

Pop don't preach: a construção de narrativas políticas na música pop¹

Mariana Lins Lima²
Universidade Federal de Pernambuco

RESUMO

À primeira vista, a música pop sempre foi julgada como qualquer coisa de frívola, comercial e desimportante, relegando ao rock o mérito da autenticidade no engajamento político, da autonomia e da contestação. Ao resgatarmos o histórico da Cultura Pop, a partir dos primeiros embates entre Pop Art e arte moderna, tentamos perceber como se dá a construção da identidade política do pop-rock ao longo do tempo e como o pop, em especial, se sobressai nesse cenário, demarcando seu próprio espaço. Para tentarmos entender esse processo, analisamos a primeira performance de cunho político realizada pela cantora Madonna, da música “Papa Don’t Preach” (1987), na Itália. Nela, podemos observar de que forma o pop articula o agendamento de práticas e discursos políticos no seio da indústria, mobilizando partilhas sensíveis.

PALAVRAS-CHAVE: cultura pop; Madonna; música pop; performance; rock

A cultura pop é, possivelmente, uma das mediadoras mais poderosas que a sociedade dispõe para dialogar com o mundo. Para além da mercadoria, o que se categoriza como “pop” é também o extrato de um *zeitgeist* que inevitavelmente escorre por entre os dedos do capital. Falar de pop é, ao mesmo tempo, revelar constelações estéticas capazes de iluminar os objetos da cultura midiática em muitas de suas inúmeras contradições (EAGLETON, 1993). Objetos que refletem modos de ser e habitar o mundo, articulando lógica de mercado e sensibilidades individuais numa engrenagem repleta de nuances e partilhas.

Entendendo a cultura pop como guarda-chuva de variadas manifestações – cinema, música, televisão etc. – direcionadas ao grande público, cabe retomarmos a origem do termo, cuja raiz se encontra emaranhada na Pop Art. Marcado pela crise da arte no século XX, o movimento artístico que emerge no final dos anos 1950, no Reino Unido e nos Estados Unidos, é determinante para a emergência de um ideário de “estética das massas” (SOARES, 2015) que passa a nortear grande parte da indústria. Essa produção artística, célebre sobretudo pelo uso irônico da publicidade, tinha como um dos objetivos assumir a

¹ Trabalho apresentado ao DT 4 – Comunicação Audiovisual do XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste de 07 a 09 de julho de 2016.

² Mestranda do Programa de Pós-graduação de Comunicação da UFPE: marianalinsl@gmail.com

massificação da cultura popular capitalista, voltando-se deliberadamente para o consumo. Desde então, artistas como Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Richard Hamilton, Peter Blake e Robert Rauschenberg passaram a incorporar em suas obras símbolos do imaginário da cultura de massa e da vida cotidiana em contraposição ao hermetismo da arte moderna. Elementos dos quadrinhos, imagens televisivas, publicidade e cinema se tornaram matéria-prima para o movimento, aproximando-o do grande público, à medida que o uso dessas referências também despertava questões políticas mais densas.

Ao colocar arte e design comercial em paralelo, borrou-se a fronteira entre a alta e a baixa cultura, a arte erudita e a popular. Como definiu Hamilton, em carta escrita aos arquitetos Alison e Peter Smithson, em 1957, a Pop Art poderia ser definida como “popular, transitória, consumível, de baixo custo, produzida em massa, jovem, espirituosa, sexy, glamorosa e um grande negócio” (STILES; SELZ, 1996, p. 297). Mas, apesar da frivolidade na descrição do artista inglês, o movimento guardava um profundo aspecto político, eclodindo em meio à onda consumista do pós-guerra, que ampliava o acesso indiscriminado à cultura de massa, ao mesmo tempo em que consolidava o *american way of life* na lista de desejos do mundo ocidental. A Pop Art, assim, coloca em perspectiva todo esse processo, na medida em que se apropria de ícones do capitalismo nas suas criações, o que acaba gerando controvérsias e pondo à prova seu valor artístico perante a crítica, como aponta o relato de Hamilton:

O erro que os críticos da cultura de massa cometem é se queixarem de que a Pop Art, por ser alimentada pela cultura de massa e direcionada ao público de massa, não é como as belas artes. Mas é claro que não. As belas artes são taxadas conforme julgamentos de valor e suas qualidades não são transitórias, enquanto que os valores da Pop Art são dispensáveis e se estabelecem em virtude de sua aceitação massiva. O que deveria nos preocupar hoje é por que as belas artes atuais têm vindo assumir todas as características da pop art. (STILES; SELZ, 1996, p. 299, tradução nossa)

