBO ao vivo para toda a nação norte-americana no dia 5 de agosto de 1990, quebrando recorde de audiência e se tornando o evento não-esportivo mais assistido na TV fechada no país até então. Os bastidores da turnê foram documentados no filme *Truth Or Dare, ou Na Cama Com Madonna*, que gerou polêmica por exibir conversas abertas sobre sexo, um beijo entre dois dançarinos e Madonna simulando sexo oral em uma garrafa.

No fim daquele mesmo ano, Madonna lançava *The Immaculate Collection*, uma coletânea com seus principais *hits* da década e mais duas músicas inéditas: *Justify My Love* e *Rescue Me*. Escolhida como primeiro *single*, *Justify My Love* terminou por se tornar a nona canção em sua carreira a alcançar o topo das paradas. Devido ao forte conteúdo sexual do clipe desta canção, pela primeira vez em sua história a MTV se viu obrigada a censurar um clipe e bani-lo de sua grade de programação, ocasionando controvérsias e um debate público sobre censura. Mais uma vez, esta história repercutiu e a canção tornou-se um recorde de vendas no Natal daquele ano. Por conseguinte, as vendagens de sua coletânea também foram

impulsionadas, quebrando novos recordes e vendendo mais de 25 milhões de cópias, sendo a coletânea mais vendida da história da música até hoje³.

No outono de 1992, Madonna voltou a ser o centro das atenções, quando lançou simultaneamente dois projetos considerados mais ousados à época: um livro com fotos nuas em que encenava fantasias sexuais chamado *Sex* e seu quinto álbum de estúdio, *Erotica*. Embora o livro tenha sido considerado previsível e ousado demais pela crítica, ele foi um estrondoso sucesso editorial; já o álbum, apesar de saudado com certo entusiasmo pela crítica especializada, foi rejeitado pelo público, que acreditava que, desta vez, Madonna tinha ido longe demais. O estrago se refletiu nas vendas de *Erotica*: ao todo, o álbum rendeu seis milhões de exemplares vendidos no mundo, com apenas dois milhões nos EUA, sendo considerado seu primeiro grande fracasso comercial.

³ Na Inglaterra, o álbum fez sucesso estrondoso, permanecendo no topo dos mais vendidos por nove semanas consecutivas. Com cerca de três milhões e meio de cópias comercializadas desde então, é o álbum de artista feminina mais vendido na história daquele país.

CAPÍTULO IV - UMA DÉCADA PARA GUARDAR NA MEMÓRIA

A década de 1980 inaugura, por assim dizer, a era dos megaastros multimídia do *pop*. Depois de Elvis Presley, o aparecimento dos Beatles fez com que o modelo de ídolo na música *pop* se voltasse preferencialmente para bandas de rock, e, desde então, nenhum artista *pop* realizou feitos que, de forma efetiva, lhe garantisse o status de megaastro. Como explicitado nos itens 1.4 e 2.2, a passagem da década de 1970 para a de 1980 legou diversas canções de sucessos – algumas, verdadeiros hinos para aquela geração –, mas nenhum ídolo que representasse de fato os anseios da juventude. É dentro desse contexto específico que o modelo de ídolo transmuta-se novamente, mas, desta vez, de volta para artistas solo.

Michael Jackson e Madonna, e em menor grau Prince, despontaram como os verdadeiros ícones geracionais dos anos de 1980, influenciando estilos comportamentais e renovando os códigos da moralidade da época. Estes dois artistas tronaram-se como os primeiros megaastros multimídia da música, sendo assim considerados por conta de dois fatores principais. O primeiro diz respeito ao alcance de suas obras musicais, que, respaldado no rápido desenvolvimento de tecnologias da comunicação, atinge proporções jamais vistas no mundo todo, garantindo-lhes excelentes vendas e enorme popularidade nos quatro cantos do mundo. O segundo deve-se à atuação de ambos, fato marcadamente sem precedentes na história do *pop*, dentro de uma diversificada e complexa cadeia midiática em que proliferam e abundam imagens e símbolos pela televisão, rádio, cinema, teatro e mídia impressa – muito disto em função da grata contribuição do videoclipe, um formato que, de certa forma, agrega elementos de todas as mídias previamente citadas.

Expoentes nesta conjuntura, ambos souberam explorar esse poder da imagem multimídia para melhor dialogar com seu público e fermentar uma agitação cultural que, no seio da sociedade norte-americana conservadora e materialista da Era Reagan, confrontou valores e antecipou tendências e padrões de comportamento que estimularam os jovens, como um todo, a envolverem-se em debates políticos e sociais diversos. Nicho apropriado de veiculação de imagens/ideias, a MTV foi, na verdade, a grande plataforma de comunicação destes dois artistas para com seus públicos: enquanto Michael é considerado o precursor no formato, Madonna é vista como aquela que mais soube beneficiar-se dele e considerada a primeira estrela *pop* feita pela e para a MTV. À medida que a década avançava e estes dois nomes se popularizavam ao redor do globo, foi-se equacionando um novo modo de conceber o *pop*, modelo que se perpetua até os dias de hoje: música – imagem – performatização.

É justamente dentro desse enredo que nossa análise desenvolver-se-á ao longo deste capítulo. Todavia, vale sempre ressaltar que serão respeitadas as respectivas diferenças temáticas e estéticas entre Madonna e Michael Jackson, visto que cada qual desenvolveu estilos próprios de dirigir-se e comunicar-se com seu público, fazendo uso de recursos específicos segundo propósitos diversos. Enquanto Madonna ambicionava a posição de comentarista social e agitadora de costumes e padrões morais, creditando seu trabalho com fortes conotações políticas, Michael Jackson parecia mais interessado em transpor os limites da própria indústria fonográfica, sem, entretanto, abdicar de assuntos políticos, sociais e culturais em suas músicas e videoclipes, como a luta pela igualdade racial, pelo fim da miséria e da fome no mundo e pelos direitos da criança e do adolescente. Por fim, antes de darmos início a nossa análise propriamente dita, vale uma última consideração: nem todos os aspectos ou momentos da carreira de cada um serão contemplados na sua totalidade, pois abordarei somente aqueles que, compreendidos no decênio de 1982-1992, considero os mais preponderantes para este trabalho monográfico.

4.1. Contrariando a velha América: outras linguagens, novas imagens

4.1.1. Desafios à velha América: dança, sexualidade e renovação estética

De maneira bem pontual, Michael Jackson batizou esta nova era a partir do lançamento do álbum *Thriller*. Pretensamente ambicioso e grandiloquente em suas escolhas estéticas e musicais, o álbum demarcou o divórcio de Jackson em relação à música e à imagem da Motown: com ele, o cantor libertou-se da caricatura de “garoto prodígio” e consolidou junto ao público uma imagem renovada da criança que cresceu e deseja ser levada a sério em seu trabalho musical.

Thriller era um prato cheio para o mainstream pop/rock: um talentoso compositor e contador de histórias; um dançarino perfeito e inovador, que criou um estilo de dança combinando imagens de hip-hop, Broadway e discoteca (incluindo o moonwalk). (...) A utilização de vídeos como um recurso promocional, a criação de histórias curtas e sua preocupação com a qualidade (ele encontrou o diretor John Landis para o videoclipe de Thriller e gravou três vídeos em película de 35 mm) ajudaram Michael a solidificar este disco com um dos momentos definitivos da música popular dos anos 80. Está claro (...) que Michael Jackson foi a força impulsionadora de muitos dos mais importantes acontecimentos da cultura popular dos anos 80 (FRIEDLANDER, 1996, p. 378).

Influenciado pelos ritmos pós-*disco music*, pelo *blues* e por agressivas batidas *dance* e *funk*, o álbum trata de temas caros para Michael à época. *Wanna Be Startin’ Somethin’* parece, por exemplo, aludir a algo onipresnete e inescapável (“*It’s too high to get over/Too low to get under/You’re stuck in the middle*”), possivelmente uma crítica aos assédios da mídia (“*So your tongue became a razor*”). Na época, Christopher Connelly escreveu em sua resenha sobre o álbum para a revista *Rolling Stone*⁴:

Tem sido um período desafiador para Jackson – há chances de seus pais separarem-se, ele está envolvido em uma alegação de paternidade – e ele respondeu a estes desafios de cabeça erguida. Deixou de lado o falsete de menino que caracterizou seus *hits* desde *I Want You Back* até *Don’t Stop Till You Get Enough* e optou por endereçar seus tormentos com uma voz completa e adulta com determinação agressiva tingida por tristeza. Esta nova atitude de Jackson confere a *Thriller* uma urgência emocional mais profunda, se menos visceral do que qualquer um de seus prévios trabalhos, e marca outro divisor de águas no desenvolvimento criativo deste prodigiosamente talentoso *performer*⁵.

⁴ Disponível em: <http://www.rollingstone.com/music/reviews/album/3045/21548>. Acesso em 8 de junho de 2010.

⁵ Tradução livre do autor.

No entanto, uma importante barreira social precisava ser transposta para que seu novo trabalho se tornasse, de fato, preponderante: a resistência da mídia em promover a imagem dos artistas negros⁶. Saturado com isso, Jackson produziu o clipe de *Billie Jean* e travou pessoalmente uma campanha para que a MTV exibisse com frequência o clipe, já que vídeos de artistas negros dificilmente eram incluídos na grade de programação do canal. Mais tarde, em um artigo publicado pelo jornal *O Globo* quando da morte de Jackson, o produtor Quincy Jones lembraria a importância dos clipes do cantor para driblar, definitivamente, essa resistência: “Lançamos o disco e vimos *Billie Jean* – graças a Michael fazendo o *moonwalk* pela primeira vez no especial de 25 anos da Motown – *Beat It* e *Thriller* explodirem, impulsionadas em parte pela alta rotação de seus clipes na MTV. Antes de *Billie Jean*, a MTV não passava vídeos com artistas negros. Foi uma perfeita convergência de forças”. Vencida, portanto, a barreira da cor, Jackson estava livre para investir na sua carreira e o videoclipe foi sua principal moeda.

FIGURA I:



⁶ Em 1979, por exemplo, quando lançara *Off The Wall*, Michael entrou em contato com a *Rolling Stone* para negociar a possibilidade de ser capa em eventual edição da revista. Esta, por sua vez, declinou o pedido, alegando que artistas negros não vendiam.

Em *Billie Jean* – uma resposta do cantor para acusações de paternidade por parte de uma fã – Jackson ensaia a primeira inovação neste campo. Até então, os videoclipes mostravam apenas o cantor ou o grupo musical em questão interpretando a canção. Neste vídeo, com cinematografia que em muito lembra imagens fotográficas de uma polaróide, Jackson aproxima-se do cinema e retrata, em linguagem narrativa, a perseguição de um fotógrafo que tenta, a todo o custo, obter uma imagem sua dormindo na cama de Billie Jean, embora nunca consiga obtê-la e termine preso por policiais. Ainda, é explorado no clipe seu potencial performático como linguagem imagética: enquanto caminha pela calçada, Jackson dança e, simultaneamente, o chão em que pisa vai-se acendendo para evidenciar seus movimentos coreográficos, conforme ilustra a figura I⁷. A partir de *Billie Jean*, não apenas a MTV projetou-se como importante veículo midiático para a música *pop*, mas também Jackson parecia sinalizar para seu público uma mensagem significativa – o *pop* é mais do que simplesmente voz ou performance, ele é uma imagem que se constitui a partir da conjunção harmônica entre ambas.

Beat It, segundo clipe do álbum, avança substancialmente em relação a seu antecessor no que diz respeito às linguagens narrativas e performáticas possíveis no formato. A canção pode ser encarada como certa relativização do conceito de masculinidade, no momento em que o masculino era recorrentemente associado à força física, à coragem e à virilidade. No videoclipe, é abordado o contexto da violência urbana – cujos índices cresciam nas metrópoles americanas principalmente por conta da atuação de gangues de rua – em que duas delas desafiam-se em um bar e enfrentam-se na rua, enquanto são exibidas cenas de um adolescente (interpretado por Jackson, que, sozinho em seu quarto, inicialmente deitado na cama e agarrado ao travesseiro, depois de um tempo levanta-se, sugerindo que ele deseja tomar coragem para sair à rua e vencer seu medo). Um aspecto do clipe merece atenção especial de nossa parte: as gangues rivais que antagonizam são compostas, de um lado, majoritariamente por negros, e de outro, por brancos, sugerindo não apenas uma divisão explícita na cultura de rua norte-americana, como também uma divisão intrínseca à organização social dos EUA. Ao som do famoso solo de guitarra de Van Halen, os dois grupos se enfrentam, quando, no auge da briga, o mesmo adolescente tímido que tentava criar coragem para lutar aparece e, se intrometendo na confusão, inicia um número de dança junto aos membros de ambas as gangues, em cuja coreografia é evidenciada a possibilidade de

⁷ Disponível em: <http://scrapetv.com/News/News%20Pages/Entertainment/images-3/michael-jackson-billie-jean-video.jpg>. Acesso em 8 de junho de 2010.

congregação das diferenças raciais a partir da dança e o papel gregário do próprio Jackson como promotor desta igualdade.

Uma observação mais atenta da coreografia nos permite aferir ainda, no que tange à relativização da concepção de masculinidade, que a presença de movimentos que aludem à ideia de delicadeza (em alguns momentos, Jackson e os bailarinos abrem os braços reproduzindo um abrir de asas de um cisne, em provável referência ao bailé *Lago dos Cisnes*) significa que o masculino não precisa resumir-se à força e à virilidade, mas também à leveza, e induz à tese de que a dança pode ser uma forma de luta, vitória e afirmação, conforme implícito na própria letra da canção (“*Just beat it, beat it, beat it/No one wants to be defeated/ Showing how funky strong is your fight*”).

FIGURA II:



No entanto, seria mesmo *Thriller* que mostraria a força do videoclipe. Seguindo a letra da música, o vídeo de 13 minutos de duração foi concebido em formato de um curta no melhor estilo de um filme de terror dos anos de 1950, não abdicando, contudo, do estilo performático que consagrara Jackson em seus dois vídeos precedentes. Depois que Jackson e sua namorada saem do cinema, eles são cercados por zumbis na rua, para pavor da adolescente que, em seguida, espanta-se ao constatar que seu namorado também virara um zumbi. Em uma cena antológica, Jackson e os zumbis iniciam a coreografia, ilustrada na figura II⁸. Vale aqui a observação de que, apesar de desprovido de maiores conotações simbólicas que atravessem o campo do social, do político ou do subjetivo, *Thriller* deve ser

⁸ Disponível em: http://4.bp.blogspot.com/_h92F2a-n9aY/Sacr8md4tLI/AAAAAAAAAD-k/MNL2ZUnjqc/s400/michael_jackson_thriller.jpg. Acesso em 8 de junho de 2010.

apontado como o precursor na arte do videoclipe, como o primeiro a tornar possíveis novos espaços para experimentalismos e inovações no formato, o que contagiou a obra de toda a geração subsequente de músicos e artistas *pop*.

Atenta a isto, Madonna, a esta altura ainda uma estrela emergente, tentava consolidar seu nome entre os grandes da música. Nascida em um período caracterizado pela predominância de mulheres com imagem forte na música, como Donna Summer, Debbie Harry e Cindy Lauper, logo tornou-se destacável entre elas por causa do apelo significativo que sua imagem – sexualmente carregada – e a estética de seus videoclipes detinham junto ao público jovem.

Diferente de Jackson, a popularidade de Madonna refletia menos sua síntese particular de discoteca, funk e hip-hop e mais os desafios que ela lançou ao abordar temas como raça, sexismo, atividade sexual, orientação sexual e poder. Como Jackson, Madonna percebeu a força de um videoclipe criativo na promoção do produto tanto quanto do artista. E, através de um uso criativo e inteligente do vídeo, rádio, televisão, revistas, filmes e livros. Madonna presenteou o mundo com tal espectro de imagens, sendo capaz de agradar públicos diferentes (FRIEDLANDER, 1996, p. 379).

Quando lançou seu primeiro álbum, Madonna era vista como uma garota familiarizada com a cultura das ruas e que expressava através da sua indumentária uma identidade despojada e rebelde frente aos valores em voga, segundo a imagem III⁹. Os primeiros videoclipes da cantora marcam a tentativa de afirmação de uma identidade específica que, embora se aproprie de símbolos do passado, deseja sobrepor-se a estes, conferindo-lhes novos sentidos, e, em grande medida, isto foi extremamente importante para que novas relações de comunicação e identificação pudessem ser estabelecidas com milhares de adolescentes nos EUA e no mundo todo¹⁰.

Em seus melhores videoclipes, porém, Madonna surge como desbravadora modernista de fronteiras. Sua ideia de arte privilegia a auto-expressão, a experimentação, a derrubada dos limites do bom gosto e o rompimento de fronteiras para ingressar em novas áreas da experiência e da representação. Madonna continuava a estabelecer novos limites para a cultura pop e a subverter regras, convenções e limites estabelecidos. O uso que faz do guarda-roupa e da sexualidade, em especial, destrói normas e convenções anteriores e define sua identidade como iconoclasta modernista (KELLNER, 2001, p. 363).

⁹ Disponível em: <http://www.tonitoni.com/wp-content/uploads/2006/12/madonna80s.jpg>. Acesso em 8 de junho de 2010.

¹⁰ É interessante notar como a apropriação de emblemas do passado foi uma ferramenta amplamente utilizada pela cantora ao longo de toda a sua carreira, porém nunca no sentido de copiá-los, mas no intuito de reinventá-los ou romper com eles. Ao lançar mão de símbolos já conhecidos pelo público, Madonna subverte-lhes seu sentido original para, dessa forma, estabelecer novos significados, superando, assim, convenções morais e culturais, e marcando, conforme analisa Kellner (2001, p. 346), uma sexualidade exuberante e acessível a vários públicos e gostos.

