

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS – UNICAMP
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM – IEL
DEPARTAMENTO DE LINGUÍSTICA APLICADA
GRADUAÇÃO EM LETRAS

João Pedro A. Colletti

As Expressões de Gênero nas Performances de Madonna

Campinas – SP

2014

JOÃO PEDRO A. COLLETTI

AS EXPRESSÕES DE GÊNERO NAS PERFORMANCES DE MADONNA

Monografia apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do Grau em Letras.

Orientadora: Prof^a Dr^a Roxane Helena Rodrigues Rojo.

CAMPINAS

2014

AGRADECIMENTOS

À Profª Drª Roxane Helena Rodrigues Rojo por sua paciência, generosidade, disposição e boa vontade. Obrigado por ter acreditado em meu trabalho e não ter desistido de mim.

À minha família e amigos, principalmente os da Graduação, em especial os meus fiéis companheiros: Juliana Marquezani, Ana Cecília Almeida, Melissa Franchi, Leonardo Leme, Ana Paula Martins e Jéssica Veroneze.

A todas as pessoas que participaram, contribuindo para realização deste trabalho, direta ou indiretamente, meu agradecimento.

*“Eu não teria me tornado quem sou hoje
se não tivesse todos estes valores antigos
para me rebelar contra.”*

Madonna

RESUMO

A presente monografia tem como objetivo estudar e descrever, no campo da Linguística Aplicada, o fenômeno da música Pop como legítimo gênero discursivo e meio de expressão de grupos marginalizados da sociedade, principalmente da comunidade LGBT, utilizando como obras referenciais e de análise as performances da cantora Pop norte americana Madonna. Isto envolve, também, o estudo das teorias *Queer* em LA e das ferramentas semióticas apropriadas a este gênero musical (englobando o estudo de letras, músicas, videoclipes, shows, entrevistas e performances) e dos impactos sociais, muitas vezes polarizados, gerados por essas produções, especialmente as escolhidas aqui para análise.

Palavras – chave: Madonna, teoria *Queer*, comunidade LGBT, gênero, discurso, LA.

ASBTRACT

This thesis aims to study and describe, in the field of Applied Linguistics, the phenomenon of Pop music as a legitimate discourse genre and means of expression and speech of marginalized groups in society, especially the LGBT community, using performances of north american Pop singer Madonna as works for analysis. It also involves the study of Queer theory in AP and semiotic tools appropriate to this genre (encompassing the study of lyrics, songs, music videos, concerts, interviews and performances) and social impacts, often polarized, generated by these productions, particularly those chosen here for analysis.

Key words: Madonna, Queer theory, LGBT community, gender, discourse, AP.

Sumário

INTRODUÇÃO.....	7
CAPÍTULO 1: O Pop como gênero e definições de parâmetros para análise.....	11
Capítulo 2: Introdução à Teoria Queer	32
Capítulo 3: A Relação entre teoria Queer e Linguística Aplicada (LA)	36
Capítulo 4: Breve explanação sobre Metodologia e seleção do material para análise	40
Capítulo 5: Análises	41
BIBLIOGRAFIA	64

INTRODUÇÃO

A música pop norte – americana, pelo o que o próprio nome indica, tem um caráter “popular”, ou seja, aquilo que alcança popularidade, circulação e atrai um grande número de pessoas. No entanto, a ideia de música Pop vai muito além do conceito de popularidade. Larry Starr e Christopher Waterman, em “American Popular Music” (2008, p. 3), dizem que “a música popular, como muito da cultura Americana, reflete um caleidoscópio de contribuições, uma grande fertilização de estilos e uma mistura de sonhos.”.¹

A construção e consolidação do gênero musical conhecido como música Pop atravessa um processo histórico complexo de mais de seis décadas, marcado por muitos conflitos socioculturais. Como exemplo, podemos citar a reação dos adeptos do Hard Rock à Disco Music nos anos 70. Desde o início da década de 50, com o surgimento do Rhythm and Blues, que influenciou fortemente o Rock, até os anos 70, com a chegada da Disco Music (gênero musical muito popular nos anos 70 e uma grande influência da música Pop), o Pop foi se lapidando e agregando características de vários outros gêneros musicais, como os já citados e outros mais. No entanto, os conflitos e preconceitos que afloraram naquele momento contra a Disco Music foram extremamente marcantes, com pés no sexismo, homofobia e racismo:

As reações anti-Disco mais viscerais vieram do eixo hard rock/heavy metal da música popular. Enquanto John Travolta ganhou o mercado jovem branco urbano para a música Disco e várias estações de rádio pelo país se converteram a um formato Disco quase que do dia para a noite, a rádio FM de rock respondeu quase instintivamente a sua perda de audiência iniciando campanhas anti-Disco. Dave Marsh, escrevendo na revista Rolling Stone, explicou suas motivações da seguinte maneira:

“À medida que a competição se torna mais feroz cada estação deve estabelecer um limite demográfico estreito”. Agora o alvo são homens, entre 18 e 34 anos... Homens brancos, de 18 a 34 anos, são os que mais tendem a ver a música Disco como o produto de homossexuais, negros e latinos e, conseqüentemente, são os que mais tendem a responder a apelos de eliminar tais ameaças a sua segurança. “Não é nem preciso dizer que tais apelos são racistas e sexistas, mas transmissão de rádio nunca foi uma mídia especialmente civil libertária.”²

¹ Popular music, like so much of American culture, reflects a kaleidoscope of contributions, a cross-fertilization of styles, and a blending of dreams.

² “The most visceral antidisco reactions came from the hard rock/heavy metal axis of popular music. As John Travolta won the urban white youth market for disco, and scores of radio stations across the country converted to a disco format almost overnight, FM rock radio responded almost instinctively to its loss of audience share by initiating various antidisco campaigns. Dave Marsh writing in Rolling Stone explained their motivation in the following way:

As competition becomes fiercer, each station must settle for a narrower demographic range. Right now the goal is males, ages eighteen to thirty-four... White males, eighteen to thirty-four, are the most likely to see disco as the product of homosexuals, blacks, and Latins, and therefore they're the most likely to respond to appeals to

(GAROFALO, 1997, p. 347)

Atualmente, apesar de o Pop constituir um grande mercado de consumo, atingindo várias pessoas de todo o mundo e, de certa forma, ser um gênero musical legitimado com inúmeros artistas e obras histórica e culturalmente importantes, há ainda preconceitos e estereótipos associados ao gênero musical e seus consumidores. Em um artigo escrito por Chris Haigh (01/05/13) para o *site* britânico “What Culture!”, o autor menciona muitos dos preconceitos mantidos em relação à música Pop, como o fato de ela ser voltada para o grande público (*mainstream*) ou de ela ser muito acessível:

Eu me perguntei por muito tempo por que Pop é uma palavra tão proibida em certos círculos – é porque é passageiro? Porque é *mainstream*, chato? “Seja qual for o motivo, o fato é – insultar [o insulto a] pessoas por gostarem de música Pop e insultar a [à] música Pop como um gênero musical em si precisa realmente parar.” (HAIGH, 2013, s/p) ³

Outro preconceito muito comum associado à música Pop está relacionado ao fato de ela ter uma forte ligação e um grande número de consumidores com/da comunidade LGBT e entre as mulheres. Muitas artistas Pop mulheres de longa carreira como Madonna, Cher, Cyndi Lauper, Diana Ross, Bette Midler e outras são consideradas ícones LGBT. No entanto, essa ligação com as mulheres e a comunidade LGBT é, muitas vezes, usada como forma, argumento de desvalorização, invalidação ou ataque ao gênero musical.

Compreender a essência da música Pop, a diversidade de linguagens e discursos que a compõe, bem como a importância da artista escolhida para análise e de suas respectivas obras, é ver a música Pop como discurso e gênero musical legítimo, tais quais outros já estabilizados. É ver este gênero como forma legítima de arte com suas próprias complexidades constitutivas. É também ver o gênero como forma de expressão do artista e, por vezes, de grupos marginalizados, discriminados pela sociedade e que não tinham voz em outros gêneros musicais.

wipe out such threats to their security. It goes almost without saying that such appeals are racist and sexist, but broadcasting has never been an especially civil-libertarian medium.”

³ “I wondered for a long time about why pop is such a hush-hush word in certain circles – is it because it’s pedestrian? Because it’s mainstream, boring? Whatever the reason, the main fact is this – shaming people for liking pop music and shaming pop music as a genre itself really, really needs to stop.”

A música Pop funciona como um gênero construído pela diversidade de linguagens e também de discursos, mas, possui uma harmonia interna própria, construindo um discurso próprio. Utilizando a perspectiva discursiva de Bakhtin, é possível dizer que:

todos os diversos campos da atividade humana estão ligadas ao uso da linguagem. Compreende-se perfeitamente que o caráter e as formas desse uso sejam tão multiformes quanto os campos da atividade humana, o que é claro, não contradiz a unidade nacional de uma língua. O emprego da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos) concretos e únicos, proferidos pelos integrantes desse ou daquele campo da atividade humana. Esses enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem, ou seja, pela seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua mas, acima de tudo, por sua construção composicional.

Todos esses três elementos – o conteúdo temático, o estilo, a construção composicional – estão indissolivelmente ligados no todo do enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um determinado campo da comunicação. Evidentemente, cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, os quais denominamos *gêneros do discurso*.” (BAKHTIN, 2003[1952-53/1979], p. 261-262)

Face a este quadro, o trabalho tem como principais objetivos analisar o gênero música Pop como espaço de expressão e de acolhimento de grupos menosprezados ou oprimidos pela sociedade, que não tinham voz ou espaço em outros gêneros musicais (mulheres e a comunidade LGBT), usando como referência e objeto de análise as obras da artista Pop de grande prestígio Madonna para identificar essas questões.

A questão de pesquisa que move o trabalho e que procura ser respondida em sua conclusão é: De que forma a música Pop e as obras de Madonna funcionam como espaço de expressão para grupos marginalizados da sociedade tangenciando as questões de gênero, atingindo principalmente à comunidade LGBT?

Para isso, foi selecionado um *corpus* composto de trabalhos específicos da artista Madonna, especialmente sua turnê, The MDNA Tour de 2012, por ser seu projeto artístico mais recente e de maior alcance, bem como acontecimentos e reportagens importantes que ocorreram e foram veiculadas na mídia durante o período da turnê, além de outros momentos específicos e relevantes da carreira da artista, que serão referenciados e explicados durante o trabalho. Os recortes específicos são feitos ao longo do trabalho, mas com enfoque na turnê da Madonna escolhida, além de outros trabalhos dela envolvendo alguns momentos importantes de sua

discografia, videoclipes, outros *shows* e entrevistas como fontes complementares de argumentação e contextualização.

Também serão citados ao longo do trabalho outros artistas e obras relevantes, mas, o enfoque permanecerá na artista principal selecionada e em seus trabalhos.

O trabalho é norteado pela perspectiva enunciativa de Bakhtin, que permite tratarmos a música Pop como legítimo gênero discursivo. O trabalho também conta com uma bibliografia que inclui livros de semiótica e multimodalidade os quais dialogam com esta perspectiva do autor e abordam estudos sobre canção e performance, além de outras obras específicas sobre música Pop. Também guiam as interpretações no presente trabalho e discussão dos dados a teoria *Queer* em Linguística Aplicada.

CAPÍTULO 1: O Pop como gênero e definições de parâmetros para análise

Definir o gênero ou a palavra Pop não é algo fácil. Por décadas, o termo vem sendo alvo de várias discussões e, apesar de ser muito usado, é difícil se chegar a um consenso sobre seu significado. Com o passar dos anos, muitos teóricos construíram definições, sem deixar de polemizar sobre o que engloba o gênero música Pop e selecionaram obras, artistas e trabalhos considerados essenciais, definitivos e pioneiros do gênero.

Afinal, o que é considerado música Pop? Como o objetivo deste trabalho não é trazer uma resposta definitiva a essa pergunta e nem teorizar de modo exaustivo sobre o gênero musical, trataremos algumas definições e análises com pontos em comum e esse conjunto mais ou menos homogêneo é o que será tratado como forma suporte de análise de música Pop e também das obras selecionadas da Madonna.

Para melhor compreensão, ou pelo menos para fazermos uma delimitação, sobre o que o termo música Pop pode abarcar, podemos consultar alguns autores, especialmente da área de Estudos Culturais. Citando Gammond (1991, p. 457), o autor Roy Shuker (1999, p. 192) explica que, há certa ligação entre Pop e o conceito de popular: “a abreviação ‘Pop’ só começou a ser usada durante os anos de 1950, quando foi adotada como nome genérico para um tipo especial de produto musical dirigido ao mercado adolescente.” O “Oxford Music Dictionary” apresenta definição parecida, apontando para a mesma direção. A publicação inicia a definição do verbete indicando que a palavra Pop era apenas uma abreviação de popular. Porém, indica certa mudança:

Desde o fim dos anos 1950, no entanto, Pop teve o significado especial de música não clássica, geralmente na forma de canções, apresentadas por artistas como os Beatles, Rolling Stones, ABBA, etc., estes ‘grupos pop’ (artistas pop, geralmente cantor(es), guitarras, baterias, às vezes sofisticados efeitos eletrônicos) e ‘festivais pop’.⁴
(RUTHERFORD – JOHNSON; KENNEDY; KENNEDY, 2012, p. 818)

Também percorrendo sobre o termo “música Pop” e ressaltando o uso do mesmo nos anos 50, o jornalista Bill Lamb, especializado em Pop, que escreve para o importante *site*

⁴ “Since the late 1950s, however, *pop* has had the special meaning of non-classical mus., usually in the form of songs, perf. by such artists as the Beatles, the Rolling Stones, Abba, etc., this ‘pop groups’ (performers of pop, usually singer(s), guitars, drums, sometimes sophisticated elec. effects), and ‘pop festivals’”.

“About.com”, diz em “What is Pop Music?” que: “Desde meados da década de 1950, música Pop tem sido geralmente identificada como as músicas ou estilos musicais que são acessíveis para o grande público”. Outra definição bastante interessante, provavelmente a mais interessante, é a trazida na introdução escrita por Eric Weisbard para a obra “This Is Pop” (2004), na qual trabalhou como editor:

Há muitas definições diferentes de pop. Alguma coisa que move as unidades. Alguma coisa que é cativante. Uma abreviação para qualquer coisa dentro da música popular agora que *Rock* ou até mesmo *Rock and Roll* parecem ser restritivas demais, uma categoria mais aberta. Eu começaria com uma ênfase diferente. Pop, pode-se argumentar, é música que ultrapassa limites, que tem qualidades que atingem além do contexto do qual é originada.

(p. 4)⁵

Na verdade, a música Pop ou o gênero musical Pop possui características e dinâmicas próprias e vai além de, apenas, a questão de popularidade, alcance ao público e grande circulação. Trazendo uma definição que diferencia o Pop em relação ao *Rock ‘N Roll*, do qual teve influência de origem, e de simplesmente “música popular”, Hardy e Laing (1995), citados por UQ, Rupa (2006, p. 169) dizem:

Por exemplo, as definições a seguir são dadas por Hardy e Laing (1995): *Pop* – um termo amplo normalmente usado para músicas mais leves e até mesmo mais orientada para jovens, que emergiram como *Rock ‘N Roll* no começo dos anos 60. *Rock* – o nome geral dado à grande gama de estilos que evoluíram do *Rock ‘N Roll*.⁶

Podemos notar que, segundo Hardy e Laing (1995), uma das características interessantes que diferenciam o Pop de seu gênero de referência, o *Rock ‘N Roll*, é sua sonoridade mais leve. Ligando Hardy e Laing (1995) com Bill Lamb, talvez, essa leveza na sonoridade possa ser considerada um dos fatores mais interessantes e distintivos do Pop como música. Esse fator é bem explicado por Roy Shuker (1999). O autor diz que a música Pop não tinha como entrave

⁵ “There are many different definitions of pop. Stuff that moves units. Stuff that’s catchy. Shorthand for anything within popular music now that rock or even rock and roll feels like too restrictive, an umbrella category. I’d start with a different emphasis. Pop, it can be argued, is music that crosses over, that has qualities that reach beyond the context in which the sounds originated.”

⁶ “For example the following definitions are offered by Hardy and Laing (1995): ‘Pop – a broad term normally used for the softer, even more teenage-oriented sounds that emerge as ROCK ‘N’ ROLL in the early 1960s’; ‘Rock – a general name for the wide range of styles that have evolved from rock ‘n’ roll.’”

a pretensão de exibir sonoridade exageradamente pesada ou distanciamento do grande público. Pelo contrário, Shuker (1999), citando Hill (1986), diz que:

o Pop envolve valores muito diferentes dos do Rock. O Pop não hesita em participar do mainstream. Aceita e pretende ser agradável e vender uma bela imagem de si mesmo. Mas, o Rock considerava-se, de alguma maneira, mais perspicaz, rebelde, autônomo e inteligente.
(p. 192).