Pela declaração do artista inglês, é possível inferir uma certa transformação na dimensão estética da produção artística da Pop Art, em virtude das referências massivas. Como escreve Jacques Rancière (2014), o olhar modernista não está habituado às misturas de gêneros e de suportes, nem às polivalências políticas das formas contemporâneas das artes. Desse modo, o exagero peculiar no uso de plástico, silkscreen, cores fortes e brilhantes, bem como da repetição, era visto de maneira atravessada pela crítica, que testemunhava a celebração da opulência banalizada na arte justo no momento em que os EUA se envolviam nos conflitos da Guerra do Vietnã. A crítica colorida da Pop Art

acionava, assim, questionamentos urgentes sob o invólucro plural do frívolo e desimportante. Como nos permite pensar Rodrigo Guerón (2012), a luta política no campo da produção artística é “sempre imediatamente estética, posto que se dá tanto como crítica, resistência e rebelião contra determinada forma de partilha do sensível preestabelecida, quanto por uma redefinição desta partilha”. (GUERÓN, 2012, p. 36)

É rock, é pop

Na esteira da subversão estética da Pop Art, e contemporâneo a ela, o rock também provocou fricções na cultura norte-americana. O gênero em ascensão nos anos 1950 colecionava influências country, do R&B e do jazz, capitaneado num primeiro momento por nomes como Chuck Berry, Little Richard e Elvis Presley. Na década seguinte, já popularizado e “embranquecido” por Presley, o rock tornou-se sinônimo de inovações estéticas, sônicas, comerciais e de uma rebeldia gerada em meio às Guerras Fria e do Vietnã.

Se no início o pop-rock³ anglo-americano se destacou pelas melodias palatáveis e letras românticas, gradativamente, temas controversos e sonoridades mais elaboradas ganharam lugar na narrativa roqueira, que se ramificou em diversos sub-gêneros (rock progressivo, pop, hip hop, punk, metal, eletrônico etc.) por todo o planeta. Tal cenário favoreceu a abertura de trânsitos culturais e ideológicos balizados por um cosmopolitismo estético capaz de dialogar com diferentes expressões:

A emergência, consolidação e legitimação da música pop-rock como arte musical contemporânea, como um significante de modernidade universal, mas também como uma expressão viável do nacionalismo moderno em vários países, constituem o conjunto de processos que faz do pop-rock uma grande manifestação de cosmopolitismo estético. (REGEV, 2013, p. 23, tradução nossa)

Por cosmopolitismo estético, como define Motti Regev (2013), entende-se a formação permanente da cultura global como uma entidade complexamente interconectada, na qual grupos sociais de todos os tipos, ao redor do mundo, dividem bases comuns de percepções estéticas, formas expressivas e práticas culturais. No âmbito do pop-rock, esse tipo de cosmopolitismo fortalece a ideia de uma partilha sensível, pensando a arte não apenas como arte *per se*, mas como modo de inscrição de um sentido de comunidade. Não raramente esse comum partilhado sobrepõe a ordem da materialidade sonora, atendo-se

³ O termo “pop-rock” é utilizado aqui como sub-gênero da música popular, referindo-se menos a um estilo musical do que a uma configuração sócio-cultural na qual a música é produzida e consumida. Ver a esse respeito, Regev (2013).

com especial atenção à performance. O que nos ajuda a pensar por que a valoração desta como marca autoral, principalmente no pop, é tão importante quanto compor, cantar (sem *playback*) ou saber tocar algum instrumento.

Troublemakers

As três décadas seguintes ao surgimento do pop-rock foram de intensas rupturas internas, com a cristalização de novas estruturas caracterizada por uma competição cíclica entre o *establishment* e quem o desafiava. Um cenário profícuo para as inovações nas texturas sonoras e também nas letras e performances mais contestadoras. O *rock and roll* ganha uma força política até então inédita, articulando esse engajamento com uma ideia de autonomia, autenticidade e mercado. A ficcionalidade dos acontecimentos históricos, das insatisfações políticas e dos desejos utópicos operacionalizada na música alçou o rock a porta-voz de gerações inteiras, costurando os ecos do que ocorria no mundo ocidental na narrativa de transgressão encabeçada pelos artistas do gênero.