FIGURA III:



Foi nesse período, na década de 1980, em que a identidade dos jovens estava sendo reformulada numa era conservadora, que Madonna apareceu. Seus primeiros videoclipes e *shows* transgrediam as fronteiras do trajar tradicional, e ela se entregava a um comportamento sexual desinibido, subvertendo os limites do “apropriado” para a mulher. Assim, desde o começo, Madonna foi um dos ícones femininos mais escandalosos do repertório das imagens que circulavam com a sanção da indústria cultural (KELLNER, 2001, p. 339-340).

Em seu primeiro clipe de relevância a ser constantemente exibido pela MTV, *Boderline*, Madonna tenta aproximar-se do público feminino ao tratar de uma questão cara para a maior parte das adolescentes da época: deve-se privilegiar o amor ou o sucesso profissional? Ainda, o clipe, como tantos outros de sua carreira, dirige-se a públicos diversos e sublima mensagens polissêmicas em cada um deles. Na primeira cena, mostra-se um grupo de jovens hispânicos dançando na rua, com Madonna no centro. Em seguida, um fotógrafo apresenta-se e a convida para uma sessão de fotos, enquanto seu suposto namorado, um jovem latino, interfere, expulsando-o, sendo, porém, recriminado por Madonna. A partir daí, o clipe intercala imagens da sessão fotográfica – em que a cantora aparece pichando esculturas clássicas, em um gesto que denota transgressão dos códigos da alta cultura e uma postura iconoclasta de subversão dos símbolos do passado – com cenas da protagonista tentando reatar seu relacionamento com o jovem hispânico, incentivando, assim, a derrocada dos tabus em torno de relações interracialis (KELLNER, 2001, p. 344-345). Desta forma, como pode perceber-se, o conteúdo manifesto no clipe veicula ideias e mensagens que se endereçam tanto para o público

feminino adolescente (na questão do amor) quanto para os latinos (na questão do estilo de vida), utilizando uma linguagem que em muito se avizinha à realidade da classe média baixa.

Seria, porém, nos clipes de *Like A Virgin* e *Material Girl* que Madonna articularia a imagem que a consagrou pelo resto de sua carreira e a faz reconhecível e popular ainda nos dias de hoje. Apostando alto em temas sexuais, e quase sempre zombando deles, a cantora começou a tecer os caracteres de sua nova personagem: a garota vulgar e materialista. Adaptando seu já famoso visual *flash trash* (esse ponto será abordado no próximo item) a esta nova faceta, Madonna explorou seu lado *sex simbol* e, trajando um “cinto da incastidade”, como era chamado pelas mães das adolescentes norte-americanas o acessório em que estava escrito a expressão *Boy Toy*¹¹, ironizava a dualidade dos papéis sociais possíveis para a mulher na sociedade, conforme nos mostra a figura IV¹².

FIGURA IV:



¹¹ A expressão *Boy Toy*, cabe a ressalva, carrega consigo uma ambiguidade proposital, podendo significar tanto *brinquedo de garoto* quanto *garoto-brinquedo*. No primeiro caso, condiz com a imagem de mulher vulgar e materialista assumida por Madonna nesse período, fortificando o imaginário sexista que havia na época que reduzia a mulher a um objeto sexual. Já no segundo, deixa implícita uma inversão de poder entre os papéis masculino e feminino dentro da sociedade, uma ideia intensamente explorada por Madonna em seus clipes do final da década de 1980.

¹² Disponível em: http://www.bluevelvetvintage.com/vintage_style_files/wp-content/uploads/2009/04/madonna-1984.jpeg. Acesso em 8 de junho de 2010.

Na capa do álbum *Like A Virgin*, Madonna aparecia vestida de noiva, e, dedicando-o a “todas as virgens do mundo”, pela primeira vez explorava com maior intensidade os ditames da sexualidade e os discursos e papéis sociais consolidados a partir deles, ora relativizando-os ora rejeitando-os. A letra da faixa-título fala menos de uma primeira experiência sexual do que de uma relação que fazia alguém sentir-se renovado. No entanto, Madonna soube explorar muito bem a ambiguidade presente na canção e, em seu respectivo videoclipe, tratou, entre outras coisas, da primeira experiência sexual de uma mulher. A história começa em Nova York e depois migra para Veneza, onde, em cima de uma gôndola que passeia pelos canais da cidade, Madonna canta e dança de forma exibicionista e travessa, enquanto que, desta vez travestida de noiva dentro de um palácio, Madonna parece ter sua primeira relação sexual com um homem portando uma máscara de leão, em possível referência à cidade de Veneza ou simbolizando a virilidade e a força masculina diante da suposta fragilidade da protagonista.

Seu modo de brincar com os códigos sexuais revela que a sexualidade é um construto, fabricado em parte pelas imagens e pelos códigos da cultura popular, e não por um fenômeno “natural”. Também revela que ela é um campo lúdico, de auto-criação e de auto-expressão, desejo e prazer. Desde o começo, Madonna explorava com sucesso a sexualidade e, por sua vez, a apresentava como algo natural, desfrutável e divertido – atitude esta, sem dúvida, sadia numa cultura outrora puritana (KELLNER, 2001, p. 347).

Já no clipe de *Material Girl*, apesar das interpretações demasiadamente literais que foram feitas à época – segundo as quais a canção e seu videoclipe não passavam de um hino à frivolidade e ao materialismo da Era Reagan –, Madonna, de maneira jocosa e irônica, justamente debocha do materialismo e da ganância típicos do reaganismo. Esta hipótese pode ser corroborada pelo próprio tom adolescente e levemente desafinado com o qual ela canta a canção. Parodiando, no clipe, Marilyn Monroe em sua performance de *Diamonds Are A Girl's Best Friend* do filme “Os Homens Preferem as Loiras”, Madonna interpreta uma estrela ascendente de Hollywood que, diante das câmeras, repudia os homens em detrimento do dinheiro, fazendo uso deles como meros objetos, mas que, nos bastidores, afirma para uma amiga ao telefone não se impressionar com um rapaz só porque lhe presenteou com um colar de diamantes. Se o clipe não chega a ser exatamente uma recusa completa do materialismo, ele sugere que há outras prioridades viáveis para a mulher, como a busca de um verdadeiro amor, tema, aliás, recorrente na videografia da cantora.

4.1.2. Tremores na velha América: imagem, moralidade e retratos sociais

A esta altura, tanto Jackson quanto Madonna já sofriam fortes represálias por parte dos segmentos mais conservadores da sociedade norte-americana. As escolas mais tradicionais do país, por exemplo, simplesmente proibiram seus alunos de reproduzir os movimentos de Jackson em *Billie Jean*, ressaltando o caráter pornográfico e incitador de indisciplina destes. Muitos, ainda, calcados em puro preconceito racial, acusavam-no de ser o responsável por possibilitar que artistas negros obtivessem maior visibilidade na MTV e nos principais canais da televisão aberta. Quanto à Madonna, esta era apontada por pais e mães como uma vagabunda que explorava a sexualidade para se manter no centro das atenções da mídia e vender mais, pregando a promiscuidade entre as adolescentes e incentivando-as a portarem-se como garotas vulgares e fáceis. Em ambos os casos, a repercussão já era previsível, no entanto, o “estrago” já havia sido feito. Madonna e Jackson, por intermédio de seus clipes e performances fervilhavam os costumes puritanos dos lares de classe média, incitando debates públicos outrora estigmatizados e banidos e doravante, a muito contragosto, é verdade, amplamente abordados. Enquanto Jackson ladrilhou o caminho para o fim do preconceito para com artistas negros no *show business*, Madonna fez a palavra sexo pronunciável pela mídia, pelas famílias e, principalmente, pelos adolescentes, abrindo, também, espaço para a preponderância do sexo feminino no cenário *pop*.

Todavia, acontecimentos emblemáticos vão exigir da sociedade, e dos próprios artistas, um discurso mais cauteloso e postura mais responsável. A catastrófica situação de miséria e fome na África, o aquecimento global, o aumento dos índices de gravidez na adolescência e das taxas de aborto e o aparecimento da AIDS desviariam o curso dos debates para uma discussão centrada na responsabilidade social – e esta era uma atitude esperada principalmente dos artistas *pop*, tradicionalmente mais próximos do público jovem. Por conta disso, não era mais tão bem visto pela sociedade ver cantores e cantoras desfilando em carros milionários ou ostentando mansões caríssimas quando havia milhões de pessoas passando fome do outro lado do globo. Da mesma forma, a AIDS pedia prudência, e, por isso mesmo, artistas *pop*, para bem preservar sua imagem pública e sua própria saúde, não podiam mais pregar um estilo de vida totalmente livre e libertino. Como se vê, havia problemas batendo à porta e fazia-se preciso agir.

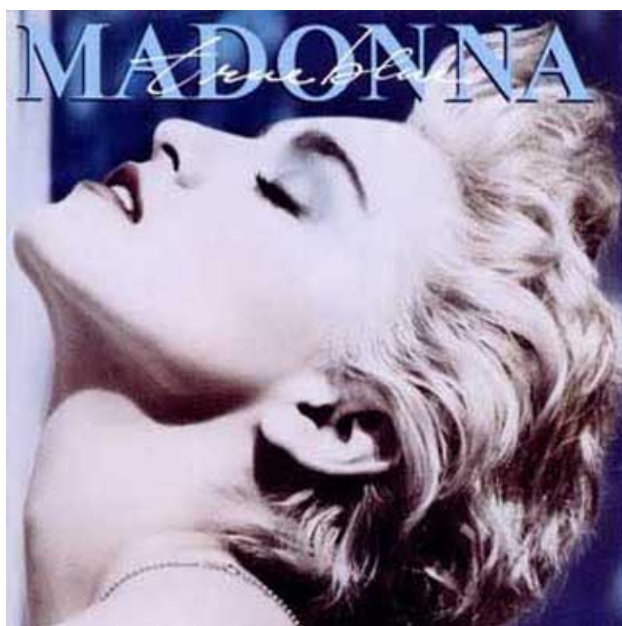
Jackson intensificou sua militância pelo fim da fome e da miséria e pela igualdade racial e justiça social, enquanto Madonna optou por navegar em mares mais tormentosos ao tratar de

assuntos da ordem social e política, buscando consolidar seu papel como crítica social e propositora de novos códigos morais¹³. Com efeito, ambos os artistas investiram em seu ativismo político e social, ampliando a temática de suas músicas, seus videoclipes e *shows* nesse sentido. Assim, enquanto Jackson preferia tematizar tais questões da forma mais branda e politicamente correta possível, Madonna optava pela estética do choque, do irreverente, do escandaloso.

De qualquer forma, a complexidade e a sensibilidade das questões raciais, sexuais, de preferência sexual e de classe que Madonna desafia demonstram a coragem de abordar temas controversos que poucos artistas famosos do cenário musical atacam com sua constância e provocação (KELLNER, 2001, p. 362).

O ano de 1986 marca o período em que Madonna, de fato, assumiu a estética da controvérsia e da responsabilidade social em sua música e performances. Se antes exibia seu par de coxas com uma cinta-liga no palco ao vivo para toda a nação e fazia graça e deboche da sexualidade e do corpo feminino, desta vez ela mergulharia em discussões mais proeminentes em termos artísticos e sociais. A partir daí, o sexo passa a ser uma forma de expressão, uma linguagem adotada por Madonna para manifestar seu ponto de vista acerca da religião, do racismo, das minorias sexuais e em prol do feminismo.

FIGURA V:



¹³ Em diversos momentos de sua carreira, Madonna pleiteava para si este rótulo, afirmando deter, na posição de artista *pop*, uma responsabilidade social.

No álbum *True Blue*, cuja capa está representada na figura V¹⁴, ela reinventa sua imagem drasticamente, abandonando a *persona* da adolescente vulgar e rebelde e assumindo um halo mais tradicional, de mulher madura. Porém, isso não significaria que Madonna adotou uma postura menos transgressora, e sim que ela tentava dirigir sua música, agora mais amadurecida, a um público que não se resumisse apenas a adolescentes, mas que abarcasse pessoas com idade superior a 20 anos. Em *Papa Don't Preach*, primeiro *single* do álbum, Madonna lança um questionamento de natureza moral e toca em um tema caro: gravidez na adolescência. Na letra da canção, a adolescente grávida conta para seu pai sobre sua gravidez e a decisão de não abortar o bebê. É importante salientar que a jovem em questão não é retratada de forma clichê, como uma garota rebelde, inconsequente ou imatura. Muito pelo contrário, ela mostra amor e respeito à autoridade paterna, e sua decisão em não abortar marca determinação e repleta consciência da escolha tomada.

No clipe, Madonna reproduziu fielmente a história representada na canção, priorizando uma estética essencialmente narrativa para tal. Sua primeira cena exhibe a adolescente caminhando às margens do rio Hudson com postura determinada e vestuário que apenas sugerem rebeldia (ao longo do clipe, ela nunca fica evidenciada): calça jeans e casaco de couro preso nas costas por uma das mãos, em possível alusão à indumentária típica da juventude rebelde da década de 1950, o que denota a capacidade de Madonna em manipular a moda da forma como lhe convém. Uma nuance interessante é o modo como a cantora escolheu para dialogar com um público em específico: o clipe é ambientado em um subúrbio da cidade de Nova York onde residem, majoritariamente, população de classe média baixa. Em um dado momento, aparecem cenas de Madonna, ora criança, ora jovem, ajudando seu pai a lavar a louça, uma realidade bastante próxima do cotidiano da classe trabalhadora, fato que reforça a destreza da cantora em comunicar-se com este segmento em especial, sem, entretanto, deixar de dirigir-se a outros mais, pois, embora tenha optado por retratar o cotidiano de uma família de classe média baixa, a gravidez precoce é algo que pode acontecer com qualquer jovem com vida sexual iniciada.

A esta altura, como é de se esperar, a polêmica já estava feita. Embora setores tradicionalmente conservadores tenham elogiado a posição de Madonna em defesa da vida, outros tantos a criticaram duramente, afirmando que ela estava estimulando jovens a terem relações sexuais de forma irresponsável e a engravidarem. A própria Igreja Católica reprochou-a por incitar a gravidez na adolescência, apesar de a cantora ter se pronunciado

¹⁴ Disponível em: <http://circulador.files.wordpress.com/2008/08/madonna-true-blue-1986.jpg>. Acesso em 8 de junho de 2010.

publicamente e dito que o clipe não incentivava os jovens a terem relações de forma insensata, mas defendia exatamente o oposto, que os jovens se responsabilizassem pelos seus atos e, principalmente, pelas consequências deles advindas.

Como já salientamos, as estratégias de marketing de Madonna apontaram com êxito para públicos distintos. Embora tivesse atraído as adolescentes no início da carreira, rapidamente conquistou plateia entre as minorias étnicas, com o uso de personagens e da cultura hispânica e negra nos vídeos e no palco. A fase *True Blue* agregou um público mais velho e talvez mais conservador por intermédio da exploração de imagens e tipo de músicas mais tradicionais. Assim, em vez de cair para uma popularidade de “mínimo denominador comum”, Madonna alcançou o estrelato por via de conquistas sucessivas de públicos diversificados (KELLNER, 2001, p. 353).

Em *La Isla Bonita*, Madonna busca estreitar relações com o público latino, uma aproximação outrora ensaiada em *Boderline*, como bem vimos. A letra desta canção faz referência a um sonho que provavelmente um nativo emigrante teve acerca da ilha de San Pedro, localizada no Caribe, destacando suas maravilhas naturais e o modo de vida pacato e displicente de seus habitantes. No videoclipe, Madonna fala diretamente à população hispânica residente nos EUA, e, apropriando-se adequadamente da saudade que muitos destes sentem de seu país de origem, retrata uma imigrante nostálgica após o sonho que tivera com sua terra natal (“*Last night I dreamt of San Pedro*”). Tal sentimento fica evidente no trabalho de edição do videoclipe (figura VI¹⁵) no momento em que são justapostas a cena do nascer do sol em uma praia paradisíaca com o rosto de Madonna portando um olhar perdido ao som do trecho “*A young girl with eyes like the desert/It all seems like yesterday, not far away*”.

FIGURA VI:



¹⁵ Disponível em: <http://www.wopvideos.com/imgthumbs/48/mini/5.jpeg>. Acesso em 8 de junho de 2010.

O clipe ambienta-se em um bairro pobre na periferia de uma metrópole norte-americana, conforme sugere o cenário das primeiras cenas: uma rua suja, repleta de entulhos, que desemboca em um arranha céu espelhado. Ainda assim, a cultura latina é enaltecida, como se pode notar na festa que ocorre no meio da rua, da qual participam homens, mulheres, idosos e crianças, que, irradiando animação, dançam e cantam, enquanto um homem de cabelos lisos e compridos, sentado em um sofá velho na calçada, toca guitarra espanhola.

Outro aspecto interessante explorado pelo vídeo é a sensualidade da mulher latina em toda a dualidade que comporta consigo. De fato, o vídeo disseca essa dualidade, procurando mostrar toda a aura sensual que subsiste na mulher latina apesar de sua forte religiosidade. Não se trata, pois, de ressaltar um suposto antagonismo entre esses dois lados nem de exacerbar a mulher dicotomicamente como a virgem ou a prostituta, mas antes de acentuar o charme e o poder de sedução possíveis nesta interação. Enquanto uma mulher de cabelos curtos cor de mel e vestido prata simples, sem brincos, colares ou pulseiras, olha com distanciamento para a festa e reza, de joelhos e com um terço, em um altar próprio, outra, de vestido vermelho-sangue, repleta de adornos, dentro de um cômodo pintado também de vermelho com várias velas acesas e um pequeno altar com a imagem de Jesus Cristo, dança de maneira sensual em caráter de adoração religiosa (figura VII¹⁶). Assim, pode-se aferir também que o clipe retrata, ainda que de modo subliminar, a sensualidade latente nos atos de adoração religiosa, tema que será escandalosamente explorado por Madonna em *Like A Prayer*.