Desenvolvendo mais ainda a definição, que parece entrar em acordo com Hardy e Laing (1995), e trazendo exemplos de referências culturais, Shuker (1999) levanta detalhes interessantes sobre como a música Pop se diferenciava cada vez mais do *Rock 'N Roll* e conquistava seu espaço e identidade próprios, além de apontar outra característica que será abordada a seguir. O autor afirma:

O pop surgiu como uma diluição do *rock*, uma versão mais suave, associada a um estilo mais rítmico e a uma harmonia vocal mais agradável – principalmente entre o fim da década de 1950 e o início da seguinte, com os ídolos das adolescentes (por exemplo, Bobby Vee). Posteriormente, o termo *pop* foi usado para caracterizar a música das paradas de sucesso, orientada para um público adolescente, particularmente gêneros como *dance pop*, *bubblegum*, *power pop* e *new romantics*, e grupos como os grupos vocais femininos dos anos de 1960. (p. 193)

Outra notória característica da música Pop é a diversidade de gêneros musicais que a influenciaram. Em “Definition of Pop Music”, Bill Lamb (2013, s/p) diz: “Não há um estilo musical particular que possa ser claramente identificado como Pop. Isso porque a música Pop está sempre mudando”. Lamb continua, em “What is Pop Music?”:

Como outras formas de arte que têm como objetivo atrair o público de massa (filmes, televisão, *shows* da Broadway), a música Pop foi e continua a ser um ‘caldeirão’ que empresta e assimila elementos e ideias de uma grande variedade de estilos musicais. *Rock*, *R&B*, *Country*, *Disco*, *Punk* e *Hip Hop* são todos gêneros musicais específicos que influenciaram e foram incorporados à música Pop de várias formas nas últimas cinco décadas. Mais recentemente, a música Latina parece estar afetando a música Pop de forma mais significativa do que em qualquer momento no passado.⁷ (2013, s/p)

⁷ “Like other art forms that aim to attract a mass audience (movies, television, Broadway shows), pop music has been and continues to be a melting pot that borrows and assimilates elements and ideas from a wide range of musical styles. Rock, r&b, country, disco, punk, and hip hop are all specific genres of music that have influenced and been incorporated into pop music in various ways over the past 5 decades. Most recently, Latin music seems to be impacting pop music more significantly than at any point in the past.”

A expressão utilizada por Lamb (*idem*) para definir a música Pop, no idioma original, é “melting pot” (que em certos contextos pode significar caldeira, caldeirão, em nosso caso, um caldeirão cultural), palavras interessantes e, a nosso ver, bastante adequadas, pois podem servir para metaforizar como a questão da influência de outros gêneros musicais no Pop funciona. Ao invés de apenas tomar emprestado de outros estilos, o Pop contém, agrega os elementos como um reservatório ou uma panela, uma caldeira (“*pot*”) e, dentro do recipiente, uma grande mistura (hibridização) é preparada. Mudanças acontecem. Os elementos, estando intensamente quentes, são derretidos (“*melt*”) e um resultado completamente diferente (mas orgânico em sua própria forma) de suas fontes primárias surge. Um fator completa e se agrega ao outro. Ao falar sobre cultura, hibridização e fusão, Bakhtin (2003, p. 370) diz que “o encontro dialógico de duas culturas não lhes acarreta a fusão, a confusão; cada uma delas conserva sua própria unidade e sua totalidade aberta, mas se enriquecem mutuamente”.

Ao decorrer do trabalho, veremos que há semelhanças apontadas por Frith e Goodwin (1990, p. 188) entre a música Pop e a literatura, especialmente a poesia e o romance. Contudo, podemos adiantar brevemente tal comparação. Ao falarmos sobre fatores que se enriquecem, empréstimos e influências que ajudam a criar o que conhecemos como Pop usando Bakhtin (2003) como base teórica, nós podemos observar que outro conceito feito pelo mesmo autor em “Questões de literatura e de estética: (a teoria do romance)”. Tal qual a música Pop...

O romance, tomado como um conjunto caracteriza-se como um fenômeno pluriestilístico, plurilíngua e plurivocal. O pesquisador depara-se nele com certas unidades estilísticas heterogêneas que repousam às vezes em planos linguísticos diferentes e que não estão submetidas a leis estilísticas distintas. (BAKHTIN, 1993, p. 73)

Ou seja, assim como o romance se constitui como um gênero multi influenciado em questões de linguagem, a música Pop também é feita pela a influência de diversas linguagens e semioses. Dessa forma, cabe aqui o conceito de *hibridização* ainda apresentado por Bakhtin em “Questões de literatura [...]”. Na obra, o autor afirma que...

Denominamos construção híbrida o enunciado que, segundo índices gramaticais (sintáticos) e composicionais, pertence a um único falante, mas, onde, na realidade, estão confundidos dois enunciados, dois modos de falar, dois estilos, duas “linguagens”, duas perspectivas semânticas e axiológicas. (BAKHTIN, 1993, p. 110)

Explicando o conceito de *hibridização*, Adriana Pagano e Célia Magalhães (2005) seguem afirmando que:

A hibridização, tal como formulada por Bakhtin, é a propriedade de ambiguidade da linguagem que, ao mesmo tempo, é a mesma e é diferente, e cuja proposta não é fundir dois pontos de vista diferentes num enunciado, mas colocá-los em dissonância numa situação dialógica, de conflito, em que o desfazer do discurso da autoridade e a abertura são traços preponderantes. (PAGANO; MAGALHÃES, 2005, s/p.)

Com isso, podemos concluir que a originalidade e atrativo da música Pop não vêm do apagamento das diferentes influências que recebe. Pelo contrário, o gênero se torna orgânico em sua própria forma justamente pela presença de tantos fatores aparentemente dissonantes, mas, pela conversa e troca que os mesmos fazem entre si. É a bem sucedida união de tais fatores que tornam interessantes e originais tanto a música Pop quanto o romance como gêneros, a *hibridização*. O mesmo argumento que Bakhtin usou para reafirmar a originalidade do romance como gênero pode ser também atribuído à música Pop. Falando sobre romances, Bakhtin diz que

A originalidade estilística do gênero romanesco está justamente na combinação destas unidades subordinadas, mas, relativamente independentes (por vezes até mesmo plurilíngues) na unidade superior do “todo”: o estilo do romance é uma combinação de estilos; sua linguagem é um sistema de “línguas.”. (BAKHTIN, 1993, p. 74)

No entanto, o que podemos destacar como características mais gerais e estilísticas a respeito do gênero Pop? Quais são elementos mais comuns e fáceis de identificar nessa forma de produção?

No já citado “Definition of Pop Music” de Bill Lamb (ibidem), o jornalista destaca que a forma básica de uma canção pop é uma música de tamanho aproximado entre 2 e 5 minutos, frequentemente incluindo a estrutura verso–refrão–verso–ponte–refrão ou alguma variante próxima notada. Somado a isso, também temos, geralmente, elementos rítmicos marcados e facilmente identificáveis que acompanham a letra da canção (EVERETT, 2000, p. 272). O também já citado autor Roy Shuker (1999, p. 193) acrescenta que “musicalmente, o pop caracteriza-se pelos refrãos fáceis de memorizar e pelo amor romântico como tema.”

Juntamente com a questão do amor romântico, o Pop também é caracterizado pela temática de dança e música. Muitas canções pop tendem a encorajar a dança ou usam batidas e ritmos com essa orientação (WARNER, 2003, p. 3 – 4). Já que o trabalho focará, posteriormente, nas obras de Madonna, podemos citar como exemplos de canções Pop da artista com vertente mais dançante e que têm dança e música como temas, os sucessos *Everybody* (1982), *Into The Groove* (1985) e *Music* (2000).

Mas, quais características musicais nós podemos destacar na música Pop? Em um dos capítulos de “ON Record: Rock, Pop and the written-word”, os autores Simon Frith e Andrew Goodwin (1990) descrevem e analisam detalhadamente o processo de produção de típicas canções Pop. Inicialmente, os autores destacam que:

As canções são tonais, raramente modais. As principais harmonias são familiares: a forma depende da justaposição entre um refrão insistente e versos que provêm progressão. Mas a simplicidade dessas variáveis musicais tradicionais é enganosa. A música não é nada antes do “arranjo” e sua criação não ocorre necessariamente no momento de sua composição, mas depois do momento de orquestração, gravação e mixagem de som. Os elementos, com sua própria gramática musical clássica, são vistos como materiais brutos que serão assimilados juntamente com a voz, o som, as “cores” e os efeitos de volume e densidade. A verdadeira música da canção se esconde por trás da melodia e dá a ela um significado. O público nota apenas a melodia e acha que essa é a música em si.⁸ (p. 187 – 188)

Para melhor visualização a respeito da musicalidade de uma canção pop e de seus componentes, chamaremos teóricos que explicam alguns termos usados anteriormente.

A grosso modo, a diferença principal entre canções tonais e modais pode ser explicada pela ideia de constância ou continuidade: enquanto a canção modal constrói um território sônico aparentemente mais homogêneo, redondo, a canção tonal segue uma lógica inversa. Detalhadamente, e de forma competente, Wisnik (1989, p. 105 – 106) explica:

⁸ “The tunes are tonal, rarely modal. The principal harmonies are familiar; the form depends on the juxtaposition between an insistent chorus and verses that provide progression. But the simplicity of these traditional musical variables is misleading. The song is nothing before the “arrangement”, and its creation occurs not really at the moment of its composition but far more at the moment of orchestration, recording, and sound mixing. The elements, with their somewhat classical musical grammar, are looked upon chiefly as raw materials to be assembled along with the voice, the sound, the “colors”, and the effects of volume and density. The real music of the song hides behind the melody and gives it its meaning. The audience notices only the melody and thinks it is the tune itself that it likes.”

Já se viu que as músicas modais soam reiterativas, repetitivas, circulares, pela maneira como criam a sua enorme sutileza e complexidade em torno de uma tônica fixa. Muito frequentemente a tônica permanece constante, enquanto a melodia gira em torno da escala e o ritmo produz variações, rebatendo com suas acentuações deslocadas os tempos e os contratempos do pulso. [...] ⁹

Dito aqui de maneira apenas introdutória, a música tonal se funda sobre um movimento cadencial¹⁰: definida uma área tonal (dada por uma nota tônica, que se impõe sobre as demais notas da escala, polarizando-as), levanta-se a negação da dominante, abrindo a contradição que o discurso tratará de resolver em seu desenvolvimento. Mas a grande novidade que a tonalidade traz ao movimento de tensão e repouso (que, em alguma medida, está presente em toda música) é a trama cerrada que ela lhe empresta, envolvendo nele todos os sons da escala numa rede de acordes ¹¹, isto é, de encadeamentos harmônicos. Tensão e repouso não se encontram somente na frase melódica (horizontal) mas na estrutura harmônica (vertical).”

Dito isso, é até possível perceber os elementos ao escutar uma canção pop. A cadência, certas batidas constantes combinadas, ao mesmo tempo, com outros sons que aparentemente parecem quebrar o fluxo, mas que se encaixam muito bem no conjunto da obra. Falando em Madonna, podemos pensar em seu recente sucesso, *Give Me All Your Luv*, que possui uma parte em *dubstep*¹², versos de *Rap* feitos por Nicki Minaj e M.I.A., uma parte apenas em violão e voz e refrão com coro *cheerleader* (líder de torcida). Tudo isso embalado em um pacote *Dance Pop* moderno pronto para grudar na mente dos ouvintes.

⁹ “Harmonia funcional é o estudo das sensações (emoções) que determinados acordes transmitem para o ouvinte. [...] Função tônica: transmite uma sensação de repouso, estabilidade e finalização. Promove a ideia de conclusão.” (**Descomplicando a Música** - Registro na Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <<http://www.descomplicandoamusica.com/cadencia/>> Acesso em 22/10/2014).

¹⁰ “Cadência é uma sequência de acordes que produz um efeito harmônico característico. Existem inúmeras sequências de acordes possíveis de se fazer para criar uma música, mas algumas sequências são muito comuns de aparecerem devido ao seu efeito sonoro, e por isso recebem o nome de cadências (ou progressões).” (**Descomplicando a Música** - Registro na Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <<http://www.descomplicandoamusica.com/cadencia/>> Acesso em 22/10/2014.)

¹¹ “Um acorde é a união de duas ou mais notas tocadas simultaneamente. Há inúmeras combinações possíveis de se fazer com notas, resultando nos mais diversos acordes. Então, para facilitar a vida dos músicos, cada acorde recebe um nome. Esse nome é baseado nas notas fundamentais que conhecemos (dó, ré, mi, fá, sol, lá, si).” (**Descomplicando a Música** - Registro na Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <<http://www.descomplicandoamusica.com/cadencia/>> Acesso em 22/10/2014.)

¹² “Britney Spears no gueto. Vou arriscar um jeito rápido de explicar o *dubstep* para quem nunca ouviu: é como ouvir uma faixa de drum ‘n’ bass numa rotação mais lenta, arrastada, com mais efeitos sonoros, como barulhinhos de videogame e ringtones – a exemplo do grime, gênero inglês que tem origem no mesmo contexto, só que com um jeitão mais hip-hop de ser.” (ASSEF, Cláudia. *Dubstep. Dub o quê? Dubstep. Vale a pena.* O Estado de S. Paulo. 30 de Outubro de 2010. Estadão Cultura. s/p. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,dubstep-dub-o-que-dubstep-vale-a-pena-imp-631825>> Acesso em 22/10/2014)

Outro recurso importante, e que merece esclarecimento, é o processo de mixagem, ou seja, a combinação de vários sons em um ou mais canais de som com tratamentos e efeitos, parafraseando “Mixing Principles” do Leonard Audio Institute (2013, s/p). Na tese “Homens, Máquinas e Homens – Máquina: O Surgimento da Música Eletrônica” de Jaramillo Arango (2005), o autor diz:

A concepção de uma mixagem virtual, do equilíbrio de intensidades e timbres entre as partes gravadas, da distribuição nos dois canais de saída, são elementos que fazem parte integral das produções dos anos 1960. Thèberge assinala que esses procedimentos possibilitaram um distanciamento do ato de execução, permitindo a criação de uma “música impossível”, ou seja, uma música que só pode ser concebida com base nos meios de registro (1997: 216). Experiências musicais deste tipo aparecem isoladamente no trabalho de alguns artistas de *jazz*, *pop* e *rock*. A dimensão artística do trabalho do produtor, já evidente nos anos 1960, irá promover práticas que se aprofundam na utilização de recursos eletrônicos e dispensam os instrumentistas. No contexto popular, o caráter artístico do trabalho de manipulação sonora utilizando-se recursos eletrônicos foi agenciado pelo envolvimento dos produtores na elaboração de discos em estúdio. O caso de Kraftwerk representa a total incorporação dessas práticas e o ponto de partida de um novo empreendimento estético no contexto popular. (p. 63).

Com isso, notamos uma lógica própria na produção, mais aproximada do *Hip Hop* e diferenciada da música Pop em relação ao *Rock* e outros gêneros. A parte de produção da música é bastante exigente e, mesmo parecendo ser um processo simples por, em parte, seguir alguns padrões de outras produções musicais de outros gêneros do *mainstream*, não o é.

. . .

Após esta parte introdutória, os autores dissecam os principais elementos constitutivos da música Pop. Traremos à luz algumas definições rápidas trazidas pelos autores no começo do capítulo, outros detalhes complementares e, logo após, uma análise musical de canção Pop de outra publicação.

É possível dividir os conceitos presentes no começo do capítulo de Frith e Goodwin (1990) em dois itens, utilizando nomes dados pelos próprios autores: a primeira é a parte de *materiais brutos* e a segunda pode ser chamada de parte *formal*. A parte dos *materiais brutos* trata dos componentes puros da música, dos “elementos, com sua própria gramática musical clássica”

(p. 187). A segunda estuda a parte técnica da música e a descreve. A união dessas duas partes torna o entendimento do “esqueleto” da música Pop muito mais claro. Portanto, veremos o que é essencialmente necessário nesses conceitos e descrições.

A parte dos *materiais brutos* é dividida em *música*, *letra*, *personagem* e *mistura*. A definição de música foi trazida anteriormente (p. 187 – 188) e explicita claramente como funciona a estrutura de uma canção Pop. Quanto à *letra* das músicas, os autores apontam que ela “conta uma história e a comenta, para provocar nos ouvintes o sentimento apropriado àquela canção”.¹³ (p. 188). Tal característica narrativa é influenciada por vários gêneros do discurso integrantes de produções da Literatura, principalmente a novela e o romance. Esse diálogo entre produções culturais, artísticas e a Literatura já fora apontado por Bakhtin (2003, p. 281):

Os gêneros secundários do discurso – o romance, o teatro, o discurso científico, o discurso ideológico, etc. – aparecem em circunstâncias de uma comunicação cultural, mais complexa e relativamente mais evoluída, principalmente escrita: artística, científica, sociopolítica. Durante o processo de sua formação, esses gêneros secundários absorvem e transmutam os gêneros primários (simples) de todas as espécies, que se constituíram em circunstâncias de uma comunicação verbal espontânea.