A utopia é o não-lugar, o ponto extremo de uma reconfiguração polêmica do sensível, que rompe com as categorias da evidência. Mas também é a configuração de um bom lugar, de uma partilha não polêmica do universo sensível, onde o que se faz, se vê e se diz se ajustam exatamente. [...] As “ficções” da arte e da política são, portanto, heterotopias mais do que utopias. (RANCIÈRE, 2014, p. 61-62)

O punk talvez seja a vertente mais combativa a se destacar no pop-rock, após a fase psicodélica que permeou os anos 1960. Liderado pelos Ramones (figura 2), nos EUA, o movimento promoveu musicalmente uma retomada técnica ao rock tradicional, no sentido de privilegiar letras curtas e melodias simples, compostas por pouco mais de três acordes. Era o nascedouro do *underground*. Antes deles, o Velvet Underground já criava um som alternativo, com letras provocantes e intimamente vinculado à Pop Art, tendo Andy Warhol como principal incentivador e colaborador, desde o primeiro álbum (figura 1).

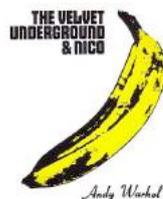


Figura 1



Figura 2



Figura 3

Na Inglaterra, a atmosfera punk encontrou terreno fértil na decadência social britânica, com o país enfasiado pelas inúmeras greves de trabalhadores, crise econômica, os crescentes gastos da monarquia e a ascensão da futura primeira-ministra, então líder do

Partido Conservador, Margareth Thatcher. Os Sex Pistols surgem, em 1975, apropriando-se da estética dadaísta, com influências comunista e anarquista, produzindo um repertório repleto de críticas sociais e desprezo pelas ideologias dominantes. O único disco da banda, “*Never Mind the Bollocks, Here’s the Sex Pistols*” (figura 3), registra nas letras ácidas a frustração do universo punk em testemunhar a alienação e a ausência de senso crítico da sociedade moderna. Ainda que não tão incisivas quanto a dos Pistols, há incidências de performances de teor similar nas obras de The Clash, Television, New York Dolls, Patti Smith, The Dead Boys, entre outros.

É sabido que outros sub-gêneros do pop-rock também se colocaram politicamente em suas performances, como é o caso do rap, do hip hop, do metal ou do new folk. No entanto, preferimos aqui nos ater deliberadamente aos exemplos do punk rock, em função do modelo de circulação musical pensado à época, endereçado a uma cena *underground*, notadamente marginal, mas que, com o tempo, os transformou em cânones pop e do *mainstream* contra o qual se rebelavam. Stanley (2013) defende que um dos grandes atributos da cena punk foi trazer a questão de classe de volta ao pop quando afirma que “o que os Beatles começaram, o Sex Pistols continuaram” (STANLEY, 2013, p. 7394). Quando os jovens ingleses se dividiam entre Beatles e Rolling Stones, demarcavam também a segmentação clara entre *working class* e *middle-class* vivenciada por todo o país e representada pelas origens de cada banda, respectivamente.

Politics does it better

Desde o final da década de 1960, muito da construção de identidade no pop-rock tem passado pela estetização da política. Antes mesmo, a música popular americana já colecionava *hits* politicamente engajados, sobretudo entre os artistas negros, como foi o caso de Billie Holiday e sua memorável interpretação de “*Strange Fruit*”⁴, um hino contra a violência racista no sul dos EUA. Ou Nina Simone, cujo envolvimento com a luta pelos direitos civis encontrava no palco seu grande refúgio, difundindo o ativismo afro-americano por meio de suas canções e performances. Sendo assim, nos é caro pensar a relevância da música pop enquanto território político-utópico de práticas e discursos que refletem o espírito de uma época e formas de habitar o mundo, através de experiências estéticas

⁴ “Strange Fruit” foi originalmente composta pelo professor judeu Abel Meeropol, de Nova York, sob o pseudônimo de Lewis Allan. A canção, que fala sobre o linchamento de dois homens negros, foi escrita após Meeropol ter visto a foto deles, no jornal, em 1930.

enunciadas em espaços codificados (shows, eventos, rituais midiáticos) capazes de gerar formas de produção e reconhecimento de ordens individuais ou coletivas. (SOARES, 2015)

Não se pode, portanto, negar a urgência de se debruçar sobre a música pop para entender os deslocamentos e subjetividades sociais que ela suscita. Por muito tempo, correntes conservadoras dos Estudos Culturais julgaram a cultura pop como efêmera e trivial demais para merecer atenção acadêmica, enquanto outros defenderam-na como objeto de estudo alegando que ela “oferece um alcance muito maior de possibilidades políticas para pessoas comuns do que as formas de governo contemporâneos”. (BÉRUBÉ, 2005, p. 6) Como aponta Michael Bérubé (2005), muitos cidadãos costumam estar mais engajados e informados sobre a carreira de Madonna ou do *blockbuster* que está em cartaz do que sobre seus impostos ou o que se passa no cenário político do próprio país. Embora arraigado às imposições do mercado, o pop não se furta a ser um terreno de inovação, criatividade e reapropriações as mais diversas.

