
This is show business: a cultura dos megaespetáculos pop e a invenção do “padrão Madonna”¹

Mariana Lins Lima²
Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE

Resumo

Partindo de uma análise histórica e cultural, o presente trabalho busca compreender a construção estética do padrão de show que se consagrou entre as artistas de música pop norte-americanas e do modelo de negócio (*show business*) gerado por ele. Aqui apontamos como o formato, inaugurado pela cantora Madonna no final dos anos 1980 e seguido até hoje por suas sucessoras, reúne influências da tradição de musicais da Broadway, apropriando-se de elementos teatrais não apenas na performance, mas na estrutura técnica dos megaespetáculos.

Palavras-chave: performance; música pop; Madonna; Broadway; show.

Ao longo das últimas quatro décadas, a realização de shows e turnês ganhou protagonismo no escopo estratégico da indústria musical, em função da crise nas vendas de discos e das novas dinâmicas de mercado impostas pela internet. Face ao declínio da receita proveniente do álbum fonográfico, a performance ao vivo, ao lado dos investimentos em publicidade, tornou-se o foco das carreiras de praticamente todos os artistas *mainstream*.

No entanto, para as cantoras pop, antes mesmo da crise, o show já adquirira um papel determinante para sua sobrevivência no segmento, já que é no palco onde se materializa o conjunto de elementos necessário para distingui-las entre os outros artistas que orbitam a indústria do entretenimento. Entre esses elementos, estão o conceito estético, a narrativa, a música, a dança, os bailarinos, a cenografia, as trocas de figurino e tudo aquilo capaz de flexibilizar os limites da noção do que seria um tradicional show de música.

Não se trata, portanto, de artistas interessadas em apenas apresentar suas canções ao público, cantando e/ou tocando, mas de uma performance que envolve a teatralização

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento, XVIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. E-mail: marianalinsl@gmail.com.

extrema desse repertório, produzindo uma estética que não se restringe somente ao aspecto musical – a virtuose, por exemplo –, senão também a uma gramática cênica e sonora particular.

No terreno da música pop, a consagração dos espetáculos musicais de grande porte acontece, nos anos 1980, com dois nomes do *mainstream* norte-americano: Michael Jackson e Madonna. A magnitude técnica e visual do formato de shows consolidado por eles tem orientado boa parte dos artistas que os sucederam, tornando a cantora Madonna possivelmente a referência mais sólida nesse cenário, dado o refinamento de suas produções, os números expressivos de bilheteria e a longevidade na carreira³. A artista cristalizou o que se confirmaria como uma espécie de padrão de show pop, seguido por cantoras como Britney Spears, Beyoncé, Katy Perry, Miley Cyrus e Ariana Grande, no qual é criada uma narrativa costurada por blocos temáticos, identificados por diferentes cenografias, figurinos, coreografias e encenações, durante aproximadamente duas horas (LIMA, 2017).

Tal modelo de apresentação parece guardar semelhanças com a tradição de espetáculos musicais de teatro popularizada pela Broadway⁴, no início do século 20, coincidindo também com a ascensão da cultura do entretenimento (*show business*) nos Estados Unidos. Diante disso, proponho aqui oferecer um panorama para tentarmos compreender a construção histórica da ideia de show que vigora na música pop, atualmente, discutindo também a consolidação desse tipo de espetáculo na trajetória da cantora Madonna.

A Broadway e o teatro musical

Originado na Inglaterra, após a Restauração da monarquia, em 1660, numa época em que a realeza britânica só permitia oficialmente a realização de espetáculos de canto e dança, o teatro musical começa a se desenvolver a partir de encenações de óperas e “operetas” – obras leves, cômicas e permeadas por canções integradas à ação

³ Em atividade desde 1982, a cantora já realizou um total de 10 turnês internacionais: *The virgin tour* (1985), *Who's that girl tour* (1987), *Blond ambition tour* (1991), *Girlie show tour* (1993), *Drowned world tour* (2001), *Re-invention tour* (2004), *Confessions tour* (2006), *Sticky & sweet tour* (2008), *MDNA tour* (2012) e *Rebel heart tour* (2015). A *Sticky & sweet tour* é considerada atualmente a maior turnê de um artista solo da história, segundo a revista Rolling Stone, e a terceira maior de todos os tempos, atrás das de Rolling Stones e U2. Disponível em: <<https://www.rollingstone.com/music/news/madonna-wraps-record-breaking-sticky-sweet-tour-in-israel-20090903>>. Acesso em: 7 mar. 2018.