FIGURA VII:



¹⁶ Disponível em: <http://www.news-madonna.com/images/stories/madonna-la-isla-bonita.jpg>. Acesso em 8 de junho de 2010.

4.1.3. Surpresas na velha América: raças, comprometimento político e performatização

Depois de cinco anos sem lançar material inédito, Michael Jackson anunciou, no começo de 1987, que seu novo álbum seria lançado no segundo semestre daquele ano. Jackson cumpriu sua promessa, não sem antes estarrecer o público e a crítica. Visivelmente mais branco e com os lábios aparentemente afinados, ele apareceu na capa do álbum *Bad* e no videoclipe da faixa-título com o semblante de alguém mal-encarado e arrogante, dispensando um olhar desafiador como se estivesse exigindo respeito. De certa maneira, era Jackson empreendendo sua segunda grande mudança de imagem – a primeira havia sido com *Thriller* –, condizente com nova postura assumida por ele na maior parte das canções do álbum: em lugar da atitude passiva e defensiva do álbum anterior, desta vez é ele quem toma a iniciativa de agir e posicionar-se, inclusive nas músicas que tratam de amor. Outra mudança notória, também, diz respeito à forma como o cantor aborda a sexualidade, desta vez de forma mais crua e desinibida. Na resenha escrita sobre o álbum para a *Rolling Stone*¹⁷, Davitt Sigerson afirmou que

Ele [Michael Jackson] não é mais a vítima, o vegetal a que querem devorar, mas um observador preocupado ou um participante com poder. Por exemplo, *Dirty Diana*, pequena amostra de uma canção sobre predador sexual, não redonda na escuridão de *Billie Jean*; ao invés, Jackson soa igualmente intrigado por isso e apreensivo com determinado desafio sexual, porém ele se sente livre para aceitar ou resistir a isso¹⁸.

Em muitos sentidos, *Bad*, cuja capa está ilustrada a figura VII¹⁹, marca uma aproximação do cantor à linguagem, à estética e à sonoridade das ruas. Se, anteriormente em *Beat It*, havia relativizado a virilidade e a força como valores intrínsecos à masculinidade, naquele momento, ele, ironicamente, apropria-se da mesma estética para exibir seu lado mais desafiador, prepotente e desbocado, revertendo a concepção do masculino agregada nas ideias implícitas nesses valores. Caracterizada pela presença, até pouco tempo atrás inimaginável em canções de Jackson, de uma linguagem agressiva e considerada suja, a faixa-título começa com o verso “*Your butt is mine/Gonna take you right*”, expressão típica dos negros nova-iorquinos considerada chula, que significa, em tradução livre, “sua bunda é minha/vou te

¹⁷ Disponível em: <http://www.rollingstone.com/music/reviews/album/7076/36338>. Acesso em 8 de junho de 2010.

¹⁸ Tradução livre do autor.

¹⁹ Disponível em: http://ithuglife.files.wordpress.com/2009/04/michael_jackson_bad_album_cover.jpg. Acesso em 8 de junho de 2010.

pegar de jeito”. No videoclipe, em que é mostrada uma gangue de rua simbolicamente fazendo arruaça e vandalismos em uma estação do metrô Nova York, Jackson está notoriamente mais masculinizado, trajando calça e colete de couro pretos e com pulseiras frequentemente utilizadas por fãs de *heavy-metal*, chegando, inclusive, a segurar a virilha em vários momentos do clipe, em clara demonstração à insígnia de sua masculinidade. Sem perder o tom performático que ele próprio inaugurou no formato, Jackson explora, junto com sua gangue, coreografias desenvolvidas com perfeição técnica, enquanto o refrão entoa, em caráter de auto-afirmação “*Because I’m bad, I’m bad, you know it*”.

FIGURA VIII:



É interessante notar, a partir de *Bad*, como a performatização coreográfica em seus videoclipes atua no sentido de estabelecer a codificação simbólica necessária para a compreensão global dos significantes estabelecidos a partir das imagens veiculadas, da mesma forma que, nos vídeos de Madonna, a apropriação simbólica de significantes desvinculados de seus significados primeiros atua, na teia simbólica produzida pela edição de imagens, para enredar-lhe um sentido próprio²⁰. E isto pode ser apreendido quando,

²⁰ Em entrevista à revista *Advocate*, em 1990, Madonna, quando questionada a respeito da utilização constante da imagem de Marilyn Monroe em seus clipes e *shows*, alegou que se identificava, em muitos aspectos, com a atriz, mas que, apesar disso, ela não constituía um modelo de personagem, afirmando: “Estou quase brincando com a sua imagem, virando-a de ponta-cabeça. A ideia é usar o imaginário que as pessoas dominam, mas com uma mensagem diferente. O que estou dizendo não é o que ela dizia”.

praticamente no final do clipe de *Bad*, uma cena em particular chama a atenção: em plano fechado no corpo de Jackson, sozinho, e cantando o refrão da canção, ele dá um giro de 360 graus em torno de si mesmo – uma atitude que explicita a necessidade de atrair a atenção para si próprio – e, em seguida, segurando a virilha, olha fixamente para a câmera e afirma, junto com a música: “*I’m bad, I’m bad, com’on*”.

Em seu próximo clipe, “*The Way You Make Me Feel*”, Jackson continua insistindo na masculinização de sua figura e na estética das ruas. Nele, personifica um rapaz que, de súbito, encanta-se por uma menina que passara na rua no instante de uma noite em que conversava com seus amigos e, por conta disto, resolve interceptá-la em seu itinerário na tentativa de conquistá-la. Esta faceta sexualmente mais agressiva clarifica-se quando, não obtendo êxito em sua conquista, Jackson junta-se a seus amigos a fim de cantar e dançar para ela. Em um dado momento da coreografia, faz movimentos com os braços e o quadril para frente e para trás, analogicamente aludindo ao ato sexual, para, em seguida, ficar de joelhos no chão, em provável atitude de sujeição, hipótese que não se confirma na medida em que, na sequência da coreografia, ele se deita no chão de bruços e inicia movimentos para cima e para baixo com o quadril, simulando, uma vez mais, o ato sexual.

A masculinização da imagem continua no vídeo de *Dirty Diana*, uma ácida referência ao assédio de fãs que tentam se aproveitar de modo positivo de seu ídolo. Nele, Jackson faz pose de *rock star*, figura epicamente masculinizada, cantando em um palco para uma plateia de milhares. Ao final, ao som de um sol ode guitarra, ele chega, inclusive, a abrir a camisa, exibindo seu peitoral para a plateia, outra referência a atitudes masculinizadas inerentes a astros do rock.

Todavia, letras que envolvem um trato mais cru no item sexualidade coexistem em perfeita harmonia com letras sensíveis, que pregam a harmonia entre os homens e a urgência da mudança, temas recorrentes nos trabalhos do cantor desde que compôs o hino do ativismo social, *We Are The World*. Em *Another Part Of Me*, Jackson prega a comunhão e a fraternidade entre os homens, e, elevando o amor à categoria de valor universal superior a todos os demais, proclamava que todos somos iguais (“*So look the truth/You’re just another part of me*”). Já *Man In The Mirror* avança em uma questão mais complexa: a possibilidade da mudança social a partir da transformação do indivíduo por ele próprio. A canção pinta um cenário de desalento e miséria para crianças e adultos ao redor do mundo enquanto algumas pessoas ostentam um padrão de vida calcado no egoísmo e na extravagância. *Man In The Mirror*, ao urgir pela mudança imanente do plano individual, privilegia, inclusive, a identidade como vetor dessa transformação, estimulando, com isso, um debate acerca da

responsabilização de cada indivíduo e da importância da modificação dos hábitos humanos considerados nocivos à própria sociedade e ao planeta. Singerson aborda essa questão em sua resenha, afirmando:

Michael Jackson merece as honras devidas àqueles que contam a sua verdade, que admitem complexidade quando as simplificações estão à mão e que sabem bailar no vale dos deuses. Em *Man In The Mirror*, uma canção que ele não compôs, Jackson avança um passo e oferece uma franca e direta homilia de comprometimento pessoal: “*I’m starting with the man in the mirror/I’m asking him to change his ways/And no message could have been any clearer/ If you wanna make a world a better place/Take a look at yourself and make a change*”²¹.

A esta altura, eram evidentes as estratégias de comunicação adotadas por Jackson em sua interlocução com o público: diferentemente de Madonna – que falava tanto para um público amplo e universal quanto para segmentos guetizados pela sociedade, como negros, homossexuais e latinos através da estética do escândalo e do choque – Michael evitava compartimentalizar seu público, e, mesmo quando tratava de questões sensíveis, como igualdade racial, por exemplo, seu discurso intentava um diálogo amplo tanto com negros quanto com brancos, cabendo aqui a observação de que sua estética detinha um caráter menos referencial e simbólico – como no caso de Madonna; em Jackson, a estética é a do performático, do impressionante, do espetáculo, enfim.

Em *Dangerous*, álbum lançado em fins de 1991, ele aprofunda estas nuances sociais previamente citados em *Bad*, como mudança sócio-cultural, igualdade racial e sexualidade, consolidando, assim, sua imagem de ativista político. Para o primeiro clipe deste trabalho, o clássico *Black Or White*, Jackson, utilizando como recurso a tecnicamente perfeita edição de imagens, avalia as possibilidades de igualdade e interação não apenas entre negros e brancos, mas as transcendendo no sentido de uma harmonia maior entre povos e nações. O clipe começa com Jackson cantando em uma savana africana, e, em seguida, “pula” para um estúdio em que está ocorrendo uma dança tailandesa, juntando-se às dançarinas em sua coreografia. Depois, o cantor vê-se em meio a uma batalha no deserto entre tribos indígenas da América do Norte, para, a seguir, encontrar-se no meio de uma movimentada avenida de uma metrópole, lendo jornal e atirando-o ao chão em seguida, enquanto uma indiana executa passos de dança típica entre os carros. Na próxima cena, Jackson dança com cossacos debaixo de uma nevasca e, no momento em que o trecho da letra diz “*I’m tired of this stuff*”, ela

²¹ Tradução livre do autor.

aparece com cenas de incêndios e tanques de guerra ao fundo. A seguir, crianças, símbolos do futuro, cantam um *rap* em uma escada de um subúrbio nova-iorquino, possivelmente sugerindo que a harmonia entre os povos necessita da inocência infanto-juvenil. Não à toa, a penúltima cena mostra Jackson dançando ao redor da Estátua da Liberdade (figura IX²²), em uma atitude bastante emblemática, uma vez que a utilização de tal símbolo supremo norte-americano – ao redor do qual aparecem ícones nacionais do mundo inteiro – nos induz a duas conclusões distintas: uma, em caráter enaltecedor do papel imprescindível dos EUA na concretização deste ideal, exorta a nação a assumir sua posição de centralidade nesse processo; ou, em caráter na realidade crítico e irônico, como se questionasse o próprio conceito de liberdade em um país que a reverencia sem, contudo, atuar para que este conceito atravessasse a vida de todos os seus cidadãos, independente de origem racial ou étnica.

FIGURA IX:



In The Closet resgata um conceito de sexualidade que mensura sensualidade, sem abdicar de um toque de inocência. A canção resume exatamente suas convicções pessoais no que diz respeito a sexo: a sexualidade é algo que deve se dar no campo do privado²³. O próprio título da canção exprime exatamente esta ideia ao fazer menção a uma expressão

²² Disponível em: <http://www.esquire.com/cm/esquire/images/tx/55-black-or-white-still-lg.jpg>. Acesso em 8 de junho de 2010.

²³ Em um fato raríssimo na carreira, Jackson, pela primeira vez em quase quinze anos, concordou em conceder uma entrevista exclusiva à apresentadora Oprah Winfrey em 1993. Nela, o cantor, quando interpelado acerca de sua virgindade, esquivou-se e respondeu apenas ser uma *gentleman*, e que não desejaria falar mais a respeito porque entendia que a sexualidade era algo muito íntimo para ser tratada dessa forma. A entrevista pode ser assistida na íntegra no endereço eletrônico www.youtube.com, digitando na ferramenta de busca “Michael Jackson on Oprah 1993”.

recorrente nos EUA, onde se tem o hábito de advertir, sempre que a conversa refere-se a algo privativo ou sobre a qual não se deva fazer alarde, “*Keep it in the closet*”, algo como, em tradução livre, significa “Deixe no armário”. Embora apele para uma sensualidade jamais vista antes, em determinado trecho da letra, Jackson sussurra “*Just promise me/Whatever we say/Or whatever we do/To each other/For now we’ll make a vow/To just keep it in the closet*”.

O ativismo político e social do cantor e sua crítica são aguçados em várias canções do álbum. *Jam*, a música de abertura, tece uma crítica à inércia social e ao individualismo exacerbado, apontando que o futuro faz-se no presente. Em um trecho, Jackson diz “*The baby boom/Has come of age/We’ll work it out*”, em clara alusão ao crescimento da geração de *baby boomers*, vista como a geração da mudança e da inovação, mas, ressaltando, porém, que isso não implica o fim da possibilidade de mudança. *Why You Wana Trip On Me* retoma a ideia previamente trabalhada em *Man In The Mirror*, segundo a qual a mudança deve começar no âmbito do indivíduo e emanar para o coletivo. Na canção, Jackson também enumera os inúmeros problemas sociais de sua época, como a violência, a fome, a desilusão, a miséria, entre outros. Em *Heal The World*, o cantor exorta cada um a “curar o mundo”, fazendo dele um lugar melhor para que as pessoas possam “parar de existir e começar a viver”.

Em todos estes momentos, como explicitado acima, a performance teve papel fundamental para comunicar as imagens/ideias veiculadas pelo trabalho multimídia de Jackson. Em sua crítica ao álbum *Dangerous* publicada pela *Rolling Stone*²⁴, em 1991, Alan Light ponderou:

Em tais momentos, *Dangerous* levanta o desafio impossível estabelecido por *Thriller*, em sua enorme força artística e comercial que sempre vai pairar sobre o trabalho de Michael Jackson. Em sua melhor forma, até então e agora, o dançarino e a dança unem-se e revelam um homem, não mais uma criança aspirante a homem, confrontando seus bem conhecidos demônios e alcançando transcendência por meio de sua performance²⁵ (grifo meu).

4.1.4. Escândalos na velha América: sexo, religião, sexismo e poder

Madonna se autodefine como uma ativista política, com funções e responsabilidades sociais inerentes à sua condição de artista *pop*. Em entrevista ao jornal *Folha de São Paulo*²⁶, no ano de 1992, ela afirmou, ao ser questionada se se interessa por política: “Eu faço política.

²⁴ Disponível em: <http://www.rollingstone.com/music/reviews/album/7076/36340>. Acesso em 8 de junho de 2010.

²⁵ Tradução livre do autor.

²⁶ Disponível em: http://www.madonnaonline.com.br/entrevistas/94_04.asp. Acesso em 25 de maio de 2010.

Mesmo que não queira. Desde que você tenha um ponto de vista você está sendo político e o meu trabalho tem um ponto de vista bastante específico”. Em outra entrevista, desta vez para a revista *Veja*²⁷, ela declarou que não iria parar sua luta “contra o racismo, o sexismo, a perseguição contra os homossexuais, o preconceito e a ignorância”. Por isso, parte substancial dos trabalhos musicais e visuais da cantora foram preenchidos com imagens, símbolos e referências que, se não perpassavam exatamente o campo da política, exprimiam uma expressão artística que relativizava insígnias, moralidades, códigos e padrões de comportamento.

Foi dessa forma que o vídeo de *Like A Prayer* foi concebido, misturando iconografia e ambiência religiosas em uma estética que borra as fronteiras do onírico e do real, do sexual (profano) e do sagrado. Alternado uma estética que mescla a linguagem narrativa na referencial, na qual abundam símbolos e imagens religiosas, o clipe trata do racismo na sociedade norte-americana. A história se desenrola em torno de uma situação de violência sexual seguida de assassinato contra uma mulher empreendida por um grupo de jovens brancos, que, entretanto, conseguem fugir e, no instante que a polícia chega ao local, um jovem negro que tentava assistir a vítima é responsabilizado e preso. Madonna assiste à toda a cena, e, apreensiva, corre para uma igreja em busca de conforto – uma alusão à possibilidade de encontrar, na fé, apoio para momentos difíceis e decisivos. Ao entrar na igreja, Madonna observa a imagem de um santo negro chorando e ajoelha-se perto dele em sinal de devoção, como se estivesse rezando. Em seguida, deita em um banco da igreja e adormece, quando começa a sonhar que é empurrada para o céu. Nesse momento, Madonna beija os pés do mesmo santo negro que instantes atrás parecera chorar, e, ao tocar o rosto da imagem, esta cria vida, beija-a na testa e no rosto e caminha em direção à saída da igreja. Nesse momento, Madonna nota uma adaga perto de onde ficava a imagem do santo, e, ao tomá-la em suas mãos, fere-se, mas, ao invés de feridas, a adaga deixa estigmas em suas mãos, algo que nos leva a duas interpretações possíveis: por um lado, poder-se-ia entender que, ao receber os estigmas na mão, Madonna teria sido encarregada por ele para enfrentar a situação de racismo e contar a verdade sobre o crime cometido; por outro, poderíamos intuir que isso representaria uma exortação de natureza moral ao subliminarmente afirmar que todos nós, de uma maneira ou de outra, carregamos os estigmas do preconceito, cabendo, portanto, a cada um assumir nossa responsabilidade nessa luta.