É nesse contexto que muitos artistas pop lançam mão de seu lugar de fala para reinventarem as formas de produção e reconhecimento no campo da música. Como lembrou Bérubé, um dos nomes mais proeminentes e habilidosos nesse sentido é a norte-americana Madonna. É o que escreve Douglas Kellner (2001) quando recorda que embora existissem figuras bem mais subversivas, suas imagens e mensagens não circulavam pela cultura dominante na intensidade das dela. Ao longo das últimas três décadas, grande parte dessas “imagens e mensagens” tem sido fruto das encenações da cantora no palco, nos videoclipes e em eventos midiáticos dos quais participa. As constantes transformações visuais e enunciações performáticas da artista parecem oferecer uma série de modelos e materiais para apropriação por parte do público, ao mesmo tempo em que alavanca também sua popularidade e, durante muito tempo, seu êxito comercial.

Quem é essa garota?

A trajetória de Madonna começa em 1982, na profícua cena *underground* nova-iorquina da qual faziam parte artistas das mais diversas áreas: músicos, grafiteiros, poetas, artistas plásticos etc. Influenciada por eles, a cantora se muniu de todas as referências ao redor para forjar a primeira de muitas personas que ainda viriam pela frente. Para compor essa estética inaugural, na primeira fase da carreira, Madonna ancorou-se na arte pop e provocativa dos amigos Keith Haring, Andy Warhol, Jean-Michel Basquiat, bem como no estilo punk, feminista e auto-suficiente de Debbie Harry e Chrissie Hynde no palco. O

resultado veio à tona no primeiro disco, “Madonna”⁵ (figura 4), revelando finalmente ao público a face por trás da voz que ecoava com frequência nos *clubs* e rádios de Nova York. Até então, imaginava-se que Madonna seria uma artista negra, em função da estratégia inicial da gravadora Warner Bros. Records de lançar o compacto do primeiro single “*Everybody*” (figura 5) sem foto da cantora na capa, mas com várias referências urbanas e ressaltando a influência de *black* e *dance music* na faixa. Com o lançamento do álbum, a garota de cabelo loiro despenteado, roupas rasgadas e braços cobertos de pulseiras e crucifixos deu largada a um trabalho de construção imagética que se seguiria até a atualidade.

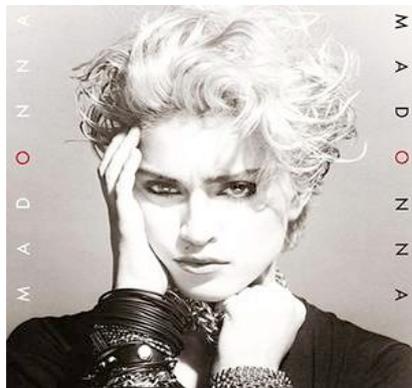


Figura 4 – Álbum “Madonna”

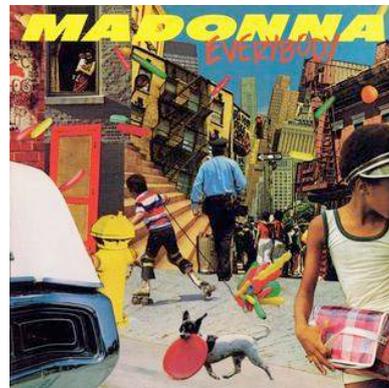


Figura 5 – single “Everybody”

O impacto do primeiro disco, porém, residiu mais na inovação da textura sonora, repleta de sintetizadores e elementos eletrônicos, como a tecnologia *uptempo*, que acelerava o andamento das músicas a mais de 120 bpm. O visual irreverente e a atitude de Madonna certamente contribuíram para impulsioná-lo no mercado, destacando desde então o duplo que acompanhou a representação midiática da artista por anos: a independência feminina forjada sob o aparato de uma sensualidade “ingênua”. Esse, inclusive, foi o alicerce da fase inicial da carreira da cantora, em praticamente todas as instâncias performáticas que explorou. Tais instâncias, como define Marvin Carlson (2010), constituem lugares de agenciamento de corpos e afetos, por meio de dinâmicas experienciais que podem se desenvolver no palco, no estúdio, em programas de TV e rádio, redes sociais, entre outros. Esse corpo evocado e agenciado pelas referidas instâncias se coloca como elemento dotado de ambiguidades, contradições e efemeridade, sendo recorrente na cultura pop. Não à toa se

⁵ Apesar do primeiro single “*Everybody*” chegar às lojas um ano antes, o álbum “Madonna” teve lançamento oficial em 1983.

reivindica um olhar menos binário aos fenômenos do gênero, em virtude do variado conjunto de atravessamentos que nele impera.