⁴ Localizada em Nova York (EUA), a avenida Broadway é célebre por concentrar os principais teatros de Manhattan, desde o século 19, no que ficou conhecido como Theater District.

(HELIODORA, 2008). A partir do século 19, o gênero, já popular no Reino Unido, é então exportado para os palcos norte-americanos e tem como registro de primeira montagem *The Black Crook*⁵, peça datada de 1866, que carrega elementos do *vaudeville*⁶, porém conectando de forma um pouco mais coesa a música e a dança com a narrativa. Ao final do século, praticamente todos os espetáculos musicais produzidos nos Estados Unidos replicavam a fórmula inspirada no *vaudeville*, servindo principalmente como veículos para difundir a música popular e promover “shows de habilidades” (WOLLMAN, 2006).

Considerado uma forma menor de entretenimento, pelo seu formato heterogêneo e endereçamento às classes mais populares, o *vaudeville* também recebia críticas por ser apresentado em teatros luxuosos, exageradamente opulentos, a um público “não digno” de valor (GLASS, 2015). O gênero prevaleceu na Broadway até a emergência do cinema, em meados da década de 1930, na medida em que boa parte dos teatros foi transformada em salas de exibição de filmes, provocando também a migração de atores “vaudevillianos” para a nova mídia em ascensão, como aconteceu com Charlie Chaplin, Mae West e Gene Kelly.

É oportuno observar que a forma de estruturação do espetáculo *vaudeville* – dividido em atos distintos, sem unidade, com performances de tipos variados – pode ser considerada um embrião do modelo de shows pop “blocados” que se consolidaria nos Estados Unidos no século 20. Além disso, a estética burlesca circunscrita pelo gênero também parece apontar traços notadamente incorporados aos megaespetáculos atuais, como o estilo extravagante, paródico, sensual e, muitas vezes, grotesco, tanto da narrativa quanto da *mise-en-scène*.

De raiz italiana, o termo “burlesco” tem origem na palavra “burla”, que significa “brincadeira”, “zombaria”, definindo o caráter essencialmente satírico das performances dessa natureza. A predominância das artistas femininas, segundo Allen (1991), também se tornou uma das marcas desse tipo de espetáculo.

[...] podemos dizer que o burlesco é uma das várias formas de entretenimento do século 19 fundamentadas na estética da transgressão, da inversão e do grotesco. O artista burlesco representa uma construção do que Peter Stallybrass e Allon

⁵ O espetáculo é baseado no livro homônimo do dramaturgo norte-americano Charles M. Barras (1826-1973), com músicas de Giuseppe Operti (1853-1886) e George Bickwell (1815-1891).

⁶ Gênero teatral de entretenimento, de inspiração francesa, que se populariza nos Estados Unidos após a Guerra Civil Americana (1861-1865), no final do século 19, com espetáculos que incluíam números burlescos, mágicos, acrobatas, cantores, cenas de peças, entre outras atrações variadas e sem muita conexão entre si.

White chamam de *low other* (“outro baixo”): algo que é insultado e excluído da ordem social dominante como degradado, sujo e indigno, mas que é simultaneamente objeto de desejo e/ou fascínio. Como diziam, “o *low other* é desprezado e negado ao nível de organização política e do ser social na medida em que é instrumentalmente constituinte dos repertórios imaginários compartilhados da cultura dominante”. (ALLEN, 1991, p. 26, tradução nossa)⁷

No rastro da tradição “vaudevilliana”, através da qual o burlesco ganha projeção em Nova York, o cabaré⁸, outro gênero de filiação francesa, emerge unindo música, dança, comédia e teatro em performances apresentadas em *nightclubs* (casas noturnas), enquanto o público bebia ou jantava, acomodado em suas respectivas mesas. Durante o período da Lei Seca⁹, entre 1920 e 1933, muitas dessas casas de show, também conhecidas como *speakeasies*, funcionaram na clandestinidade, por venderem bebidas alcoólicas de forma ilegal e abrigarem apresentações de conjuntos de Jazz, um gênero musical então marginalizado pela sociedade norte-americana. Duas das principais artistas de cabaré mais lembradas no *mainstream* são Josephine Baker e Marlene Dietrich, figuras que inspirariam as performances e a concepção visual dos shows de inúmeras “divas pop”, em especial os da cantora Madonna¹⁰.

