

Políticas de gênero nas performances de Madonna

Thiago Soares¹
Mariana Lins²

Resumo:

A partir da análise de duas performances ao vivo da cantora norte-americana Madonna, *Papa don't preach* (1987) e *Like a virgin* (2012), identificamos uma estetização do corpo da artista, capaz de situá-lo no cerne de discussões em torno das políticas de gênero relativas à juventude e ao envelhecimento. Entendendo a cultura pop como terreno profícuo para o agendamento de questões que afetam o modo de sentir e habitar o mundo contemporâneo, postula-se que Madonna aciona seu corpo como construto discursivo que constrói matrizes de feminilidade geracionais.

Palavras-chave: cultura pop; Madonna; política; gênero; performance

Gender politics in Madonna's performances

Abstract:

From the analysis of two live performances by the American singer Madonna, *Papa don't preach* (1987) and *Like a virgin* (2012), we have identified an aestheticization of the artist's body, which can place it at the heart of discussions concerning political topics related to youth and aging. Understanding pop as a rich field for debating issues that affect both the way we feel and inhabit the contemporary world, we have attempted here to think of how Madonna drives her own body as a discursive concept that constructs generational femininity matrices.

Key words: pop culture; Madonna; politics; gender; performance

Artigo recebido em: 13/04/2017

Aceito em: 30/05/2017

1 Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA). Professor do Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM) da UFPE. E-mail: thikos@gmail.com.

2 Mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). E-mail: marianalinsl@gmail.com.

Introdução

Em seu conjunto de textos “A Invenção do Cotidiano” (2008), Michel de Certeau discorre sobre movimentos no cotidiano que acionam maneiras de se posicionar diante das contingências do contemporâneo. Sujeitos são portanto agentes de práticas de mímese, recriação, ressignificação de suas ações, através de deslocamentos materializados em seus corpos – corpos, estes, repletos de inscrições discursivas que instauram complexos processos de comunicação e poder. O corpo da mulher aciona uma teia complexa de agenciamentos históricos, lugares de observação e reificação, que, quando numa esfera midiática, aponta para tensões ainda mais evidentes nos sistemas normativos marcadamente masculinos. Interessa-nos, neste artigo, o corpo da cantora pop norte-americana Madonna, em 2016 com 56 anos, como uma possibilidade de entendimento dos deslocamentos em torno das políticas de gênero na indústria fonográfica. Recorta-se aqui duas apresentações musicais de Madonna, *Papa don't preach* (1987) e *Like a virgin* (2012), como evidenciadoras de performances em torno de diferentes matrizes do feminino – um ligado a aspectos da jovialidade e engendramentos típicos desta fase da vida; outro marcadamente ancorado na velhice e numa espécie de “peso” sobre o corpo feminino. Os dois momentos da trajetória de Madonna funcionam como variáveis em torno da construção discursiva da cantora em ambiente midiático, cristalizando padrões de feminilidade e de comportamento da mulher que situam o debate sobre gênero na indústria fonográfica e no mercado musical.

Entende-se “políticas de gênero” como ações institucionais organizadas em torno do debate sobre igualdade de gênero, relações e hierarquias entre gêneros e suas transformações políticas, sociais e sobretudo econômicas.

Mesmo que as conjunturas de poder e interesse estejam em constante transformação, são justamente as estruturas hierarquizantes entre os gêneros as que permanecem profundamente enraizadas nas instituições e organizações da sociedade. Simultaneamente, a continuidade das assimetrias de poder entre os sexos tornou-se frágil. Elas são diferentes entre os sexos e dentro de cada grupo de gênero. A simples divisão entre homens poderosos e mulheres frágeis já chegou há muito tempo ao seu limite. (STIFTUNG, 2007, p. 14)

A política de gênero é hoje tão relevante e necessária quanto era no passado, mesmo que a sociedade e o contexto sociocultural sejam diferentes. Reconhecer as ações institucionais em espaços não tradicionais, como o mercado de música, amplifica a esfera do debate e circunscreve a busca pela revisão da presença essencialmente masculina nas instâncias de produção, gestão e consagração da indústria fonográfica – fato que é amplamente debatido por Mello (2007), Citron (2001) e Cusick (2001) na relação entre hierarquias de gênero e musicologia. As hierarquias de gênero, portanto, seriam instâncias a serem questionadas pelas políticas de gênero em instituições

do mercado musical como forma de apresentar relações menos assimétricas entre sujeitos nestes contextos.