²⁷ Disponível em: http://www.madonnaonline.com.br/entrevistas/92_01.asp. Acesso em 25 de maio de 2010.

Até este momento, dois aspectos do clipe merecem destaque. É curioso notar como a experiência religiosa vivenciada por Madonna não envolve, muito menos parece prescindir, intermediação institucionalizada de uma religião, uma vez que o contato entre ela e o sagrado é estabelecido em via direta (BARRETO, 2005, p. 93 e 94). Outro ponto diz respeito à italianidade marcante na aparência da cantora, de cabelos morenos encaracolados, vestido preto simples e um decote que evidencia seus seios, como mostra a figura X²⁸.

A assunção deste novo visual latino não trabalha nenhum tipo de dualidade santa/prostituta: a protagonista de *Like A Prayer* é uma mulher comum metida em uma situação inusitada. Parte da construção de sua aparência, contudo, é certamente baseada em certo arquétipo das divas italianas: mulheres de sensualidade natural, sem acessórios, maquiagem simples, morenas de cabelo ondulado, vestido justo e decotes (...). É possível pensar também que há uma aposta em um visual mais “real” de Madonna entre respeitosa e passional com relação ao santo (BARRETO, 2005, p. 96 e 97).

FIGURA X:



Madonna, então, rememora a cena que presenciou e, no plano-sequência, são exibidas as cenas da cantora dançando de forma provocante em frente a cruzes em chamas, em referência imediata às cerimônias dos grupo segregacionista *Ku Klux Klan*, como também em possível menção simbólica não exatamente à queima de um símbolo religioso em si, mas fundamentalmente à queima da herança deixada à humanidade por Jesus Cristo, que pregava

²⁸ Disponível em: <http://www.rankopedia.com/CandidatePix/13020.gif>. Acesso em 8 de junho de 2010.

compaixão e amor ao próximo (figura XI²⁹). Em seguida, Madonna participa de uma animada celebração religiosa ao som de um coral gospel, cena esta intercalada por imagens de Madonna beijando o santo negro nas quais se insinua ato sexual entre ambos. Durante a cerimônia, uma mulher vestida de vermelho e membro do coral coloca a mão por cima da cabeça de Madonna, agora de joelhos, gesto que pode significar tanto um ato de bênção quanto de reproche e repreensão, talvez por ela não ter contado à polícia o que sabia a respeito da verdadeira identidade dos assassinos. Cenas da imagem do santo negro chorando sangue são exibidas, enquanto Madonna parece despertar de seu sono, sugerindo que todas as imagens podem ter sido mero sonho da cantora. Ao final, Madonna cria coragem, vai à delegacia e inocenta o rapaz negro. Quanto ao tom erótico e sensual do videoclipe, ele reside na perfeita confluência coesiva inerente ao jogo de imagens em parceria à própria letra de *Like A Prayer*, que explora a ambiguidade da natureza do êxtase referido na canção. Por exemplo, o trecho “*I’m down on my knees/I wanna take you there/In the midnight hour/I can feel your power/Just Like a prayer/You know I’ll take you there*” deixa implícito se se trata de uma experiência sexual ou religiosa, ou ainda ambas. A própria constituição estética do campo do onírico e da alucinação, presentes em tempo quase integral no clipe, confunde uma análise mais acurada a este respeito.

FIGURA XI:



²⁹ Disponível em: http://www.anos80.com.br/hall_of_mirrors/madonna_like_a_prayer.html. Acesso em 8 de junho de 2010.

Agora, era vez de Madonna aprofundar outro assunto custoso e que se tornaria central em sua carreira: feminismo e relações de domínio. Por vez invertendo a lógica dessas relações e por outras apropriando-se delas de forma iconográfica, bem-humorada e sarcástica, Madonna tratou o tema não de forma partidária ou ideológica, contrariando o próprio movimento feminista e expressando pontos de vista artísticos bastante específicos. Para muitos considerada a expressão do verdadeiro feminismo, e fazendo uso da sexualidade como linguagem primeira nesse processo, Madonna desbravou tal tema em nuances jamais vistas, ao zombar do olhar fetichista e das fantasias sexuais dos homens sobre as mulheres, ao inverter relações de domínio entre os sexos (sem, entretanto, rompê-las), ao valorizar e enaltecer o corpo como arma de expressão importante, valorando, inclusive o corpo masculino.

Apesar de não ser tema inédito em seu trabalho artístico até então, no videoclipe de *Express Yourself* ela o aborda de modo muito mais bem elaborado e consistente. Na letra da canção, Madonna, dirigindo-se diretamente ao público feminino (*Come on girls/Do you believe in love?/Cause I got something to say about it/And it goes something like this*), interpela as mulheres acerca do verdadeiro amor, exortando-as a nunca se contentarem com o segundo lugar, quando o primeiro de fato lhes é possível. Contrariando o materialismo excessivo propagado pelo movimento feminista na época e privilegiando a auto-expressão, ela questiona o valor dos bens materiais perante a ausência de um verdadeiro amor (*"Satin sheets are very romantic/But what happens when your not in bed?"*).

No videoclipe, Madonna recorre à cenografia do filme *Metropolis*, de Fritz Lang, como uma crônica, ora ácida ora irônica, do feminismo contemporâneo e das próprias relações de poder com as quais este deseja romper, retratando uma sociedade pós-industrial em que as mulheres são tratadas como meros símbolos sexuais e cuja figura é associada à frivolidade, ao luxo e ao ócio, enquanto que o masculino é correlato às ideias de comando, força, violência e virilidade. O clipe prossegue evidenciando corpos malhados de homens operando máquinas, em concomitância a cenas em que Madonna, vestida com *corselet* e cinta-liga pretos, enaltece as formas de seu corpo de mulher e simula gestos com forte conotação sexual. Aliás, no videoclipe, o desejo erótico aparece como elemento perturbador da ordem (BARRETO, 2005, p. 99), uma vez que um suposto envolvimento amoroso entre Madonna, esposa do industrial rico e poderoso, e um operário pode desestabilizar as relações de poder pré-estabelecidas nesta sociedade, confundindo suas hierarquias. Em seguida, Madonna aparece para este operário, no formato de sonho, trajando terno e monóculo e executando uma coreografia no alto de uma escada em que faz movimentos com o braço que denotam força e, segurando,

então, a virilha, indica que assumiu a posição masculina de poder e controle (figura XII³⁰). Em determinado ponto, abre o paletó bruscamente e exhibe seus seios, demonstrando que, apesar de estar na posição de comando, espaço historicamente ocupado por homens, ela é uma mulher que não perdeu sua feminilidade por causa disto (figura XIII³¹). Em certa forma, tal atitude denota que o conceito de masculino e feminino são papéis e imagens construídos socialmente, e que estes espaços podem ser ocupados por ambos os sexos (KELLNER, 2001, p. 356).

FIGURA XII:



FIGURA XIII:



Além disso, está clara a forma como Madonna manipula e desconstrói estas imagens, ao relativizar e inverter as relações de poder, hierarquia e dominação entre os sexos. E, uma vez mais, ela utiliza a sexualidade como linguagem de subversão de valores. Ao aparecer acorrentada em uma cama enquanto é observada por um homem, Madonna coloca em questão o próprio olhar fetichista masculino sobre a mulher. Ao contrário do que pregavam as feministas na época, Madonna não desejava romper com a adoração fetichista masculina em relação ao corpo feminino para se sobrepôr aos homens; pelo contrário, ela continuava explorando o potencial da mulher como objeto sexual para os homens, desde que,

³⁰ Disponível em:

http://1.bp.blogspot.com/_hxdnntF5Nso/SIBPBqOExxI/AAAAAAAAAD7c/XKKcTZBuSGE/s400/madonnacrotchExpressYourself.jpg. Acesso em 8 de junho de 2010.

³¹ Disponível em: <http://www.azcentral.com/i/0/A/8/PHP48A608D1E48A0.jpg>. Acesso em 8 de junho de 2010.

evidentemente, a mulher ocupe este lugar de forma consciente, mostrando que detém total controle sobre si mesma, seus desejos e seu corpo.

Este aspecto já havia sido retratado no clipe de *Lucky Star*, de 1984, no qual Madonna se apresenta como um voluptuoso objeto de desejo, dançando de forma sensual em um cenário completamente branco. Entretanto, apesar de estar na condição de objeto do desejo erótico, Madonna encara insistentemente a câmera enquanto performatiza sua coreografia de modo peralta e astuto, sugerindo que está plenamente ciente de sua condição de objeto sexual e absolutamente no domínio desta situação, como se fosse, na realidade, o sujeito que deseja fazer-se objeto, e não um sujeito meramente objetificado pelo olhar de outro, reordenando, portanto, as hierarquias sexuais ao afirmar que a mulher pode ter desejo sexual, sentir prazer em estar na condição de objeto de desejo masculino e deter, de certa forma, controle sobre o olhar desejoso do parceiro, sem que isto, contudo, implique, necessária e irreversivelmente, degradação moral para ela.

Ao brincar, em *Express Yourself*, com a desconstrução do olhar masculino sobre o corpo feminino, Madonna retoma uma questão previamente abordada em *Open Your Heart*, de 1986. Neste clipe, ela encarna uma dançarina em um espetáculo decadente de voyeurismo por meio do qual acontece uma espécie de reificação e espetacularização do corpo feminino. Entretanto, as imagens do clipe parecem ridicularizar a condição de *voyeur* dos homens que exploram, a partir de seus desejos fetichistas, o corpo da mulher como instrumento de entretenimento. Os personagens que se encontram na plateia, assistindo à execução sensual dos movimentos coreográficos de Madonna, parecem inexpressivos e desprezíveis (KELLNER, 2001, p. 356), e, em determinada cena do clipe, ela dirige seu olhar diretamente para um rapaz que a observa concupiscentemente e canta, seguindo a letra da canção “*I think that you’re afraid to look in my eyes*”, como se estivesse, de fato, recusando sua condição objetificada e evidenciando que a mulher possui mais do que apenas um corpo sensual para entretenimento do público masculino. O final do clipe corrobora esta interpretação: Madonna rejeita seu público na boate e segue para a rua para brincar com um menino.

Express Yourself retoma estas questões no intuito de fundamentar certas imagens, ideias e conceitos acerca do feminismo e do papel social, político e sexual da mulher. Desta forma, quando Madonna aparece de *corselet* e cinta-liga dançando de forma desinibida, ela referencia o conteúdo de *Lucky Star*, objetificando-se a si própria e para seu próprio deleite. Do mesmo jeito, no instante em que é acorrentada em uma cama enquanto um homem a disseca com o olhar, em *Express Yourself*, Madonna zomba e ironiza as fantasias sexuais masculinas que

reduzem a mulher à pura objetificação. Com efeito, Madonna momento algum intenta abdicar à sensualidade feminina, nem fez menção de fazê-lo.

O clipe apresenta um conjunto de representações patriarcais tradicionais das mulheres: no começo, Madonna está em cima de um cisne; depois aparece segurando um gato e transformando-se em um gato, que desliza pelo chão e lambe um pires de leite. Nessas imagens, Madonna se apropria de imagens femininas tradicionais, mas as destrói depois, fazendo um contraste com imagens discordantes de mulheres que assumem a posição dominadora masculina, mostrando que todas as representações dos sexos são construtos sociais que podem ser assumidos e descartados à vontade (KELLNER, 2001, p. 355).

Embora Kellner pondere que a ruptura proporcionada por Madonna nesse campo tenha sido apenas relativa, uma vez que apenas inverte as relações de poder e dominância, sem, no entanto, dissolvê-las, na avaliação de muitos pesquisadores Madonna apontava para futuro da revolução feminista norte-americana. Para desagravo do próprio movimento feminista, que considerava as imagens da cantora acorrentada e engatinhando e bebendo leite no pires por um amor degradantes para a mulher contemporânea. Em artigo publicado pelo jornal *The New York Times*, no dia 14 de dezembro de 1990, Paglia afirmava:

Madonna é a verdadeira feminista. Ela expõe o puritanismo e, sufocando a ideologia do feminismo americano, o qual está aprisionado em uma moda adolescente chorosa, Madonna ensinou as mulheres jovens a serem plenamente femininas e sensuais enquanto exercem total controle sobre suas vidas. Ela mostra às garotas como serem atraentes, sensuais, incisivas, ambiciosas, agressivas e divertidas, tudo isto de uma só vez³².

Outro aspecto relevante apontado neste artigo refere-se à forma como Madonna aborda o masculino em seus videoclipes, o que também a contrapõe aos preceitos do movimento feminista. De fato, Madonna valoriza o corpo e a forma masculinos, mostrando que a mulher também pode ter desejos fetichistas e sexuais com relação ao corpo masculino. Em muitos de seus clipes, o homem não somente é exposto e subjugado ao olhar voyeurístico usualmente dispensado às mulheres (BARRETO, 2001, p. 106), como também reverenciado em imagens que enaltecem seu corpo, músculos e formas, como em diversas cenas dos trabalhadores sem camisa operando máquinas, em *Express Yourself*, e em diversos closes destinados ao corpo do parceiro de Madonna em *Justify My Love*³³. Ainda segundo Paglia, “Madonna adora homens

³² Tradução livre do autor.

³³ Essa reverência é feita também no inocente, porém sensual, clipe da canção *Cherish*, também em 1989. Nele, Madonna dança em uma praia cercada por homens travestidos de sereias, símbolo mitológico de encantamento. Ao longo do vídeo, são exibidas diversas cenas deles mergulhando e nadando ao mar, pondo em evidência seus corpos e formas musculares.

de verdade. Ela vê a beleza da masculinidade, em todo o seu vigor e perfeição atlética. Ela também admira os homens que são, na verdade, como mulheres: transexuais e incendiárias *drag queens*”³⁴.

Contraopondo-se ainda mais aos preceitos do feminismo tradicional, Madonna desenvolve críticas estilizadas e acuradas a este modelo de revolução feminista que, em muitos sentidos, não soube privilegiar equanimente algo na sua visão essencial para a mulher, o amor. No mini-filme produzido para o videoclipe de *Bad Girl*, de 1992, Madonna dá voz à personagem feminina promíscua e depressiva da canção e interpreta seu alter-ego Louise Ciccone, uma solitária e depressiva empresária de êxito profissional que se entrega a vários homens na tentativa de encontrar um verdadeiro amor, mas sofre por nunca o encontrar. A ambiência da história é uma Nova York fria no inverno. “*Something’s missing and I don’t know why*” é o verso que abre a música, e, ao longo da história do clipe, este parece aludir ao sentimento de ausência e vazio na protagonista, que não obtém sucesso em sua empreitada pela busca de um amor. A personagem também é acompanhada em tempo integral por uma espécie de anjo da guarda, que parece tentar evitar uma tragédia anunciada. Embora em estado depressivo, e repetindo insistentemente o trecho da música “*I’m not happy this way*”, ela leva até as últimas consequências seus vícios e acaba assassinada por um homem o qual convidou para passar a noite em sua casa depois de conhecê-lo em um bar.

Todavia, se a sexualidade deve ser uma forma de auto-expressão e afirmação para as mulheres contemporâneas, para Madonna ele é uma arma, uma linguagem que denota símbolos e referências no exato instante que os conota, destruindo sentidos para, exatamente a partir deles, construir outros tantos novos. *Justify My Love* foi planejado justamente dentro desse enredo. Com uma letra sussurrada, em que uma mulher revela a seu amante suas fantasias e pretensões sexuais, esta canção ganhou um clipe controverso por amplificar discussões e debates antigos – como a objetificação da mulher, voyeurismo, subversão das relações de poder – e novos, com a noção do permissível em termos sexuais, minorias e gêneros sexuais e censura.

São fantásticos os extremos a que Madonna chegou ao ultrapassar as fronteiras das normas estabelecidas de representação sexual, pois ela passou a apresentar imagens de sexo interracial, masturbação, lesbianismo, sadomasoquismo e orgias, na tentativa incessante de cruzar a fronteira do sexualmente permissível (KELLNER, 2001, p. 358).

³⁴ Tradução livre do autor.

No vídeo, todo filmado em preto-e-branco, Madonna caminha por um corredor de hotel decadente carregando na mão uma mala e trajando um sobretudo escuro, por debaixo do qual veste apenas cinta-liga, espartilhos e sutiã. Gradativamente, a câmera vai entrando em cada cômodo e revelando práticas sexuais até então consideradas marginais e imorais, como sexo homossexual, *ménage-à-trois*, orgias, cenas de sado-masochismo e travestismo. Em seguida, Madonna entra em um cômodo onde está seu parceiro e, juntos, protagonizam cenas de sexo que escapam à permissividade moral puritana no período. É interessante notar, ainda, a utilização de símbolos no videoclipe. As cenas de maior carga sexual são intercaladas por cenas de um dançarino metido em uma roupa grudada ao corpo e repleto de garras dançando libidinosamente, em provável alusão à serpente da tentação. Esta referência nos é clarificada em uma cena do vídeo que, em plano-sequência, exhibe a imagem de um crucifixo na parede e, em seguida, a do dançarino em sua performance, enquanto as cenas de sexo desenrolam-se, em clara contraposição entre o sagrado e o profano.