O pop como voz política

Paulatinamente, a dualidade estabelecida entre o rock e o pop colocou em lados contrários intencionalidades que talvez se complementem mais do que se oponham. Os valores estéticos de reconhecimento, qualificação e distinção do rock podem diferir-se dos aplicados ao pop, mas quando pensamos em valores de uso (agenciamentos afetivos) e troca (inter-relação com o valor econômico), as disparidades caem significativamente. Isso explica também por que o uso do termo “pop-rock” nos parece cada vez mais adequado para congregá-los.

Durante pelo menos 40 anos, o rock ocupou um lugar hegemônico de resistência e contestação, articulando reivindicações políticas à complexa engrenagem do mercado. No entanto, essa configuração tem se transformado com o tempo, à medida que os heróis da guitarra e da rebeldia se tornaram politicamente apáticos e envelhecidos. Com a maioria deles aposentados ou vivendo de coletâneas e shows de *greatest hits*, a transgressão criativa tradicional do gênero dá lugar aos agendamentos dos artistas pop. Um sintoma da letargia roqueira veio à tona em maio de 2015, durante uma das eleições mais concorridas da história do parlamento britânico. Num cenário em que os partidos Conservador e Trabalhista brigavam por cada voto, com diferença mínima nas pesquisas de opinião, qualquer voz importante do *mainstream* poderia produzir reações contra a possibilidade de os conservadores se tornarem maioria no parlamento. O rock, porém, calou-se. Em contrapartida, nomes como Charlotte Church, Elly Jackson (do La Roux), Paloma Faith e Tom Clarke (do The Enemy), usaram as redes sociais para convocarem os fãs às ruas, criticando fortemente a conjuntura política inglesa. Mark Beaumont (2015) reflete sobre esse acionamento do pop numa agenda que por tantos anos engajou o rock:

De um modo geral, as eleições gerais de 2015 viram uma clara mudança de passo na eterna confusão musical em torno da pista de dança da política. O rock alternativo afastou-se da linha de frente, assumindo o papel de comentarista preocupado ou de opositor apático para todo o circo da “desculpa”. Enquanto isso, os pop stars comandaram as barricadas, convocando à rebelião seus milhões de seguidores no Twitter. O que sugere uma possibilidade intrigante. Será que estamos

prestes a testemunhar uma era onde o pop *mainstream* se torna uma força politicamente conectada capaz de acertar contas?⁶

O maior traço da prática política contemporânea, segundo Wilson Gomes (2004), é configurar opiniões e disposições afetivas, reforçando o *fazer pensar* e *fazer sentir*. “O que importa, nesse horizonte de considerações, não é propriamente a artificialidade da representação da política, mas os seus componentes, suas estruturas e a sua relação com o público”. (GOMES, 2004, p. 391) São justamente as minúcias desse *fazer* que nos convidam a pensar como a performance pop, no espectro de sua famigerada trivialidade, agenda e tensiona discursos de interesse público. Tomemos como exemplo a trajetória artística de Madonna, cujo trabalho, ao longo de mais de três décadas, ainda que largamente orientado pelas lógicas da indústria, coloca-se em vários momentos como plataforma política e ideológica na música pop.

Papa don't preach

Após dois álbuns de sucesso e considerável repercussão, em 1986, Madonna optou por algumas inovações temáticas no terceiro disco, “*True Blue*”, direcionando o trabalho para um tom mais maduro. A menina sexy, despenteada e vestida em trapos, abriu espaço para a jovem mais séria, sofisticada e atenta às transformações políticas. O segundo *single* do álbum, “*Papa Don't Preach*”, é a prova dessa maturidade. A faixa, escrita por Brian Elliot e Madonna, é a primeira de cunho explicitamente político e fala sobre gravidez precoce e o dilema do aborto, dois temas bastante delicados para a sociedade norte-americana da época. O clipe, dirigido por James Foley, retrata o drama da adolescente do subúrbio nova-iorquino que engravida do namorado e precisa enfrentar a normatização das autoridades masculinas – o pai, o Papa – em nome da autonomia sobre seu corpo.