A mesma ideia é reforçada por Frith e Goodwin (1990, p. 188), ao dizerem que a música Pop toma elementos emprestados de vários gêneros da Literatura:

da poesia, toma a importância da autonomia de certas palavras chave, bem como o uso de métrica, verso e repetição; do teatro lírico, toma o apelo direto do cantor à plateia para compartilhar sentimentos expressos em primeira pessoa; mas talvez a música pop tome mais emprestada dos romances, por quase, invariavelmente, contar uma história, dita em poucas palavras, envolvendo a relação entre duas ou três pessoas.¹⁴

Por, frequentemente, tocar em tópicos que podem ser chamados de universais, já que diz respeito a uma grande parte da população, a música Pop é facilmente relacionável e

¹³ “The pop song tells a story and comments on it in order to provoke in listeners the feelings appropriate to that song.”

¹⁴ “From poetry it borrows the importance and autonomy of certain key words, as well as the use of meter, verse, and repetition; from the lyric theater it borrows the singer’s direct appeal to the audience to share feelings expressed in the first person; but perhaps it owes most to the novelette in the way that it almost invariably tells a story, set out in a few words, concerning the relationship between two or three individuals.”

identificável em partes conhecidas da memória coletiva. Temas como relacionamentos pessoais (geralmente amorosos) e suas complexidades são desde há muito tempo a fonte de inspiração de várias produções culturais, não apenas da música Pop. A música deve construir uma ligação entre eventos atuais e mitos infinitos (FRITH; GOODWIN, 1990, p. 194). Mas, como, então, tornar a letra de uma música Pop distinta das outras canções presentes, dentro e fora desse gênero? Segundo os autores,

o vocabulário tem uma significativa importância: são as palavras que devem dar ao texto sua originalidade enquanto devem manter sua facilidade e simplicidade para memorizar.¹⁵
(FRITH; GOODWIN, 1990, p. 188).

O compositor deve se preocupar em construir letras que sejam simples e diretas, mas não clichês; aplicáveis à atualidade, mas sem deixar que as palavras se desgastem pelo uso (FRITH; GOODWIN, 1990, p. 195).

Após a letra, é chegado o momento de trazer à tona a questão do *personagem* ou performer. Como processo essencial da produção artística, a ideia de Personagem serve para construir a ligação entre o artista em si (sempre atuante, ativo) e sua obra. Dessa forma, o artista deve ser parte de sua obra. A *personagem*, segundo os autores, é uma forma de relação, mistura da personalidade do artista e do que ele apresenta ao público em seu trabalho. Assim, fica muito mais credível, autêntico, coeso e até justificável, por exemplo, o caso de um artista pop divulgar uma melancólica canção de amor após notícias de seu rompimento amoroso terem sido espalhadas por vários tabloides internacionalmente:

O cantor pop não é um instrumentista que por acaso tem técnica vocal, ou um intérprete – músico a serviço de um determinado trabalho. Ele, em si, é uma parte e uma parcela daquilo que canta na forma de uma “personagem” que ele personifica. A construção e a publicidade dessa personagem não é unicamente um trabalho promocional separado da criação artística: pelo contrário, esse trabalho é central à canção que é inconcebível sem a associação entre letra, música e cantor.¹⁶
(FRITH; GOODWIN, 1990, p. 188).

¹⁵ “The vocabulary takes on a particular significance: it is the words that must give the text its originality while remaining simple and easy to memorize.”

¹⁶ “The pop singer is not an instrumentalist who happens to have a vocal technique, an interpreter-musician at the service of a given work. He himself is part and parcel of the song he sings, in the form of the “character” he impersonates. The construction and publicizing of this character are not solely a promotion job, separate from artistic creation; on the contrary, this work is central to the song, which is inconceivable outside the association between the lyrics, the music and the singer.”

Por último, para criar a relação entre todos os fatores, temos a *mistura* ou *hibridismo*, o processo de criação de coesão entre os componentes. Os autores apontam que o resultado final, a canção, é o fruto da articulação dos três elementos (música, letra e personagem) e que, longe de ser algo simples, trata-se de um processo complexo e impalpável, no qual todos os elementos envolvidos são interdependentes e operam em conjunto para formar um trabalho orgânico e bem sucedido:

Mas, longe de ser uma produção mecanizada, ela retém a relação subjetiva entre os três elementos: cada um aparece para relegar os outros dois numa escala de efeitos destinada a sublinhar, diminuir, o terceiro; mas, de fato, na verdade, nenhum dos três poderia ficar por si só. [...] Quando a mistura está certa, os ingredientes realçam, melhoram um ao outro numa música que dará certo com o público, embora o observador e, a princípio, até mesmo o produtor possam achar difícil analisar o que é tão bem sucedido em cada elemento. (FRITH; GOODWIN, 1990, p. 189).¹⁷

Como modo de teorizar a estrutura formal das canções Pop, Frith e Goodwin (1990) apontam quais são as partes e as nomenclaturas correspondentes que aparecem ordenadas nas músicas, iniciando pela *introdução*. Longe de ser irrelevante, a introdução, muitas vezes serve como uma marca especial e bastante característica da canção, a ponto de muitos grandes sucessos terem introduções memoráveis e facilmente reconhecidas:

A introdução revela o suficiente para sugerir o clima; som, ritmo, tipo, etc. E esconde o suficiente para estimular o apetite sem enfraquecê-lo. O objetivo é usar alguns fragmentos que caracterizam o restante da canção: algumas escalas da música, um acorde, uma mistura de timbres, um ritmo padrão.¹⁸ (FRITH; GOODWIN, 1990, p. 190).

Seguindo a introdução, temos a *alternância entre versos e refrão*, a estrutura principal que dá continuidade à música. Enquanto os *versos* possuem “estilo fluido, quase recitado, a música

¹⁷ “But far from mechanizing production, these retain the subjective relationship between the three elements: each appears to relegate the other two to the rank of effects destined to underline the third; but in actual fact, none of the three could stand on its own. [...] When the mixture is right, the ingredients enhance one another in a song that will go down well with audiences, though the observer and at first even the producer would be hard put to analyze what is so successful about each element.”

¹⁸ “The intro reveals enough to suggest the mood; sound, rhythm, type, etc. It conceals enough to stimulate the appetite without blunting it. The object is to use fragments that characterize the rest of the song: a few bars of the tune, a chord, a mixture of timbres, a rhythmic pattern”.

se subordina à letra para que, então, a história possa se desdobrar”¹⁹ (FRITH; GOODWIN, 1990, p. 190), o refrão, a parte mais memorável da música, feito para ficar na cabeça; “é mais musical e grava a melodia na memória, uma melodia cuja repetição regular na música é aguardada [...]”²⁰ (p. 190), ansiada pelo ouvinte por ser diferente, destaca-se.

Por serem estruturas com funções opostas, versos e refrão também são musicalmente diferentes. A ideia de oposição, cadência e crescente, batidas mais fortes e lentas, ritmo mais acelerado e desacelerado são usadas para marcar a música e indicar a diferenciação entre as partes:

Enquanto a construção musical é concebida, uma música tipicamente opõe uma sequência harmônica no verso (com valores rítmicos constantes e curtos na melodia) e uma cadência harmônica marcada no refrão (com valores rítmicos contrastados na melodia: notas suspensas²¹, padrões de oito notas, etc.). Mas a oposição também pode ser alcançada de várias outras formas. (FRITH; GOODWIN, 1990, p. 190).²²

Outra questão importante, abordada a seguir, diz respeito à progressão do verso. Já que cabe aos versos darem continuidade na música, é essencial que a fluidez da combinação letras e som ocorram de forma bem sucedida. Para isso, é preciso foco na letra da canção. Como dito pelos autores, “já que a música de cada verso é idêntica, cabe à letra construir progressão através de ações que se interconectam”.²³ (FRITH; GOODWIN, 1990, p. 191).

Isso tudo, obviamente, não tira a importância dos arranjos, da parte instrumental da música, que, mesmo mantendo certa constância no decorrer da canção, também pode ser um bom

¹⁹ “In the verses, which are in a fluid, recitative-like style, the music subordinates itself to the lyrics, so that the story can unfold”

²⁰ “The chorus, on the other hand, is more musical and etches the tune in the memory, a tune whose regular repetition right through the song is expected [...]”

²¹ De acordo com Bordini (2004, p.2): “A Suspensão (s) é alcançada com a mesma nota e deixada por grau conjunto descendente. A Suspensão mantém (ou suspende) uma nota do acorde após as outras partes terem se movido para outro acorde.”

²² “As far as musical construction is concerned, a song typically opposes a harmonic *sequence* in the verse (with short, constant rhythmic values in the melody) and a marked harmonic *cadence* in the chorus (with contrasted rhythmic values in the melody: held notes, quaver patterns, etc.). But the opposition can also be achieved through a variety of other means.”

²³ “[...] the music of each verse being identical, it is up to the lyrics to build up progression through actions that interconnect.”

modo de torná-la interessante. Os autores enfatizam que “um bom arranjo também pode, no plano de fundo, construir versos diferentes por cima de suas melodias idênticas, salientando musicalmente a progressão cênica que ocorre.”²⁴ (p. 191).

Por fim, chegamos ao *verso de conclusão*, o encerramento da canção. Obviamente, o objetivo dessa estrutura é indicar a chegada do final da música e pôr “fim à tensão por proclamar a conclusão da ação”.²⁵ (p. 191) e da história trazida até aquele momento. A *conclusão* é feita, geralmente, com o uso do “refrão final cuja função naturalmente definitiva emite a partir de seu caráter repetitivo.”²⁶ (p. 191).

Após essas definições formais, os autores trazem à luz detalhes mais estruturais que podem ser esclarecedores. O primeiro que podemos mostrar é quanto à *melodia*. Como parte essencial da música, é notável indicar que, assim explicitado por Frith e Goodwin (1990), tal estrutura é apenas uma camada superficial da canção. Ao ouvirmos a música, é a melodia e a letra que se fixam na mente, enquanto toda a complexidade da produção, com os arranjos provendo o valor musical da canção, esconde-se por trás:

“Balanço, maleabilidade, simplicidade, tudo acontece como se o elemento visível da superfície, a melodia, e as bases subjacentes que dão sua dimensão afetiva fossem complementares. De fato, a melodia é apenas um suporte neutro que os ouvintes podem memorizar e reproduzir facilmente que não é, em si só, significado.”²⁷
(FRITH; GOODWIN, 1990, p. 191).

O real valor e significado da melodia são trazidos à tona quando do produto final. Assim, quando a música é tocada, a melodia é facilmente reconhecida, seu valor e utilidade são trazidos à luz e ela passa a ser significada, deixando de ser apenas um suporte.

²⁴ “But a good arrangement can also, in the background, build up different verses upon their identical tune, stressing musically the scenic progression that takes place.”

²⁵ “[...] puts and end to the tension by proclaiming the conclusion of the action [...]”

²⁶ “[...] leads up to the final chorus, whose ultimate function quite naturally issues from its repetitive character”

²⁷ “Balance, malleability, simplicity, everything happens as though the visible surface element, the melody, and the underlying groundwork that gives it its affective dimension were complementary. In fact, the melody is merely a neutral support which the listeners can memorize and reproduce easily, but which is not in itself of significance.”

Outro componente indicado a seguir é a *seção rítmica* (“La Base”), a *base*, que envolve o agrupamento de todos os instrumentos que não se sustentam (baixo, bateria, teclados e guitarra) para estabelecer o ritmo e diminuir a mudança de acordes, permite uma maior harmonia e a entrada dos vocais (p. 192). Apesar de essa ser uma grande tendência no *Jazz*, também é vista em outros gêneros musicais. No *Jazz*, podemos pensar nas chamadas *Big Bands* (as grandes orquestras) ou na época do *Swing*, todos focando em tocar de forma melódica e harmônica combinando seus instrumentos.

Seguimos, então, com o *apoio orquestral* (“*Habillage*”), que envolve o agrupamento dos instrumentos que se sustentam, de metais e cordas, para diminuir os contrapontos entre a melodia e a seção rítmica (p. 193). Trazendo mais detalhes sobre o funcionamento do *apoio* e a sua relação com a *base*, os autores dizem:

Fiel ao espírito do Pop, a orquestração disfarça a construção subjacente das músicas por trás de aparências familiares e une elementos sobrepostos que, por baixo, mantém suas funções separadas ao invés de estimular a integração dos mesmos. Chega aos ouvidos por elementos decorativos e supérfluos ao desenvolvimento da canção. É como se a música não tivesse sido feita para ser percebida conscientemente, para que então ela passe despercebida pelos ouvintes.

Enquanto a *base* deve ser em um estilo rígido e consistente, a fim de não se distrair da troca rítmica das harmonias e da pungência dos timbres, o *apoio* é, ao contrário, o campo favorável para empréstimo de outros estilos (principalmente da música clássica), para truques de arranjo, para efeitos variados e combinações [...] ²⁸ (p. 193).

Após a teorização de conceitos, podemos, finalmente, trazer como exemplo uma análise musical interessante, que pode servir como modelo de visualização em relação ao material estudado. A análise a seguir é retirada de “Reading Pop” (2000), de autoria de Richard Middleton.

²⁸ “True to the spirit of pop, the orchestration disguises the underlying construction of songs behind familiar appearances and brings together superimposed elements which underneath retain their separate functions, instead of stimulating their integration. It draws the ear toward decorative elements superfluous to the development of the song. It is as if the song were not meant to be consciously perceived, so that it might get through to the listener unawares.

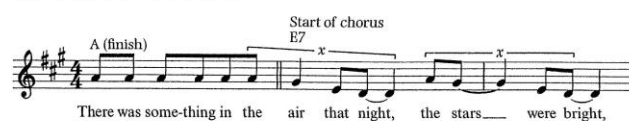
While the base should be in a strict, consistent style so as not to detract from the rhythmic tread of the harmonies and the pungency of the timbres, the “backing” is, on the contrary, the favored field for borrowing from other styles (especially from classical music), for tricks of arranging, for varied effects and combinations [...]

O autor Philip Tagg, um daqueles que contribuiu para a escrita de “Reading Pop”, ao analisar a canção “Fernando” do grupo ABBA, além de trazer a parte musical–estrutural da canção, construiu uma relação plausível entre som, letra e condições de produção, o que enriqueceu a análise, não a restringindo a apenas um ponto. A análise abrange das páginas 94 a 97, mas, podemos visualizar um pouco do que o autor propõe.

Ao analisar a musicalidade de “Fernando” e a curiosa escolha de som que o grupo faz para cantar trechos que expressam os sentimentos de saudade e nostalgia da canção, o autor diz:

O único problema é que o elemento musical correspondente a essa nostalgia e desejo de retornar ao exótico ambiente (Ex. 3.9) é uma unidade musical mínima muito ambígua, não apenas por seu trítone cadente (marcado em x), um estereótipo para saudade (para IOCM veja Exx. 3.10a, b, c), mas também um típico sinal pré cadente de iminente relaxamento de tensão (veja Exx. 3.11a, b). (MIDDLETON, 2000, p. 95)

Ex 3.9. Abba, ‘Fernando’



Ex 3.10.

(a) Bach, *Matthäus Passion* (1729), ‘Ich will bei meinem Jesu wachen’



(b) Gluck, *Orfeo e Euridice* (1774), ‘Che farò senza Euridice?’



(c) The Righteous Brothers, ‘You’ve Lost That Loving Feeling’, Philles 124

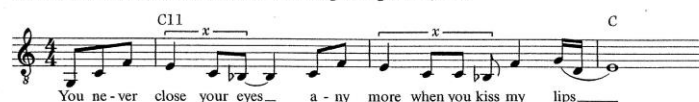


Figura I: Acompanhamento de “Fernando” do grupo ABBA e outras canções com estrutura musical parecida, com o trítone marcado em x, mas com uso diferenciado. (Fonte: Middleton, 2000, p. 95)²⁹.

²⁹ Segundo a matéria “Trítone, o som do Diabo” de Sandro Marcos (2014, s/p) para a *Obvious Magazine*: “trata-se, tecnicamente falando, de um som dissonante (forma da harmonia musical) obtido quando determinadas notas são tocadas simultaneamente, um intervalo musical (diferença de três tons entre as notas que podemos ouvir em

Ex 3.11.

(a) Njurling and Dahlqvist, 'Skepp som mötas i natten' (1924). In *Svensk Schlager*, ed. E. G. Sundelöf (Stockholm 1968)



(b) Alf Prøysen, 'Lilla vackra Anna' (n.d.). In *Visesangboka*, ed. O. Leren and L. Damstad (Oslo, 1971)



Ex 3.12. Abba, 'Fernando'

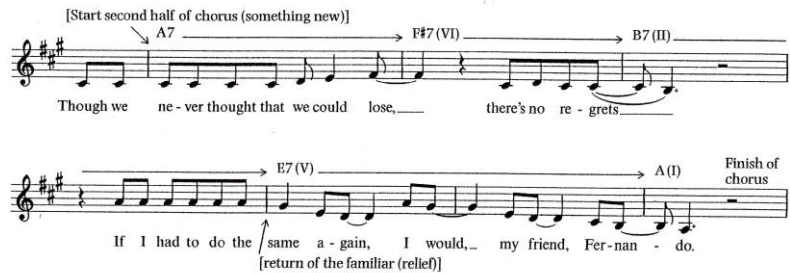


Figura 2: referências de imagem dadas pelo autor no parágrafo citado. Refrão de “Fernando”.
(Fonte: Middleton, 2000, p. 96).