Não à toa, pela primeira vez em sua história, a MTV censurou o vídeo, justificando que o conteúdo por ele exposto era sexualmente forte demais para seu público infanto-juvenil, mas ressaltando que respeitava a liberdade de expressão artística da cantora, ocasionado um grande debate nacional sobre censura. Nos EUA, a comoção foi tão intensa que a cantora foi convidada a participar de um programa da emissora aberta ABC, chamado *Nightline*, para defender-se e explicar melhor os conceitos abordados no clipe. Na entrevista, Madonna ressaltou a conotação política e o caráter artístico de seu trabalho e afirmou que o vídeo é parte da sua expressão artística e de sua necessidade em transpassar fronteiras da experimentação e do permissível. Em certa altura, afirmou: “Se meu vídeo provocou uma ampla discussão entre adolescentes e seus pais, então isso foi algo realmente bom”. A cantora questionou, ainda, porque a sociedade norte-americana lida diariamente com a realidade da violência e do sexismo, mas não enfrenta a realidade da sexualidade, qualificando esta atitude de hipócrita: “Estamos fingindo não ter uma grande quantidade de adolescentes fazendo sexo neste exato momento. Então, por que estamos sugerindo a nós mesmos esta sorte de ignorância? Por quê?”³⁵. Por fim, acentuou a responsabilidade política e social de suas canções, clipes e *shows*, e que, por isso mesmo, gostaria de evidenciar a mensagem de que as cenas de sexo presentes em *Justify My Love* representam práticas sexuais que não implicam necessariamente degradação para a mulher ou aberração no campo sexual, já que era ela quem estava no controle sobre seus atos em todas estas situações. Quando questionada pelo

³⁵ Todos os trechos desta entrevista aqui inclusos foram livremente traduzidos pelo autor.

apresentador Forrest Sawyer se ela algum dia já imaginara que pais e mães norte-americanos podiam não exatamente desejar que ela lhes dissesse em seus vídeos o que deve ser discutido entre eles e seus filhos porque sabem exatamente o que precisam fazer a respeito, Madonna argumentou que os pais norte-americanos pareciam não estavar desempenhando tão bem assim suas funções na orientação de seus filhos, uma vez que as taxas de contaminação de AIDS e gravidez aumentavam expressivamente entre os jovens³⁶.

FIGURA XIV:



Em meio a esta bomba sexual, Madonna lança *Erotica*, um álbum que, embora carregue consigo certa áurea sexual bastante forte, aborda, fundamentalmente, a sexualidade no campo do onírico e da fantasia e, em certo sentido, como prática libertária. Embora tangencie questões já conhecidas do público, *Erotica* corporifica uma personagem feminina, em estilo *dominatrix*, chamada Dita Parlo (imagem XIV³⁷), que, no mundo das suas várias fantasias sexuais, sente-se bastante confortável tanto na posição de sujeito desejoso – como na faixa-título – quanto em uma condição objetificada, alvo do desejo sexual masculino e/ou feminino, publicizando nuances de intimidade sexual que supostamente pertencem ao campo do privado. No entanto, desta vez, Madonna intentava comunicar ao público não exatamente sexo por si próprio do começo ao fim do álbum, mas sim sexo como uma prática responsável

³⁶ Esta entrevista pode ser assistida na íntegra no endereço eletrônico www.youtube.com, preenchendo a ferramenta de busca com as palavras-chave: Madonna *Nightline* 1990.

³⁷ Disponível em: <http://madonna.photogallery.free.fr/madonna/albums/1992/Promo%20Erotica/erotical.jpg>. Acesso em 8 de junho de 2010.

e consciente entre dois – ou mais – amantes. Em sua resenha para o álbum publicada pela *Rolling Stone*³⁸, Arion Berger escreveu:

Foram necessários dez anos, mas ela finalmente fez o álbum do qual todos a haviam acusado de ter feito este tempo todo. Apimentado, planejado, implacável, repleto de poses, *Erotica* é um álbum pós-AIDS sobre romance – ele evoca menos o sexo do que trata de uma abstração fetichista dele. Ela pode ter intencionado chacoalhar a América com uma conversa quente sobre satisfação oral e troca de papéis sociais, porém sensualidade é a última coisa presente no álbum. (...) As escolhas da produção sugerem não uma celebração do físico, mas uma crítica das representações comerciais do sexo (...), que, por definição, não deveriam ser confundidas com o fato verdadeiro³⁹.

Repetindo a estética de clipes e canções anteriores, em *Erotica*, Madonna faz uso da sexualidade, novamente, como uma ferramenta de expressão e afirmação. A sexualidade crua e depravada da faixa-título é apenas mais uma linguagem de subversão de valores, quebra de hierarquias e tabus e inversão de poder (ao exhibir práticas sexuais marginais), e, de forma radical, mas não menos presente em canções como *Where Life Begins*, uma demonstração/representação do amor sensualmente erotizado. Nesse sentido, *Erotica* pode ser encarado como uma empreitada corajosa ao expor a sexualidade não como algo necessariamente arriscado desde que praticada no campo da fantasia, do amor e da responsabilidade em um tempo manchado pelo espectro devastador da AIDS, como se se tratar de sexo nesse contexto ajudasse a lembrar a responsabilidade que este ato urge. De toda a forma, no final das contas, *Erotica* apresenta apenas mais uma faceta, zombadora e provocante, explorada por Madonna ao longo de sua carreira. Críticas à parte, é um trabalho louvável por ter avançado no tema sexualidade na era pós-AIDS, quando todos receavam e temiam qualquer tentativa de experimentação nesse campo. Conforme avalia Berger,

Ao despersonalizar a si própria para um extremo zombador, a Madonna de *Erotica* é sexy apenas nos seus termos mais objetivos, da mesma forma que o álbum está somente no sentido mais literal que clama estar. Assim como o erotismo, *Erotica* é uma mais ferramenta do que uma experiência. Sua estridência simultaneamente refuta e justifica aquilo que seus detratores sempre disseram: Cada persona é falsa, desde a amazona realizada de *Express Yourself* à bonequinha de tirar o fôlego em *Material Girl*. *Erotica* continuamente subverte esta pose para expor sua função como produto pop.⁴⁰

³⁸ Disponível em: <http://www.rollingstone.com/music/reviews/album/7076/36968>. acesso em 25 de maio de 2010.

³⁹ Tradução livre do autor.

⁴⁰ Tradução livre do autor.

4.2. Moda, Imagem, Espetacularização e Comportamento na Cultura *Pop*

A esta altura de nossa análise, já está claro, pois, que o *pop* é muito mais do que simplesmente música. Como conjugação de moda, imagem e tecnologia, ele reflete padrões morais e estéticos em processo de constante renovação, ou até mesmo reciclagem, influenciando comportamentos mundo a fora. Tão logo a imagem tornou-se uma imprescindível aliada neste processo, a moda instrumentalizou-se sócia da música como elemento primordial na articulação de determinada ideia/mensagem. A música deixa de ser apenas performance vocálica e passa a relacionar espetáculo, estilização e teatralidade. Em artigo publicado pelo jornal *O Globo* no dia 7 de agosto de 2009, Nelson Motta declarou: “Que sentido ainda há, se é que ainda há algum, na ideia de ‘cantar bem’ como um valor absoluto na música *pop*? Hoje, a voz é apenas um dos múltiplos elementos do produto musical”.

Como primeiro destes elementos, analisaremos inicialmente a questão relacionada à moda, a qual, em dimensão mais ampla, foi a grande catalisadora deste processo ao possibilitar a ampliação de forma expressiva do manancial simbólico presente na obra de determinado artista *pop*, que, por seu turno, a partir de manipulação deliberada da moda e de seus conceitos, tornou viável seu uso para afirmar valores, comportamentos e identidades de acordo, é claro, com a realidade circunstancial de cada momento histórico.

Um dos predicados da moda é a constante produção de novos gostos, estilos, trajes e práticas. A moda perpetua a personalidade inquieta e moderna, sempre à procura daquilo que é novo e admirado, enquanto foge do que é velho e ultrapassado. Moda e modernidade aliam-se para produzir personalidades modernas à cata de identidade em constantes renovações e atualizações de roupas, aparência, atitudes e estilos (...) (KELLNER, 2001, p. 337).

Especialmente a partir da década de 1960, a música tornou-se fonte privilegiada de moda, pondo à disposição do público modelos de estilos e valores variados, e seus principais expoentes, como os Rolling Stones, Bob Dylan, Jimi Handrix e os Beatles, entre outros, passaram a influenciar o vestuário, o comportamento e a aparência de jovens no mundo todo (KELLNER, 2001, p. 338-339). No entanto, seria nos anos de 1980 que a moda efetivar-se-ia como prática determinante na composição indumentária, comportamental e identitária da juventude. Em um contexto que privilegiava o individualismo e vangloriava o consumo, a moda adentra, efetivamente, o *hall* dos componentes essenciais que definiam os valores inerentes à cada geração.

A música popular é vendida indiretamente na roupa, ou vice-versa, sempre sugerindo o fato que originou o estilo correspondente. No mesmo sentido, a roupa também é colocada à venda diretamente, sugerindo todo um conjunto de valores que, em algum ponto, estão associados ao que o gênero da música representa. Assim, quando o usuário passa a vestir algo que o identifica ou meramente aproxima do ídolo do rock, está apenas acrescentando um conteúdo material (a roupa) ao estilo de música que está ouvindo. (...) no fim do processo, todavia, descobre-se que até mesmo a ruptura dos padrões existentes, originando o estilo da música que se ouve, acaba sendo convertida em um padrão de consumo. Ao se associar a música de sucesso, como produto cultural, ao conceito do processo mediante o qual ela é produzida, pode-se entender até mesmo outro fenômeno da cultura contemporânea, a moda (AQUINO, p. 29 e 30, *In* PEDROSO & MARTINS, 2006).

Com efeito, muito do êxito comercial de um artista advinha de sua indumentária, da forma que manipulava propriamente dito a moda para estabelecer, dessa forma, uma conexão com seu público. Em outras palavras, a moda consolidava uma codificação simbólica a mais, interagindo com as mensagens expressas pela letra da canção e por sua respectiva performance (seja no palco ou no vídeo), quase sempre adicionando sentidos próprios a essa carga simbólica.

Paralelamente ao estilo musical que interpreta, o artista encarna uma espécie de símbolo, cujo sentido transcende o significado de eventuais letras cantadas. Penteado, sapatos, adornos, blusas, camisas, calças ou vestidos, além de outros detalhes das roupas que usa, ou cores de maquiagem que adota, podem compreender um significado à parte (AQUINO, p. 31, *In* PEDROSO & MARTINS, 2006).

No quesito moda, sem sombra de dúvida nenhum artista *pop* foi tão bem-sucedido quanto Madonna – não desconsiderando, é claro, que Jackson soube fazer-se valer de forma exitosa nesse sentido. Ao explorar de forma irrestrita as possibilidades que a moda oferecia, reinventando seus conceitos, revertendo valores e rejeitando tabus, Madonna borrou as fronteiras entre a alta e a baixa costura e tornou viável o acesso das classes baixas ao mundo da moda.

Em sua primeira fase, Madonna sancionava a rebeldia, o inconformismo, a individualidade e a experimentação com seu jeito de vestir e viver. Suas constantes mudanças de imagem e identidade preconizavam a experimentação e a criatividade nesses campos. Suas transformações às vezes drásticas em matéria de imagem e estilo indicavam que a identidade é um construto, algo que, produzido por nós, pode ser modificado à vontade. O modo como Madonna usava a moda na construção de sua identidade deixava claro que a aparência e a imagem ajudam a produzir o que somos, ou pelo menos o modo como somos percebidos e nos relacionamos. Portanto, Madonna problematizava a identidade, revelando seu caráter de construto e sua possibilidade de ser alterada (KELLNER, 2001, p. 341).

Dessa forma, por meio de suas várias mudanças de imagem de trabalho para trabalho, Madonna comunicava mensagens e consolidava ideias bem particulares a partir daquelas. Entender esta dinâmica significa compreender de que forma a artista apropriou-se da moda para criar personagens, antecipar tendências e fortalecer determinados pontos de vista junto ao público. Nesse sentido, Madonna explorou inúmeros personagens sociais que se tornaram facilmente reconhecíveis por conta, principalmente, dos conceitos de moda de que lançava mão e das convenções com as quais rompia. Se no começo de sua carreira era vista como a garota vulgar, livre e despojada – exibindo seu famoso visual conhecido como *flash trash*, todo baseado na improvisação e que virou febre entre as adolescentes norte-americanas –, passando depois a mulher materialista, *sex simbol* e interesseira, e, mais tarde, consolidando sua imagem como mulher madura, provocativa e subversora dos tabus sexuais e de gênero, em todos estes momentos Madonna contava com o auxílio de uma tendência específica da moda. Sua imagem, portanto, evoluía conforme seu interesse artístico, passeando entre a prostituta e a virgem quando bem lhe convinha.

FIGURA XV:



A celebração do poder da imagem e da moda está presente no clipe da canção *Vogue*, homenagem de Madonna ao universo das celebridades cinematográficas e da moda e considerado um clássico para o formato. Embora em certo sentido ironize e parodie este mundo ao exaltar a afetação e a artificialidade presente no ato de fazer pose (KELLNER, 2001, p. 361), Madonna identifica todo o glamour e o charme existentes nos bastidores da produção da imagem. Quando a música entoia “*Strike a pose!*”, Madonna subitamente se vira

para a câmera e, olhando fixamente para ela, faz um movimento com as duas mãos ao redor do rosto como se o estivesse enquadrando para uma imagem fotográfica (imagem XV⁴¹), enquanto dançarinos fazem poses, e, com olhar blasé e exibicionista, encaram a câmera de forma desafiadora, sugerindo uma suposta superioridade por integrarem este universo de brilho e estrelato tão restrito na mesma proporção que ambicionado. Ainda, Madonna exhibe a moda simultaneamente como algo superficial e subversor de convenções. Ao proliferar cenas com sutiãs, espartilhos e calcinhas para o lado de fora da roupa, peças tradicionalmente associadas à submissão feminina aos ditames da sexualidade convencionais, Madonna mostra ser possível tornar visíveis estes sinais de escravidão e subjugação feminina, apresentando estes símbolos de maneira erótica e mostrando que eles podem ser transformados em emblemas de escárnio e prazer libidinoso (KELLNER, 2001, p. 362).

Como bem vemos, a moda tornou a música e o artista *pop* reconhecíveis e identificáveis pelo público, estimulando-o, concomitantemente, a valorizar aquela como prática de afirmação, aceitação e/ou rejeição de determinado conjunto de valores e práticas. Contudo, possivelmente nada fora tão determinante no casamento música-imagem do que o processo de espetacularização, performática e estilística, das apresentações ao vivo, *shows* e videoclipes, um artifício que envolvia elaboradas performances coreográficas e elevado grau de teatralização.

Foi Jackson quem precisamente levou ao extremo esta percepção de que a natureza da música *pop* mudava radicalmente, unindo todos estes vetores de modo agressivo e lacônico em uma mesma linguagem dentro do formato emergente do videoclipe. Jackson parecia demasiadamente consciente disto quando apareceu no palco do especial de 25 anos da Motown, dublando *Billie Jean*, trajando seu inesquecível casaco de brilho, luvas brancas e calças com bainha acima dos tornozelos, e performando a coreografia que o eternizaria no *hall* do *pop* – o *moonwalk*. Foi expressivo, portanto, que, em uma apresentação transmitida ao vivo pela televisão aberta, Jackson tenha optado preferencialmente pela performance coreográfica em detrimento à performance vocálica. Em artigo veiculado pelo *O Globo*, em 28 de junho de 2009, David Hepworth assinalou que:

Na versão *pop* de Jackson, a dança é tão importante como o canto, e o visual é provavelmente mais importante ainda. Jackson foi o primeiro *pop star* da era da TV. Michael Jackson dominou essa era, apesar da relutância da MTV em mostrar clipes de artistas negros.

⁴¹ Disponível em: <http://circulador.files.wordpress.com/2008/08/madonna-vogue.jpg>. Acesso em 8 de junho de 2010.

Nesse instante, concertos e apresentações ao vivo tornam-se peças fundamentais no quebra-cabeça da música *pop*. A partir daí, artistas assumiram uma espécie de compromisso com seu público: mais do que apenas cantar a canção, eles precisavam interpretá-la, expressar emoções e comunicar símbolos através de uma performance que lhe conferisse destaque e uma determinada sensibilidade. Não à toa, os momentos verdadeiramente iconográficos e memoráveis da música *pop* estiveram fundamentalmente correlacionados a performances, e não exatamente a canções. Utilizando como exemplos apenas Jackson e Madonna, nossos objetos de estudo, podemos apontar a própria apresentação de Jackson no especial da Motown, e sua performance na final do campeonato de futebol americano em 1992, conhecida como *Super Bowl*⁴², além da apresentação de Madonna no VMA de 1984, cantando *Like A Virgin*, e, seis anos mais tarde, interpretando a mesma canção na turnê *Blonde Ambition*, em uma controversa simulação de masturbação.

Foi exatamente na canção popular midiática que a performance encontrou um dos seus melhores palcos, se difundindo em nossa cultura. Danças sensuais, guitarras quebradas, queimadas, morcegos comidos vivos e “ataques de epilepsia” em pleno palco são apenas alguns exemplos de performances memoráveis nesta, até então, curta história da canção popular na mídia. (...) A canção popular está longe de ser apenas música. Um concerto pop nunca poderia ser resumido à execução de algumas seqüências de acordes e notas preestabelecidas. Em uma simples apresentação, podemos encontrar elementos de teatro, dança e retórica, entre muitos outros. Esta constatação torna mais complexa qualquer abordagem da canção popular. Primeiro porque nos leva a tomar uma grande quantidade de novos elementos a serem observados: desde o vestuário, gestos olhares, dança, até a entonação de voz do cantor. Depois, porque nos leva a pensar sobre o fato de como uma análise textual não dá conta das especificidades do fenômeno que queremos tratar: a canção midiática (DANTAS, p. 55-56, *In* FREIRE FILHO & JANOTTI, 2006).