Figuras 6 – 9 – videoclipe “*Papa Don't Preach*”

⁶ BBC. Never mind the ballots: pop, politics and the UK vote. Disponível em: <<http://www.bbc.com/culture/story/20150527-is-pop-turning-political>>. Acesso em: 27 jul. 2015. (tradução nossa)

A música gerou controvérsia entre organizações feministas e representantes do Planned Parenthood⁷, que acusaram Madonna de incentivar a gravidez na adolescência, enquanto, por outro lado, grupos contrários ao aborto enxergavam na canção uma mensagem pró-vida. A artista, porém, materializa a encruzilhada moral que perpassa, sobretudo, uma forte questão de gênero. “A arte é um meio de desnudar aspectos de posição social que foram eclipsados e distorcidos como ideias sobre o feminino e masculino na história da cultura”. (KORSMEYER, 2004, p. 107) O videoclipe de “*Papa...*” cumpre esse papel ao revelar uma performance na qual o corpo é a linguagem que estetiza e agenda no *mainstream* a discussão do aborto e da liberdade feminina frente as instituições normativas sociais orientadas pelo patriarcado.

“O diretor executivo da Planned Parenthood, Alfred Moran, escreveu um memorando amplamente divulgado para a mídia de entretenimento declarando que o *single* de Madonna ‘envia uma potente mensagem às adolescentes ao enaltecer o glamour do sexo, da gravidez e da fertilidade’ e que isso ‘encorajará mais jovens a iniciarem a vida sexual precocemente’ [...] ‘*Papa Don’t Preach*’ foi um foco notadamente persistente para a crítica de Madonna como corruptora da juventude”. (BROWN; SCHULZE; WHITE, 1993, p. 21, tradução nossa)

A obra de Madonna aqui tangencia o que Carolyn Korsmeyer (2004) defende sobre o gosto e o julgamento estético do pop estarem vinculados às “sensibilidades femininas”. Ao contrário do rock, considerado autêntico, sério e engajado, e, portanto, fiel ao sublime masculino, poderíamos afirmar que a música pop é feminizada por manter-se associada a fórmulas à beleza, ao mercado, ao superficial, logo ao belo. Lógica que também retoma o embate da Pop Art com a arte moderna, em meados do século passado. “Quando a distinção entre a alta cultura *versus* cultura de massa é invocada, uma estratégia de gênero atribui valores masculinos ‘ativos’ à alta cultura (arte) e características femininas ‘passivas’ à cultura de massa” (BROWN; SCHULZE; WHITE, 1993, p. 18, tradução nossa). É interessante observar que talvez haja uma tentativa de apropriação dessa misoginia estética no sentido de desqualificar a produção cultural feminina, tornando-se ainda mais evidente com as cantoras pop, em especial Madonna, em virtude do tom controverso e circulação intensa na mídia.

⁷ Planned Parenthood Federation of America (PPFA) é uma organização americana sem fins lucrativos que promove ações ligadas a saúde reprodutiva, planejamento familiar e serviços de assistência materna e infantil.

O papa não é pop

Um ano após o lançamento do *single*, uma performance de “*Papa Don’t Preach*” foi incluída no *setlist* da turnê “*Who’s That Girl*” que levou Madonna, pela primeira vez, a apresentar-se fora da América do Norte. O refinamento estético do show era claro em relação aos da turnê anterior, consolidando a partir dele um modelo de espetáculo pop dividido por blocos temáticos, com inúmeras trocas de figurino, seguido até hoje por praticamente todos os artistas do gênero. Os shows de Prince e Michael Jackson eram suas principais referências. Ao invés de cenários tradicionais, uma estrutura composta por telões gigantescos foi incorporada ao palco, como suporte multimídia para as apresentações de Madonna, algo tecnologicamente inovador para a dinâmica dos shows nos anos 1980.

A performance de “*Papa...*” inaugurou uma prática que a cantora adotaria em todas as futuras turnês, territorializando o palco através de agenciamentos estéticos constituídos a partir de apropriações de temas políticos partilhados pela coletividade. Na apresentação de “*Papa...*”, os telões reforçam a condição de espaço heterotópico que se pode atribuir ao palco. Esse espaço diferente, atemporal, que foge à normatividade e contesta os espaços outros em que vivemos, permeados por “carnavalizações da existência ordinária”, como define Michel Foucault (2013). A carnavalização mencionada por Foucault sugere uma conexão direta com o conceito de Mikhail Bakhtin, segundo o qual “as leis, proibições e restrições que determinam a estrutura e a ordem do ordinário, do não carnaval e da vida são suspensas”. (BAKHTIN *apud* CARLSON, 2010, p. 39) Assim como o carnaval, o espetáculo pop de Madonna seria uma borda, uma margem, um lugar estratégico de negociação de novas estruturas sociais e culturais.