Apesar de a análise que será feita neste trabalho não seguir a mostrada em Middleton (2000), muitos valores e ideias trazidos na obra servirão como guia, o que a coloca como importante obra de referência, principalmente quanto à ideia de que:

Estudar música popular é uma matéria interdisciplinar. Musicologia ainda se mantém atrasada e atrás de outras disciplinas no meio, especialmente sociologia. [...] Nenhuma análise de discurso musical pode ser considerada completa sem as considerações sociais, psicológicas, visuais, gestuais, rituais, técnicas, históricas, econômicas e os aspectos linguísticos relevantes ao gênero, função, estilo, situações de (re)apresentações e atitudes de escuta ligadas ao som que está sendo estudado. (MIDDLETON, 2000, p. 74).

A citação acima de Middleton (2000) deixa claro que, assim como o estudo de letramentos, análise de discurso etc., o estudo de música pop(ular) evoca várias outras disciplinas, pois não se prende a estudar música apenas como um fenômeno físico em si. Mais que isso, estudar música Pop é estudar um discurso musical e todos os seus componentes vindos de diversas

exemplos como a quinta diminuta ou quarta aumentada) que pode ser obtido a partir de variadas combinações de notas.”

linguagens. O estudo da música pop é um estudo de discurso, de textos e da relação dos textos com o exterior. Entendemos “textos” aqui através de um conceito amplo, que abrange outras linguagens, baseado em Bakhtin (2003): “se entendido o texto no sentido amplo como qualquer conjunto coerente de signos, a ciência das artes (a musicologia, a teoria e a história das artes plásticas) opera com textos (obras de arte).” (p. 307). Dito dessa forma, aspectos composicionais importantes como figurino, vídeos, performance, discursos falados, entre outros, são também considerados textos (cada qual com suas devidas particularidades) e, portanto, podem ser analisados como parte do conjunto desejado.

No texto “Gêneros discursivos do Círculo de Bakhtin e multiletramentos”, a Rojo (2013) aponta como a teoria dos gêneros discursivos de Bakhtin e seu Círculo pode ser interessante e flexível para análise de materiais multissemióticos envolvendo música, vídeo e outras linguagens, porém aplicados aos campos de educação e ensino. O texto é iniciado com uma explicação a respeito do conceito de multiletramentos proposto pelo Grupo de Nova Londres e expõe como as novas tecnologias e formas de produção e leitura de textos surgem como novos desafios para o campo de ensino:

A contemporaneidade e, sobretudo, os textos/enunciados contemporâneos colocam novos desafios aos letramentos e às teorias. O conceito de multiletramentos, articulado pelo Grupo de Nova Londres, busca justamente apontar, já de saída, por meio do prefixo ‘multi’, para dois tipos de ‘múltiplos’ que as práticas de letramento contemporâneas envolvem: por um lado, a multiplicidade de linguagens, semioses e mídias envolvidas na criação de significação para os textos multimodais contemporâneos e, por outro, a pluralidade e diversidade cultural trazida pelos autores/leitores contemporâneos a essa criação de significação.
(ROJO, 2013, p.13 – 14)

As novas formas de produção, circulação e leitura de textos implicam multiletramentos, já que o leitor-autor ou lautor (termo utilizado por ROJO, 2013) se depara com vários tipos de linguagens com várias especificidades e formas de funcionamento. Dessa forma, o campo de ensino não pode ignorar tais avanços e maneiras de ressignificar os textos. Transpondo para o campo de análise do discurso musical, que é o que nos interessa, ignorar as contribuições tecnológicas recentes, outras formas e manifestações de linguagens, prejudicaria um entendimento mais completo da obra. Mas, será que a teoria de gêneros do círculo de Bakhtin é suficiente para abranger as novas práticas de letramentos, novas linguagens, novas

tecnologias? Será que pode fornecer ferramentas para as análises desejadas? Ao que tudo indica, sim.

Podemos utilizar um diagrama proposto por Rojo (2013) para explicar o que a teoria de gêneros pode nos dizer a respeito das diversas práticas de linguagem:

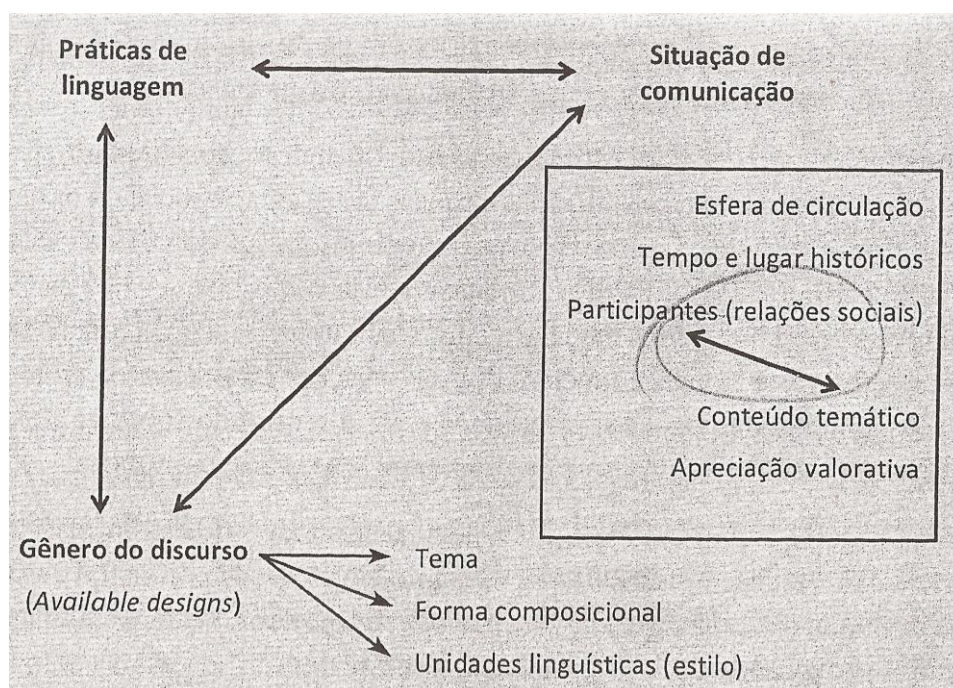


Figura III: diagrama inicial que sintetiza a teoria de gêneros de Bakhtin.
Fonte: ROJO, 2013, p. 27.

Para interpretar a figura, podemos iniciar dizendo que as práticas de linguagem, a comunicação, ocorrem nas chamadas esferas de circulação, lugares sócio-historicamente situados em que os discursos se manifestam, circulam em condições determinadas envolvendo temas, participantes, turnos, posições aceitas e não aceitas. Não se pode dizer qualquer coisa, em qualquer lugar, de qualquer forma (ROJO, 2013, p. 27). O funcionamento das esferas e dos outros elementos ajuda a moldar pouco a pouco os enunciados, definindo maneiras de dizer, de enunciar, relativamente estáveis de acordo com seus campos sociais. Estes são os chamados gêneros de discurso (*available designs*, segundo o Grupo de Nova Londres) (ROJO, 2013, p. 28), e operam, segundo a figura, com tema (o que é dito), forma composicional (como é dito) e estilo (escolha lexical, hibridização, etc.), dizendo a grosso modo. De forma mais completa, Bakhtin (2003[1952-53/1979], p. 279) diz:

Estes três elementos (conteúdo temático, estilo e construção composicional) fundem-se indissolivelmente no todo do enunciado, e todos eles são marcados pela especificidade de uma esfera de comunicação. Qualquer enunciado considerado isoladamente é, claro, individual, mas cada esfera de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, sendo isso que denominamos gêneros do discurso.

Trazendo o conceito de gêneros de Bakhtin para os enunciados contemporâneos, podemos pensar em como as novas tecnologias e meios de comunicação atualizam isto. Para isso, precisamos levar em conta alguns fatores. De acordo com Rojo (2013, p. 27 – 28), é preciso lembrar que novas mídias selecionam semioses e recursos diferentes, apresentando/restringindo determinadas possibilidades (movimento em vídeo, por exemplo). Outro fator a levar em conta é como as novas mídias influenciam nas esferas de circulação atuais, no compartilhamento, seleção e forma de moldar os discursos:

Ora, posto desta maneira, as esferas que se valem de diferentes mídias (impressa, radiofônica, televisiva, digital) para a circulação de seus discursos e também selecionam diferentes recursos semióticos e diversas combinatórias possíveis entre eles para atingir suas finalidades e ecoar seus temas, provocando mudanças nos gêneros. [...] Então, as mídias e as tecnologias são escolhas, e de caso bem pensado, das esferas de circulação e discursos. Mas têm, de imediato, efeito nas formas de composição e nos estilos dos enunciados, inclusive em termos de multimodalidade. (ROJO, 2013, p. 29)

Com estes conceitos em mente, como o diagrama Bakhtiniano pode ser atualizado?

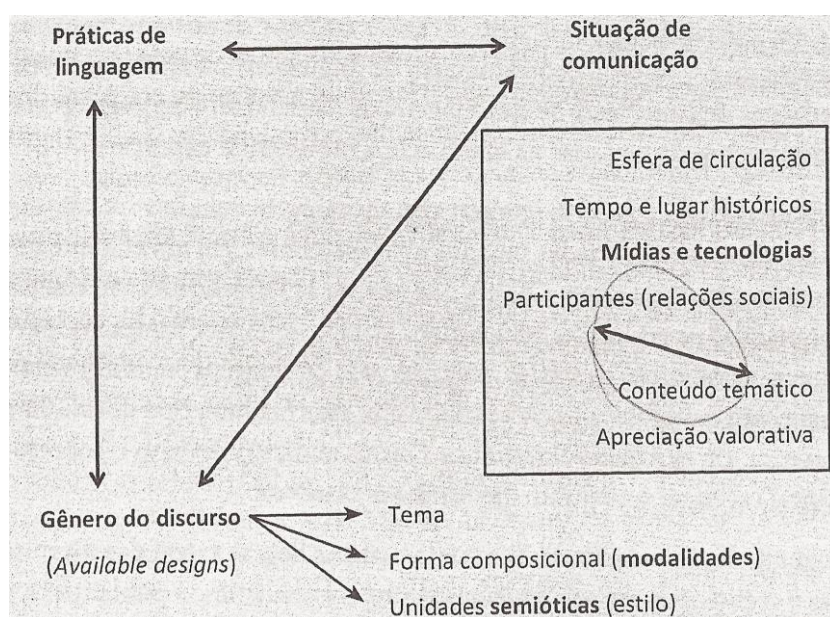


Figura IV: diagrama atualizado por Rojo. (Fonte: Rojo, 2013, p. 30).

Aparentemente, poucas mudanças acontecem. Notamos que a inclusão do campo das “mídias e tecnologias” se põe como necessária para a atualidade, já que as diferentes mídias selecionam diferentes ferramentas e recursos para fazer circular o discurso, porém, com efeitos diretos nas formas composicionais e estilos de enunciado adequados para seus contextos e condições de produção. De qualquer forma, mesmo com a inclusão e reformulação dos campos, o diagrama ainda indica que a teoria de gêneros de Bakhtin é facilmente adaptável e flexível às novas formas de textos e tecnologias da comunicação e, portanto, pode ser uma ferramenta adequada para a análise de materiais híbridos como performances, vídeos, entre outros. É possível citar, como exemplo, a análise de videoclipe “Meu Samba é Assim” de Marcelo D2 com participação de Zeca Pagodinho e Arlindo Cruz que segue no artigo de Rojo (2013, p. 30).

O trabalho de análise de Rojo (2013) se inicia de forma descritiva, contextualizando o leitor a respeito do processo criativo, de divulgação da canção, a situação de produção. São trazidos detalhes a respeito da produção, materiais de fora como notícias publicadas, críticas e outros, que contribuem para a análise como o uma matéria revelando que apesar de os sambistas aparecerem como participações especiais, eles são, na verdade, autores do samba integrante da canção. Após isso, Rojo faz algumas perguntas que seguem como fio condutor para o restante da análise, levando em conta as condições de produção e materiais, informações veiculadas na época, que segue das páginas 30 a 36 (ROJO, 2013):

Na análise, só esta *situação de produção* do enunciado já gera muitas questões. Qual é a autoria, afinal? Marcelo D2? Arlindo Cruz? Zeca Pagodinho? Os três? Se os três, porque tal autoria não aparece assim nos créditos? O que recortar para análise? A letra do samba ou do *rap* como frequentemente se faz em linguística e linguística aplicada? O samba? O *rap*? O híbrido? Afinal, qual o gênero sob análise?
(ROJO, 2013, p. 30)

Após isso, Rojo (2013) traz trechos de entrevistas e outros materiais de apoio para a análise do videoclipe. Na análise são considerados elementos composicionais que ajudam na construção de sentidos possíveis como os figurinos, cenários, performance, comportamento, relação entre imagem (vídeo) e som (a música), e outros (Rojo, 2013, p. 33). Dessa forma, Rojo (2013) traz à luz discursos e relações que podiam passar despercebidas anteriormente como silenciamento de vozes comparado a outras e posicionamentos de sujeitos. A análise se

aprofunda também quando examina a construção da letra da canção, incluindo sonoridade e os turnos entre seus participantes.

Portanto, podemos notar pelo trabalho de Rojo (2013) que o uso da teoria de gêneros de Bakhtin para a análise de materiais híbridos pode ser bastante eficaz. E é baseado na análise da autora e com o apoio da obra de Bakhtin e outros teóricos, que construímos o trabalho de análise de obras da Madonna.

Capítulo 2: Introdução à Teoria Queer

Antes de iniciarmos a análise das performances, precisamos explicar o que é e do que se trata a teoria *Queer*. Por isso, este capítulo tem como objetivo contextualizar o leitor com um olhar rápido e breve para certas definições e termos que serão usados a seguir.

Primeiramente, podemos dizer que teoria *Queer* é um conceito que abrange várias áreas do conhecimento e tem como principal força motora o questionamento a respeito de sexualidade e de como ela é pensada.

Em “Research Methods in the Social Sciences” no capítulo “Queer Theory/Lesbian and Gay Approaches” temos definições sobre o que abrange a teoria *Queer* e como ela é estudada. Lemos que:

A teoria queer aborda o problema da ordenação dois sexos, dois gêneros e uma sexualidade, que categoriza de forma sistemática e, em seguida, divide os seres humanos em que conta como normal e desviante. A idéia de *normalização* é essencial para compreender o significado da teoria queer. Processos de investigação que se baseiam na teoria queer prestam atenção especial em processos de normalização, incluindo os que constroem categorias de raça, classe, condições físicas e idade, juntamente com os contextos de lugar, cultura e tempo na investigação de experiências, discursos e identidades relacionadas a esta normalização de ordem sexual. A teoria queer problematiza e situa historicamente os pressupostos fundamentais de todas as categorias que as pesquisas das ciências humanas tomam como certos. A teoria queer toma emprestado e tem fortes filiações teóricas e políticas com o feminismo, e teorias/estudos gays e lésbicos.³⁰ (SOMEKH; LEWIN [Eds], 2005, p. 81)

Como dito no começo da citação, a ideia de normalização é central para entendermos a teoria *Queer*. Na continuidade do texto, podemos notar que tal ideia serve como introdução para projetar alguns dados importantes, especialmente os de que há formas de identidades sexuais

³⁰ “Queer theory addresses the problem of a two-sex, two-gender, one-sexuality ordering, which systematically categorizes and then divides humans into what counts as normal and deviant. The idea of normalization is integral to understanding the significance of queer theory. Research processes that draw on queer theory pay close attention to processes of normalization including those that construct categories of race, class, able-bodiedness and age along with the context of place, culture and time in researching experiences, discourses and identities related to this normalizing sexual order. Queer theory problematizes and historicizes the foundational assumptions of all categories which human science research mostly takes for granted. Queer theory borrows from and has close theoretical and political affiliations with feminism, gay and lesbian theories and studies.”

socialmente aceitas, vistas como normais e naturais, e outras rejeitadas; retomaremos esta ideia em breve.

Outras influências notórias na teoria *Queer* são o *pós-estruturalismo*, os conceitos de *sujeito* e *discurso*, na qual tem como uma das bases os estudos sociais de Foucault, dentre eles “A Ordem do Discurso” e “Vigiar e Punir”, nos quais o autor “revela as inúmeras maneiras em que os discursos se sobrepõem e se reforçam mutuamente para produzir determinados tipos de seres humanos”³¹ (SOMEKH; LEWIN [Eds], 2005, p. 83), o que cai na questão de normatização por reprodução de discursos. Estas influências são essenciais porque abarcam valores importantes e embasam a noção de que os seres humanos, os sujeitos, são

nascidos na linguagem, cultura e discurso. Como nós falamos, agimos, pensamos, o que é dito, o que pode ser dito, quem é autorizado a falar, quando e onde, e as formas em que nossas vidas são organizadas constituem formas unificadas de pensarmos sobre coisas, pessoas, culturas e acontecimentos. Um exemplo de discurso é o gênero.
(SOMEKH; LEWIN [Eds], 2005, p. 82)³²

Com esta afirmação temos que conhecido que um dos principais temas problematizados na teoria *Queer* é o gênero, bem como as questões sociais envolvidas em torno deste. Para esclarecimento, segue uma definição de gênero pela ABGLT:

Conceito formulado nos anos 1970 com profunda influência do movimento feminista. Foi criado para distinguir a dimensão biológica da dimensão social, baseando-se no raciocínio de que há machos e fêmeas na espécie humana, no entanto, a maneira de ser homem e de ser mulher é realizada pela cultura. Assim, gênero significa que homens e mulheres são produtos da realidade social e não decorrência da anatomia de seus corpos.
(ABGLT, 2010, p. 9)

A teoria *Queer* critica o engessamento, a forma fixa e naturalizada com que a sexualidade e identidades são tratadas em geral. Ora, tomando como princípio que os sujeitos são nascidos na linguagem, cultura e discursos e que os conceitos de gênero e identidade sexual vão além da biologia, são produtos da realidade social, seria contraditório tomar modelos fixos e

³¹ “Foucault offers a method [...] which reveals the myriad ways in which discourses overlap and reinforce one another to produce particular kinds of human subjects.”