É somente a partir da década de 1920, que compositores como George e Ira Gershwin, Oscar Hammerstein II, Irving Berlin e Cole Porter passam a criar peças nas quais a integração entre música e enredo é, de fato, completa. As canções combinadas com os números de dança conseguem produzir personagens mais complexos e contar histórias mais sofisticadas do que as interpretadas nos espetáculos *vaudeville*, que a essa altura já não gozavam do mesmo prestígio de antes. É o caso das composições nos musicais *Show Boat* (1927), de Hammerstein II; *Anything Goes* (1934), de Porter; e *Shall We Dance* (1937), dos irmãos Gershwin, todos encenados na Broadway.

⁷ [...] we might say that burlesque is one of several nineteenth-century entertainment forms that is grounded in the aesthetics of transgression, inversion, and the grotesque. The burlesque performer represents a construction of what Peter Stallybrass and Allon White call the “low other”: something that is reviled by and excluded from the dominant social order as debased, dirty, and unworthy, but that is simultaneously the object of desire and/or fascination. As they put it, “the low-other is despised and denied at the level of political organization and social being whilst it is instrumentally constitutive of the shared imaginary repertoires of the dominant culture.”

⁸ Gênero de origem francesa, que se populariza no século 16.

⁹ Por 13 anos, a Constituição dos Estados Unidos determinou a proibição da fabricação, comércio, transporte, exportação e importação de bebidas alcoólicas, numa tentativa de amenizar os problemas relacionados à pobreza e a violência no país, por meio da 18ª Emenda.

¹⁰ Em 1993, Madonna homenageou Marlene Dietrich durante um bloco da turnê The Girlie Show, vestindo smoking, como a artista costumava fazer, e cantando a música “Like a Virgin” numa versão cabaré, em sotaque alemão. Entre 1990 e 2015, a cantora também incluiu blocos temáticos de cabaré, referenciando as estéticas de Marlene Dietrich ou Josephine Baker, em pelo menos outras quatro turnês – *Blond Ambition* (1990), *Re-Invention* (2004), *MDNA* (2012) e *Rebel Heart* (2015).

Tin Pan Alley: a invenção do *show business*

Há uma certa dificuldade de delimitar onde começam ou terminam as influências dos gêneros *vaudeville*, burlesco e cabaré no formato do teatro musical que se expande, nos Estados Unidos, na primeira metade do século 20. Entretanto, um fator de economia estética parece atravessar boa parte dessas expressões, numa época em que ainda não havia gravadoras, discos, selos e o que se conhece hoje por indústria fonográfica: o Tin Pan Alley. O termo designa os primeiros editores de música norte-americana, cujos escritórios se concentravam numa rua conhecida pelo mesmo nome, localizada na região da Broadway (JASEN, 2003). Lá, eles produziam, publicavam e coordenavam a distribuição de partituras de música popular, com finalidade comercial, para diversas cidades do país, como Chicago, Detroit e Baltimore.

Entre 1880 e 1950, os editores do Tin Pan Alley operaram sobretudo em Nova York, servindo-se do teatro musical como principal meio de divulgação das faixas compostas pelos seus contratados. No início, como ainda não havia discos, o público não podia comprar suas canções favoritas, gravadas, para ouvir em casa, mas existia a possibilidade de adquirir a partitura para tocá-las quando quisesse. As músicas, portanto, tinham de ser executadas ao vivo, como explica Jasen (2003), para que as pessoas se interessassem em comprar as partituras:

A música era apresentada e promovida em partituras para voz e piano. O público era induzido a comprar as partituras quando via e ouvia seus artistas favoritos incorporarem as canções em seus atos, primeiro no teatro e no *vaudeville*, depois através de gravações (primeiro em cilindros, depois em discos planos que giravam a 78 rotações por minuto), e depois no rádio, nos filmes e finalmente na televisão. (JASEN, 2003, p. 11, tradução nossa)¹¹