A performance selecionada para análise foi realizada na cidade de Turim, na Itália, em setembro de 1987, onde a cantora também encerrou a turnê. O show foi transmitido e gravado pela Radiotelevisione Italiana (RAI), a rede de televisão estatal do país, numa co-produção com a Warner. Boicotada pelo papa João Paulo II, que recomendou que os fiéis não fossem ao show, graças à repercussão de “*Papa...*”, Madonna inicia o *hit* com a célebre introdução de violinos, quebrando a atmosfera lúdica que até então conduzia o show. Portando um vestido azul claro, estilo anos 1950, ela veste uma jaqueta preta de couro antes de entoar os primeiros versos da canção (figura 8), sob uma lúgubre iluminação. Sem bailarinos, apenas com um microfone de pedestal e a imagem de uma catedral projetada no telão que cobria o palco, Madonna começa a cantar.



Figuras 7 e 8 – Performance de “*Papa Don’t Preach*”

A projeção da igreja perdura até o primeiro refrão da música, quando a imagem é substituída para a do papa João Paulo II. Nesse momento, há um corte brusco na edição, que direciona a câmera abruptamente para um close no rosto de Madonna. Considerando que a transmissão foi realizada pela estatal italiana, é inevitável pensar sobre uma eventual censura interna em razão da Igreja Católica. Durante a maior parte do tempo, a câmera focaliza a cantora em plano fechado, de modo que a exibição do geral do palco é reservado apenas ao momento instrumental da música, quando um longo *riff* de guitarra se sobrepõe. Madonna, então, senta numa cadeira e apoia a cabeça no encosto, enquanto observa, melancólica, a profusão de imagens projetada no telão. Nele, vê-se manifestações em prol do meio ambiente, o discurso de Martin Luther King, a Guerra do Vietnã, os ex-presidentes americanos John F. Kennedy e Richard Nixon, a chegada do homem à Lua, as primeiras mini-saias, a marcha da Ku Klux Klan, o movimento pelos direitos civis nos EUA, a explosão da bomba atômica, entre outras projeções.



Figura 9 - Performance de “*Papa Don’t Preach*”

À medida que todas essas imagens aparecem, o som da guitarra, símbolo do rock e do sublime engajado, reina absoluta no palco. Na edição, o instrumento se mistura à imagem da cantora na transição do vídeo (figura 9). É como se, para dar o tom de seriedade

exigido pelo momento, fosse necessário se despir temporariamente do invólucro pop e recorrer às balizas hegemônicas do rock. A música é executada ao vivo, os bailarinos e *backing vocals* não entram em cena, Madonna canta sem *playback*, sozinha, vestida numa jaqueta de couro – outro elemento ligado à cultura roqueira – com uma iluminação soturna que a deixa minúscula perante a vastidão do palco vazio. Um efeito metafórico talvez para o “trabalho-vaga-lume” dos artistas que, com suas obras, resistem tentando iluminar tempos sombrios, como lembra Georges Didi-Huberman. “Para conhecer os vaga-lumes, é preciso observá-los no presente de sua sobrevivência: é preciso vê-los dançar vivos no meio da noite, ainda que essa noite seja varrida por alguns ferozes projetores”. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 52)

Ao final do *mashup* de imagens políticas, Madonna volta a cantar o refrão da música, mas com a projeção da Casa Branca e do então presidente norte-americano Ronald Reagan, assim como o papa, ferrenho opositor do aborto. Sem coreografia específica, a cantora entoava colérica a letra de “*Papa...*”, como se estivesse esperneando, insistindo para que, apesar de tudo, aceitassem a decisão de não interromper a gravidez indesejada. Mais do que isso, reivindicando à força a liberdade sobre o próprio corpo.

Nos últimos segundos da performance, a artista rodopiava pelo palco, enquanto imagens de crianças são exibidas. Por fim, uma mensagem em letras garrafais toma por inteiro o telão: *SAFE SEX* (sexo seguro, em português). As palavras eram um recado direto e necessário naquela época, quando a epidemia de HIV se alastrava sem freios. Ao mesmo tempo, a mensagem poderia ser interpretada como mais outra provocação à Igreja Católica, instruindo meninas sexualmente ativas a se protegerem de doenças e gestações indesejadas. Dois fatos inconcebíveis para a doutrina católica, cuja tolerância do sexo sem matrimônio e de métodos contraceptivos era radicalmente nula.

