
Madonna Erotica e o popular no clássico contemporâneo¹

Fernando GONZALEZ²

Escola Superior de Propaganda e Marketing, São Paulo, SP

RESUMO

O presente artigo busca refletir sobre as potencialidades de cruzamentos entre a música popular e a música clássica na contemporaneidade, artifício muito utilizado por compositores desde o século XVII mas praticamente abandonado conforme se solidifica a separação entre os dois tipos de música, com base na análise da peça para piano solo *Madonna Erotica*, escrita pelo compositor francês Thierry Pecou, inspirado na canção *Erotica*, da cantora e performer norte-americana Madonna. Partimos, para isso, da investigação das origens da dicotomia música clássica e música popular e em seguida buscamos analisar a relação entre as duas peças musicais.

PALAVRAS-CHAVE: música clássica; música popular; música contemporânea; Madonna; música pop.

Introdução

A classificação de gêneros musicais nas categorias “música clássica” e “música popular” é uma invenção da idade contemporânea; de contornos mais sociais do que propriamente musicais, essa dicotomia surge a partir de um processo de busca de diferenciação do público consumidor, em meados de 1840.

Na época de Bach, Beethoven, Handel e Mozart o conceito de música clássica não existia. Durante este período quase toda a música que era tocada era música do presente. Mozart era Madonna, Beethoven era Bon Jovi e Tchaikovsky era o Justin Timberlake de seu tempo³ (Dimond, 2012, loc. 43).

Conforme os gêneros musicais que conhecemos na atualidade começam a ser codificados formalmente, ao longo do final do século XIX e século XX, essa separação somente se exacerba, ganhando contornos valorativos e autoritários. Como resultado, ainda encaramos nos dias atuais essa dicotomia, que racha a produção musical em duas,

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 Doutorando do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Práticas de Consumo da Escola Superior de Propaganda e Marketing, ESPM-SP, ffernando.gonzalez@gmail.com

³ “When Bach, Beethoven, Handel and Mozart were first composing, the concept of classical music did not exist. During their eras almost all music being performed was music of the present. Mozart was Madonna, Beethoven was Bon Jovi and Tchaikovsky was the Justin Timberlake of his time,” no idioma original.

ao invés de possibilitar a consideração da música clássica como um gênero musical como todos os outros e facilitar os cruzamentos e influências que poderiam surgir desta relação.

O consumo de música se configura como um processo social complexo, repleto de significados atribuídos por si mesmo e pelos outros, que se articula em diferentes esferas e pode atuar diretamente nos indivíduos, entremeado a outras características e particularidades, na constituição de sua identidade. A busca por distinção e lucro simbólico articulada neste contexto abastece rivalidades e processos conscientes de diferenciação, sejam eles entre artistas e produtores, sejam entre ouvintes e consumidores (BOURDIEU, 2013, 2015; HALL, 2011, 2014).

O embate valorativo entre música popular e música clássica talvez seja uma das mais enraizadas consequências dessa dinâmica. Muitas vezes tomado de maneira irrefletida e como consequência de um tipo de senso comum musical, é partindo de suas fronteiras indefinidas que encontramos mais claramente as rachaduras nesta que aparenta ser uma separação ultrapassada e carente de superação, resultado de esforços sociais datados que parecem não fazer mais sentido no século XXI (SMALL, 1986; ZIMBRES, 2016), quando a música se configura “tanto como um circuito cultural quanto como um ambiente comunicacional” (Janotti Jr, 2012, p.2).

Neste contexto, o presente artigo pretende refletir sobre as possibilidades de cruzamentos e influências entre a música popular e a música clássica na contemporaneidade, considerando que este era um procedimento comumente adotado por compositores e artistas até meados do século XX. Partimos, para isso, da investigação das origens dessa dicotomia, instituída como processo social na primeira metade do século XIX. Em seguida buscamos analisar a relação entre duas canções, *Erotica*, da performer norte-americana Madonna, e *Madonna Erotica*, peça escrita pelo compositor francês Thierry Pecou inspirado na música da diva pop.