O modelo de capitalização musical instituído pelo Tin Pan Alley parece um protótipo para o sistema de produção, edição, promoção e circulação que a indústria fonográfica estabeleceria em alguns anos. Dentro dessa lógica, a performance ao vivo torna-se fundamental para o êxito das vendas e o crescimento da demanda pelas canções, que eram comercializadas pelos “*song pluggers*” – pessoas destacadas para convencer músicos e cantores a tocarem os lançamentos e, assim, divulgá-los entre o público.

¹¹ The music was presented and promoted in sheet music for voice and piano. The public was induced to purchase the music sheets when they saw and heard their favorite performers incorporate the songs in their acts, first in the theater and in vaudeville, then through recordings (first on cylinders, then on flat discs that turned at 78 revolutions per minute), and later on radio, then in films, and finally on television.

O teatro musical então era a vitrine ideal para os compositores, já que oferecia a chance de explorar outros recursos que não apenas voz e piano, sofisticando a execução de seus repertórios no palco, com cenografia, figurinos, coro, bailarinos etc. Irving Berlin, Cole Porter, Oscar Hammerstein II e George M. Cohan, este último considerado o “pai do musical norte-americano”¹², eram alguns das dezenas de nomes que integravam o Tin Pan Alley e utilizavam o teatro como principal plataforma para promover seu material.

A atuação do grupo de editores musicais nova-iorquino gerou o que seria conhecido como “*show business*”, na seara do entretenimento, e propiciou a formação de uma cadeia de produção artística que movimentava substancialmente a economia da Broadway.

Durante cerca de 70 anos, o Tin Pan Alley funcionou como berço da música popular dos Estados Unidos, contribuindo para sua massificação em todo o país, além de implementar um modelo de negócio que se perpetuaria por décadas. Mesmo com o fim de suas atividades, em virtude do desenvolvimento dos meios de comunicação de massa, o legado do Tin Pan Alley constitui a primeira amostra do que seria a “música pop” no futuro e reúne alguns dos maiores clássicos da canção norte-americana, como “*Give my regards to Broadway*” (1904), de George M. Cohan, “*God bless America*” (1918), de Irving Berlin, e “*Happy days are here again*” (1929), de Milton Ager e Jack Yellen.

O espetáculo

Pensar a performance pop no palco, a partir das influências do teatro musical da Broadway, coloca-nos diante da necessidade de traçar alguns paralelos entre os dois formatos. Antes, contudo, é preciso que se diga que o surgimento do rock’n’roll, na década de 1950, afetou significativamente a dinâmica dos musicais nova-iorquinos. Como aponta Wollman (2006), o rechaço dos compositores da Broadway em relação ao rock impediu que a sonoridade dos musicais se renovasse, afastando o público mais jovem dos teatros e contribuindo para a iminente decadência do Tin Pan Alley.

Inicialmente convencido de que o rock'n'roll era uma moda vulgar e barulhenta que se desvaneceria com o tempo, os compositores de teatro da Broadway simplesmente ignoraram o novo gênero musical. No entanto, no final da década

¹² Os espetáculos *vaudeville* de George M. Cohan introduziram uma vitalidade até então inédita aos musicais, engajando de forma pioneira a narrativa com a composições, a exemplo das produções *Little Johnny Jones* (1904) e *Forty-five minutes from Broadway* (1906). Ver mais em FEWSTER; SHANG; SZUDEK (2015).

de 1950, o rock'n'roll continuava apenas a ganhar impulso, enquanto o Tin Pan Alley estava, sem dúvida, desaparecendo. Um motivo especial de preocupação entre os compositores da Broadway era o fato de que, enquanto o Tin Pan Alley tradicionalmente atendia a públicos de todas as idades, o rock 'n' roll era quase exclusivamente o domínio dos jovens. Na Broadway, a idade média das audiências começou a subir, e o musical americano “se tornou teatro para uma América Eisenhower complacente”. (WOLLMAN, 2006, p. 13, tradução nossa)¹³

A reconciliação do teatro musical com o rock só aconteceria no final dos anos 1960, após a origem dos conceitos de “*rock musical*” e “*rock opera*” a partir de produções como “*Hair*” (1967), de James Rado e Gerome Ragni, e “*Jesus Christ superstar*” (1971), de Andrew Lloyd Webber. Ambos carregavam influências estéticas do rock, mas a principal diferença, segundo Wollman (2006), era a quantidade de diálogos cantados em cada um; o primeiro possuía um número razoável de diálogos falados, enquanto no segundo todos eram musicados.