³² “Instead, human subjects are born into language, culture and discourse. How we talk, act, think, what is said, who is authorized to speak, when and where, and the ways in which our lives are organized, constitute unified ways of thinking about things, people, culture and events. An example of a discourse is gender.”

unilaterais como válidos e verdadeiros. E é exatamente isto que interessa à teoria: desestabilizar e problematizar as normas mostrando como os pressupostos sócio-historicamente construídos nos quais elas se baseiam são falsos, reiterantes e homogeneizantes:

A teoria queer está interessada em como gênero, sexo, desejo e sexualidade organizam todo o comportamento humano, incluindo religião, educação, família e parentesco, política, trabalho e assim por diante. Por desestabilizar categorias, as releituras queer das teorias pós – estruturalistas revelam que a identidade humana é uma constelação de posições múltiplas e instáveis. (SOMEKH; LEWIN [Eds], 2005, p. 82)³³

Um dos principais pontos de críticas feitas pela teoria *Queer* é em relação à chamada *heteronormatividade*. A heteronormatividade é:

Expressão utilizada para descrever ou identificar uma suposta norma social relacionada ao comportamento padronizado heterossexual. Esse padrão de comportamento é condizente com a ideia de que o padrão heterossexual de conduta é o único válido socialmente e que não seguir essa postura social e cultural coloca o cidadão em desvantagem perante o restante da sociedade. Esse conceito é a base de argumentos discriminatórios e preconceituosos contra LGBT, principalmente aos relacionados à formação de família e expressão pública. (ABGLT, 2010, p. 12 – 13)

A heteronormatividade se enquadra como uma das formas de normalizações citadas anteriormente: abraçar os padrões heteronormativos como os únicos aceitáveis (normais) exclui quaisquer outras formas de identidade e vivência de mundo, o que inclui toda a comunidade LGBT bem como outros não citados como, assexuais, pansexuais, *queer* e outros. Para formular trabalhos do campo, a teoria *Queer* utiliza principalmente três padrões de análise que são: a análise de discurso Foucaultiana (citada anteriormente), a desconstrução e a psicanálise. Utilizando a desconstrução e a psicanálise, podemos explicar que:

A fim de que a heterossexualidade funcione como o normal, natural e dado, ela deve ter seu anormal, não natural, ausente outro: o homossexual. Tanto a desconstrução quanto a teoria psicanalítica tornam possível expor as

³³ “Queer theory is interested in how gender, sex, desire and sexuality organize all human behaviour including religion, education, family and kinship, politics, work and so on. By destabilizing categories, queer theoretical reworkings of post structuralist theories of subjectivity reveal that human identity is a constellation of multiple and unstable positions.”

maneiras em que a heteronormatividade é construída através da *exclusão* de um outro *estranho*. (SOMEKH; LEWIN [Eds], 2005, p. 83)³⁴

Dessa forma, o padrão heteronormativo se estabelece como a normalidade sexual, enquanto as outras identidades, por oposição, são tomadas como anormais e inaceitáveis, uma ideia que circunda várias áreas do conhecimento:

Ao se tratar de sexualidade, não existe padrão de normalidade ou anormalidade. A manifestação sexual/afetiva é de caráter individual e íntimo dos indivíduos. Falar de “normalidade” de uma identidade ou orientação sexual pressupõe que existe um “desvio da norma”, uma “anormalidade”. Portanto, é uma expressão que deve ser evitada ao referir-se aos segmentos LGBT, pois pode reforçar conceitos relacionados ao preconceito e discriminação. (ABGLT, 2010, p. 15)

A teoria *Queer* se mostra, então, como forma de reflexão sobre as maneiras com que as pessoas expressam e entendem a sexualidade. Dentre os métodos mais usados temos as entrevistas, análises de materiais, diferentes tipos de textos e outras formas de coletas de dados. Acrescentando algumas últimas informações para concluirmos o capítulo, podemos informar que:

Embora todos estes métodos sejam usados, a maioria das pesquisas informadas pela teoria queer estão interessadas principalmente em expressar perspectivas históricas e culturais: como é que nós, seres humanos experimentamos o modo como a sexualidade e identidades sexuais são moldadas por discursos de raça, classe, gênero, etc? Como essas experiências de identidade influenciam para a organização das sociedades e culturas? Pesquisas informadas pela teoria queer geralmente veem o levantamento de questões de pesquisa, o desenvolvimento de atividades de coleta de dados e os processos de análise e interpretação como iterativos e recursivos. Ou seja, todos os aspectos da pesquisa informada pela teoria queer continuam a mudar enquanto ela se desenvolve.³⁵ (SOMEKH; LEWIN [Eds], 2005, p. 84)

³⁴ “In order for heterosexuality to function as the normal, natural and given, it must have its abnormal, unnatural, absent other: the homosexual. Both deconstruction and psychoanalytic theory make it possible to expose the ways in which heteronormativity is constructed through exclusion of the queer ‘other’.”

³⁵ “While all these methods are used, most research informed by queer theory is primarily interested in expressing historical and cultural perspectives: how do we human beings experience the way sexuality and sexual identities are shaped by discourses of race, class, gender, etc? How are these experiences of identity influential to the organization of societies and cultures? Research informed by queer theory generally views the posing of research questions, the development of data-gathering activities and the processes of analysis and

Capítulo 3: A Relação entre teoria *Queer* e Linguística Aplicada (LA)

Há muito tempo, a Linguística Aplicada (LA) se constitui como disciplina interdisciplinar (debates modernos apontam até mesmo para o termo transdisciplinar), uma disciplina que se deixa banhar em outras como psicologia, linguística e principalmente as ciências sociais, com o intuito de levantar reflexões e, na melhor das hipóteses, ser agente de mudanças sociais. Não à toa, a LA é disciplina propensa a dialogar com questões de cunho social, entre elas está a luta do movimento LGBT. Isso se deve por conta de influências das teorias pós-estruturalistas e pós-modernas, que também constituem a teoria *Queer*, combinadas ao caráter humanizado da disciplina:

Na última década, a pesquisa em linguística aplicada (LA) e em educação sobre questões gays e lésbicas em geral e sobre questões relativas a “sair do armário”, em particular, têm cada vez mais se engajado com teorias pós-estruturalistas e queer de identidade (Britzman, 1995; Pinar, 1998). Teoricamente, o foco mudou na direção de pensar as identidades sexuais como “atos” em vez de como fatos e na direção de problematizar todas as identidades sexuais, em vez de considerar a liberação daquelas oprimidas (Butler, 1993; Warner, 1993). (LOPES [Org.], 2008, p. 216)

Outro ponto de convergência entre a LA pós-estruturalista e pós-modernista e a teoria *Queer* é a visão diferenciada em relação ao discurso. A LA possui uma visão política sobre enunciados, discurso e o uso dos mesmos nas relações de poder. Dessa forma, a influência Foucaultiana se mostra clara. Falando sobre isso, LOPES ([Org.], 2008) diz:

A filosofia pós-modernista celebra a diferença, desafia as hegemonias e busca formas alternativas de expressão e interpretação. Ela procura desconstruir os discursos dominantes, tanto quanto os contradiscursos, ao fazer indagações nos limites da ideologia, do poder, do conhecimento, da classe, da raça e do gênero. Para se moverem do moderno para o pós-moderno, os linguistas aplicados têm de se mover para além do tratamento da linguagem como sistema e começar a tratá-la como discurso. A palavra *discurso* não é usada aqui no sentido limitado frequentemente utilizado em LA, ou seja, para se referir a unidades maiores que a sentença com marcadores coesivos e outros marcadores discursivos. É usada no sentido foucaultiano. (LOPES [Org.], 2008, p. 139 – 140)

A visão foucaultiana sobre discurso, que cerceia tanto a LA quanto a teoria *Queer*, é de que todo enunciado é político. Ou seja, todo enunciado, seja escrito ou não, possui um discurso. Mas, neste caso, o que seria o discurso pela perspectiva da LA?

O discurso designa o território conceitual inteiro no qual o conhecimento é produzido e reproduzido. Inclui não somente o que é, na verdade, pensado e articulado, mas, também determina o que pode ser dito ou ouvido e o que é silenciado, o que é aceitável e o que é tabu. O discurso, nesse sentido, é um campo ou domínio dentro do qual a linguagem é usada de modos particulares. Esse campo ou domínio é produzido nas e por meio das práticas sociais, instituições e ações. [...]

Nenhum texto é inocente e todo texto reflete um fragmento do mundo em que vivemos. Em outras palavras, os textos são políticos porque todas as formações discursivas são políticas. Analisar texto ou discurso significa analisar formações discursivas essencialmente políticas e ideológicas por natureza.

(LOPES [Org.], 2008, p. 140)

Ora, se a visão pós-moderna e pós-estruturalista da LA aponta que todos os enunciados estão imersos na política, isso quer dizer que todos os enunciados, em potencial, repercutem, de alguma forma, certo discurso ou posicionamento mesmo que não seja socialmente bem vistos, aceitos ou apresentam algum fator de transgressão. Ou seja, com esta visão política em relação aos enunciados, podemos dizer que:

Aderindo ao princípio pós-estruturalista de que nenhum discurso é inocente, a linguística crítica argumenta que “toda a representação é mediada, moldada pelos sistemas de valor entranhados no meio [a linguagem nesse caso] usado para a representação; ela desafia o senso comum ao apontar que alguma coisa podia ter sido representada de outro modo, com um significado muito diferente” (Fowler, 1996: 4)

(LOPES [Org.], 2008, p. 140)

Com estas informações em mente, de que os enunciados são políticos e carregam discursos, posicionamentos, podemos chegar à conclusão de que tais enunciados, discursos, podem ser problematizados, discutidos, desconstruídos a partir de análises. Podemos encarar tal colocação como mais um ponto de convergência entre a LA e a teoria *Queer*.

Um exemplo de problemática a respeito de um discurso pode ser a já mencionada questão de gênero, que é posta em cheque em um dos capítulos do livro de LOPES [Org.], 2008.

Porém, antes de irmos para a obra de LOPES ([Org.], 2008), vejamos o que (SOMEKH; LEWIN [Eds], 2005 têm a dizer:

Um exemplo de discurso é gênero.

Gênero é uma forma sistemática de organizar e pensar sobre os seres humanos, que tem o efeito de produzir sujeitos do sexo masculino e feminino. Como os corpos são produzidos como macho e fêmea através de práticas discursivas de gênero incluem: formas de vestir, os arranjos familiares, leis a respeito de quem pode se casar e herdar, de lazer e de trabalho das atividades apropriadas, respostas emocionais e responsabilidades. Discursos são múltiplos, sobrepostos e contraditórios. (SOMEKH; LEWIN [Eds], 2005, p. 82)³⁶

Também temos uma definição já mencionada pela ABGLT (ABGLT, 2010, p. 9) que pode ser complementada com a definição de identidade de gênero:

É uma experiência interna e individual do gênero de cada pessoa, que pode ou não corresponder ao sexo atribuído no nascimento, incluindo o senso pessoal do corpo (que pode envolver, por livre escolha, modificação da aparência ou função corporal por meios médicos, cirúrgicos e outros) e outras expressões de gênero, inclusive vestimenta, modo de falar e maneirismos. Identidade de gênero é a percepção que uma pessoa tem de si como sendo do gênero masculino, feminino ou de alguma combinação dos dois, independente de sexo biológico. Trata-se da convicção íntima de uma pessoa de ser do gênero masculino (homem) ou do gênero feminino (mulher). (ABGLT, 2010, p. 16)

Notamos, então, que gênero pela teoria *Queer* (usando SOMEKH; LEWIN [Eds] 2005; ABGLT, 2010) pode ser visto como convenção social ao invés de determinações puramente biológicas e estáveis, pois envolve identificação, comportamento, vestimenta, apresentação e outros fatores pertencentes aos campos sociais. O conceito social de masculino é identificado por sua oposição ao feminino. Mas, como a LA, indicada por LOPES ([Org.], 2008), pode contribuir para fomentar a discussão? Os pontos de vista distinguem entre si ou são, de certo modo, harmônicos? Ao que tudo indica, há harmonia.

Em LOPES ([Org.], 2008) podemos notar que gênero está muito mais ligado à noção de performance, reprodução de hábitos e discursos do que a qualquer justificativa embasada na

³⁶ “An example of a discourse is gender. Gender is a systematic way of organizing and thinking about humans, which has the effect of producing male and female subjects. How bodies are produced as male and female through discursive practices of gender include: ways of dressing, family arrangements, laws regarding who can marry and inherit, appropriate leisure and work activities, and emotional responses and responsibilities. Discourses are multiple, overlapping and contradictory.”

biologia, como sugere o senso comum, “a crença fundacional em identidades generificadas ou marcadas pelo sexo é paradoxal, já que predetermina e fixa o sujeito que almeja se libertar” (LOPES [Org.], 2008, p. 80). Tal posicionamento entre em congruência com o da teoria *Queer*, pois permite uma visão maior da sexualidade do que apenas as categorias do senso comum:

[...] as identidades são performadas em vez de pré-formadas (Pennycook, 2004b). Parte central dessa mudança na direção do performativo tem sido o argumento de Butler (1990: 25) de que “o gênero se mostra como performativo – ou seja, constitui a identidade que reivindica o ser. Nesse sentido, o gênero é sempre um fazer, embora não um fazer por um sujeito de quem se possa dizer que preexiste à tarefa”. Performatividade, então, seguindo Butler, pode ser compreendida como o modo pelo qual desempenhamos atos de identidades como uma série contínua de performances sociais e culturais em vez de expressão de uma identidade anterior. E ela continua: “O gênero é a estilização repetida do corpo, uma série de atos repetidos dentro dos quais um enquadramento altamente rígido e regulador se solidifica com o passar do tempo para produzir a aparência de substância, de um tipo natural de ser” (ibidem: 33).
(LOPES [Org.], 2008, p. 80)

Podemos concluir, então, que as novas análises em LA estão cada vez mais produzindo discussões e mudanças a respeito de como encarar identidades, gênero e linguagem graças à influência e diálogo das teorias *Queer*, feminista e outras disciplinas ciências sociais, e, portanto, não há distância entre estes campos do conhecimento.

Capítulo 4: Breve explanação sobre Metodologia e seleção do material para análise

A análise do material tem como base teórica os estudos de discurso e enunciados do círculo Bakhtiniano (BAKHTIN, 2003; BAKHTIN, 1993), a teoria *Queer* em SOMEKH; LEWIN ([Eds], 2005), a relação entre teoria *Queer* e Linguística Aplicada (LOPES [Org.], 2008), e materiais de consulta específicos sobre música e cultura Pop como SHUKER (1999) e HATTLETON (2012).

O material selecionado consiste de um conjunto de vídeos de performances, entrevistas e discursos feitos pela artista Madonna. Mais especificamente, selecionamos duas performances de sua mais recente turnê mundial de *shows*, The MDNA World Tour de 2012, que são as apresentações das canções *Vogue* e *Candy Shop*. Tais apresentações foram escolhidas porque acreditamos serem as mais interessantes para o debate de gênero e sexualidade por conta de seu apelo visual para estas questões de representação e expressões sexuais vistas como marginais, como a expressão gay, lésbica, e visuais andróginos. Também ajudará a complementar o *corpus*, pronunciamentos feitos por Madonna durante alguns *shows* de sua turnê, que podem reforçar seu discurso, seu posicionamento em relação às expressões de artísticas e de sexualidade, bem como algumas entrevistas atuais e antigas, e menções a outros trabalhos.

A análise seguirá o mesmo modelo de ROJO (2013), privilegiando, descrevendo e analisando não apenas os aspectos composicionais das performances em si (cenário palco, coreografia, vestimenta, etc.), mas, também as condições de produção e a forma com que a obra se encaixa na carreira da Madonna em conjunto com seus outros trabalhos.