Madonna tem sua trajetória midiática iniciada no ano de 1983, quando lança o seu primeiro disco homônimo, construindo uma carreira que, conforme debate Douglas Kellner (2002), é constituída em torno do tripé imagem, moda e questões femininas. A pista de dança, o hedonismo da vida, a física da atração afetiva são abordadas em seu primeiro álbum de forma a situar Madonna como uma artista que tematizava questões do cotidiano feminino, através de uma lente que parecia reivindicar a democratização do imaginário sobre a mulher, que era livre, sexualmente ativa e parecia reivindicar o seu lugar no mundo. Notória em seu reinventar, apresentar diferentes imagens de si, Madonna é um caso singular de trajetória midiática de alta visibilidade em que todas as fases de sua vida foram/são amplamente divulgadas e encenadas em contextos de mídia.

As condições de sobrevivência desiguais para homens e mulheres na indústria – bem como fora dela – orientou boa parte da produção de Madonna, consolidando-a como uma voz expressiva na representação feminina na mídia. Certamente, uma voz branca, hegemônica, rentável, nem sempre “afinada” com as muitas nuances do feminismo contemporâneo. Como sugere Stan Hawkins (2004, p. 18), o desafio de se manter no centro de uma indústria dominada por homens parece ter sido um alvo tão importante da cantora quanto a universalidade das questões feministas. O fazer político da artista diz respeito principalmente à sua permanência no *mainstream*, apesar das adversidades – tecnológicas, comerciais e etária – enfrentadas no meio, mas, paralelamente, apresenta uma realidade comum a mulheres anônimas que também vivenciam a disputa por espaço e reconhecimento em seus respectivos campos de atuação. Da jovem “garota materialista”, para a mãe, passando pela mulher casada e pela ativista inquieta, o problema de entendimento da política de gênero de Madonna diz respeito às ambiguidades de sua performance.

Performance e política no pop

Antes de se pensar nas implicações envolvidas nas ações de Madonna, é oportuno assimilar as definições conceituais do termo “performance”. Nas palavras de Diana Taylor (2013), a ideia de performance está diretamente vinculada a uma forma de intervenção no mundo, por meio de “um processo, uma práxis, uma episteme, um modo de transmissão, uma realização” (TAYLOR, 2013, p. 44). Marvin Carlson (2010) ressalta, como traço fundamental da performance, a consciência de duplicidade, bem como o atributo persuasivo nela existente, acionado pela produção de prazer. Trata-se, portanto, da exibição de comportamentos codificados, que pode prescindir de uma teatralidade, baseada sobretudo no corpo, também identificada como “comportamento restaurado”.

Fingir ser alguém diferente do que de fato se é constitui um exemplo comum de um tipo especial de comportamento humano que Richard Schechner rotula de “comportamento restaurado”, título sob o qual ele agrupa ações conscientemente separadas da pessoa que as executa – teatro ou outros “papéis lúdicos”, transes, xamanismo, rituais (CARLSON, 2010, p. 14).