O show pop como se conhece hoje, portanto, parece o produto das muitas transformações que o teatro musical vivenciou e da importância que a ideia de *show business* adquiriu nesse processo. Em razão disso, não seria imprudente reafirmar o quanto a performance ao vivo das cantoras pop contemporâneas é atravessada esteticamente pela tradição musical da Broadway, evocando padrões e formatos que se expandiriam, para além do tablado, em grandes estádios por todo o mundo. Não por acaso, é comum que os shows pop sejam referidos como “espetáculos”, seja na imprensa especializada ou entre o público, por agregarem técnica e visualmente aspectos que extrapolam os shows de música convencionais.

A grosso modo, a estrutura basilar de um espetáculo musical de teatro, de acordo com Kenrick (2003), é composta por *libretto* (*the book*) e partitura (*score*), numa história que se desdobra ao longo de dois atos, com um interlúdio entre eles. O *libretto*, também presente nas óperas, é considerado o elemento mais importante, pois orienta a narrativa, reunindo a música, os diálogos e a história; seria uma espécie de roteiro. Normalmente, ele é escrito ao mesmo tempo em que se compõe a partitura, já que esta define o *plot* (arco central) para o desenvolvimento dos personagens em cena junto à música e à coreografia.

¹³ Initially convinced that rock 'n' roll was a noisy, vulgar fad that would fade with time, Broadway's theater composers simply ignored the new musical genre. Yet by the end of the 1950s, rock 'n' roll was only continuing to gain momentum, while Tin Pan Alley fare was, without question, dying away. Of particular cause for concern among Broadway composers was the fact that while Tin Pan Alley had traditionally catered to audiences of all ages, rock 'n' roll was almost exclusively the domain of the young. On Broadway, the average age of audiences began to rise, and the American musical “became theater for a complacent, Eisenhower America.”

Ela combina uma variedade de estilos musicais suficiente para contemplar diferentes momentos e emoções gerados ao longo do espetáculo – canções lentas, românticas, cômicas, dançantes etc.

Broadway em Madonna

Analisando o modelo de show pop atual, sobretudo o que a cantora Madonna começa a realizar a partir dos anos 1980, é possível identificar vários pontos de convergência com o que se produz nos musicais norte-americanos. Estruturalmente, quase todos os seus shows são divididos em quatro atos – com exceção do primeiro, *The virgin tour* (1985), e do segundo, *Who's that girl tour* (1987). Mesmo sem aderir ao formato que perduraria por décadas, as turnês iniciais já contavam com outros elementos, característicos da Broadway, que marcariam os espetáculos de Madonna: narrativa pontuada por trocas de figurino a cada duas ou três músicas, *mise-en-scène*, bailarinos e encenações.

No decorrer dos anos, profissionais do teatro, como os cenógrafos Jerome Sirlin e John McGraw, o designer de iluminação Peter Morse e o coreógrafo Vincent Paterson foram integrados à equipe de criação, tornando-se peças fundamentais para o “desenho Broadway” conferido aos shows. É o que Paterson explica, em entrevista ao jornal New York Times, durante a turnê *Blond ambition* (1990):

Vincent Paterson, o coreógrafo que co-dirigiu o show com Madonna (e que dirigiu e coreografou a turnê “*Bad*” de Michael Jackson), nota que “hoje, nós pensamos no visual tanto quanto na música”. Ao contrário da turnê de Jackson – que, apesar de fortemente orientada para a dança, usava um formato tradicional de concerto de rock – a ideia por trás da *Blond Ambition* era combinar música, arte performática e dança, além de uma grande dose de truques teatrais utilizados na Broadway. [...] Em seus cenários, desenvolvidos num período de cinco meses e executados por John McGraw, o cenógrafo, e Peter Morse, o designer de iluminação, o desafio de Ciccone [diretor do show] era “tornar o espetáculo teatral sem alienar o público”. Como ele mesmo reconhece, é uma linha tênue, já que a força tradicional de um show de rock’n’roll era o artista em frente a um microfone que se ligava pouco espontaneamente ao público. (BROWN, 1990, p. 24, tradução nossa)¹⁴