Capítulo 5: Análises

The MDNA World Tour é o nome dado à nona turnê de *shows* realizada por Madonna. Iniciada em 31/05/12 em Tel Aviv, Israel, e finalizada em 22/12/12 em Córdoba, Argentina, a turnê é considerada um grande sucesso comercial. Mais precisamente, a turnê figura como a segunda mais bem sucedida de uma artista feminina, atrás apenas de outra turnê feita por Madonna (The Sticky & Sweet World Tour de 2008/2009), e é considerada uma das mais bem sucedidas da história. Em 88 shows, a turnê obteve mais de U\$305 milhões (U\$3,47 milhões por *show*) em arrecadação e público de mais de 2,2 milhões de pessoas.³⁷

A base da turnê é o 12º álbum de estúdio da cantora também intitulado *MDNA*. A *setlist* (lista de músicas do *show*) consiste, em sua grande parte, de músicas do mais recente álbum, mas inclui alguns antigos sucessos como *Like A Virgin*, *Express Yourself*, *Open Your Heart* e *Like A Prayer*. Assim como em suas turnês anteriores, a MDNA Tour também é dividida em blocos, segmentos temáticos que ajudam a moldar o roteiro do *show* e influenciam na questão de vestimenta, cenário, escolha de canções, etc.

Dito isto, é chegado o momento de olharmos de perto as apresentações escolhidas, *Vogue* e *Candy Shop*, bem como os outros objetos do corpus, e perguntarmo-nos: de que forma a música Pop e as obras de Madonna funcionam como espaço de expressão para grupos marginalizados da sociedade tangenciando as questões de gênero, atingindo principalmente à comunidade LGBT?

O show da The MDNA Tour é dividido em quatro blocos: *Transgression*, *Prophecy*, *Masculine/Feminine* e *Redemption*. *Vogue* abre o bloco *Masculine/Feminine*, que tem como temática central um desfile de moda andrógino e transgressor, apontando para uma visão mais fluida e crítica em relação às expressões de gênero anteriores, tidas como mais tradicionais e delimitadas. Nas palavras de Arianne Phillips, uma das estilistas que trabalhou com Madonna

³⁷ Artigo da Billboard norte americana com dados sobre faturamento dos shows. (Disponível em: <<http://www.billboard.com/biz/articles/news/global/1521654/madonnas-mdna-tour-makes-billboard-boxscores-all-time-top-10>> Acesso em 22/10/14)

em sua turnê: “o terceiro ato é *Vogue*, e é todo ligado à identidade e à Madonna icônica destituindo gêneros.”³⁸

A apresentação inicia-se com barulhos e flashes de câmeras fotográficas. Os bailarinos entram e fazem pose, como se estivessem apresentando suas vestimentas em um desfile de moda. O visual é inspirado na moda francesa e apresenta grande androginia, com homens vestindo salto alto, saia, batons, leque e máscara de coelho fetichista, e mulheres com calça, terno e outros trajetos tidos como tipicamente masculinos. A androginia é um dos recursos visuais mais interessantes usados por Madonna para dar um passo além na questão de explorar as questões de gênero. Os videocliques de Madonna como os eróticos *Justify My Love* e *Erotica*, e o da própria *Vogue*, são exemplos de trabalhos em que a artista utiliza a androginia como forma de fazer uma crítica social que é constantemente incorporada em sua arte: indicar que os conceitos de sexo e papéis de gênero são artificiais e criados (HATTLETON, 2012, p. 22)³⁹, e, portanto capazes de serem submetidos a questionamentos e/ou inversões. Outro recurso fortemente presente em *Vogue*, tanto na música em si quanto no videoclipe e na apresentação ao vivo é o uso de elementos da subcultura LGBT como a *ball culture* e o *voguing*, formas estilizadas de performances *camp*⁴⁰ originadas nos guetos e boates gays (HATTLETON, 2012, p. 21)⁴¹. Com isto, podemos notar que juntamente com a questão da crítica social, outro dos aspectos prezados por Madonna em relação ao questionamento de gêneros e o qual se conecta facilmente com a comunidade LGBT é a questão da visibilidade, pois, esta forma de

³⁸ “The third act is “Vogue,” and it’s all about identity and gender-bending-iconic Madonna.”

(Disponível em: < <http://madonna.com/tour/index/tour/id/11> > Acesso em 22/10/14)

³⁹ “[...] a social criticism Madonna constantly incorporated into her music videos: that sex and gender roles are contrived.”

⁴⁰ “In the broadest terms, scholar Richard Dyer states, camp is characteristically gay way of handling the values, images and products of dominant culture through irony, exaggeration, trivialization, theatricalization, and an ambivalent making fun of and out of the serious and respectable.”

Tradução nossa:

“Em termos mais amplos, o estudioso Richard Dyer afirma: camp é a maneira caracteristicamente gay de lidar com os valores, imagens e produtos da cultura dominante por meio da ironia, exagero, banalização, teatralização, e uma forma ambivalente de zombar do sério e respeitável.”
(HATTLETON, 2012, p. 11)

⁴¹ “In ‘Vogue’, Madonna addresses the ‘ball culture’ and ‘voguing’, a stylized form of camp performance, which had risen up out of Harlem.”

arte permitiu aos LGBT's verem a si mesmos inseridos na cultura dominante, nos interstícios desta cultura.⁴²



Figura V: todos os dançarinos em fila, durante a entrada da Madonna.



Figura VI: três dançarinos em destaque

⁴² [...] it allowed men to see themselves as participants in the dominant culture by enabling them to see themselves in the interstices of that culture (HATTLETON, 2012, p. 10).

Contudo, não é apenas no visual andrógino que vemos a problemática das questões de gênero. Madonna entra utilizando uma espécie de plataforma especial, como notado na Figura V. Os blocos do palco se erguem e combinam com a plataforma para que ela desça ao palco, em seguida. Na entrada, Madonna usa uma máscara fetichista especial, que apareceu anteriormente no vídeo *interlude* de *Justify My Love* (o vídeo que antecede a apresentação de *Vogue* no show), mas, logo a tira e revela seu rosto. O figurino da cantora também é andrógino e combina calça, camisa, gravata e luvas combinado a um corset cônico desenhado pelo estilista francês Jean Paul Gaultier, dono do famoso corset cônico da turnê de shows de 1990, *The Blond Ambition Tour*. Desta vez, o adereço tem como objetivo realçar a ideia de androginia, combinando com as cores e a roupa que Madonna usa por debaixo. Segundo o estilista, o novo corset é uma homenagem ao clássico de 1990, mas, reinterpretado em 3D para 2012, funcionando como uma espécie de jaula, com estrutura de couro envernizado no exterior e couro metálico no interior.⁴³



Figura VII: à direita, Madonna no palco. À esquerda, o desenho original do figurino por Gaultier.

⁴³ “‘Brincamos com as idéias de um terno e um corset. Mas o espartilho é como se fosse uma jaula’, explicou Gaultier. ‘O que eu fiz desta vez é uma homenagem ao espartilho sutiã cônico da turnê Blond Ambition, mas interpretada em 3-D, em couro envernizado no exterior com couro metálico no interior. Está tudo relacionado a masculino e feminino, Madonna e Jean Paul Gaultier clássico reinterpretado para 2012’.”

“‘We played with the ideas of a suit and a corset. But the corset is now like a cage’, explained Gaultier. ‘What I have done this time is a nod to the conical bra corset of the Blond Ambition tour but interpreted in 3-D, in patent leather on the outside with metallic leather on the inside. It’s all about masculine and feminine, Madonna and Jean Paul Gaultier classic reinterpreted for 2012’.” Entrevista retirada do site WWD (Disponível em: <http://www.wwd.com/eye/fashion/exclusive-first-look-at-madonnas-costumes-5933520> > Acesso em 22/10/14)

Logo que entra no palco, podemos notar que a postura corporal de Madonna inspira rigidez e autoridade. Os movimentos são rápidos e elegantes mas, ao mesmo tempo, muito bem demarcados. A coreografia é inspirada, como dito anteriormente, pela cultura LGBT de boates e gueto como a *ball culture* e o *voguing*, que consiste em misturar dança com poses. Durante as primeiras linhas da música (“*don’t just stand there... don’t, don’t, don’t just stand there*”), Madonna inicia a coreografia e os dançarinos, abaixo dela a reproduzem, enquanto outros caminham em fila para as passarelas do palco. Ao que parece, Madonna é a grande dona e estilista deste desfile andrógino e diverso, e os dançarinos – modelos obedecem as suas ordens. Após o primeiro refrão (“*Come on, Vogue, let your body move to the music...*”), com os dançarinos seguindo a mesma coreografia de Madonna, os blocos descem a cantora ao palco. Os dançarinos, então, se posicionam em fila novamente, e Madonna passa por eles como se estivesse checando os figurinos e dispensando um por um com um sinal de mão, algo que parece ser como avaliado, checado e aprovado. Após isso, os dançarinos se posicionam em uma nova fila com Madonna liderando e descem a passarela até chegar à ponta do palco. Neste momento em diante, mais que nunca, fica evidente a questão do controle por parte de Madonna. A cantora não apenas lidera o desfile, como na coreografia, comanda também os dançarinos, que fazem movimentos ao redor dela e mostram obediência aos seus comandos, em uma espécie de relação fetichista/S&M.



Figura VIII: momento de Vogue. Dançarinos obedecem aos comandos de Madonna.



Figura IX: a todo o momento, Madonna se mostra no controle da situação.

O detalhe da liderança de Madonna pode ser mais um fator de questionamento em relação às expressões de gênero. O fato de Madonna, uma mulher, ser a líder daquela organização, é oposto diretamente à ideia de dominação masculina, machismo. Todos os dançarinos possuem momentos de brilho, destaque e atenção, visto que eles fazem a introdução do número, sequências de dança desafiadoras e desacompanhadas pela cantora, sendo algumas delas até mesmo mais complexas que as executadas por Madonna, porém, é sabido que ela é quem lidera e está no controle da situação.

Podemos concluir, portanto, que todo o contexto da apresentação de Vogue mostra ser mais um exemplo de incorporação do *camp* pela cantora nos aspectos visuais: temos a androginia questionando e criticando as expressões de gênero pelas vestimentas e maneirismos, a liderança de Madonna fazendo o mesmo com a questão de liderança/dominação masculina e machismo, a influência explícita e declarada da cultura LGBT pelo *voguing* e *ball culture*. Unindo todos estes fatores, podemos concluir que é especialmente por este usado flagrante do *camp* que a comunidade LGBT abraçou Madonna (HATTLETON, 2012, p. 21).⁴⁴

⁴⁴ “Lastly, these examples all show an interesting evolution in the incorporation of camp since Garland’s performance of “Get Happy,” and the flagrant use of it was another major reason the LGBT community embraced Madonna.”

Porém, outro fator que deve ser levado em conta é o fato de *Vogue* ser uma canção Pop influenciada pela *Disco music*. Como dito antes quando citamos GAROFALO (1997, p. 347), a música Disco era frequentemente associada a grupos marginalizados como LGBT, negros e latinos. Tais estigmas e preconceitos não abandonaram a música por completo. Pelo contrário, foram perpetuados para outros gêneros os quais tiveram sua raiz e influência na *Disco music*: o Pop e a *Dance music*. Como dito por HATTLETON: “a música Dance vai continuaria sendo associada com a homossexualidade, feminilidade e subsequentemente, à fraqueza, em comparação com a identidade ‘masculina’ atribuída ao rock and roll.” (2012, p. 22).⁴⁵ Consequentemente, tais associações do Pop com estes grupos são usadas como forma de atacar tanto gênero musical quanto estes grupos que consomem e produzem esta arte. O fato de Madonna orgulhosamente ter abraçado a cultura Pop, a *Disco music*, e todas as outras influências consideradas marginais, e ainda ter prosperado com elas em meio à cultura dominante, funciona como forma de contra ataque aos estereótipos e preconceitos estabilizados, ainda mais pela cantora saber que o Pop pode ser não apenas um gênero musical acolhedor para ela como mulher e artista mas também um meio de expressão democrático. HATTLETON, citando Keith Clifton sabiamente aponta que “a música de Madonna se recusa a ser definida por limites estreitos de gênero, sexualidade ou qualquer outra coisa... Madonna, a artista se recusa a ser enquadrada por uma estrutura que irá empurrá-la de volta à submissão ou à aniquilação.” (2012, p. 22) ⁴⁶. Ao invés de se comportar como uma diva trágica, como aconteceu com Judy Garland ou Marilyn Monroe, Madonna procurou deixar uma marca de força e superação com sua arte, uma “força baseada na retaliação contra a sociedade, pegando as armas que foram usadas contra ela e a comunidade LGBT e as empurrando de volta, na cara dos opressores originais.” (2012, p. 24 – 25) ⁴⁷

Após a performance de *Vogue*, o show segue com a canção *Candy Shop*, originalmente lançada no álbum *Hard Candy* de 2008. A canção, que na versão original era influenciada

Por fim, todos estes exemplos mostram uma evolução interessante na incorporação de camp desde a apresentação de Garland de "Get Happy", e o uso de flagrante disto foi outro importante motivo pelo qual a comunidade LGBT abraçou Madonna.

⁴⁵ “However, dance music would continue to be associated with homosexuality, femininity, and weakness afterwards, compared to the “masculine” identity attributed to rock and roll.”

⁴⁶ “As Keith Clifton points out, “Madonna’s music refuses to be defined by narrow boundaries of gender, sexuality or anything else... Madonna the artist ‘refuses to be framed by a structure that will push her back into submission or annihilation.’”

⁴⁷ “However, Madonna’s strengths lay in her retaliation against society, taking the weapons used against herself and the community and shoving it back in the faces of the original oppressors.”

pelo *Hip Hop*, foi repaginada para o show da MDNA Tour e recebeu uma roupagem sensual, mais melódica e alternativa com *samples* de *Ashamed of Myself* de Kelley Polar⁴⁸ e da antiga *Erotica* da própria Madonna, o que levou a música a ser batizada pelo título *Erotic Candy Shop*.

Após terminar de cantar *Vogue*, Madonna se dirige ao palco principal e sensualmente despe-se de suas luvas. A apresentação possui um clima bastante teatral e cabaré. Ela encontra uma de suas dançarinas, que atua como cafetina e lhe dá dinheiro. Depois dessa parte, conforme a música toca, Madonna é despida de seu corset pela cafetina, servida com bebida por um dos dançarinos que atua como garçom, enquanto os outros aparecem com o cenário do cabaré e se posicionam para a apresentação com mesas e um piano. A partir dos primeiros versos (“*See which flavor you like and I’ll have it for you...*”), a cantora se senta em um sofá enquanto corteja e seduz algumas garotas, que também flertam entre si.



Figura X: o jogo de sedução inicial de *Candy Shop*.

⁴⁸ Sample registrado no site **Who Sampled**.

(Disponível em: <http://www.whosampled.com/Madonna/Erotic-Candy-Shop/> Acesso em 22/10/2014)

Depois de uma sequência com as garotas, Madonna interage com os outros dançarinos, enquanto o clima de sedução e erotismo continua pelo ambiente. Só a interação lésbica, homoerótica dos primeiros momentos da apresentação já oferece material interessante para reflexão. Vemos aqui, mais uma vez, fatores que ligaram Madonna à comunidade LGBT sendo reapresentados como suas transformações de imagem, sexualidade liberada e produção elaborada e *camp* (HATTLETON, 2012, p. 20) ⁴⁹. Porém, a apresentação de *Candy Shop* merece atenção especial por ser a mais erótica e explícita em relação ao campo da sexualidade. Se em *Vogue* a atenção era mais direcionada ao visual, à androginia e à coreografia elaborada e inspirada na cultura LGBT de clubes, em *Candy Shop* a atenção é direcionada ao erotismo. O fato de Madonna inserir descaradamente o homoerotismo em sua obra, e mais ainda, participar destas ações homoeróticas, indica novamente, porém ainda mais claramente, a visão de sexualidade livre da artista. Assim como em *Vogue*, videoclipe e performance, a artista “utiliza o corpo como uma ferramenta poderosa de expressão e autoafirmação” (BARROS; BONA, 2012, p. 10). Em *Candy Shop*, os corpos aparecem insinuantes, à vontade e interagindo entre si, entregues ao prazer. Se em *Vogue*, “a cantora sugere a pista de dança como uma forma de catarse na qual tudo pode ser esquecido e você consegue, finalmente, ser você mesmo” (BARROS; BONA, 2012, p. 12), evocando a cultura LGBT para mostrar que ela está com a comunidade (HATTLETON, 2012, p. 37) ⁵⁰, em *Candy Shop*, Madonna entra diretamente no jogo, celebra a diversidade e convida seus parceiros de palco e o público a entrarem em sua loja de doces.

Dando continuidade à apresentação, as meninas que estavam juntas dela se distanciam e dançam entre si e com outros, enquanto Madonna se aproxima de outros dançarinos, incluindo um homem que serve como cadeira para ela, provando mais uma vez que ela continua sendo a que mantém o controle na relação. Conforme os dançarinos caminham no ritmo da música durante o refrão (“*I’ll be your one stop, one stop... Candy shop, candy shop...*”) e se exibem ou tiram peças de roupa, Madonna tira a jaqueta e a gravata de uma das dançarinas. Após isso, ela dança e comanda os passos de outro dançarino, enquanto os outros transmitem a imagem de estarem se divertindo com a música e o flerte. Próximo ao refrão, na ponte, todos se mobilizam e executam passos de coreografias e poses rápidos, em sintonia com Madonna, que

⁴⁹ “As Keith Clifton notes, “the gay attraction to Madonna included her ubiquitous transformations of image, liberated sexuality and elaborate and often campy stage antics.”