Ao longo da década de 1980, as performances foram tornando-se gradativamente mais elaboradas e impressionantes, com a inclusão de elaborados jogos de luz e pirotecnia. Danças e acrobacias difícilíssimas eram executadas em conjunto por dançarinos e cantores, enquanto cenários cada vez mais complexos eram projetados junto a enormes telões que exibiam cenas do show e da platéia, intercaladas com edições de imagens que expunham visualmente o

⁴² Nesta apresentação em que cantou *Jam, Billie Jean e Black Or White*, Jackson levou ao extremo o conceito de espetáculo em performances *pop*. Encarnando o personagem de *pop star*, após uma série de efeitos visuais projetados em telões, ele é ejetado de uma abertura lateral do palco e, depois de uma sucessão de giros em torno de si mesmo, como um peão, fixa-se no palco e permanece parado por alguns longos minutos, fazendo pose de estátua que merece reverência. Em diversos momentos da coreografia, seus movimentos são acompanhados e evidenciados por efeitos sonoplásticos.

conceito do concerto e da canção. Com isso, a performance foi elevada à categoria de fator determinante para aferir o êxito comercial de uma canção ou qualquer outro produto *pop*. Nesta década em especial, artistas privilegiavam em concertos e apresentações ao vivo a estética do espetáculo em detrimento à performance vocal. Não era incomum notar em concertos *pop* na época cantores e cantoras executando grandes números de dança, repletos de efeitos-especiais, e dublando suas canções ao invés de cantá-las de fato – recursos famigeradamente conhecido como *playback* – para deleite, no entanto, das plateias, que, rapidamente aderindo à nova fórmula, lotavam estádios e arenas mundo a fora não exatamente na expectativa que seu ídolo executasse ao vivo notas difíceis, mas na esperança que este trajasse determinada roupa e realizasse “aquele” passo coreográfico.

Cada atitude no palco – ou a ausência delas – transmite mensagens simbólicas sobre os artistas, seus valores e a plateia que eles querem atingir. A maior parte das informações passadas com seus gestos referia-se a temas como conformismo/rebelião e identificação cultural (FRIEDLANDER, 1996, p. 406).

Assim, neste aspecto, a performance ao vivo tornara-se um ato de comunicação e estabelecimento de vínculos entre artista e seu público, havendo uma interlocução de emoções, afetividades e sensações distintas de parte a parte que demanda o envolvimento da plateia que seja estabelecida uma produção de sentidos, pelos ouvintes-espectadores, a partir dos elementos textuais e simbólicos que compõem o espetáculo *pop* e convergem para a figura central do *show*, o ídolo *pop*. Isto significa dizer que o ouvinte-espectador é convidado a desempenhar em diversas camadas no processo de decodificação simbólica e produção de sentidos a partir das mensagens emitidas pelo conjunto performático do concerto *pop*.

Parte-se do pressuposto de que a performance envolve não só a execução e a participação da plateia nos shows, bem como videoclipes e o próprio ato privado de ouvir música. Mesmo que de maneira virtual, a performance está ligada a um processo comunicacional que pressupõe uma audiência e um determinado ambiente musical. Assim, a performance define um processo de produção de sentido e conseqüentemente, de comunicação, que pressupõe regras formais e ritualizações partilhados por músicos e audiência, direcionando certas experiências frente aos diversos gêneros musicais da cultura contemporânea. Os corpos presentes em uma performance não envolvem somente tensões entre aspectos subjetivos e objetivos (máscara, persona), mas também conflitos que envolvem o que é público e o que é privado; como a tradicional imagem do fã de *heavy metal* tocando sozinho em seu quarto uma guitarra imaginária (“*air guitar*”) (JANNOTI, 2002).

Se num concerto de música erudita normalmente o que se espera da plateia é uma postura de silêncio e contemplação frente à execução padronizada e fiel ao conteúdo das partituras por parte dos músicos, num show de rock, o grito, o assobio, o “cantar junto” e a dança são certamente o comportamento esperado, ou mesmo pretendido, pelos próprios artistas. Assim, de certa forma, a contemplação passiva dá lugar a um outro tipo de postura por parte dos espectadores frente ao palco. Eles são co-participantes do espetáculo. Há um tipo de interatividade entre artistas e o público, interatividade sem a qual qualquer show desse tipo se transforma em um fracasso (VILLAÇA, p.9 e 10).

Logo, percebendo a força dos espetáculos *pop*, empresários da indústria fonográfica trataram de vinculá-los a grandes causas políticas e humanitárias, relacionando os principais nomes da música para darem visibilidade a estas causas e, claramente, impulsionar vendas do universo *pop*. Em 1985, por exemplo, Bob Gendolff organizou o Live Aid, megaespetáculo que visava a arrecadar fundos para combater a situação de miséria na Etiópia. Assim como o *Live Aid*, muitos outros foram organizados ao longo da década de 1980, associando os principais nomes do *pop* a causas políticas e à temática da responsabilidade social, tão em voga no período. E, de certa forma, estes concertos catalisaram a participação ativa e o espírito ativista em muitos jovens, estimulando-os a tomar posicionamentos e a aderir à causa da responsabilidade social.

De 1985 a 1990, os megaeventos promoveram causas e debates progressistas. Estas ações angariaram recursos e disseram ao público que alguns astros não tinham medo de tomar posições públicas sobre assuntos políticos e sociais. Assim, o envolvimento de artistas foi o fator diferencial: ele expôs seus fãs a importantes debates, estimulando-os a pensar e agir (FRIEDLANDER, 1996, p. 375-376).

No entanto, pode-se dizer que o conceito de espetáculo aqui empregado muitas vezes não se refere estritamente ao senso de magnífico, impressionante e grandioso que esta noção abarca consigo. O espetacular alude também àquilo que é empregado como recurso de expressão e expressividade de um determinado discurso ou ação; como uma estética da visibilidade, que, embora não renuncie ao impactante – e em certo sentido ao chocante –, pode manifestar-se dignamente em atitudes singelas. Um exemplo que corrobora esta hipótese foi a participação de Madonna nas campanhas utilizadas pelo governo americano em 1990 para estimular os jovens a votarem nas eleições parlamentares daquele ano. Esteticamente simples, mas sem abandonar o impactante e a expressividade, Madonna apareceu em meio a uma sala totalmente branca, de calcinha e sutiã, enrolada na bandeira norte-americana e, ao lado de dois dançarinos e fazendo uma paródia de sua música *Vogue*, utilizava o imperativo

para mandar os jovens votarem (“*Come on, Vote!*”) sob penalidade de serem espancados (“*If you don’t vote, you’re gonna get spanky!*”). Nada de espetacular pode ser constatado neste vídeo, mas a expressividade da imagem da cantora enrolada na bandeira nacional, praticamente nua, exortando os jovens a votarem, como pode ser visto na figura XVI⁴³, causou comoção suficiente e, de fato, impulsionou os jovens a votarem, elevando o percentual de comparecimento desse segmento de forma expressiva nas eleições daquele ano.

FIGURA XVI:



O espetáculo contemporâneo parece indicar a emergência de uma nova arena política – midiática – e a importância da esfera da cultura ou dos fatores culturais como vetores capazes de mobilizar efetivamente os atores sociais. A hipótese que norteia a argumentação desenvolvida aqui – é que a *espetacularização* e a alta *visibilidade*, construídas no ambiente midiático são estratégias para que os discursos e ações (políticas) alcancem êxito hoje (HERSCHMANN, p. 154, *In* FREIRE FILHO & HERSCHMANN, 2005).

Um aspecto importante de ser pensado nessa interação do espetáculo com a música *pop* refere-se à expressividade que as performances ao vivo foram adquirindo por conta do emprego progressivo de um novo recurso simbólico: a teatralização. Espetáculos *pop* transfiguraram-se em verdadeiros palcos de confluência entre dança, moda, música e teatro. Certo toque teatral era acrescido às coreografias e às encenações para conferir maior expressão aos números que, sob a égide das letras das canções, ampliavam o manancial

⁴³ Disponível em: <http://blogs.riverfronttimes.com/dailyrft/madonna.jpg>. Acesso em 8 de junho de 2010.

simbólico das performances coreográficas como um todo, a partir das quais abundavam mensagens e referências implícitas e explícitas.

Exemplo clássico do triunfo desse recurso foi a turnê *Blonde Ambition*, de Madonna. Com um cenário completamente futurista, a cantora abordava sexualidade, relações de poder, sexismo e religião em coreografias minuciosamente ensaiadas com forte acento teatral em praticamente todos os números do *show*, em notória alusão aos espetáculos da Broadway. Ao longo do concerto, Madonna radicaliza seu discurso político de igualdade entre os gêneros ao repetir inúmeras vezes, com a mão na virilha, que era ela a chefe, e ratifica seus esforços pela liberdade de pensamento e expressão. Em diversas ocasiões, interpela a plateia⁴⁴ e a convida a participar da construção dos conceitos difundidos no *show*.

No *show* em de Nice, França, que recebeu transmissão ao vivo pelo canal HBO para os EUA, Madonna assume forte posicionamento político e ironiza os costumes de seu país, e, voltando-se diretamente para a câmera, diz, em forte sotaque nova-iorquino: “*Do you know what a have to say to América? Where’s your fucking sense of humour? Lighten up! Spend your time worrying about more importante things*”. Essa provocação diz respeito às controvérsias que seus recentes trabalhos haviam gerado naquele país, e, por conta disto, Madonna tinha o hábito de afirmar que os EUA eram um país que perdera seu senso de humor. Mais tarde, em 1992, em entrevista à revista *Veja*, a cantora afirmava que a América havia perdido seu senso de humor “no momento em que os puritanos desembarcaram no *Mayflower*, no século XVII”, e, assumindo seu papel de comentadora social, continuou: “Essa sociedade nunca teve senso de humor e não tem hoje porque não tem história. A América é uma coisa muito jovem e burra para chegar a ser engraçada. As pessoas pensam muito pouco em viver a vida e passam muito tempo correndo atrás de falsas questões”.

Com efeito, conjugando moda, imagem, espetáculo, performances coreográficas e teatrais, grandes nomes da música *pop*, como Madonna e Michael Jackson, consolidaram os concertos *pop* como espaços não apenas de divulgação e interpretação de determinado número de canções, mas principalmente como grandes palcos para expressão artística, interlocução com o público e defesa de pontos de vista específicos que tangenciavam política, cultura e aspectos sociais pertinentes. Dentro do enredo de um *show*, no qual as músicas encontravam-se encadeadas em determinada sequência e performatizadas segundo conceitos

⁴⁴ No último show da turnê, no balneário de Nice, na França, ela pergunta repetidas vezes se o público está se divertindo com o concerto e, em um momento em específico, para defender sua postura de repetir frequentemente a palavra *fuck*, ela se volta para o público e pergunta, em francês: “*Est-ce que tu crois à la liberté de la parole?*” (“Você acredita na liberdade de expressão?”, em tradução livre), para, em seguida, emendar em inglês: “*So, you won’t mind when I say fuck, right? Fuck, fuck, fuck!*” (“Então, você não se importará quando eu disser foda-se, certo? Foda-se, foda-se, foda-se!”, em tradução livre).

estéticos, visuais e coreográficos pontuais, a canção *pop* readquiria sentidos, proliferava novos símbolos e enchia-se de novas referências. Como dentro de uma grande ópera musical, estes concertos difundiam novas ideias, mensagens e estéticas, posicionando o público em um novo patamar de participação na apreensão destes códigos, agraciando-o simultaneamente com imagens, ideias e valores e exortando-o a resignificar as mensagens emitidas. Conforme declarou Madonna a respeito de seu *show*, em 1990: “Não prego um estilo de vida; apenas descrevo um. Cabe ao público fazer o julgamento”.

CONCLUSÃO

Sem dúvida, a cultura *pop* é algo mais do que simples diversão (LINO, 2002, p.15).

Expoente do processo permanente de mutabilidade e renovação a que está submetida a cultura de massas na segunda metade do século XX, a música *pop* alia-se ao consumo, reifica a imagem, ressignifica a moda, privilegia a espetacularização, antevê tendências e articula novos padrões comportamentais e identitários, equacionando, em um mesmo formato, entretenimento e comunicação. Obviamente, embora seja característica mais marcante dessa cultura, a estética do entretenimento não deve ser elevada à categoria de único denominador da música *pop*, uma vez que entreter não necessariamente significa alienar. Por meio dos principais canais de entretenimento do planeta – cinema, teatro, televisão e música – muitas ideias são difundidas e ratificadas para o público global, sejam eles de caráter político, cultural, social ou ideológico. A indústria do entretenimento configurou-se como uma máquina ideológica pujante, capaz de expor um público amplo e diverso a uma gama de valores, conceitos e padrões que envolvem moda, identidade e comportamento. Com efeito, nenhuma linguagem esteve tão próxima do público jovem quanto a música, revelando-se veículo de expressão e identificação quase sempre fidedigna da juventude desde então. Não podemos objetar o fato de que o *pop* já marca, desde o seu nascimento, uma atitude de distanciamento e renovação frente a emblemas do passado por parte deste segmento.

Vivemos uma densa “teatralização” do cotidiano a nossa volta; valorizamos estilos, personagens, máscaras sociais, linguagens retóricas e imagens fortes, embora um tanto quanto econômicas na sua expressão. Conduzimo-nos com sinuosidade em meio a um emaranhado de sentidos que disputam nossa atenção, buscando, acima de tudo, estabelecer ou fundar um certo “ordenamento” nesse ambiente de forte volatilidade e de mudança acelerada e constante de valores (HERSCHMANN, p. 155, *apud* HERSCHAMNN e PEREIRA, 2005, pags. 23-38, *In* FREIRE FILHO & HERSCHMANN, 2005).

Um fato pouco relevado nos debates acerca do tema diz respeito à própria produção de sentido da canção *pop*, que não deriva, essencialmente, de uma configuração imperativa da canção, mas de um posicionamento sócio-cultural dos próprios atores que atuam na cadeia da indústria fonográfica, inclusive do público que a ouve e consome. Isto é, a música *pop* expressa determinadas emoções a partir do modo como são concebidas, embaladas e consumidas (JANNOTI, 2003, p. 8 e 9). Logo, grande parte dos sentidos provenientes dos

símbolos e referências veiculadas em uma canção – e/ou na sua performatização ao vivo ou no formato do videoclipe – constituem-se a partir de um processo de apreensão e de decodificação que se dá no âmbito do próprio ouvinte/consumidor, respeitadas, é claro, as circunstâncias sócio-político-culturais em que esta canção é concebida, mercantilizada e interpretada.

Outro aspecto negligenciado, também, refere-se à própria natureza mercadológica da música *pop*. Como desenvolvido em diversos pontos deste trabalho monográfico, embora não se possa recusar que o berço desta música tenha sido a cultura de consumo, também não se deve esquecer, na mesma proporção, que o *pop* não permanece restrito a esta lógica, atingindo, em processo constante, novos territórios temáticos e estéticos. Faz-se necessário analisar, aqui, o consumo como uma prática também cultural e simbólica que afirma ou recusa valores, ideologias e anseios, e não propriamente disseminando apenas alienação e entorpecimento – não se deve esquecer, inclusive, que, no cenário musical do final da década de 1970, por exemplo, os próprios conceitos e de alienação e divertimento estiveram relacionados a uma prática consciente de expressão de um posicionamento específico frente à situação contextual de crise política, econômica e social.

No período que se estende de 1982 a 1992, Michael Jackson e Madonna estiveram à frente de uma corrente artística que, levando aos extremos as possibilidades da imagem como estética e linguagem, ampliaram o potencial de comunicabilidade pertinente à música *pop*, dotando-a de códigos, referências, conotações políticas e comentários sociais, e lançando mão de recursos como a moda e o espetáculo para aprofundar as nuances simbólicas possíveis em determinado produto *pop*. As estratégias de comunicação que ambos estabeleceram com seu público de certa forma mobilizaram milhares de jovens norte-americanos, implicando, como nunca antes, a sociedade em diversos debates de pertinência nacional.

Michael Jackson, precursor na utilização do videoclipe como linguagem visual primeira na promoção do produto *pop*, levou ao extremo as possibilidades técnicas e estéticas oferecidas pelo formato, usando e abusando da estética do espetacular em vídeos e apresentações ao vivo. As temáticas apresentadas em suas canções e imagens voltavam-se, preferencialmente, para questões relacionadas à igualdade social entre negros e brancos, à harmonia entre povos, etnias e nações, à paz mundial e a causas humanitárias diversas. Por meio de suas performances coreográficas, Jackson, além de expressar emoção e sensibilidade proporcionadas pela música e pela dança, comunicava mensagens com menor teor conotativo e ambíguo, preferindo uma linguagem direta de interlocução com seu público e evitando trocadilhos, dubiedades ou segundas interpretações em temas sócio-morais como sexualidade

e racismo. A partir de Jackson, a performance coreográfica e visual tornou-se tão importante quanto a atuação vocálica dos artistas *pop*.