¹⁴ Vincent Paterson, the choreographer who co-directed the show with Madonna (and who directed and choreographed Michael Jackson's "Bad" tour), notes that "today, we think of the visual as much as the song." In contrast to Mr. Jackson's tour - which, though heavily dance-oriented, used a traditional rock concert format - the idea behind "Blond Ambition," he said, was to combine music, performance art and dance, along with a major dose of theatrical tricks used on Broadway. [...] In his set designs, which evolved over a five-month period and were executed with John McGraw, the set designer, and Peter Morse, the lighting designer, Mr. Ciccone's challenge was to "make the show theatrical without

Como se pode notar, há uma clara preocupação em afastar esteticamente a performance da cantora dos shows de rock convencionais. A teatralização da música pop no palco torna-se, então, um traço de distinção entre os dois gêneros, na medida em que gera um processo comunicativo social regido pelo corpo e por uma retórica gestual que abarca não apenas a voz e o movimento, mas um vasto repertório de linguagem e iconografia (FRITH, 1996). Em Madonna, a articulação desses fatores resulta numa performance que Frith (1996, p. 205) define como sendo “não uma maneira de agir, mas de posar”, dialogando com a habilidade do público em compreendê-la ao mesmo tempo enquanto objeto (de sedução ou repulsa) e sujeito – algo muito próximo do que se passava com os artistas burlescos, no século 19.

É a partir de 1990, com a turnê *Blond ambition*, que o formato de espetáculo teatral é incorporado oficialmente aos shows de Madonna, com poucas alterações ao longo dos anos. A estrutura consiste em quatro blocos temáticos, separados por três interlúdios – normalmente misturando números de dança e vídeos *backdrops*¹⁵ –, com arcos narrativos em cada um dos blocos. Embora diferentes, todos eles estão integrados à narrativa maior do show, que originalmente se propõe a contar alguma história, passando pelas etapas de introdução, conflito/crise, clímax e desfecho, com pouco ou nenhum espaço para improvisos.

Além do arco dramático, outra familiaridade com o teatro musical é a maneira como são utilizados os recursos cenográficos. São em média cinco trocas de cenários¹⁶, sete de figurino, várias inserções acrobáticas e efeitos especiais. Os shows também contam com um número expressivo de bailarinos (incluindo a própria cantora) que inicia com sete, na *Blond ambition tour*, e chega a 21 na *Re-invention tour* (2004), mantendo a média de 20 até a *Rebel heart tour* (2015). Outro ponto interessante de observar é o posicionamento da banda no palco. Com exceção das duas primeiras turnês, em 1985 e 1987, os músicos ficam quase sempre à sombra, ao fundo ou lateralmente, pouco expostos aos olhos do público.

alienating the audience." As he is the first to acknowledge, it's a fine line, since the traditional strength of a rock-and-roll concert has been the artist standing in front of a microphone bonding somewhat spontaneously with the audience.

¹⁵ São videoartes ou videoclipes, produzidos especialmente para o show, que costumam ser projetados nos telões do palco durante os interlúdios.

¹⁶ Esse número cresce quando os cenários passam a ser substituídos pelos telões e estruturas móveis em LED.

Na Broadway, os teatros mantêm a área conhecida como “*orchestra pit*”, geralmente na frente e um pouco mais abaixo do nível do palco, não apenas para acomodar a orquestra de forma adequada, mas de maneira a proporcionar melhor experiência acústica para a plateia. Essa localização se altera no teatro, conforme a dinâmica de cada espetáculo, e pode vir a instalar a orquestra ao fundo também. Nos dois casos, para além da qualidade sonora, parece haver certo interesse em camuflar a origem da música, privilegiando a performance dos atores em cena, em detrimento da dos músicos.