Considerações finais

Pensar o pop como lugar de dissensos é um desafio. Conseguir enxergar além da “pasteurização” criada para acomodar os interesses da indústria é um processo ainda em curso. No entanto, urge notar que esses interesses atravessam o marketing, o lucro mas também um conjunto estratégico de intencionalidades políticas. São muitas as camadas que sustentam o edifício de contradições do pop e suas partilhas sensíveis. “A racionalidade da política é a de um mundo comum instituído, tornado comum, pela própria divisão.” (RANCIÈRE, 2006, p. 368) Usar a performance para contrariar a ordem dominante por

muito tempo foi quase que exclusividade do rock, o gênero autêntico e contestador por natureza, porém, desde os anos 1980, o pop tem assumido esse papel de maneira intrigante, explorando a potência de seu lugar de fala para articular ideologias, afetos e, claro, sucesso comercial.

É interessante pontuar, contudo, que o fato de estar subordinado ao mercado não deslegitima os discursos agendados pelo artistas pop. Afinal, é justo a dinâmica dessa negociação que desperta o interesse dos estudos culturais. Exatamente pelas razões mercadológicas, o pop talvez seja o gênero mais alinhado aos acontecimentos do mundo ou pelo menos o mais afinado com suas demandas. De todo modo, se no século passado o parâmetro do dissenso no pop ainda possuía reminiscências roqueiras, é possível que na atualidade ele já tenha de alguma forma construído sua identidade contestadora, ao passo que o rock tem se fossilizado na estranha apatia contra qual sempre se debelou.

REFERÊNCIAS

- BEAUMONT, Mark. **Never mind the ballots: pop, politics and the UK vote**. BBC, 2015. Disponível em: < <http://www.bbc.com/culture/story/20150527-is-pop-turning-political>>. Acesso em: 27 jul. 2015.
- BÉRUBÉ, Michael (Org.). **The aesthetics of cultural studies**. Inglaterra. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.
- BROWN, Jane D.; SCHULZE, Laurie; WHITE, Anne B. “A sacred monster in her prime: audience construction of Madonna as low-other. In: SCHWICHTENBERG, Cathy (Org.). **The Madonna Connection: representational politics, subcultural identities, and cultural theory**. EUA. San Francisco: Westview, 1993. 336 p. 15-37.
- CARLSON, Marvin. **Performance: uma introdução crítica**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- EAGLETON, Terry. **A ideologia da estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. São Paulo: N-1 Edições, 2013.
- GILLOTTEAU, Frédéric. **Madonna on stage**. França. Paris: Éditions Why Not, 2008.
- GOMES, Wilson. **Transformações da política na era da comunicação de massa**. São Paulo: Paulus, 2004.
- GUERÓN, Rodrigo. Arte e política: estudos de Jacques Rancière. **AISTHE**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 9, p. 34-46, 2012.
- HESMONDHALGH, David. **Why music matters**. Inglaterra. Oxford : Wiley Blackwell, 2013.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. Bauru: EDUSC, 2001.

KORSMEYER, Carolyn. **Gender and aesthetics**. Inglaterra/EUA. Londres/Nova York: Routledge, 2004.

MADONNA. **Ciao Italia**: live from Italy. Direção: Egbert Van Hess. Turim (Itália). Los Angeles: Warner Brothers, c1988. Produzido por RAI Radiotelevisione Italiana e Warner Music Vision. DVD (101 min), NTSC 4:3, color.

MARGOLICK, David. **Strange fruit**: Billie Holiday e a biografia de uma canção. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

O'BRIEN, Lucy. **Madonna 50 anos**: a biografia do maior ídolo da música pop. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SELZ, Peter; STILES, Kristine (Org.). **Theories and documents**: a sourcebook of artists' writings. Estados Unidos. Los Angeles: University of California Press, 1996.

SOARES, Thiago. Percursos para estudos sobre música pop. In: CARREIRO, Rodrigo; FERRARAZ, Rogério; SÁ, Simone Pereira (Org.). **Cultura pop**. Salvador: EDUFBA, 2015. 296 p. 19-33.

STANLEY, Bob. **The story of modern pop**. Inglaterra. Londres: Faber and Faber, 2013. Versão Kindle.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2014.

_____. A crise da razão. In: NOVAES, Adauto (Org.). **O dissenso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. 568 p. 367-382.

REGEV, Motti. **Pop-rock music**. Inglaterra. Cambridge: Polity Press, 2013.

ROSE, Tricia. **Black noise**: rap music and black culture in contemporary America. EUA. Hanover: Wesleyan, 1994.