Madonna, muito mais do que apenas ativista social e político, diligenciava para si o rótulo de comentarista social e agitadora de costumes. Privilegiando a estética do choque, do excesso e da controvérsia, Madonna procurava tratar temáticas sociais sensíveis – como sexualidade, feminismo, poder e religião – abordando-as com humor, ironia, escárnio, ora rejeitando estes conceitos e valores ora apropriando-se deles de modo a resignificá-los. Considerada a primeira mulher a deter total controle sobre sua obra e imagem, Madonna soube manipular proveitosamente o potencial imagético para difundir pontos de vista específicos, preconizar tendências e pautar novos valores comportamentais e identitários. Oferecendo o sexo como expressão artística e redenção moral, Madonna comunicava símbolos, códigos e imagens/ideias, que, de certa forma, expunha seu público a debates sociais pertinentes, exortando-o a posicionar-se politicamente, no instante em que estava em curso, no seio da sociedade norte-americana, uma profunda transição de valores e ideais.

Do mesmo modo, ao enredar sentidos e valores em uma cadeia multimidiática na qual são referenciados símbolos e códigos para entretenimento e apreciação geral de um público que não pode mais ser definido como meros consumidores passivos daquilo que lhe é oferecido nesta conjunção de imagens/ideias, moda e espetáculo, Jackson e Madonna referendam o *pop* como vetor de comunicação cujo fluxo dá-se fundamentalmente por meio de relações de consumo específicas que transcendem esta prática e fixam a música *pop* como importante artefato cultural dotado de irretorquível caráter artístico. Por isso, não se trata mais de duvidar de uma dinâmica de consumo segundo a qual o processo comunicacional é estabelecido justamente no trânsito de ideias e afetividades possíveis entre artistas, empresários, críticos e ouvintes/receptores/consumidores. Tornam-se defasadas e arcaicas, pois, as alegações de que cada movimentação supostamente artística dentro da cultura *pop* intente, primordialmente, o consumo rápido e alienado por parte destes ouvintes/receptores, uma vez que o consumo é peça fundamental na natureza desta cultura. Como bem vemos, está constatada uma grande redundância nestes discursos.

Assim, para um pesquisador da área da comunicação social, torna-se interessante pesquisar não exatamente os conteúdos e mensagens propostos pelos artistas no cenário *pop* – visto que é logicamente esperado que certo produto *pop* seja por ele concebido para ser amplamente difundido e comercializado –, mas a partir de qual enredo estético estes conteúdos e mensagens são por este artista propostos e de quais motivações circunstanciais determinada parcela da sociedade é levada a consumir certo produto *pop* (seja este uma

música, um vídeo ou um concerto), levando em consideração, fundamentalmente, como se dá a produção de sentidos ocorrida através das relações de consumo que se vão tecendo.

Tudo o que foi exposto qualifica, portanto, a afirmação de que a música *pop*, apesar da sua inescapável constituição mercadológica, constitui um fenômeno contemporâneo da comunicação social, seja ela como estratégia de diálogo cultural, político ou moral com determinado público dentro da cadeia fonográfica, seja ela como linguagem universal que aproxima indivíduos, independente de sua pertença territorial, social ou étnica, que, por seu turno, veem nela uma sensibilidade especial de agir, pensar, viver e interpretar os infindáveis símbolos que nos circunscrevem e, em nós, borram a percepção da realidade dentro do jogo cronológico do passado, do presente e do futuro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARRETO, Rodrigo Ribeiro. **A Fabricação do Ídolo Pop: A Análise Textual dos Videoclipes e a Construção da Imagem de Madonna**, 2005. 197 f. Il. Dissertação – Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas. Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

DANTAS, Danilo Fraga. **A Dança Invisível: Sugestões Para Tratar da Performance dos Meios Auditivos**. INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – UERJ, 05 a 09 de setembro de 2005.

DIAS, Tosta Márcia. **Os Donos da Voz: Indústria Fonográfica Brasileira e Mundialização da Cultura**. São Paulo: Boitempo. 2000.

FILHO, João Freire. **Música, Identidade e Política na Sociedade do Espetáculo**. Publicado na revista *Interseções*, ano 5, nº 2, PP. 303-327, 2003.

FILHO, João Freire; HERSCHMANN, Micael (orgs.). **Comunicação, Cultura e Consumo: A [des] construção do Espetáculo Contemporâneo**. Rio de Janeiro: E-papers Serviços Editoriais, 2005. 1ª. ed.

FRIEDLANDER, Paul. **Rock'n'Roll: Uma História Social**. São Paulo: Record, 1996.

HEPWORTH, David. **A Trágica História da Estrela Que Caiu Na Terra**. O Globo, Rio de Janeiro, p. 37, 28 jun. 2009.

JANOTTI, JR. Jeder. **'Falei Eu Vim Com o Pesadelo do Pop': do Gênero Musical como Ferramenta de Análise da Música Popular Massiva**. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação. São Leopoldo: Unisinos, 2002, *mimeo*.

_____, JR. Jeder. **Mídia, Música Popular Massiva e Gêneros Musicais: a Produção de Sentido no Formato Canção a partir de suas Condições de Produção e Reconhecimento**. XV COMPÓS. GT Produção de Sentido nas Mídias. Bauru, jun. 2006. Disponível em <http://www.compos.org.br>. Acesso em 01 jun. 2010.

JANOTTI, JR. Jeder & FILHO, F. João (Orgs.). **Comunicação & Música Popular Massiva**. Salvador: Edfba, 2006.

JONES, Quincy. **Fizemos História Juntos**. O Globo, Rio de Janeiro, p. 32, 2 jul. 2009.

MOTTA, Nelson. **Defeitos Especiais**. O Globo, Rio de Janeiro, p. 7, 7 ago. 2009.

KELLNER, Douglas. A Cultura da Mídia. In: **Madonna, Moda e Imagem**. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2001.

LINO, Clodoaldo Machado Filho. **Cultura Pop, Globalização e Brasil**. 2002, 131 p. Tese de Doutorado. Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

MUGGIATI, Roberto. **Rock, o Grito e o Mito: A Música Como Forma de Comunicação e Contracultura.** Petrópolis: Vozes, 1973.

PAGLIA, Camille. Finally, a Real Feminist. *The New York Times*, Nova Iorque, 14 dez. 1990. Disponível em <http://www.nytimes.com> . Acesso em 14 jun. 2010.

PEDROSO, Maria Goretti, MARTINS, Rosana (Orgs.). **Admirável Mundo MTV Brasil.** São Paulo: Saraiva, 2006.

SLATER, Don. **Cultura do Consumo e Modernidade.** São Paulo: Nobel, 2001.

TARABORRELLI, Randy J. **Madonna: Uma Biografia Íntima.** Rio de Janeiro: Globo, 2003.

_____, Randy J. **Michael Jackson: The Magic, The Madness, The Whole Story 1958/209.** Grand Central, 2010.

VILLAÇA, Renato Costa. **O Rock e as Bases de uma Cultura Musical Pop.** Associação Nacional do Programa de Pós-graduação em Comunicação. XI COMPÓS. GT Comunicação e Cultura. Rio de Janeiro, p. 01-15, jun. 2002. Disponível em <http://www.compos.org.br>. Acesso em 01 jun. 2010.

ANEXOS

ANEXO I

Thriller, By CHRISTOPHER CONNELLY

In the three years since Michael Jackson's first solo album, *Off the Wall*, sold 7 million copies and spawned four hit singles, black music has veered away from the danceable but ultraslick style that *Off the Wall* epitomized. From Prince to Marvin Gaye, from rap to Rick James, black artists have incorporated increasingly mature and adventurous themes — culture, sex, politics — into grittier, gutsier music. So when Jackson's first solo single since 1979 turned out to be a wimpy MOR ballad with the refrain "the doggone girl is mine," sung with a tame Paul McCartney, it looked like the train had left the station without him.

But the superficiality of that damnably catchy hit belies the surprising substance of *Thriller*. Rather than reheating *Off the Wall*'s agreeably mindless funk, Jackson has cooked up a zesty LP whose uptempo workouts don't obscure its harrowing, dark messages. Particularly on Jackson's own compositions, *Thriller*'s tense, nearly obsessive sound complements lyrics that delineate a world that has put the twenty-four-year-old on the defensive. "They're out to get you, better leave while you can/Don't wanna be a boy, you wanna be a man." It's been a challenging time for Jackson — his parents may separate, he's been involved in a paternity claim — and he's responded to those challenges head-on. He's dropped the boyish falsetto that sparked his hits from "I Want You Back" to "Don't Stop 'Til You Get Enough" and chosen to address his tormentors in a full, adult voice with a feisty determination that is tinged by sadness. Jackson's new attitude gives *Thriller* a deeper, if less visceral, emotional urgency than any of his previous work, and marks another watershed in the creative development of this prodigiously talented performer.

Take "Billie Jean," a lean, insistent funk number whose message couldn't be more blunt: "She says I am the one/But the kid is not my son." The party spirit that suffused *Off the Wall* has landed him in trouble, and he tempers that exuberance with suspicion. "What do you mean I am the one," he quizzically asks his femme fatale, "who will dance on the floor?" It's a sad, almost mournful song, but a thumping resolve underlies his feelings: "Billie Jean is not my lover" is incessantly repeated as the song fades out.

Billie Jean is mentioned in passing in *Thriller*'s most combative track, the hyperactive "Wanna Be Startin' Somethin'," wherein Jackson also takes on the press, gossips of all kinds and other grief-givers. Here the emotions are so raw that the song nearly goes out of control. "Somebody's always tryin' to start my baby crying," he laments, and that sense of quasi-paranoia yields to near-bitterness in the chorus: "You're a vegetable, you're a vegetable/They'll eat off you, you're a vegetable." It's a tune that's almost as exciting as seeing Jackson motivate himself across a concert stage — and a lot more unpredictable. These lyrics won't keep Elvis Costello awake nights, but they do show that Jackson has progressed past the hey-let's-hustle sentiments that dominated *Off the Wall*.

The sheer vitality of the musical setting obviates any sense of self-pity. Quincy Jones' production — Jackson coproduced his own compositions — is sparer than usual, and refreshingly free of schmaltz. Then again, he's working with what might be pop music's most spectacular instrument: Michael Jackson's voice. Where lesser artists need a string section or a lusty blast from a synthesizer, Jackson need only sing to convey deep, heartfelt emotion. His raw ability and conviction make material like "Baby Be Mine" and "Wanna Be Startin' Somethin'" into first-class cuts and even salvage "The Girl Is Mine." Well, almost.

Maybe the best song here is "Beat It," a this-ain't-no-disco AOR track if ever I heard one. Jackson's voice soars all over the melody, Eddie Van Halen checks in with a blistering guitar solo, you could build a convention center on the backbeat, and the result is one nifty dance song. Programmers, take note.

Jackson's greatest failing has been a tendency to go for the glitz, and while he's curbed the urge on Thriller, he hasn't obliterated it entirely. The end of side two, especially "P.Y.T. (Pretty Young Thing)," isn't up to the spunky character of the other tracks. And the title song, which at first sounds like a metaphoric examination of the same under-siege mentality that marks the LP's best moments, instead degenerates into silly camp, with a rap by Vincent Price. (Couldn't they get Count Floyd?)

Jackson has made no secret of his affection for traditional showbiz and the glamour that goes with it. His talents, not just singing but dancing and acting, could make him a perfect mainstream performer. Perish the thought. The fiery conviction of Thriller offers hope that Michael is still a long way away from succumbing to the lures of Vegas. Thriller may not be Michael Jackson's 1999, but it's a gorgeous, snappy step in the right direction.

Rolling Stone, 28 de janeiro de 1983.

ANEXO II

BAD, by DAVITT SIGERSON

Michael Jackson is a man. Agreed, he is a young man, emotional age about thirteen, with a young man's interest in cars, girls, scary movies and gossip. But adolescent stardom, Jehovah's Witnesses wackiness and unadulterated genius have kept this *faux*-porcelain elephant man more childlike than any oxygen-tank sleeping device ever could.

Bad is the work of a gifted singer-songwriter with his own skewed aesthetic agenda and the technical prowess to pursue it. Let the paid Encinologists comb through the small print for clues to understanding Jackson's complicated world. Does "God, I need you" in the carnal duet "I Just Can't Stop Loving You" constitute blasphemy in the wake of his departure from the Witnesses? Is the liner note to "Mother & Joseph Jackson" a tea leaf of familial discord or a casual term of address? Does anyone really care?

Nor should it matter to anyone but the beneficiaries of its anticipated sales whether *Bad* moves 4 or 12 or 50 million units. Comparisons with *Thriller* are unimportant, except this one: even without a milestone recording like "Billie Jean," *Bad* is a better record. The filler — "Speed Demon," "Dirty Diana," arguably "Liberian Girl" — is Michael's filler, which makes it richer, sexier, better than *Thriller's* forgettables: "Baby Be Mine," "P.Y.T. (Pretty Young Thing)," "Lady in My Life."

Leaving the muddy banks of conjecture — as to sales, as to facial surgery, as to religion, as to, Is he getting it, and if so, from whom or what? — we can soar into the heart of a nifty piece of work. *Bad* offers two songs, its title cut and "Man in the Mirror," that stand among the half dozen best things Jackson has done. A third, "The Way You Make Me Feel," is nearly as good. The only mediocrity is "Just Good Friends" (one of two songs not written by M.J.), a Stevie Wonder pairing that starts well but devolves into a chin-bobbing cheerfulness that is unforced but also, sadly, unearned.

Churls may bemoan "I Just Can't Stop Loving You," Jackson's duet with the often indistinguishable Siedah Garrett, as a second unworthy entry. Without descending to musical McCarthyism and questioning the honor of anyone who can fault a record with both finger snaps and timpani, it need only be asked, Who, having heard the song at least twice, can fail to remember that chorus?

Bad is not only product but also a cohesive anthology of its maker's perceptions. Where "Lady in My Life" was as believable as Abba's phonetic re-recording of its hits in Spanish, "I Just Can't Stop Loving You" quivers with the kind of desire that makes men walk bent at the waist. "Liberian Girl" glistens with gratitude for the existence of a loved one.

Once again, Jackson has written songs as dreams, and once again he has the unselfconsciousness to present them without interpretation. "Speed Demon," the car song, is a fun little power tale, in which Jackson's superego gives his id a ticket; "Smooth Criminal" may be the result of retiring too soon after a Brian de Palma picture. It's gory, but almost in the popcorn-chomping manner of "Thriller." As in his best songs, Jackson's free-form language keeps us aware that we are on the edge of several realities: the film, the dream it inspires, the waking world it illuminates.

If these songs — even "Smooth Criminal," with its incessant "Annie, are you okay?" — seem less threatening than previous dream songs, like "Heartbreak Hotel" and "Wanna Be Startin' Somethin'," it's because Jackson's perspective has changed. He is no longer the victim, the vegetable they want to eat up, but a concerned observer or a participant with power. For example, "Dirty Diana," the wisp of a song about a sexual predator, does not aim for the darkness of "Billie Jean"; instead, Jackson sounds equally intrigued by and apprehensive of a sexual challenge, but he feels free to accept or resist it. As on many of the sketchier songs, producer Quincy Jones marshals his most flamboyant strokes — crowd noise, Steve Stevens guitar and John Barnes string arrangement — to make a substantial recording out of an insubstantial melody.

"Bad" needs no defense. Jackson revives the "Hit the Road, Jack" progression and proves (with a lyric beginning with "Your butt is mine" and ending with the answered question "Who's bad?") that

he can outfunk anybody any time. When Jackson declares that "the whole world has to answer right now," he is not boasting but making a statement of fact regarding his extraordinary stardom. If anything, he is scorning the self-coronation of lesser funk royals and inviting his fickle public to spurn him if it dare. Not since the "Is it good, ya?" of Godfather Brown has a more rhetorical question been posed in funk.

Michael Jackson deserves the rewards due to those who tell their truth, who admit complexity when simplifications are at hand and who can funk in the valley of the gods. On "Man in the Mirror," a song he did not write, Jackson goes a step further and offers a straightforward homily of personal commitment: "I'm starting with the man in the mirror/I'm asking him to change his ways/And no message could have been clearer/If you wanna make the world a better place/Take a look at yourself and then make a change."

Snipers have dismissed this as a solipsistic, Eighties view of political engagement, but no one since Dylan has written an anthem of community action that has moved so many as Michael's (and Lionel's) "We Are the World." And no such grandiose plans can succeed without the first, private steps that Jackson describes here.

The best way to view *Bad* is not as the sequel to *Thriller*. Rather, imagine an album made up of "Style of Life," "Blues Away," "Bless His Soul," "Shake Your Body (Down to the Ground)," "That's What You Get (for Being Polite)," "Heartbreak Hotel" and "Can You Feel It," from the Jacksons' LPs, and "Don't Stop 'Til You Get Enough," "Working Day and Night," "Billie Jean," "Beat It" and "Wanna Be Startin' Somethin'," from Michael's solo records. View that *phenomenal* album's worth of music as the opening statement of Michael Jackson the autonomous artist. View *Bad* as its first fascinating successor.

Rolling Stone, 22 de outubro de 1987.

ANEXO III

DANGEROUS, By ALAN LIGHT

The booklet for *Dangerous* begins with a short prose poem by Michael Jackson describing the release the singer feels while dancing: "Creator and creation merge into one wholeness of joy" until "there is only ... the dance." It is Jackson's version of William Butler Yeats's "How can you tell the dancer from the dance?" and a revealing introduction to the first album in four years from this generation's best-known and bestselling superstar.

Dangerous might seem to be a chance to separate this dancer — the "eccentric" Michael of the chimps, the Elephant Man bones, the hyperbaric chamber — from his dancing and singing, which remain among the wonders of the performance world and, lest we forget, were the real reason we paid so much attention to Jackson in the first place. According to this plan, we must consider *Dangerous* on its own terms and listen without images of llamas and Macaulay Culkin dancing in our heads.