Em Madonna, acontece o mesmo. Ao contrário dos clássicos shows de rock, em que a banda é o eixo da performance e também o elemento de distinção, a aproximação do pop com a estética do teatro musical subverte essa lógica. A exceção acontece apenas quando há algum número inspirado no cabaré, pois requer o piano e o músico em cena, junto a Madonna. No mais, a banda toca em “segundo plano”, favorecendo o protagonismo da cantora e seus bailarinos, sem haver, inclusive, o ritual de agradecimentos ou apresentação dos membros no final.

Em paralelo aos shows, desde a primeira turnê, em 1985, os fãs têm a possibilidade de adquirir, nos locais das apresentações, um artigo oficial bastante apreciado entre colecionadores: o *tour book*. Trata-se do programa do show, em formato de livro, que inclui um ensaio fotográfico promocional, a ficha técnica completa e, eventualmente, detalhes sobre alguns aspectos criativos. O *tour book* carrega um pouco do conceito do *libretto* e dos tradicionais programas de peças, vendidos na Broadway, embora mais sofisticado editorialmente e endereçado aos aficionados pelo artista. Por isso mesmo, figura entre os itens mais disputados do catálogo de *merchandising* da cantora.

“Padrão Madonna”

O modelo de show realizado por Madonna tem norteado as performances ao vivo das cantoras pop, há pelo menos três décadas. O que parecia ser uma reinvenção estética, fortemente inspirada na cultura dos musicais da Broadway, tornou-se um modelo de negócio milionário na indústria, que segue aplicando a fórmula, com poucas alterações, até os dias de hoje. Em meio à gramática cênica do *show business*, surgiu também uma cadeia produtiva especializada, que não mais recorre aos nomes da Broadway para adaptar aos estádios e arenas o que funciona no teatro. Atualmente, há engenheiros,

arquitetos, iluminadores, diretores de arte, coreógrafos, designers, figurinistas, entre outros profissionais, exclusivamente dedicados aos megaespetáculos pop. Há empresas focadas unicamente na gestão de turnês mundiais, como a gigante norte-americana Live Nation¹⁷, que cuida desde a promoção até a chegada dos ingressos às mãos do público.

A reconfiguração que a indústria musical tem experimentado, com os grandes shows tomando a frente das estratégias de promoção, se reaproxima do que ocorria na época sem discos fonográficos do Tin Pan Alley. Com a perda financeira nas vendas de álbuns, o consumo de música ao vivo voltou a ser possivelmente a moeda mais valiosa do mercado, tal qual acontecia no final do século 19. Como pondera Herschmann (2017), o alto valor agregado da experiência musical ao vivo também pode ajudar a explicar a razão pela qual ela ainda é capaz de mobilizar afetos, apesar de todas as crises.

[...] a música emerge hoje como élan social, uma espécie de “paisagem sonora”, que permite que os indivíduos vivenciem trocas, façam catarses, gerem memórias e identidades coletivas que são atualizadas nos eventos musicais. Os shows são não só um conjunto de produtos e serviços de alto valor agregado, mas também acontecimentos extremamente significativos para as vidas dos consumidores. (HERSCHMANN, 2017, p. 21)

Olhar para o legado de shows que a cantora Madonna construiu, e é importante que se credite o nome dela à criação dos espetáculos, nos revela muito da cultura do entretenimento norte-americano, bem como do que tem sido feito atualmente no segmento. Das estrelas de grande vulto no pop, como Britney Spears, Lady Gaga, Katy Perry e Miley Cyrus, praticamente nenhuma deixou de aderir à fórmula consolidada por Madonna em 1990. Com alguma disrupção no caminho, Gaga talvez seja uma das poucas a arriscar um desordenamento do “padrão Madonna”, como se observa no show *The born this way ball* (2012), no qual há certa ruptura com a linearidade da narrativização blocada. Nas turnês de Cyrus, *Bangerz* (2014), Spears, *Piece of me* (2015), e Perry, *Witness* (2018), o modelo mantém-se integralmente, com variações apenas na quantidade de uso do *playback* e no maior número de blocos temáticos e trocas de figurino.