A noção de comportamento restaurado de Schechner, de acordo com Carlson, diz respeito ao tipo de performance que exige certa distância entre o *self* e o comportamento, tal qual a existente entre os atores e os papéis que interpretam. Essa definição parece útil para analisar os agenciamentos políticos das performances de Madonna e o construto visual que circunda as suas narrativas igualmente lúdicas e persuasivas. O uso da moda e dos signos religiosos, em conjunto com as referências sexuais, estetiza a teatralização da experiência política, reiterando o comportamento codificado – performático – que delinea a sua trajetória na indústria do entretenimento. O diálogo com elementos imagéticos de alta circulação midiática, como a iconografia católica e a moda, por exemplo, permite uma acessibilidade mais ampla às performances de Madonna, favorecendo a interlocução com públicos distintos. Como explica Janotti Jr. (2015, p. 29), a força do pop também se encontra nas afirmações de sensibilidades cosmopolitas e na partilha global destas, ensejando assim uma prática política calcada, segundo postula Jacques Rancière (2014, p. 24), na *re-partição* da experiência comum.

A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo. As práticas artísticas são “maneiras de fazer” que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade (RANCIÈRE, 2014, p. 17).

Ao atentar para a afirmação de Rancière, percebemos que o fazer político atrelado à cultura pop passa pelo filtro estético que governa as práticas artísticas e que, ao mesmo tempo, produz enquadramentos específicos para suas enunciações. Por outro lado, a fruição e o afeto do público têm a capacidade de se apropriar desses enunciados e incorporá-los, oferecendo-lhes novos sentidos e formas de assimilação. O que procuramos compreender aqui é o que se aloja entre a partilha dessa experiência coletiva e as demandas mercadológicas. Há algo, portanto, que escapa ao cartesianismo do capital financeiro ou do comportamento ritualizado – e reiterado – da performance artística, e é nesse algo onde moram as contradições que sustentam o peso da figura midiática de Madonna. Filiada aos meandros da indústria, e produto da mesma, a cantora conseguiu pautar sua existência no *mainstream* com base na sua ideia de feminino, tangenciando o *queer*³, a estética *camp*⁴ e as correntes tradicionais feministas.

3 Termo que designa aqueles que não seguem o padrão normativo da heterossexualidade ou do binarismo de gênero, também usado em referência a gays, lésbicas, bissexuais, transgêneros e transexuais.

4 Frequentemente associada ao público gay, a estética *camp* caracteriza-se pelo exagero, afetação e artificialidade, mas também pela ironia ao hegemônico.

O real fica mais fácil de ser pensado quando é ficcionalizado, segundo Rancière (2014, p. 58); e é assim que a cultura pop funciona em sua essência, no momento em que interpreta o mundo a partir de suas próprias imagens, textos e narrativas. O tratamento das performances de Madonna para a ideia de um feminino político é um exemplo disso. Em duas ocasiões da carreira, a cantora usa seu corpo para retratar dois dos momentos cruciais do ciclo de vida de uma mulher, em que seu valor social é mensurado pelo início e o fim da idade fértil, nas performances de *Papa don't preach* (1987) e *Like a virgin* (2012).

Política da mulher jovem: gravidez precoce e aborto

Após dois álbuns de apelo juvenil⁵, o terceiro disco de Madonna, *True blue* (SIRE, 1986), direcionou o trabalho da cantora para um tom mais “maduro”. A imagem de adolescente rebelde-sem-causa deu lugar a de uma jovem festiva, mas sóbria, materializada numa obra permeada por uma narrativização pessoal que também se insere no político, como é o caso da canção *Papa don't preach*. A faixa, escrita por Brian Elliot e Madonna, é a primeira em que esse tipo de leitura surge como possibilidade, no que parece ser apenas a canção sobre uma adolescente comunicando ao pai que está grávida e decidida a ter a criança. Entretanto, a música revelou duas questões delicadas para a sociedade norte-americana da época, na década de 1980: gravidez precoce e o aborto. Organizações feministas e representantes do Planned Parenthood⁶ chegaram a acusar a artista de incentivar a gestação na adolescência, enquanto, por outro lado, grupos contrários ao aborto enxergavam na canção uma mensagem pró-vida.