Entendemos que existem diferenças entre as noções de música popular e música pop, baseadas em grande parte nas características observadas quando a música se faz produto da cultura midiática (JANOTTI JR, 2005). No entanto, para efeito deste estudo, não buscamos essa precisão terminológica, uma vez que na relação que se observa entre música clássica e outros gêneros musicais, estes são na maioria esmagadora das vezes reduzidos em conjunto à alcunha de “música popular”.

A cisão música clássica x música popular

Nos idos do século XIX, a Europa estava vivendo grandes mudanças nas formas de produção, circulação e consumo de música, conforme se consolidava um novo mercado musical: independente pela primeira vez na história do financiamento dos mecenas, famílias nobres e aristocracia. Novas condições econômicas, tecnológicas e demográficas resultaram na ampliação do público musical, em grande parte por conta do aumento do público burguês urbano que vinha se fortalecendo e se consolidando cada vez mais, enquanto a aristocracia e os regimes monárquicos viam o aprofundamento das fraturas estruturais de suas antigas fundações. Uma das consequências imediatas desse processo foi a chamada “ampliação do gosto” (TARUSKIN, 2010; TORRES, 2014; WEBER, 2011): agora, não só novos públicos estavam comparecendo às salas de concerto da época como o circuito de apresentações, antes reduzido quase que exclusivamente aos salões da nobreza, estava se expandindo. Isso acompanhou profundas mudanças em valores, práticas, repertórios e instituições, que se fazem sentir até hoje.

O mundo de concertos como o conhecemos agora começou neste período. O número de concertos proliferou pela Europa e os costumes e a maneira como eram formatados assumiram características modernas. Com eles veio a vertiginosa atmosfera social que tomou de assalto a classe média e a aristocracia, as idas ansiosas às salas de concerto, o consumo voraz de partituras e periódicos especializados, o apoio apaixonado aos artistas, performers e estilos musicais, e a utilização perspicaz de todo esse aparato para a autopromoção⁴ (Weber, 2016, loc.834).

Enquanto para os diferentes extratos sociais da população este processo de popularização era percebido de maneiras diametralmente opostas – e trazia consequências diferentes na dinâmica social de seus integrantes – para os artistas significava um aumento potencial de público, que, com a nova (ainda que não tão significativa) variedade de opções, deveria passar a ser conquistado.

O caminho mais garantido para o sucesso não seria mais perseguir um público elitizado, assegurando uma carreira em um nicho social exclusivo, mas perseguir um público amplo, atraindo muitas pessoas e lotando as salas de concerto. A capacidade de espantar, além de a de emocionar, tornou-se primordial. Resumindo, começava a era do virtuoso itinerante, que estamos vivendo até hoje⁵ (Taruskin, 2010, p.251).

⁴ “The concert world as we know it now began during the period. The numbers of concerts proliferated throughout Europe, and their customs and design took on characteristically modern forms. With them came a giddy social atmosphere among the middle class and the aristocracy, eager trips to concert halls, ravenous consumption of sheet music and periodicals, passionate support of performers and musical styles, and a shrewd use of all this toward self-advancement”, no idioma original.

⁵ “The surest road to success no longer lay in reaching high, toward a secure career-niche at the most exclusive social plane, but in reaching wide, ‘packing them in’. The ability to astonish as well as move

A partir deste momento começa a se desenrolar um intenso processo de bifurcação na cultura musical, que tem as décadas de 1830 e 1840 como período crítico. Por um lado, começava a se consolidar a cultura dos virtuose e dos concertos espetaculares, que priorizavam o entretenimento do público e as demonstrações de domínio técnico do instrumento; “estes concertos estavam mais preocupados com a performance do que com a música em si, já que os virtuose se tornaram famosos menos como compositores e mais como instrumentistas habilidosos, capazes de usar seus instrumentos com destreza em apresentações espetaculares⁶” (Weber, 2016, loc.1339). Ao lado das apresentações musicais em tavernas e estabelecimentos do gênero e dos chamados concertos-promenade⁷, os concertos dos virtuose integrariam o que viria em breve a ser considerado o circuito da música popular.