But of course this polarity between Jackson's on- and offstage lives is exactly what makes him so fascinating, and the triumph of *Dangerous* is that it doesn't hide from the fears and contradictions of a lifetime spent under a spotlight. This edge of terror electrified *Thriller's* Jackson-penned break-through cuts "Billie Jean" and "Beat It" but was diverted into an unconvincing nastiness in 1987 on *Bad*. It also drove the "controversial" segment of the "Black or White" video, but this tension is presented much more effectively on the album itself.

Teddy Riley replaces Quincy Jones as Jackson's primary collaborator on *Dangerous*, an inspired selection that is the key to the album's finest moments. Riley — the producer of groundbreaking tracks by Bobby Brown, Keith Sweat and his own combo, Guy — is the godfather of New Jack Swing, which merges hip-hop beats with soul crooning and has dominated the R&B charts in recent years. This choice clearly represents Jackson's pursuit of a more contemporary sound, an attempt to come to grips with the changes that have swept pop music since *Bad* — most significantly, rap's successful attack on the mainstream. Riley's work on *Dangerous* is reminiscent of Jackson's solo album *Off the Wall* (1979) and that record's distillation of disco to its perfect pop essence. Riley's tracks don't offer the revolutionary genre-busting of *Thriller*, but they dramatically illustrate the versatility of his style. Instead of the cocksure strut of a New Jack classic like Bobby Brown's "My Prerogative," the stacked layers of keyboards on *Dangerous* shift and percolate, varying textures over insistent, thumping rhythm tracks.

The aggressive yet fluid dance grooves Riley helped construct — and his emphasis is on writing grooves, not traditional songs — prove a perfect match for Jackson's clipped, breathy uptempo voice. The fit is especially striking on the songs dealing with women. Exactly half of *Dangerous* is concerned with affairs of the heart, and Jackson's greatest fears are brought right up front — there's not a single straightforward love song in the bunch. Instead we get betrayal in "Who Is It" and repressed lust in the titillatingly titled (and determinedly heterosexual) "In the Closet." Even "Remember the Time," the most lighthearted musical track on the album, tells of a blissful romance only to ask, "So why did it end?" The tense, stuttering beats mirror these anxieties compellingly. Riley's melodies may seem secondary, but he carefully plants unshakable hooks in the least likely places — a jittery rhythm track in "Can't Let Her Get Away," a snaky, unexpected bridge in "In the Closet."

There's nothing on *Dangerous* as anti-female as *Bad's* "Dirty Diana," but Jackson's persona is much more assertively sexual than the accused victim in "Billie Jean." He stalks and preens in "She Drives Me Wild." "Give In to Me" flirts with something more disturbing as Jackson sings, "Don't try to understand me/Just simply do the things I say" in a grittier, throaty voice while Slash's guitar whips and soars behind him. Neither this slow-burn solo nor the Stones-derived riff on "Black or White" offers the catharsis of Eddie Van Halen's blazing break on "Beat It," but they demonstrate that what seemed like a stunning crossover fusion in 1982 has now become an established part of the pop vocabulary.

Less impressive are the ballads on *Dangerous*, where Jackson turns to more global concerns. He has always had a weakness for sappiness, and over the years his delivery has grown increasingly constricted on slower numbers. "Heal the World" is a Hallmark-card knockoff of "We Are the World," while the grandiose "Will You Be There" never catches fire. "Keep the Faith," with its power-of-positive-thinking message, is looser and sets off fireworks with a call-and-response gospel coda. It's easy to overlook, though, because it immediately follows "Will You Be There," and both tracks feature the Andrae Crouch Singers; the sequencing of *Dangerous* often clusters similar songs in bunches when a more varied presentation would have been stronger.

"Jam," the album's opener, addresses Jackson's uneasy relationship to the world and reveals a canny self-awareness that carries the strongest message on *Dangerous*. "Jam" features a dense, swirling Riley track, propelled by horn samples and a subtle scratch effect, and includes a fleet rap by Riley favorite Heavy D. Though it initially sounds like a simple, funky dance vehicle, Jackson's voice bites into each phrase with a desperation that urges us to look deeper. He is singing as "false prophets cry of doom" and exhorts us to "live each day like it's the last." The chorus declares that the miseries of the world "ain't too much stuff" to stop us from jamming. To Jackson, who insists that he comes truly alive only onstage, the ability to "Jam" is the sole means to find "peace within myself," and this hope rings more sincere than the childlike wishes found in the ballads.

At such moments, *Dangerous* rises to the impossible challenge set by *Thriller*, the commercial and artistic juggernaut that will always loom over Michael Jackson's work. At his best, then and now, the dancer and the dance come together and reveal a man, no longer a man-child, confronting his well-publicized demons and achieving transcendence through performance. What got lost in the uproar over *That Video* is that, despite his offstage Peter Pan image, Michael Jackson's finest song and dance is *always* sexually charged, tense, coiled — he is at his most gripping when he really is dangerous.

Rolling Stone, 9 de janeiro de 1992.

ANEXO IV

TRUE BLUE, By DAVITT SIGERSON

Of all current superstars, none has manipulated the apparatus of fame more astutely than Madonna. Like Prince, she recognized the virtue of a one-word name and demonstrated the truth of an old adage — sex sells. She has played America's public morals like a virtuoso, building from starlet to megaslut to bad girl with a heart of gold to New Honest Woman.

Cynics and idealists can agree: a conquest this perfect requires incredible amounts of both luck and smarts. Up comes a good-looking, good-singing doll who parlays great ambition and market sense into a lowbrow dance album that becomes an international hit. She completes the transition from genre diva to mass-media wet dream brandishing a boy toy belt buckle under her bared bellybutton (for all convent girls to admire and feminists to loathe), then turns it around in a show of humor and pluck. But Madonna's march takes her to the brink of overexposure.

Then, out come the *Penthouse* and *Playboy* spreads. How do a couple of four-year-old portfolios just happen to make it into the hands of two fiercely competitive publications at the same exact ideal-for-Madonna moment? If it isn't a fix, then clearly God likes bad Catholic girls. And what could be better? That this bathroom consummation of boy toy love should be followed immediately by ritual purification at the altar of real love. Madonna marries Sean Penn and at long last hits the matrimonial sack.

And she did it all in less time than it has taken Ronald Reagan to send millions below the poverty line. Like Jimmy Cagney, to whom she dedicates "White Heat," Madonna is a lovable punk: cynical, street smart, funky, sexy, fundamentally idealistic, indestructibly self-respecting. Like Cagney, she's a national icon — but first and always, a patron saint of parochial-school America.

It is for the prokie (a less publicized but still more populous stratum than yuppie or preppie) that *True Blue* is written. Singing better than ever, Madonna stakes her claim as the pop poet of lower-middle-class America. On "Where's the Party," she presents a concise manifesto for the straphanging classes: "Couldn't wait to get older/Thought I'd have so much fun/Guess I'm one of the grown-ups/Now I have to get the job done." But Madonna isn't sad about her responsibilities. Full of immigrant-stock hustle, she's going to "find a way to make the good times last." On "Jimmy Jimmy," she laughs at her breathless boyfriend: "You say you're gonna be the king of Las Vegas.... You're just a boy who comes from bad places." But it's a loving laugh — and, surprise, Jimmy really does leave to make a better life. The story ends sadly, but the song is so happy that we can't doubt Madonna's pride in her guy or that she'll find a way to follow.

In "Love Makes the World Go Round," the happiest anthem for this age of uplift, Madonna scores at least as many points as "We Are the World" with lines like "It's easy to forget/If you don't hear the sound/Of pain and prejudice/Love makes the world go round" and "We're all so quick to look away/'Cause it's the easy thing to do."

Produced by Madonna with Pat Leonard and Stephen Bray, the sound of *True Blue* is yet another canny move. Armed with the success of "Into the Groove" (an unretouched eight-track demo by Bray and Madonna that epitomizes dance-pop perfection), M. resisted any temptation to reach for the kind of tour de force production Nile Rodgers achieved on *Like a Virgin*. Instead, we have a clean, accessible record assembled by a singer and songwriters to showcase material and performances. And (excepting the "Both Sides Now" rewrite "Live to Tell") it's true blue to Madonna's disco roots.

If there is a problem with Madonna's proke-rock testament, it's the lack of outstanding songs. Only the magnificent "Papa Don't Preach" — Madonna's "Billie Jean" — has the high-profile hook to match "Like a Virgin," "Dress You Up" and "Material Girl." Not coincidentally, all of the above were written by outside contributors. "White Heat," "Jimmy Jimmy" and "World Go Round" are excellent within their aspirations and easily comparable to "Angel" and "Holiday" (though not quite up to "Into the Groove" or "Lucky Star"). But none has the feel of a pop event. "Party" starts well

but doesn't ignite, and "True Blue," a cross between "Heaven Must Have Sent You" and "Chapel of Love," squanders a classic beat and an immensely promising title.

In commercial terms, it may not matter. "Live to Tell" hit Number One on career momentum, and "Papa Don't Preach" is great enough to carry several of *True Blue's* solid contenders home. In a clever double-entendre, M. — no longer anything like a virgin — pleads for her father's approval of the decision to keep an unborn child. Given Madonna's conscientiousness and ambition, it's not likely *True Blue's* dearth of "career records" was intentional. But its integrity and very freedom from attention seeking may turn out to be yet another piece of great timing in a remarkable career.

Madonna's sturdy, dependable, lovable new album remains faithful to her past while shamelessly rising above it. *True Blue* may generate fewer sales and less attention than *Like a Virgin*, but it sets her up as an artist for the long run. And like every other brainy move from this best of all possible pop madonnas, it sounds as if it comes from the heart.

Rolling Stone, 17 de junho de 1986.

ANEXO V

LIKE A PRAYER, By J.D. CONSIDINE

Ever since Madonna's bellybutton first undulated its way into mass consciousness, her fame has been more a matter of image than artistry. Never mind whether there was any depth or resonance behind it; for many of her fans, the image alone — Madonna as wily, wanton boy toy, gleefully manipulating the material world — was resonant enough. For others, it was just an act, a coolly calculated pop ploy designed to sell records.

With *Like a Prayer*, Madonna doesn't just ask to be taken seriously, she insists on it. Daring in its lyrics, ambitious in its sonics, this is far and away the most self-consciously serious album she's made. There are no punches pulled, anywhere; Madonna is brutally frank about the dissolution of her marriage ("Till Death Do Us Part"), her ambivalence toward her father ("Oh Father") and even her feelings of loss about her mother ("Promise to Try"). Yet as intensely personal as these songs are, the underlying themes are universal enough to move almost any listener. Likewise, the music, though clearly a step beyond the pop confections that earned the singer her place on the charts, remains as accessible as ever.

Don't expect to be won over instantly, though, for *Like a Prayer* is more interested in exorcising demons than entertaining fans. The album is in large part about growing up and dealing with such ghosts from the past as parents, religion and the promises of love. At times, the album can be heartbreaking in its honesty — read through the lyrics to "Till Death Do Us Part," and you'll feel guilty for ever having glanced at a tabloid with a Madonna & Sean Wedding Shocker headline.

This is serious stuff, and nowhere is that more apparent than on the title tune. Opening with a sudden blast of stun-gun guitar, "Like a Prayer" seems at first like a struggle between the sacred and the profane as Madonna's voice is alternately driven by a jangling, bass-heavy funk riff and framed by an angelic aura of backing voices. Madonna stokes the spiritual fires with a potent, high-gloss groove that eventually surrenders to gospel abandon.

The tracks that Madonna coproduced with Patrick Leonard — which include "Like a Prayer" — are stunning in their breadth and achievement. "Cherish," which manages a nod to the Association song of the same title, makes savvy retro-rock references, and "Dear Jessie" boasts kaleidoscopic *Sgt. Pepper*-isms. When Stephen Bray replaces Leonard as coproducer, even an unabashed groove tune like "Express Yourself" seems smart and sassy, right down to Madonna's soul-style testimony on the intro: "Come on, girls, do you believe in love?"

Believing in love doesn't seem as easy for Madonna as it once did, though. "Till Death Do Us Part" takes its wedding-vow title almost mockingly, as the singer contemplates all the ways her marriage seems to be killing her. "The bruises, they will fade away/You hit so hard with the things you say," goes one verse, and it's hard not to be shocked. But the saddest thing about the song isn't the abuse endured by Madonna (for this hardly seems a fictional "I"); it's her helplessness in the face of her husband's self-loathing: "You're not in love with someone else/You don't even love yourself/Still I wish you'd ask me not to go."

But difficult love seems a familiar refrain in this collection of songs. "Oh Father" mirrors many of the horrors hinted at by "Till Death Do Us Part" (which provides plenty of material for armchair psychiatrists), and despite the song's lush string arrangement, there's still a disturbing amount of ache in lines like "You can't hurt me now/I got away from you, I never thought I would." Not that it's all bad love and childhood trauma. "Promise to Try," for instance, is about gathering a certain strength from feelings of loss and abandonment, as Madonna tries to live up to the memories she holds so dear.

The worst that can be said of the album's obviously confessional numbers is that they engender such powerful emotions that an admirable pop song like "Keep It Together" seems almost trivial by comparison (when in fact it's a rather impressive invocation of the importance of family). Fortunately, Madonna maintains an impressive sense of balance throughout the album, leavening

the pain of "Till Death Do Us Part" with the lighthearted love of "Cherish," contrasting the trauma of "Oh Father" with the libidinal power games of "Love Song" (a coy, musically adventurous duet with Prince) and juxtaposing the ecstatic fervor of "Like a Prayer" with the Catholic injoking of "Act of Contrition."

As for her image, well, you may see her navel on the inner sleeve, but what you hear once you get inside the package is as close to art as pop music gets. *Like a Prayer* is proof not only that Madonna should be taken seriously as an artist but that hers is one of the most compelling voices of the Eighties. And if you have trouble accepting that, maybe it's time for a little image adjustment of your own.

Rolling Stone, 6 de abril de 1989

ANEXO VI

EROTICA, By ARION BERGER

It took Madonna ten years, but she finally made the record everyone has accused her of making all along. Chilly, deliberate, relentlessly posturing. *Erotica* is a post-AIDS album about romance — it doesn't so much evoke sex as provide a fetishistic abstraction of it. She may have intended to rattle America with hot talk about oral gratification and role switching, but sensuality is the last thing on the album's mind. Moving claustrophobically within the schematic confines of dominance and submission, *Erotica* plays out its fantasies with astringent aloofness, unhumid and uninviting. The production choices suggest not a celebration of the physical but a critique of commercial representations of sex — whether Paul Verhoeven's, Bruce Weber's or Madonna's — that by definition should not be mistaken for the real thing. It succeeds in a way the innocent post-punk diva of *Madonna* and the thoughtful songwriter of *Like a Prayer* could not have imagined. Its cold, remote sound systematically undoes every one of the singer's intimate promises.

Clinical enough on its own terms when compared with the lushness and romanticism of Madonna's past grooves, *Erotica* is stunningly reined in; even when it achieves disco greatness, it's never heady. Madonna, along with coproducers Andre Betts and Shep Pettibone, tamps down every opportunity to let loose — moments ripe for a crescendo, a soaring instrumental break, a chance for the listener to dance along, are over the instant they are heard. *Erotica* is Madonna's show (the music leaves no room for audience participation), and her production teases and then denies with the grim control of a dominatrix.

Against maraca beats and a shimmying horn riff, "Erotica" introduces Madonna as "Mistress Dita," whose husky invocations of "do as I say" promise a smorgasbord of sexual experimentation, like the one portrayed in the video for "Justify My Love." But the sensibility of "Erotica" is miles removed from the warm come-ons of "Justify," which got its heat from privacy and romance — the singer's exhortations to "tell me your dreams." The Madonna of "Erotica" is in no way interested in your dreams; she's after compliance, and not merely physical compliance either. The song demands the passivity of a listener, not a sexual partner. It's insistently self-absorbed — "Vogue" with a dirty mouth, where all the real action's on the dance floor.

Look (or listen) but don't touch sexuality isn't the only peep-show aspect of this album; *Erotica* strives for anonymity the way *True Blue* strove for intimacy. With the exception of the riveting "Bad Girl," in which the singer teases out shades of ambiguity in the mind of a girl who'd rather mess herself up than end a relationship she's too neurotic to handle, the characters remain faceless. It's as if Madonna recognizes the discomfort we feel when sensing the human character of a woman whose function is purely sexual. A sex symbol herself, she coolly removes the threat of her own personality.

Pure disco moments like the whirligig "Deeper and Deeper" don't need emotional resonance to make them race. But the record sustains its icy tone throughout the yearning ballads ("Rain," "Waiting") and confessional moods ("Secret Garden"). Relieved of Madonna's celebrity baggage, they're abstract nearly to the point of nonexistence — ideas of love songs posing as the real thing. Even when Madonna draws from her own life, she's all reaction, no feeling: The snippy "Thief of Hearts" takes swipes at a man stealer but not out of love or loyalty toward the purloined boyfriend, who isn't even mentioned.

By depersonalizing herself to a mocking extreme, the Madonna of *Erotica* is sexy in only the most objectified terms, just as the album is only in the most literal sense what it claims to be. Like erotica, *Erotica* is a tool rather than an experience. Its stridency at once refutes and justifies what her detractors have always said: Every persona is a fake, the self-actualized amazon of "Express Yourself" no less than the breathless baby doll of "Material Girl." *Erotica* continually subverts this posing to expose its function as pop playacting. The narrator of "Bye Bye Baby" ostensibly dumps the creep who's been mistreating her, but Madonna's infantile vocal and flat delivery are anything but assertive — she could be a drag queen toying with a pop hit of the past. *Erotica* is everything Madonna has been denounced for being — meticulous, calculated, domineering and artificial. It accepts those charges and answers with a brilliant record to prove them.

Rolling Stone, 26 de novembro de 1992.