“O diretor executivo da Planned Parenthood, Alfred Moran, escreveu um memorando amplamente divulgado para a mídia de entretenimento declarando que o *single* de Madonna ‘envia uma potente mensagem às adolescentes ao enaltecer o glamour do sexo, da gravidez e da fertilidade’ e que isso ‘encorajará mais jovens a iniciarem a vida sexual precocemente’ [...] *Papa Don't Preach* foi um foco notadamente persistente para a crítica de Madonna como corruptora da juventude”. (BROWN; SCHULZE; WHITE, 1993, p. 21, tradução nossa)⁷

O videoclipe⁸, dirigido por James Foley⁹, encena o drama de uma adolescente do subúrbio nova-iorquino que engravida do namorado e precisa enfrentar a normatização da autoridade masculina em nome da liberdade sobre o seu corpo. Nele, Madonna contracena com dois personagens, o pai, a quem pretende convencer de

5 Madonna (Sire, 1983) e *Like a virgin* (Sire, 1984).

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

7 Alfred Moran, the executive director of Planned Parenthood, wrote a widely circulated memo to the entertainment media stating that Madonna's single ‘sends a potent message to teenagers about the glamour of sex, pregnancy and childbearing’ that will ‘encourage more teens to engage in sex prematurely’ [...] *Papa don't preach* has been a remarkably persistent focal point for criticism of Madonna as a corrupter of youth.

8 Vídeo disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RkxqxWgEEz4>>. Acesso em: 20 nov. 2016.

9 Diretor de cinema norte-americano, conhecido pelo trabalho nos filmes *Quem é essa garota?* (1987), estrelado por Madonna, e *O sucesso a qualquer preço* (1992).

que tem maturidade para levar adiante a gravidez, e o namorado, com o qual pretende formar uma família. O clipe retrata a angústia da jovem em contar ao pai que está grávida e que vai ter o bebê, ainda que contrarie o patriarca, como canta na letra: *Papa, I know you're going to be upset/ 'cause I was always your little girl/ but you should know by now I'm not a baby* (papai, eu sei que você vai ficar com raiva/ porque sempre fui sua menininha/ mas você deve entender agora que eu não sou mais um bebê). Não bastasse a apreensão de ser rejeitada pelo pai, os amigos, ao saberem da notícia, também lhe viram as costas, de maneira que tenta resolver a situação com o apoio do único que se manteve ao seu lado: o namorado.

Uma política da intimidade acaba desenhada nesse conflito, pois, mesmo decidida a não interromper a gestação, a personagem permanece com o desejo de ser acolhida pelo pai e receber sua aprovação para seguir com os planos de casar com o rapaz de quem engravidou: *Daddy, daddy, if you could only see/ just how good he's been treating me/ you'd give us your blessing right now/ 'cause we are in love* (papai, papai, se você pudesse ver/ como ele tem me tratado bem/ você nos daria sua benção agora/ porque estamos apaixonados). Vencido o medo, a jovem revela a gravidez ao pai – que, como previsto por ela, não reage de forma amistosa –, e clama: *papa don't preach/ I'm in trouble deep/ papa don't preach/ I've been losing sleep/ but I made up my mind/ I'm keeping my baby* (papai, não me dê sermão/ eu estou com um grande problema/ papai, não me dê sermão/ eu tenho perdido o sono/ mas já me decidi/ eu vou manter o meu bebê). Mais triste do que furioso, o homem se mostra confuso diante da notícia e se isola. Certa de que sua expectativa de não ser aceita se confirmaria, a personagem, no entanto, é surpreendida quando o pai entra em seu quarto e estende a mão, oferecendo-lhe o alento de um abraço. Ao reunir a necessidade da chancela do patriarcado ao ideal de liberdade sobre o corpo feminino, o clipe parece ter gerado uma fissura onde se irrompe uma reflexão política sobre o aborto, contestada por grupos contra e a favor da prática, ampliada na apresentação ao vivo da canção.