Dois instrumentistas definiram o que se consolidou como a imagem do musicista virtuoso, criando uma linha de continuidade que encontra inúmeros herdeiros na atualidade: Niccolò Paganini e Franz Liszt. O primeiro, violinista italiano que carregava suas apresentações de gestualidade exacerbada e cultivava em torno de si uma aura de mistério – que incluía boatos sinistros sobre a origem das cordas de seu instrumento e crenças de influências sobrenaturais - é um dos mais ilustres exemplos na ponta de uma linhagem de artistas que se consagraram como celebridades musicais e trafegaram entre o que se entende hoje como clássico e popular (BLANNING, 2008; COELHO, 2009; SILVA, 2011; SCHONBERG, 2010; TARUSKIN, 2010).

Já Liszt, pianista húngaro que levou para os teclados a exuberância técnica e os arroubos performáticos que Paganini consagrara ao violino (por influência direta e admiração declarada ao italiano), desbancou outros nomes consagrados que com ele nutriam acaloradas rivalidades profissionais – como o também pianista vienense Sigismund Thalberg – e tornou-se o favorito do público da época, arrastando atrás de si hordas de admiradores, realizando concertos que fariam dele um dos primeiros *superstars* da era moderna e motivando o fenômeno conhecido como *Lisztomania*, uma atmosfera

became paramount. The age, in short, of the itinerant virtuoso as born. We are still living in it”, no idioma original.

⁶ “(...) the concerts were concerned more with performance than with the music itself, for the virtuosi became famous less as composers than as skilled players who could use their instruments so dexterously in contexts of high showmanship”, no idioma original.

⁷ Estes eventos eram comumente realizados em ambientes como jardins e parques, nos quais o público era livre para conversar, beber e circular à vontade durante a apresentação.

de histeria e admiração tão exacerbada que motivava desconhecidos a cumprimentá-lo nas ruas, lojistas a venderem gravuras com sua imagem e biscoitos em formato de piano decorados com seu nome em glacê, e mulheres a tentar roubar cachos de seu cabelo, botões de sua casaca e tocos de seus charutos (BLANNING, 2008; COELHO, 2009; GROUT E PALISCA, 2014; TARUSKIN, 2010).

Ao mesmo tempo, um caminho alternativo se desenrolava conforme a música de concerto gradualmente delineava seus contornos como atividade formal, através de uma crescente profissionalização de musicistas que passaram a se dedicar oficialmente para esta atividade, assim como através da instituição de espaços voltados especialmente para este tipo de evento – este foi um dos principais elementos que contribuíram para a formalização do que passou a ser entendido como música clássica, considerando que

antes do século XVII, virtualmente não havia existido espaços formais e independentes cujo propósito central fosse a apresentação musical. As atividades musicais estiveram atreladas a diversas outras instituições e espaços – a Corte, tavernas, a Igreja, mercados e espaços familiares – e na maioria das vezes serviam suas necessidades sociais e culturais⁸ (Weber, 2016, loc.870).

Um dos expoentes deste processo foi o compositor alemão Felix Mendelssohn, já à sua época reconhecido pelos seus pares por sua genialidade, mas cuja predileção pelo conservadorismo e pela tradição clássica impediram que seu trabalho causasse qualquer tipo de revolução formal digna de nota. O alemão é considerado um dos principais responsáveis pela profissionalização dos concertos de música clássica da maneira que os conhecemos hoje: como regente titular da orquestra da *Leipzig Gewandhaus*, a partir de 1835, impôs disciplina na organização do grupo, aumentou o número de integrantes de quarenta para cinquenta e expandiu a série de assinaturas para elevar a receita e os salários dos músicos (SCHONBERG, 2010; TARUSKIN, 2010), que puderam dedicar-se integralmente à orquestra e elevar seu nível de qualidade.

Mendelssohn mudou tudo. Transformou Mozart e Beethoven nos principais nomes, com Haydn, Bach e Handel logo atrás. Entre os novos compositores que ele apresentou a Leipzig estavam Spohr, Cherubini, Moscheles, Gade, Rossini, Liszt, Chopin, Schumann e Schubert. Ele se livrou dos programas de variedades que eram comuns e começou a organizar programas mais ou menos como são organizados hoje, começando com uma abertura, seguindo com uma obra longa e então outra peça longa ou um concerto e encerrando com uma peça curta (Schonberg, 2010, p.251).