⁵⁰ “Next with Madonna’s “Vogue,” we see the artist inviting her queer followers to the dance floor with her, using subtle clues and invoking LGBT culture to show that she stands with them.”

dança uma espécie de tango com outro dançarino. Ao chegar o refrão, Madonna se senta em um dos sofás enquanto uma dançarina ao seu lado faz passos de *break dance* para o público. Após terminar de cantar sua parte, Madonna agarra a dançarina e insinua um beijo (apesar de em alguns *shows* ter, de fato, beijado a dançarina) (mais *camp*, controle e protagonismo femininos) e convoca outro dançarino para fazer uma impressionante dança contorcionista.



Figura XI: androginia, fetiche, diversão e sexualidade livre em *Candy Shop*.



Figura XII: Como de costume, Madonna no controle.

Chegado o fim do refrão, os dançarinos se mobilizam em pares para dançar de *Erotica* da canção, cujo trecho diz “*put your hands all over my body...*”, e ao qual a coreografia inspirada no tango parisiense é fiel. Os pares organizados são de homens e mulheres, o que aparentemente trava a questão de questionamento de gêneros. Porém, chegado o fim do trecho, os casais se separam e iniciam um jogo de sedução no qual as mulheres conduzem o tango numa inversão de regras não prevista pela tradição da dança, mais um detalhe *camp* inserido. Assim como no videoclipe de *Express Yourself*, em que “Madonna alterna entre usar um vestido longo e um terno, o que sugere uma fluidez de gênero e sexualidade”, as apresentações de *Vogue* e *Candy Shop* vão além por apresentar uma representação erótica e clara desta fluidez utilizando o *camp*, oferecendo muito mais para a comunidade LGBT [...]: elas vão além de uma da esperança de um amanhã melhor, se dirigindo e agindo no presente (HATTLETON, 2012, p. 23) ⁵¹.

Podemos concluir, portanto, que *Vogue* e *Candy Shop* como performances agem gradativamente na questão de questionamento e representação de fluidez de gêneros. Começando com a androginia e a coreografia *ball culture* e *voguing*, a ligação ao Pop e à *Disco music*, chegando ao homoerotismo, sexualidade livre e muito *camp*, podemos dizer que Madonna abraça claramente a cultura LGBT em seus trabalhos de forma crítica e política. Porém, é possível mostrarmos mais fatores que embasam tais afirmações e que podem confirmar este discurso de apoio aos LGBT feito pela artista usando a própria The MDNA Tour como referência.

Dentre as várias polêmicas envolvendo a The MDNA Tour, como a nudez após as apresentações de *Human Nature*, em que Madonna ficava apenas de lingerie no palco e às vezes mostrava um seio, uma das mais notórias e noticiadas foi a dos shows na Rússia. Após o verão de 2013, uma nova lei aprovada na Rússia proibia a chamada “propaganda gay”, que nada mais é que a demonstração de afeto entre pessoas LGBT e apoio à comunidade em público⁵². Indignada, Madonna aproveitou que faria dois shows na Rússia, 07/08 em Moscou e 09/08/ em São Petersburgo, e se pronunciou sobre esta lei e o protesto da banda Pussy Riot.

⁵¹ “This is only reinforced by the fact Madonna alternates between wearing a suit and a lengthy dress, suggesting a fluidity of gender and sexuality. These three songs offered so much more to the LGBT community than Garland’s; they went beyond hope for a better tomorrow, and addressed acting in the present.”

⁵² Mais detalhes na matéria jornalística do Brasil Post. (TATCHELL, Peter G. Se homofobia fosse um esporte da Olimpíada de Inverno, a Rússia seria candidata à medalha de ouro. **Brasil Post**, 09/02/14. Disponível em <http://www.brasilpost.com.br/peter-g-tatchell/se-homofobia-fose-um-esp_b_4747461.html>).

No show em Moscou, Madonna declarou apoio à banda punk feminista russa Pussy Riot, cujo três integrantes (Nadezhda, Maria e Yekaterina) haviam sido presas por conta da realização de uma canção de protesto contra o governo numa igreja ortodoxa⁵³. Madonna chegou à Rússia próxima à semana no julgamento das garotas. No dia de seu *show*, durante entrevista para o *The Telegraph*⁵⁴, a cantora disse: “Eu sou contra a censura, e durante toda a minha carreira eu sempre promovi a liberdade de expressão. Então, obviamente, acho injusto o que está acontecendo a elas. E eu espero que elas realmente não precisem ficar sete anos presas, isto seria uma tragédia.”. Durante a mesma entrevista, falando sobre a questão de liberdade de expressão e arte, Madonna deu uma declaração bastante interessante e reveladora sobre como ela encara a arte: “Eu acho que a arte deve ser política. Eu acho que a arte, historicamente falando, sempre reflete o que está acontecendo na sociedade. Então, para mim, é difícil separar a ideia de ser artista e ser política.”. Já durante o show, após apresentar *Open Your Heart*, a cantora fez um discurso no qual defendeu a liberdade das integrantes e discursou: “Eu sei que há muitos lados da mesma história, e eu não quero desrespeitar a igreja ou o governo, mas, eu acho que estas três garotas [...] fizeram algo corajoso, já pagaram o preço por seus atos e eu oro pela liberdade delas.”. Continuando o discurso, a cantora disse ainda: “A estas três garotas que já estão presas por 5 meses e vão a julgamento agora, eu rezo pela liberdade delas e sei que todos vocês rezam pela liberdade delas. E tenhamos a esperança de que um dia nós realmente vamos viver em um mundo de paz, liberdade e tolerância.”⁵⁵ Terminado o discurso, a cantora perguntou se seus fãs estavam com ela, ao qual foi respondida com aplausos e calorosos gritos de confirmação. Ainda no show de Moscou, após ficar apenas de lingerie no palco após a apresentação de *Human Nature*, a cantora exibiu uma

⁵³ Mais detalhes em matéria jornalística da Carta Capital (LIMA, José Antônio. Pussy Riot: as revolucionárias viraram símbolo da oposição na Rússia. **Carta Capital**, 17/08/14. Disponível em: <<http://www.cartacapital.com.br/internacional/com-o-pussy-riot-putin-cria-mais-tres-martires-politicas-para-a-oposicao>>).

⁵⁴ “‘I’m against censorship, and my whole career I’ve always promoted freedom of expression, freedom of speech. So obviously, I think what’s happening to them is unfair. And I hope that they do not have to serve seven years in jail, that would be a tragedy,’ Madonna said.”

“‘I think art should be political. I think art through history, historically speaking, art always reflects what’s going on socially. So for me it’s hard to separate the idea of being an artist and being political’, she added.”

(Disponível em: <<http://www.telegraph.co.uk/news/newsvideo/9458246/Madonna-calls-for-lenieny-in-Pussy-Riot-trial-during-Russian-leg-of-world-tour.html>>).

⁵⁵ Gravação amadora do discurso.

(Disponível em: < <http://www.youtube.com/watch?v=mFISl5ypzIQ> > Acesso em 03/11/14)

tatuagem temporária em suas costas escrita “*Pussy Riot*”⁵⁶ e cantou a canção seguinte, *Like A Virgin*, usando um capuz em seu rosto, como os usados pela banda em seus protestos. Na noite seguinte, membros livres da banda divulgaram no *Twitter* uma nota breve de agradecimento à cantora dizendo: “QUERIDA MADONNA! Nós te amamos. Você pode estar mudando a história da Rússia agora mesmo. Obrigada e centenas de orações de volta para você.”⁵⁷ Contudo, as manifestações de apoio por parte de Madonna não acabaram por aí. Em shows seguintes, principalmente após as garotas terem sido condenadas por “vandalismo motivado por ódio religioso”⁵⁸, Madonna, indignada, continuou a se pronunciar e inserir discursos a favor delas em seus *shows* pela Europa, EUA e Canadá. Logo após a condenação, a cantora, no dia 18/08, publicou uma nota em seu site dizendo:

“Eu protesto contra a condenação e sentença das Pussy Riot para uma colônia penal por 2 anos por conta de uma apresentação de 40 segundos exaltando suas posições políticas. Mesmo que alguém discorde do local ou de como elas escolheram se expressar, a sentença é muito dura e é, de fato, desumana. Apelo a todos aqueles que amam a liberdade a condenar essa punição injusta. Peço aos artistas de todo o mundo para falar em protesto contra essa farsa. Elas passaram tempo suficiente na cadeia. Peço a todos os da Rússia que libertem as Pussy Riot.” (MADONNA, 2012, s/p)⁵⁹

Após o ocorrido, Madonna continuou usando suas apresentações para protestar em defesa das Pussy Riot. Durante o *show* em Nice, França, por exemplo, a cantora fez novamente um discurso e pediu pela liberdade do grupo (gritando “*Free Pussy Riot!*” e pedindo para que a plateia fizesse o mesmo), além de ter usado um capuz amarelo durante *Like A Virgin*.

⁵⁶ Matéria e pequeno vídeo do *The Guardian* sobre o ocorrido.
(Disponível em: < <http://www.theguardian.com/music/video/2012/aug/08/madonna-pussy-riot-moscow-video>>
Acesso em 03/11/14)

⁵⁷ “Last night the free members of Pussy Riot tweeted: “DEAR MADONNA! We love you and you just might be changing Russia's history right now. Thank you and a thousand prayers in return!”
(Disponível em: < <http://www.nme.com/news/madonna/65390#rFuA6jLRUSZsZQ1f.99>> Acesso em 03/11/14)

⁵⁸ Matéria do jornal **Estadão**, caderno Internacional, sobre a condenação da banda.
(Disponível em: < <http://internacional.estadao.com.br/noticias/geral,banda-russa-pussy-riot-e-condenada-a-dois-anos-de-prisao-por-protesto,917910>>).

⁵⁹ “I protest the conviction and sentencing of Pussy Riot to a penal colony for two years for a 40 second performance extolling their political opinions. Even if one disagrees with the location or how they chose to express themselves, the sentence is too harsh and in fact is inhumane. I call on all those who love freedom to condemn this unjust punishment. I urge artists around the world to speak up in protest against this travesty. They've spent enough time in jail. I call on ALL of Russia to let Pussy Riot go free.”
(Disponível em: < <http://madonna.com/news/title/temp> > Acesso em 03/11/14)



Figura XIII: Madonna mostrando apoio às Pussy Riot durante show em Moscou, Rússia.



Figura XIV: mostrando apoio às Pussy Riot em Nice, França com a frase “Liberte as Pussy Riot” tatuada no corpo.

Apesar de muitos outros artistas terem demonstrado apoio às Pussy Riot após a declaração de Madonna, como Peter Gabriel e Yoko Ono⁶⁰, e outros artistas terem militado a favor do grupo como Paul McCartney e Björk, a cantora enfrentou oposição especial por parte do governo russo. O primeiro ministro Dmitry Rogozin dirigiu ofensas à cantora dizendo que: “Com a idade, toda antiga puta tenta dar lição de moral nos outros, especialmente durante turnês.”⁶¹ Mais tarde, algumas garotas livres do Pussy Riot agradeceram ao apoio de Madonna e outros artistas em um vídeo de protesto na qual elas queimam um grande retrato de Vladimir Putin.⁶²

No entanto, os protestos da cantora durante seus shows não pararam. Ela continuou demonstrando seu apoio às Pussy Riot mesmo com o fim da turnê, e em 05/02/14, Madonna apresentou as integrantes livres Nadezhda e Maria em um show promovido pela Anistia Internacional, no qual a cantora fez um discurso em que falou sobre as dificuldades encontradas pela Rússia, como ameaças de morte e de prisão por conta dos chamados “momentos gays”, a prisão de alguns de seus fãs após o *show*, e criticou o “presidente Vladimir Putin e seu regime de intolerância contra a comunidade gay, a liberdade artística, a liberdade de expressão e aos direitos humanos em geral.”⁶³

Apesar de ter se envolvido em polêmicas por conta de seu apoio às Pussy Riot, talvez uma das ocasiões mais polêmicas tenha sido o apoio à comunidade LGBT no show de São Petersburgo, Rússia. Se em Moscou, Madonna iniciou seu apoio às Pussy Riot e falou sobre liberdade de expressão, em São Petersburgo, a cantora uniu os dois discursos.

Indignada com a já mencionada “lei contra propaganda gay” na Rússia, a qual infere multas e punições a qualquer que proclame algum discurso pró-LGBT em público, Madonna não podia

⁶⁰ Matéria da *BBC World News* sobre o apoio internacional por parte de artistas em favor das Pussy Riot. (Disponível em: < <http://web.archive.org/web/20120819214737/http://bbc-worldnews.net/2012/08/peter-gabriel-joins-madonna-paul-mccartney-in-backing-pussy-riot/#.VFvzpGe6k7Q> > Acesso em 03/11/14).

⁶¹ “With age, every former s. tries to lecture everyone on morality, especially during overseas tours.” Matéria do *The Guardian* sobre o apoio de Madonna e a resposta do primeiro ministro. (Disponível em: < <http://www.theguardian.com/music/2012/aug/09/pussy-riot-madonna-called-moralising-slut> > Acesso em 03/11/14)

⁶² Vídeo e matéria no *The Guardian* (Disponível em: < <http://www.theguardian.com/music/video/2012/sep/06/pussy-riot-thank-madonna-putin-video> > Acesso em 03/11/14).

⁶³ Discurso traduzido por MadonnaOnline. (Discurso, fotos e vídeos retirados de: < <http://madonnaonline.com.br/2014/02/08/na-russia-eu-fui-ameacada-de-morte-o-governo-promove-a-intolerancia-diz-madonna-em-discurso-contr-putin/> > Acesso em 03/11/14).

deixar se pronunciar sobre a questão. Em Março, 5 meses antes de ir à Rússia, a cantora publicou uma nota de repúdio em relação à lei e declarou que iria falar a respeito do tópico em seu show. A nota diz:

Eu sou uma lutadora da liberdade. Meu show, minhas músicas, meu trabalho, minha arte. Tudo está relacionado à liberdade de expressão. Liberdade de escolher, de agir, sempre com humanidade e compaixão. Eu irei a São Petersburgo para falar pela comunidade gay, apoiar a comunidade e dar força e inspiração a qualquer um que é ou se sente oprimido. Eu não fujo da adversidade e, durante meu show, falarei sobre esta atrocidade ridícula. (MADONNA, 2012, s/p)⁶⁴

A declaração foi apenas um preparativo para o que estava por vir. Chegando Agosto e o dia do *show*, a cantora convocou seus fãs com uma declaração em seu *site* oficial a usarem pulseiras rosa que seriam distribuídas na entrada da arena em que seria realizado, para mostrar seu apoio à comunidade LGBT. O informativo segue da seguinte forma:

“Apoie a comunidade LGBT no show de Madonna em São Petersburgo. No *show* da Quinta-Feira, uma pulseira rosa será disponível para todos os que quiserem apoiar a comunidade LGBT em São Petersburgo. A pulseira será parte do *show* – prepare-se para erguer o braço em apoio!”⁶⁵
(MADONNA, 2012, s/p)

Na noite do show, a cantora, como prometido, fez seu discurso após a apresentação de *Open Your Heart*. Os fãs usavam pulseiras rosa e cartazes com a bandeira do arco-íris escrita “*No Fear*” (“sem medo”, tatuagem temporária usada por Madonna em muitos de seus shows). Em um artigo para a revista LGBT *The Advocate*, o jornalista Brett Edward Stout descreveu

⁶⁴ I'm a freedom fighter. My show. My songs. My work. My art. Is all about freedom of expression. Freedom to choose to speak to act. Always with humanity and compassion. I will come to St. Petersburg to speak up for the gay community, to support the gay community and to give strength and inspiration to anyone who is or feels oppressed. I don't run away from adversity. I will speak during my show about this ridiculous atrocity. (Disponível em: <<http://www.madonna.com/news/title/madonna-answers-st-petersburgs-controversy>> Acesso em 03/11/14)

⁶⁵ “Support the LGBT Community At Madonna's St. Petersburg Show

At Thursday's Madonna concert, a pink wristband will be available to anyone that wants to support the LGBT community in St. Petersburg. The wristband will be part of the show - be prepared to raise your arm in support!”