Um ano após o lançamento da faixa e do clipe, uma performance de *Papa don't preach* foi incluída no repertório do show *Who's that girl* (1987), que levou Madonna a se apresentar fora da América do Norte, pela primeira vez. Dirigida por Jeffrey Hornaday¹⁰, a turnê teve um total de 37 datas, distribuídas em oito países, tendo sido as duas últimas transmitidas pela televisão, na Itália, e lançadas posteriormente em fita cassete VHS. O registro oficial do show foi filmado originalmente nas cidades de Turim e Florença, após uma negociação entre a Radiotelevisione Italiana (RAI), emissora de televisão estatal, e a Warner Music Vision, na qual se acertou a compra dos direitos de transmissão ao vivo do espetáculo pela RAI. Uma das cláusulas do contrato também previa que Madonna participasse de um encontro com seus familiares italianos por parte de pai, a ser televisionado pela emissora.

Na apresentação, a performance da cantora em *Papa don't preach* sai da polí-

¹⁰ Diretor de cinema e coreógrafo, foi o responsável pelos movimentos de dança do filme *Flashdance* (1983), além de videoclipes e shows de artistas como Paul McCartney e Jennifer Lopez.

tica da intimidade presente no videoclipe, que se limita à relação pai e filha, para universalizar o teor político da canção e expandi-lo para outras searas. Um crescente, do ponto de vista temático, que pode ser explicado pela leitura crítica proporcionada pelas discussões em torno da reprodução feminina suscitada pelo clipe. Ao se analisar uma performance no palco, é oportuno ter em conta o que condiciona a sua função territorial, por assim dizer. O conceito de espaço heterotópico de Michel Foucault (2013) pode auxiliar nesse propósito quando o define como diferente e atemporal, na medida em que foge à normatividade e contesta os espaços outros em que vivemos, permeados por “carnavalizações da existência ordinária” (FOUCAULT, 2013, p. 37). Assim, essa carnavalização sugere um vínculo direto com o conceito de Mikhail Bakhtin, segundo o qual “as leis, proibições e restrições que determinam a estrutura e a ordem do ordinário, do não carnaval e da vida são suspensas” (BAKHTIN *apud* CARLSON, 2010, p. 39). Assemelhando-se ao carnaval, os espetáculos pop parecem oferecer ao público uma borda, um lugar estratégico de negociação, ainda que temporária, de novas formas de sentir e habitar o mundo. A performance, portanto, se alimenta da realidade trivial cotidiana para, no intervalo de algumas horas, suspendê-la, em meio ao uso do artifício e do excesso. Justapondo num lugar real os vários espaços que seriam incompatíveis, o palco revela também a igual capacidade de congregar identidades e representações distintas, a partir do instrumento corporal do artista.

Os dois shows italianos tiveram os ingressos esgotados e, para muitos, a transmissão da RAI acabou sendo o único meio de assistir ao espetáculo, sendo esta a filmagem que a presente pesquisa utiliza como material de análise. Dessa forma, usando um vestido *vintage* azul celeste dos anos 1950, sob uma jaqueta de couro preta, Madonna inicia a performance de *Papa don't preach* na Itália. Sozinha no palco, a iluminação lúgubre permite que apenas um feixe de luz destaque a cantora, no canto, enquanto uma introdução de violinos interrompe a atmosfera festiva que as três primeiras canções, *Open your heart* (1986), *Lucky star* (1983) e *True blue* (1986), haviam mantido até ali.

Sem bailarinos, apenas com o microfone de pedestal e a imagem de uma catedral projetada no telão que cobria o palco, Madonna começa a cantar. A igreja perdura da introdução até o primeiro refrão da música, quando a imagem é substituída pela do papa João Paulo II. Nesse ponto, há um corte brusco na edição, direcionando a câmera abruptamente para um *close* no rosto de Madonna. Considerando que a transmissão foi realizada por uma emissora estatal italiana, é inevitável pensar sobre uma eventual censura interna, em razão da ligação que o país mantém com a Igreja Católica. A prática, inclusive, não é estranha ao canal, sobretudo quando há falas ou imagens em tom desrespeitoso, segundo o julgamento da direção, relacionadas ao Vaticano¹¹.