⁸ “Prior to the late seventeenth century there had existed virtually no formal and independent settings whose central purpose was the performance of music. Musical activities had been attached to many other institutions and social locales – courts, taverns, the Church, markets, and families – and for the most part served their social and cultural needs”, no idioma original.

Mendelssohn também foi responsável por reforçar uma noção de respeito à integridade das obras executadas nos concertos pelos quais era responsável, colocando fim no costume de interromper os movimentos de sinfonias com entreatos⁹ – era uma prática comum introduzir-se, por exemplo, um harpista ou cantor para o entretenimento do público depois de dois movimentos de uma sinfonia de Beethoven, já que era da opinião dos patrocinadores que o público de um concerto não aguentaria o “desgaste intelectual” de ouvir uma sinfonia completa do começo ao fim (SCHONBERG, 2010).

Concomitantemente, os próprios musicistas passavam a se profissionalizar, adotando a música como atividade principal e cavando seu espaço neste mercado que estava se configurando como algo formal e finalmente ganhando contornos definidos.

Antes da virada do século os intérpretes tinham pouca capacidade para influenciar as instituições e atividades das quais participavam. Os papéis sociais do amador e do profissional não eram em absoluto bem definidos, uma vez que muitos musicistas possuíam também outros empregos, e aqueles que ocupavam posições patronais em famílias ricas usualmente tocavam junto a seus empregados sem nenhuma estranheza¹⁰ (Weber, 2016, loc.1059).

Delineavam-se, dessa forma, os principais tipos de concertos do que estava gradualmente sendo considerado como música “séria”: os mais populares eram os concertos chamados “beneficentes” – que apesar do nome não possuíam nenhum propósito altruísta, mas eram realizados por algum musicista em benefício próprio – seguidos pelos eventos realizados por associações de musicistas amadores. “Cada cidade possuía pelo menos uma orquestra e um coral formados inteira ou parcialmente por amadores. Em 1948 esses clubes estavam em segundo lugar no quesito frequência de concertos, perdendo somente para os concertos beneficentes¹¹” (Weber, 2016, loc.1305).

⁹ Este processo encontraria eco pouco mais de meio século depois nas mãos de Gustav Mahler, que enquanto diretor da Ópera da Corte de Viena, no apagar das luzes do século XIX, “codificou a etiqueta da moderna experiência concertística, com seu caráter de adoração pseudoreligiosa. No século XIX as óperas eram lugares barulhentos; Mahler, que detestava qualquer ruído externo, pôs para fora os fã-clubes dos cantores e eliminou os aplausos curtos entre os números. O maestro fuzilava com um olhar gélido os espectadores tagarelas e obrigava os atrasados a esperar no saguão. O imperador Francisco José, a encarnação da antiga Viena, teria dito: ‘Será que a música é algo assim tão sério? Sempre pensei que ela servisse para deixar as pessoas felizes’.” (Ross, 2009, p.34).

¹⁰ “Before the turn of the century performers had little ability to control the institutions and the activities within which they worked. The social roles of the amateur and the professional were not defined at all clearly, for many players held other jobs, and those who had patronal positions with wealthy families usually played alongside their employers without any sense of illogicality”, no idioma original.

¹¹ “Each city had at least one orchestral and one choral society staffed wholly or in part by amateurs. By 1848 the clubs ranked second only to benefit concerts in the frequency of their events”, no idioma original.

Uma terceira variedade de concertos viria a ser a que mais causaria impacto no tecido social do período, apesar de se configurar como a que se desenvolveu mais lentamente: as organizações e sociedades de concertos de musicistas profissionais. Estas, no entanto, somente encontrariam seu apogeu a partir da segunda metade do século XIX; uma vez que nos idos de 1830-1840, eram as orquestras de dança que se desenvolviam como grupos de inigualável brilho e virtuosismo, realizando por vezes mais de 100 concertos em um período de menos de três meses.

A partir da segunda metade do século, no entanto, estes grupos encontrariam seu declínio e dariam lugar às orquestras nos moldes em que as conhecemos hoje (GROUT E PALISCA, 2014; TARUSKIN, 2010; SCHONBERG, 2010; WEBER, 2016). Desse momento em diante as sociedades de concertos passaram a oferecer eventos cada vez mais concorridos, focando em música orquestral e de câmara, com destaque majoritário para peças de compositores austríacos e alemães reconhecidos, que passaram a ser considerados o cânone da música clássica ocidental.