¹⁷ A empresa é uma divisão do grupo texano Clear Channel e tem como foco a organização de turnês mundiais e o licenciamento dos nomes de artistas em ações de marketing e merchandising. Entre os principais contratados, estão Madonna, U2, Coldplay, Red Hot Chili Peppers e Shakira.

Considerações finais

A performance ao vivo está na essência dos artistas que trabalham no segmento musical e, como ressaltava Herschmann (2017), sempre foi a área de atuação deles por excelência. A presença dos cantores e músicos no palco – ou na rua –, apresentando às pessoas o seu repertório, tem sido a mola propulsora do *mainstream* desde o Tin Pan Alley, reunindo gente, vivências e afetos na indústria do entretenimento. No seio da Broadway, eles foram peças-chave para fortalecer a tradição dos espetáculos musicais, que não somente se consolidaram como um dos maiores patrimônios culturais norte-americanos, mas contribuíram com a formação do *show business*. É, portanto, um negócio, subordinado aos ditames do mercado, porém, historicamente repleto de nuances estéticas muito particulares.

No universo da música popular massiva, em que disputas de autenticidade são travadas a todo instante, sobretudo entre o rock e o pop, parece no mínimo curiosa a criação de um formato de show que rompe de algum modo com a supervalorização do virtuosismo e oferece outras alternativas para a performance ao vivo. Não é nossa intenção aqui subjugar a relevância da voz ou da habilidade musical, mas sim de propor um olhar mais amplo, a partir de outros elementos estéticos, que dê conta do processo de desenvolvimento de um megaespetáculo pop e da experiência gerada a partir dele.

O legado da cantora Madonna nos palcos corrobora a importância de sua figura não apenas enquanto produto bem-sucedido do *mainstream*, mas principalmente como uma artista que, em conjunto com sua equipe de marketing e criação, revigorou o mercado de shows, abrindo novos caminhos para futuras gerações de *performers*.

Historicamente, o conceito dos megaespectáculos inaugurado por ela se mostra uma continuidade, talvez com um pouco mais de arrojo, daquilo que já se realizava na Broadway. Madonna, na verdade, parece haver entendido que precisava “embalar” a música pop de forma diferente para se sobressair na indústria, complexificando a performance ao vivo e enxergando-a com a minúcia de uma engrenagem.

Referências

ALLEN, R. C. **Horrible prettiness**: burlesque and American culture. Estados Unidos. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1991.

BROWN, P. L. Video and Theater Shape a New Madonna. **New York Times**, Nova York, 17 jun. 1990. p. 24. Disponível em: < <https://www.nytimes.com/1990/06/17/arts/pop-video-and-theater-shape-a-new-madonna.html>>. Acesso em 7 mar. 2018.

FEWSTER, H.; SHANG, K.; SZUDEK, A. **Musicals**: the definitive illustrated story. Inglaterra. Londres: DK, 2015.

FRITH, S. **Performing rites**: on the value of popular music. Estados Unidos. Cambridge: Harvard University Press, 1996.

GILLOTTEAU, F. **Madonna On Stage**. França. Paris: Éditions Why Not, 2008.

GLASS, L. Vaudeville – a indústria do entretenimento. **Água & azeite**, 2015. Disponível em: <<https://aguaeazeite.com.br/2015/02/03/vaudeville-a-industria-de-entretenimento>>. Acesso em: 1 mar. 2018.

HELIODORA, B. **O teatro explicado aos meus filhos**. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

HERSCHMANN, M. **Desafios para os estudos do mercado da música ao vivo**. In: PIRES, Victor A. N.; ALMEIDA, Laís B. F. (Org.). Circuitos urbanos e palcos midiáticos: perspectivas culturais da música ao vivo. Maceió: Edufal, 2017.

JASEN, D. A. **Tin Pan Alley**: an encyclopedia of the golden age of american song. Estados Unidos. Nova York: Routledge, 2003.

KENRICK, J. Elements of a Musical. **Musicals101**, 2003. Disponível em: <<http://www.musicals101.com/book.htm>>. Acesso em: 3 mar. 2018.

LIMA, M. L. **A estetização da política na performance de Madonna**. 2017. 119 f. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2017.

WOLLMAN, E. L. **The theater will rock**: a history of the Rock Musical, from Hair to Hedwig. Estados Unidos. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2006.