11 Disponível em: <<http://www.scudit.net/mdtvcensura.htm>>. Acesso em: 7 jan. 2017.

Durante a maior parte do tempo, a câmera focaliza a cantora em plano fechado, de modo que a exibição do plano geral do palco é reservada apenas ao momento instrumental da música, quando um longo solo de guitarra ocorre. Madonna, então, senta numa cadeira, apoiando a cabeça no encosto, enquanto observa, melancólica, a profusão de imagens projetada no telão. Lá, vê-se vídeos sobre manifestações em prol do meio ambiente, o discurso do ativista Martin Luther King (1929-1968), a Guerra do Vietnã, os ex-presidentes americanos John F. Kennedy (1917-1963) e Richard Nixon (1913-1994), a chegada do homem à Lua, as primeiras minissaias, a marcha da Ku Klux Klan¹², o movimento pelos direitos civis nos EUA, a explosão da bomba atômica, entre outros. Ao final da exibição das imagens políticas, o refrão da música volta a ser cantado por Madonna, enquanto uma foto da Casa Branca, com o rosto do então presidente norte-americano Ronald Reagan no centro, toma a totalidade do palco. Assim como o papa, Reagan era reconhecidamente opositor do aborto.

Sem coreografia, a cantora canta o refrão da música, sozinha, como que num gesto de apelo para que sua decisão de não interromper a gravidez precoce seja respeitada. Mais do que isso, há na performance a reivindicação pela liberdade do corpo feminino, que, nesse contexto, encontra-se jovem, sexualmente ativo e apto a arcar com as consequências da sua não contracepção. O grande problema, na verdade, era de saúde. Na década de 1980, não apenas o risco de uma gestação indesejada assustava os jovens, mas também o da contaminação pelo vírus HIV, já que a epidemia vinha tirando a vida de milhares de pessoas sem que houvesse muitas explicações a respeito. A quantidade de mortes duplicava a cada ano, chegando a aproximadamente 200 mil, entre 1981 e 1989, apenas nos EUA¹³. Ao final da performance, algumas imagens de crianças são projetadas até serem sobrepostas pela mensagem onde se lê *SAFE SEX* (sexo seguro). Da mesma forma que as palavras foram interpretadas como alerta para a prevenção da AIDS, também soaram como uma provocação à Igreja, cuja doutrina, além de se opor aos métodos contraceptivos, condena o sexo fora do matrimônio.

Envelhecimento feminino no pop

Se em *Papa don't preach* temos a encenação de um conflito vivenciado pela mulher jovem, numa primeira noção de política que circunscreve a autonomia do corpo, algumas décadas mais tarde é o debate contemporâneo sobre o envelhecimento feminino que surge na performance de Madonna. Na lógica das indústrias culturais, pode-se afirmar que a unidade de medida temporal reside também na materialidade do corpo, refletindo uma prática modernista que se explica, em grande parte, pelo

12 Organização racista fundada no século XIX, no sul dos Estados Unidos, por americanos inconformados com o fim da escravidão. Seus membros eram conhecidos por utilizarem capuzes brancos e cruzes em chamas, quando se reuniam para promover atos de violência racial.

13 Thirty Years of HIV/AIDS: Snapshots of an Epidemic. Disponível em: <<http://www.amfar.org/thirty-years-of-hiv/aids-snapshots-of-an-epidemic>>. Acesso em: 7 jan. 2017.

triunfo do Iluminismo na Europa do século XIX. O pensamento desenvolvido na época revelou a noção de precariedade do tempo nos corpos e a necessidade de transformá-lo numa forma de mensurar todas as coisas. Como aponta José Gil (1997), o imperialismo do tempo foi, gradativamente, se estendendo a todas as atividades humanas e tornando-se um dos principais aferidores de valor no Ocidente: “tempo de prisão (valor da pena); tempo de trabalho (valor da troca); tempo de sobrevivência (valor da vida)”. (Ibidem, p. 115) Essa concepção temporal também atravessa a trajetória de várias mulheres na música pop, cujos atributos físicos constituem valor tão ou mais importante que as habilidades artísticas, demonstrando uma suscetibilidade difícil de contornar, ao longo dos anos.