(...) tanto musicistas quanto o público passaram cada vez mais a considerar que a música dos clássicos austro-germânicos era, quer queira quer não, arte elevada e as outras duas escolas [*música de salão e ópera franco-italiana*] claramente populares em sua orientação. (...) Membros do público se dividiram e reforçaram os dois lados da questão. A divisão entre eles se tornou mais do que uma disputa estética do tipo que havia sido comum no século anterior, uma vez que os dois mundos eram frequentados por públicos e instituições distintas e perseguiram atividades musicais radicalmente diferentes¹² (Weber, 2016, loc.1332).

Por questões mais sociais do que propriamente musicais ou de gosto, parcelas do público passaram a se alinhar atrás destas duas novas categorias musicais. O circuito da música popular era interessante para as famílias dos burgueses empresários e negociantes, que adotavam em primeira mão as novidades da moda e da tecnologia e viam a possibilidade de promover eventos e patrocinar virtuosos de grande popularidade como uma oportunidade para mostrar sua riqueza e influência. Já as famílias de profissionais liberais e burocratas, mais conservadoras por natureza, utilizavam a cena da música clássica para ganho de capital cultural, mostrando suas habilidades intelectuais, seu alinhamento às tradições consideradas elevadas e sua sofisticação e alta cultura.

¹² “(...) both musicians and concert-goers increasingly came to understand that the music of the Austro-German classics was, like it or not, high art and the other two schools distinctively popular in their orientation. (...) Members of the public joined forces behind each of the two camps. The division between them became more than just an esthetic dispute of the kind which had been common during the previous century, for the two worlds had distinct publics and institutions and pursued radically different musical activities”, no idioma original.

O popular no clássico contemporâneo

Ao mesmo tempo em que tomavam forma essas delimitações territoriais, no entanto, os compositores em atividade seguiam inalteradamente o costume de inspirar-se em ou mesmo adaptar material musical já existente, seja uns dos outros, seja da música folclórica ou popular. O procedimento era comum na história da música ocidental: Johannes Brahms e Franz Liszt exploraram temas do folclore húngaro nos populares conjuntos de Danças Húngaras e Rapsódias Húngaras, respectivamente, em meados do século XIX, enquanto Béla Bartók compôs uma série de danças baseadas em canções romenas em 1915 e Georg Friedrich Handel, em 1720, publicou a ária com cinco variações “O Ferreiro Harmonioso¹³”, baseada, conta a história, em um tema assobiado por um ferreiro com quem o compositor cruzou nos arredores da cidade inglesa de Edware.

Conforme avançava o século XX, no entanto, e se codificavam formalmente outros estilos musicais, como o jazz - que teve sua primeira gravação comercial lançada em 1917 – e o rock, que ganhou corpo em meados da década de 1950 (HOBBSAWM, 1990; SCHEURER, 1989), uma barreira invisível passou a ser erguida em torno da música clássica, desprezando materiais e influências externas e buscando um crescente isolamento fetichizado dos estilos tradicionais – diversos artistas de música popular, apesar disso, utilizam-se de peças da música clássica em seus trabalhos, seja como forma de inspiração, seja como fontes de trechos *sampleados* e colados no produto final. Como resultado, compositores como George Gershwin e Ernesto Lecuona – que imbuíram suas obras de caráter folclórico local - foram relegados a um certo tipo de não-lugar, um espaço entre as músicas clássica e popular, como se a existência de peças híbridas, surgidas da combinação das duas linguagens (nos moldes de gêneros como pop-rock ou country blues) fosse algo impossível ou pecaminoso. Ao mesmo tempo, os programas de concertos pareceram cada vez mais priorizar peças dos séculos XVIII e XIX, reduzindo paulatinamente a quantidade de peças contemporâneas e do século XX, que acabaram se tornando um repertório à parte, muitas vezes se constituindo como um outro circuito musical.