(Disponível em: <<http://madonna.com/news/title/support-the-gay-lesbian-community-at-madonnas-st-petersburg-show>> Acesso em 03/11/14)

cenário dizendo que, em seu discurso, Madonna elogiou a democracia, o amor e a liberdade e comparou a luta LGBT com a travada por Martin Luther King pela igualdade racial (2012, s/p).⁶⁶ No discurso, a cantora disse:

Ele [Martin Luther King] lutou pelos direitos dos africanos e afro-americanos, lutou pelos direitos deles serem tratados com igualdade, tratados com tolerância, amor e dignidade humana. Ele lutou e morreu por este princípio. Agora, eu estou aqui para dizer que a comunidade gay e as pessoas gays aqui e em todo o mundo têm estes mesmos direitos. Os mesmos direitos de serem tratados com dignidade, com respeito, com tolerância, com compaixão, com amor.
(MADONNA, 2012, s/p)⁶⁷

Após isso, a cantora pediu para que os fãs levantassem seus braços com as pulseiras e bandeiras do arco-íris em sinal de amor, apoio e valorização pela comunidade LGBT, e perguntou se eles estavam com ela e apoiavam a luta, ao qual foi respondida com um caloroso sim pelo público. Nas considerações finais, a cantora disse:

Isto aqui é para as pessoas que estão citando a Bíblia e usando Deus como mecanismo de defesa. Jesus ensinou isto, Maomé ensinou isto, Buda ensinou isto, Moisés ensinou isto, está em todo livro sagrado: ame o próximo como a ti mesmo. Certo? Então, você não se pode usar a religião para tratar as pessoas de forma má, você não pode usar o nome de Deus para tratar as pessoas de forma má. Todos merecemos amor. Então, vamos sair pelo mundo e espalhar esta mensagem de amor e vamos viver nossas vidas sem medo. Amém.
(MADONNA, 2012, s/p)⁶⁸

Apesar de as pulseiras terem recebido atenção especial, o apoio à comunidade LGBT foi claro em outros pontos do show, como no vídeo *Nobody Knows Me*, em que algumas imagens de casais homossexuais foram mostradas e no final da apresentação de *Like A Prayer*, em que uma grande bandeira do arco-íris foi exibida no palco.

⁶⁶ STOUT, Brett Edwards. Madonna Transforms St. Petersburg Concert into Unofficial Gay Pride Rally. **The Advocate**. 10 de Agosto de 2012. (Disponível em: <<http://www.advocate.com/arts-entertainment/music/2012/08/10/madonna-transforms-st-petersburg-concert-unofficial-gay-pride>> Acesso em 03/11/14)

⁶⁷ Tradução nossa. Discurso disponível na íntegra no canal oficial da cantora no Youtube. (Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=MnEUMA-nPd4>> Acesso em 03/11/14).

⁶⁸ Discurso traduzida na íntegra e fotos pelo site MadonnaOnline. (Disponível em: <<http://madonnaonline.com.br/2012/11/22/justica-russa-rejeita-processo-contra-madonna-por-defender-os-direitos-gays/>> Acesso em 03/11/14).



Figura XV: plateia do show em Moscou exibindo as pulseiras e bandeiras em apoio à comunidade LGBT.



Figura XVI: bandeira LGBT exibida no palco ao final de *Like A Prayer*.

Obviamente, Madonna enfrentou resistência após suas declarações. Além da já comentada declaração do primeiro ministro Dmitry Rogozin, ameaças de prisão e morte, o legislador que fez a “lei anti-gay” e membro da Assembleia de São Petersburgo, Vitaly Milonov, pronunciou na imprensa que “se Madonna ou um de seus organizadores do show infringir a lei da cidade, haverá punição.” Após o *show*, Milonov disse que “Madonna ou os organizadores precisam ser trazidos à justiça.”. (STOUT, 2012, s/p). De fato, a cantora precisou prestar conta às autoridades e pagar multa de U\$1 milhão por não ter alterado seu show, além de 87 de seus fãs terem sido presos antes e após o espetáculo por “comportamento abertamente gay” (FLECK, 2014, s/p) ⁶⁹.

Um grupo de ativistas anti-LGBT tentou processar Madonna por seu apoio à comunidade. Ativistas pediam indenização de U\$10 milhões por “danos morais e sofrimento”. Segundo eles, “alguns podem não notar a ligação, mas, após o show, algum garoto pode se tornar gay, alguma garota pode se tornar lésbica, menos crianças nascem por conta disso, e este grande país não poderá mais defender suas fronteiras”, alegando que a homossexualidade impediria o nascimento de futuros soldados ⁷⁰ (DOBKINA, 2012, s/p). Os autores do processo também alegaram que o show faz “propaganda da perversão”. Contudo, apesar das alegações, o processo foi negado e as organizações sociais que entraram com a ação contra Madonna tiveram que arcar com as despesas dos judiciais dos advogados representantes da cantora ⁷¹.

Em 2013, a cantora esteve presente na premiação da GLAAD (Gay & Lesbian Alliance Against Defamation; Aliança Gay e Lésbica Contra a Difamação). Na ocasião, Madonna foi vestida de escoteiro como forma de protesto à política discriminatória dos escoteiros em expulsar membros LGBT por conta de sua identidade, “regras ridículas” nas palavras da

⁶⁹ Matéria completa pela Folha de S.Paulo

(FLECK, Isabel. **Pussy Riot gritam por ‘Rússia livre’ em show da Anistia Internacional**. 06 de Dezembro de 2014, s/p. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/mundo/2014/02/1408293-pussy-riot-gritam-por-uma-russia-livre-em-show-da-anistia-internacional.shtml>> Acesso em 03/11/14).

⁷⁰ “Maybe someone does not see the link but after Madonna’s concert maybe some boy becomes gay, some girl becomes lesbian, fewer children are born as a result and this big country cannot defend its borders [...]”

Tradução nossa. Matéria disponível no Toronto Sun.

(DOBKINA, Liza. Anti-gay activists sue Madonna over hurt feelings. **Toronto Sun**, 2012, s/p. Disponível em: <<http://www.torontosun.com/2012/08/17/anti-gay-activists-sue-madonna-over-hurt-feelings>> Acesso 03/11/14).

⁷¹ Matéria completa no UOL.

(Disponível em: <<http://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2012/11/23/justica-russa-rejeita-processo-contramadonna-por-defesa-aos-diretos-dos-homossexuais.htm>> Acesso em 03/11/14).

cantora. Ela também estava encarregada de entregar um prêmio especial ao jornalista Anderson Cooper. Antes disso, o vídeo de *Nobody Knows Me* usado na The MDNA Tour foi exibido. No pequeno clipe, além de outras cenas de discriminação e violência, é feita uma homenagem a sete garotos gays que se suicidaram. Madonna fez um discurso no qual falou sobre o *bullying* e discriminação contra pessoas LGBT, além de outras formas de expressão de ódio:

Vocês assistiram a um vídeo (*Nobody Knows Me*) da minha recente turnê, talvez alguns aqui tenham visto ao vivo. Achei que fosse pertinente exibir isso nessa noite, pois ilustra algumas coisas como intolerância, homofobia, crimes de ódio, *bullying* e qualquer forma de discriminação sempre parecem ser uma manifestação do medo de algo desconhecido. Não é? Muitas pessoas não ficam confortáveis com algo ou alguém que elas percebam ser diferente delas, e aposto que se nós só tivéssemos tempo para conhecer um ao outro, fizéssemos a nossa própria investigação, olhássemos além da superfície das coisas, iríamos ver que não somos tão diferentes assim. (MADONNA, 2013, s/p) ⁷²

Em certa parte do discurso, a cantora também relembrou o caso das Pussy Riot, questionando: “Se o presidente Putin se sentasse numa sala com o grupo Pussy Riot [...], e houvesse um diálogo aberto sobre a visão das jovens, mulheres criativas crescendo na modernidade da Rússia, ele realmente as mandaria para a prisão por três anos?”. E também trouxe à luz os ocorridos em Moscou:

E se esse novo governo religioso em São Petersburgo se sentasse com os 85 homens que foram presos antes e depois do meu show na cidade por serem gays, e os perguntasse sobre suas esperanças e sonhos para o futuro, se realmente os ouvissem, estariam na cela agora? Será que eu receberia ameaças de morte? Eu estaria brigando por uma lei e sendo multada em 1 milhão de dólares por defender a comunidade gay na Rússia? (MADONNA, 2013, s/p)

Também, ao falar sobre como o preconceito atinge as crianças LGBT nos EUA (“[...] as crianças hoje em dia, aqui na América, que têm sido agredidas, torturadas, sofrendo *bullying*, tirando suas vidas por se sentirem sozinhas, abandonadas, julgadas e incompreendidas [...]”), a cantora fez uma comparação com outras situações, como o preconceito racial na época dos direitos civis e a violência no Talibã. Mais uma demonstração de apoio à comunidade LGBT.

⁷² Discurso traduzido e informações retiradas do site MadonnaOnline (Disponível em: <<http://madonnaonline.com.br/2013/03/19/entenda-porque-madonna-foi-vestida-de-escoteiro-no-gladd-awards-e-veja-seu-discurso-completo-traduzido/>> Acesso em 03/11/14).



Figura XVII: Madonna ao lado de Anderson Cooper na premiação da GLAAD. Após discursar sobre preconceito e discriminação, a cantora entregou o prêmio da noite ao jornalista.

Mais tarde, após concluir seu discurso dizendo que não havia conhecido muitas pessoas realmente valentes, mas, que dentre as que ela conheceu, Anderson Cooper (famoso jornalista e ativista assumidamente *gay*) era uma delas, a cantora entregou o prêmio a ele.

...

Madonna vem assumidamente endossando e apoiando a causa LGBT desde o início de sua carreira. Antes mesmo da fama, a cantora já era familiarizada com a comunidade e sempre demonstrou preocupação com as causas pertinentes ao grupo, como o surto da AIDS no começo da década de 80 e a conscientização ao sexo seguro (STREITMATTER, Roger, 2003,

s/p)⁷³, chegando até mesmo a receber prêmios de associações de pesquisa e combate a AIDS por sua contribuição e coragem ao falar do tópico em momentos em que o preconceito e a falta de informação eram grandes⁷⁴.

Respondendo à pergunta inicial: de que forma a música Pop e as obras de Madonna funcionam como espaço de expressão para grupos marginalizados da sociedade tangenciando as questões de gênero, atingindo principalmente à comunidade LGBT?

Por ser um gênero democrático e associado a grupos marginais como a comunidade LGBT, o Pop, desde sua origem, é usado como plataforma para artistas que não se enquadram, por exemplo, na imagem masculina associada ao *Rock 'n' Roll*.

Madonna, que abraça a cultura Pop e LGBT, não apenas usa suas músicas e apresentações como críticas sociais, mas, também para indicar uma visão fluida e libertária da cantora sobre sexualidade. O homoerotismo, a androginia, o *camp*, a retaliação, entre outros fatores, não apenas são formas de a cantora se conectar com seu público, mas, também, uma maneira de ela mostrar que está com eles. Porém, tal apoio não vem apenas de arte.

Em diversas declarações polêmicas atuais e antigas, a cantora se mostrou disposta a lutar pelos direitos e interesses LGBT, o que também já incluiu doações financeiras, participações em passeatas e shows beneficentes. Tais atitudes públicas atraíram a atenção da comunidade LGBT e reforçam o discurso pregado pela artista em sua obra.

⁷³ STREITMATTER, Roger. Madonna Educates a Generation about AIDS. **GayToday.com**. 2003, s/p (Disponível em: <<http://gaytoday.com/people/041403pe.asp>> Acesso em 03/11/14)

⁷⁴ Madonna foi homenageada pela APLA (Aids Project Los Angeles) com o prêmio APLA Commitment To Life e pela AmFAR (American Foundation for AIDS Research) com o prêmio Award of Courage.

Informações sobre o prêmio APLA disponíveis em:
<<http://pqasb.pqarchiver.com/latimes/doc/281112387.html?FMT=ABS&FMTS=ABS:FT&type=current&date=Sep%2007,%201990&author=DAVID%20J.%20FOX&pub=Los%20Angeles%20Times%20%28pre-1997%20Fulltext%29&edition=&startpage=&desc=Star-Studded%20AIDS%20Fund-Raiser>> Acesso em 03/11/14.

Informações do prêmio AmFAR em: BEGO, Mark (1992), **Madonna: Blonde Ambition**, Cooper Square Press, p. 271

Por estes motivos e outros, podemos encerrar nossas considerações com uma citação de HATTLETON (2012, p. 18 – 19) sobre a ligação da artista com a comunidade LGBT⁷⁵:

Os dias de uso de linguajar secreto gay terminaram, tendo sido substituídos pelos altos gritos ‘Estamos aqui, somos queer, lidem com isso!’. A cultura da comunidade ressoou pelo desejo de um lutador, e eles estavam procurando alguém para levar ao ringue. A lutadora que a comunidade viria a abraçar nasceu no dia 16 de Agosto de 1958 em Bay City, Michigan.

⁷⁵ “Done were the days of secret gay argot, having been replaced by loud chants of “We’re here, we’re queer, get used to it!” The culture of the community resonated with the will of a fighter, and they were looking for someone to take it to the ring.
The fighter that the community would come to embrace was born on August 16, 1958 in Bay City, MI.”

BIBLIOGRAFIA

BAKHTIN, M. M.; BEZERRA, Paulo; TODOROV, Tzvetan (Coaut. de). **Estética da criação verbal**. 4. ed. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2003, c1992. 476p. (Biblioteca universal). ISBN 8533618077 (broch.).

BAKHTIN, M. M. **Questões de literatura e de estética: (a teoria do romance)**. 3. ed. São Paulo, SP: Editora da UNESP: Hucitec, 1993. 439 p. (Linguagem e cultura, 18). ISBN 85.271.00738 : 85.7139.0428 : (broch.).

LOPES, Luiz Paulo da Moita (Org.) **Por uma linguística aplicada indisciplinar**. Autoria de Branca Falabella Fabricio. 2. ed. São Paulo, SP: Parábola, 2008. 279 p. (Lingua[gem], 19). ISBN 9788588456495 (broch.).

PAGANO, Adriana; MAGALHÃES, Célia. **Análise crítica do discurso e teorias culturais: hibridismo necessário**. *DELTA* [online]. 2005, vol.21, n.spe, pp. 21-43. ISSN 0102-4450. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0102-44502005000300004>> Acesso em 24/10/14.

Gêneros discursivos do Círculo de Bakhtin e multiletramentos. In: ROJO, R. H. R. (Org.) **Escol@ conectada: Os multiletramentos e as TICs**. São Paulo: Parábola Editorial, 2013.

WISNIK, José Miguel. **O Som e o Sentido: uma outra história das músicas**. São Paulo: Companhia das Letras. 1989.

JARAMILLO ARANGO, Julian. **Homens, máquinas e homens-máquina: o surgimento da musica eletrônica**. 2005. 182 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000375385>>. Acesso em: 30 mai. 2014.

UQ, Rupa. **Beyond subculture: pop, youth and identity in a postcolonial world**. London; New York, NY: Routledge, 2006. viii, 217p., 24 cm. Includes bibliographical references (p. 181-202) and index. ISBN 0415278155 (pbk. alk. paper).

ON record: rock, pop, and the written word. Co-autoria de Simon Frith, Andrew Goodwin. London; New York, NY: Routledge, c1990. 492 p. ISBN 04150533064 (broch.).

READING pop: approaches to textual analysis in popular music. Co-autoria de Richard Middleton. New York, NY: Oxford University Press, 2000. 388p, il. ISBN 0198166125 (enc.).

RUTHERFORD-JOHNSON, Tim; KENNEDY, Michael; KENNEDY, Joyce. **The Oxford Dictionary of Music.** 6ª edição. Oxford University Press, Inc. 2012

GAROFALO, Reebee. **Rockin' out: popular music in the USA.** Boston: Allyn & Bacon, c1997. 484p., il. ISBN 0205137032 (broch.).

WEISBARD, Eric. **This Is Pop: In Search of the Elusive at Experience Music Project.** Harvard University, Cambridge, Massachusetts. Harvard University Press. 2004. 400 p.

SHUKER, Roy. **Vocabulário de Música Pop.** Editora Hedra, 1999.

HATTLETON, Kyle. **From Garland to Gaga: Understanding the Role of the Gay Pop Icon in America.** University of Virginia, 2012.

BARROS, Bruna Fernandes; BONA, Rafael José. **A influência das artes no videoclipe Vogue (1990) da cantora Madonna.** Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2012.

SOMEKH, B; LEWIN, C. (Eds) **Research Methods in the Social Sciences.** Sage Publications: London & Thousand Islands CA, 2005.

Associação Brasileira de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transgêneros (ABGLT). **Manual de Comunicação LGBT.** Curitiba, 2010, 48 p.

LAMB, Bill. "What Is Pop Music? "A Definition". Disponível em:

<<http://top40.about.com/od/popmusic101/a/popmusic.htm>> Acesso em 02/06/13

LAMB, Bill. “Definition of Pop Music”. Disponível em:

<<http://top40.about.com/od/popmusic101/g/popmusic.htm> Acesso em 02/06/13>

Acesso em 02/06/13

HAIGH, Chris (01/05/13). **Why The Shaming Of Pop Music Really Needs To End.**

Disponível em: <whatculture.com/music/why-the-shaming-of-pop-music-really-needs-to-end.php> Acesso em 12/05/13

LEONARD AUDIO INSTITUTE. **Mixing Principles.** 2013. s/p. Disponível em:

<http://lenardaudio.com/education/09_mix.html> Acesso em 30/05/2014.

BORDINI, Ricardo. **Notas Melódicas.** 2004. 6p. Disponível em:

<musica.ufma.br/bordini/cons/n_mel/n_mel.doc> Acesso em 01/06/2014.

MARCOS, Sandro. **Trítano, o Som do Diabo.** 2014. s/p. Disponível em:

<<http://lounge.obviousmag.org/encruzilhada/2012/06/tritono-o-som-do-diabo.html>>

Acesso em 01/06/2014.