A produção contemporânea, por outro lado – muitas vezes sob a alcunha de “música do século XXI” – parece vir explorando novamente algumas possibilidades de

¹³ A peça é a última parte da Suíte em Mi maior, HWV 430.

cruzamentos com outros gêneros musicais, muitas vezes retrabalhando temas através de um novo vocabulário ou utilizando a linguagem da música popular como ponto de partida. O período também vem trazendo colaborações entre musicistas associados aos dois campos musicais, abrindo novas possibilidades e explorando novas fronteiras e sonoridades.

O guitarrista da banda de rock Radiohead Jonny Greenwood fez uma residência com uma orquestra de Londres e em seguida escreveu uma peça para orquestra de câmara, *Popcorn Superhet Receiver*. O artista folk Josh Ritter colaborou com a violinista Hillary Hahn, DJs remixaram peças de Steve Reich e grupos como Sigur Rós borraram as fronteiras com suas próprias composições pop instrumentais¹⁴ (Dimond, 2012, loc. 302).

Seguindo este movimento, o pianista francês Alexandre Tharaud encomendou no ano de 2012 quinze novas peças curtas para piano solo, todas releituras de ou inspiradas em sucessos da música popular da segunda metade do século XX. A suíte, batizada *PianoSong*, inclui *Noir dormant* e *Why may?*, ambas de Gérard Pesson, inspiradas respectivamente em *Une petite cantate* de Barbara e *Comme d'habitude* de Claude François, Gilles Thibaut e Jacques Revaux, assim como três peças de Vincent Bouchot inspiradas em *Here's to you*, *Nicola and Bart*, de Joan Baez e Ennio Morricone: *Ouverture*, *Allemande* e *Sarabande*. Oscar Strasnoy participa com três peças, *Tourbillon*, *L'Ami de Marie* e *Corbeaux*, releituras de *Le Tourbillon de la Vie* (Georges Delerue), *Mon amour, mon ami* (André Popp) e *Porque te vas* (José-Luis Perales), enquanto Boris Filanovsky oferece *Qui veut*, inspirada na *Voulez-vous* do ABBA, e *Passacaille de la rue*, inspirada na *Champs-Élysées* de Mike Wilshaw e Mike Deighan. Completam o conjunto três peças de Regis Campo, *Bad boy*, adaptação da *Bad* de Michael Jackson, *La Javanaise* e *Libertine*, inspiradas nas canções homônimas de Serge Gainsbourg e Jean-Claude Déqueéant e Laurent Boutonnat, e duas peças de Thierry Pécou: *Chanson douce*, inspirada em *Le Loupe, la Biche e le Chevalier* (Henri Salvador, Bernard Michel e Maurice Pons) e *Madonna Erotica*, releitura de *Erotica* (Madonna, Shep Pettibone e Anthony Shimkin).

No contexto deste trabalho, pretendemos nos debruçar sobre a última peça do repertório, *Madonna Erotica*, para refletir sobre essas novas possibilidades de

¹⁴ “Rock band Radiohead’s lead guitarist Jonny Greenwood did a residency with a London orchestra and then wrote a chamber orchestra work, *Popcorn Superhet Receiver*. Folk artist Josh Ritter has collaborated with violinist Hillary Hahn, disc jockeys have remixed Steve Reich, and groups such as Sigur Ros have blurred the lines with their own instrumental pop compositions”, no idioma original.

cruzamentos entre a música contemporânea, que apesar de não encontrar espaço e penetração entre o público da música clássica composta entre os séculos XVII e XIX ainda existe sob esta alcunha, e a música popular, ou mesmo a música pop.

Compreende-se por música pop, as expressões sonoras e imagéticas que são produzidas dentro de padrões das indústrias da música, do audiovisual e da mídia; tendo como lastro estético a filiação a gêneros musicais hegemônicos nos endereçamentos destas indústrias (rock, sertanejo, pop, *dance music*, entre outros) (Soares, 2015, p.21).

No ano de 1992, ainda no período de ressaca da polêmica de *Justify My Love* – primeiro videoclipe a ser alvo de censura da MTV na história da emissora, por ser considerado forte demais sexualmente, o que levou Madonna a explicar sua visão por trás da obra durante uma entrevista especial para o programa *Nightline* (O'BRIEN, 2008; SIMÕES, 2010) – a cantora 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 (...), 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 (Simões, 2010, p.71).

Apesar de ser um dos marcos da carreira de Madonna, contribuindo para a instituição de uma imagem e um comportamento sexualmente liberal e desafiador para os padrões conservadores facilmente associáveis à cantora, *Erotica* foi um fracasso comercial. Seja por conta de seu lançamento concomitante ao do livro *Sex*, também de autoria de Madonna, seja por seu caráter conceitual e autoral, o álbum vendeu menos do que metade do esperado nos Estados Unidos, registrando dois milhões de cópias, e somando um total de cinco milhões em todo o mundo, menos de um quarto dos 21 milhões de *True Blue* (LISTER, 2008; O'BRIEN, 2008; SIMÕES, 2010).

Constituída primariamente por vocais declamados, a música homônima apresenta, além da batida de tempo moderado e a base do baixo de um compasso em moto perpetuo, três células melódicas principais: um tema inicial de cinco notas ao piano e dois temas vocais, correspondendo às estrofes “*I'd like to put you in a trance*” e “*Erotic, erotic, put your hands all over my body*”. Completam a produção dois trechos sampleados: um da faixa *Jungle Boogie*, do álbum *Wild and Peacefull* do *Kool & the Gang*, e um da canção *El Yom 'Ulliqa 'Ala Khashaba*, da cantora libanesa Fairuz.

Na releitura do compositor francês Thierry Pecou, intitulada *Madonna Erotica*, as três células melódicas são trabalhadas e entremeadas a escalas e sequências de acordes explorando possibilidades tonais dentro da música, de maneira que “quando o ouvido popular sente-se à vontade, inicia-se uma delirante torrente virtuosística, ‘como se um gravador de som tivesse disparado’, na sua expressão” (Coelho, 2012).

Fica evidente que estamos diante de uma peça de linguagem ainda não totalmente difundida ou popularizada ao ouvir *Madonna Erotica*, ao colocarmos lado a lado sua estrutura com a formatação padrão da música popular, que majoritariamente corresponde a canções de curta duração, com primeira e segunda partes, separadas por um refrão, e solo instrumental (SOARES, 2015; VARGAS E CARVALHO, 2018).

Isso não representa, no entanto, nenhuma barreira ou impedimento para a utilização do material musical em si, que, como no caso da peça de Pecou, pode ser livremente retrabalhado. O resgate desse procedimento utilizado largamente nos séculos XVIII e XIX na composição de música do presente representa ainda mais uma fronteira através da qual a música contemporânea pode relacionar-se com o agora, considerando que

a música pop é produto midiático cujos significados e estrutura se articulam no vasto e rico campo das mediações. Sua configuração semiótica pode reforçar textos hegemônicos e permitir fissuras para negociações de novas formas de representação. Por sua capilaridade na sociedade, grande circulação e intenso consumo, é capaz de traduzir informações de distintos campos de cultura de tempos e espaços próximos ou distantes (Vargas e Carvalho, 2018, p.1).

Considerações finais

Apesar da consolidação da música como um dos elementos mais importantes da cultura pop midiática, a sociedade ainda não superou a dicotomia instituída no século XIX que separa a produção musical em dois campos distintos, o da música popular e o da música clássica. Surgido e mantido como uma ferramenta de busca por lucro simbólico e diferenciação, essa separação limita processos de cruzamentos e influências, que possivelmente abririam ricos campos de possibilidades para a música clássica contemporânea – e mesmo para a programação, fruição e divulgação da música dos séculos XVIII e XIX.

A aparente ojeriza do público tradicional consumidor de música clássica à música nova, que muitas vezes acarreta no esvaziamento de salas de concerto quando peças de tais períodos são programadas (o que levou as orquestras a, habitualmente, incluir estas

peças antes das mais populares da noite), acabou expulsando informalmente os produtores e consumidores de música contemporânea e do século XX de seu território. Apesar das desvantagens advindas de ocupar espaços e constituir circuitos alternativos, como as menores possibilidades de divulgação e a probabilidade de se constituir como um fenômeno de nicho, esse movimento possibilitou uma exploração mais livre da carga social imbuída na música clássica tradicional.

Nesse contexto, a exploração de influências e cruzamentos com outros gêneros musicais tem se mostrado uma vertente produtiva, como evidenciado nas peças da suíte *PianoSong*, especialmente *Madonna Erotica*, de Pecou. A obra de Madonna, completamente vinculada ao momento presente, com forte carga simbólica advinda de fenômenos sociais em curso e muitas vezes provocadora de polêmicas, debates e reflexões, constitui material valioso para tais trânsitos, se trabalhamos a música como forma de comunicação e veículo de reflexão indispensável para pensar o agora.

REFERÊNCIAS

- BLANNING, T. *O Triunfo da Música: a ascensão dos compositores, dos músicos e de sua arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008
- BOURDIEU, P. *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2013
- _____. *A Distinção: crítica social do julgamento*. Porto Alegre, RS: Zouk, 2015
- COELHO, L.M., *O Cigano Visionário: Vida e Obra de Franz Liszt*. São Paulo: Algor, 2009
- DIMOND, K. *From Mozart to Madonna: Mainstream Music Crossover in Classical Repertoire*. Dissertação (Master of Arts in Arts Management) – Goucher College, Baltimore, EUA, 2012
- GROUT, D. J., PALISCA, C. V. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 2014
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2011
- _____. Quem precisa de identidade: In: SILVA, T. T., *Identidade e Diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014
- HOBBSAWM, E., *História Social do Jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990
- JANOTTI JR, J. Música Popular ou Música Pop? Trajetórias e Caminhos da Música na Cultura Mediática. In: Encontro Latino de Economia Política da Informação, Comunicação e Cultura, 2005, Salvador. Anais V Enlepice,, v.1, 2005
- _____. War for Territory: cenas, gêneros musicais, experiência e uma canção heavy metal. *Anais do XXI encontro da Compós*, Juiz de Fora, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2012
- LISTER, L. Divafication: the deification of modern female pop stars. *Popular music and society*, v.25, n.3-4, jul. 2008. Disponível em <http://dx.doi.org/10.1080/03007760108591796>. Acesso em 05 jul. 2018
- O,BRIEN, L. *Madonna: 50 Anos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008
- ROSS, A. *O resto é ruído: escutando o século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009
- SCHEURER, T. E. *American Popular Music: The Age of Rock*. Bowling Green, EUA: Bowling Green State University Popular Press, 1989
- SCHONBERG, H. C. *A Vida dos Grandes Compositores*. Osasco, SP: Novo Século Editora, 2010
- SILVA, E.M. *Clara Schumann: Compositora x Mulher de Compositor*. São Paulo: Ficções Editora, 2011
- SIMÕES, F. P. *Música Pop como comunicação de massa: Uma análise do protagonismo de Madonna e Michael Jackson na cultura pop norte-americana no decênio 1982/1992*. Dissertação (Bacharelado em Comunicação Social) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010
- SMALL, C. Performance as ritual: sketch for an enquiry into the true nature of a symphony concert. *The Sociological Review*, London, vol.34, n.S1, p.6-32, mai. 1986.
- SOARES, T. Percursos para estudos sobre música pop. In: SÁ, S. P; CARREIRO, R; FERRARAZ, R, *Cultura POP*, Salvador: Edufba, 2015
- TARUSKIN, R. *Music in the Nineteenth Century*. New York: Oxford University Press, 2010
- TORRES, E.C., Economia e carisma da indústria cultural da celebridade. In: FRANÇA, V., FREIRE FILHO, J., LANA, L., SIMÕES, P., *Celebridades no Século XXI: transformações no estatuto da fama*, Porto Alegre: Sulina, 2014
- VARGAS, H. CARVALHO, N. F, O experimentalismo de DJ Dolores e o conceito de pós-gênero. *Anais do XXVII encontro da Compós*, Belo Horizonte, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2018
- WEBER, W. *La gran transformación en el gusto musical: La programación de conciertos de Haydn a Brahms*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011
- _____. *Music and the Middle Class: The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna between 1830 and 1848*. New York: Routledge, 2016
- ZIMBRES, P. Q. C., Erudito e popular: as noções de corporalidade e função. *Anais do SEFiM*, Porto Alegre, vol.2, n.2, 2016