Compreendendo o pop como um gênero que se propõe “universal”, mas que sinaliza endereçamentos específicos para o público adolescente, não é comum que uma artista feminina permaneça por quase quatro décadas em atividade ininterrupta, ocupando espaços originalmente destinados aos talentos mais jovens. Na contramão de seus contemporâneos, afastados da indústria por razões de morte ou ostracismo, Madonna desafia a cultura juvenil, da qual é produto, a encarar o paradigma do envelhecimento e da permanência das mulheres em fase pós-menopausa no *mainstream*. A necessidade de suprir a demanda que se “renova”, sedenta por outras tendências, transforma o pop numa fonte inesgotável de produtos semelhantes embrulhados em diferentes embalagens – ou nem tão diferentes assim. Esse movimento ocorre a cada novo artista lançado pela indústria, já que muitos são produzidos com base em referências de outros que os precederam, reiterando a fórmula que rege o gênero. É o caso, por exemplo, das cantoras pop que surgiram após Madonna: não raramente tingem o cabelo de loiro, são bonitas, adotam visual *sexy*, dividem os mesmos produtores e compositores, apresentam shows com formatos similares etc. A própria Madonna é fruto de uma combinação de referências visuais e artísticas de cantores como Debbie Harry, Chrissie Hynde e David Bowie.

O corpo constitui um capital material, simbólico, econômico e social na música pop. Como postula Gil (1997, p. 79), “aquele que detém a potência dos corpos, no campo social, detém todo o poder”, o que se aplica, em certa medida, aos jovens corpos que também povoam a fauna do pop. O regime de signos que orienta o *mainstream* impõe códigos, afetividades e domesticações que atravessam de modo singular as cantoras do gênero, agindo sob regras distintas para homens e mulheres, que se apoiam na utopia de um corpo belo, jovem, fértil e à prova do tempo. Ser mulher, assumir a deterioração física e, ainda assim, continuar trabalhando nesse ambiente significa estabelecer um enfrentamento político cotidiano em relação aos valores fundantes da indústria.

Na cultura ocidental capitalista, a decadência do corpo feminino tem sido atrelada à perda do valor social, à interdição da sexualidade e à incapacidade de produzir bens e riquezas. Essa ideia parece governar a paisagem midiática, tomando o

corpo envelhecido como a imagem incômoda ou inapropriada ao permanente movimento de contemplação da juventude na cultura pop. Como aponta Le Breton (2011), a negação desse corpo faz revelar nos indivíduos o confronto com a certeza de fenecimento que apenas a morte oferece.

Sendo o pop um gênero relativamente novo, há de se considerar que também o envelhecimento dos artistas e fãs é um fenômeno recente. Para Grossberg (1987), os estudos sobre a música popular sempre estiveram mais atrelados à ideia de ruptura com o passado do que necessariamente à ideia de um *continuum* (conectando experiências passadas, presentes e futuras). Nesse sentido, o pop e o rock foram proclamados não apenas gêneros musicais, mas terrenos de reforço da identidade jovem, onde o “adulto” se tornou sinônimo de chato, corroborando as inúmeras associações negativas relacionadas à idade. Para as mulheres, o agravante recai sobre os atributos físicos e a conseqüente perda de espaço gradativa que suas músicas e imagem sofrem, especialmente, após os 30 anos de idade.

Pensar a trajetória e a presença da artista mais velha no *mainstream* faz com que se perceba que, apesar das imposições de padrões econômicos ou de comportamento, toda cultura fornece espaços e fissuras onde é possível desenvolver a criatividade e a expressão, tensionando as limitações mercadológicas. E é justamente nesse lugar onde emergem as contradições e as linhas de fuga capazes de operar novas práticas enunciativas na performance dessas mulheres, permitindo o rearranjo da paisagem sensível no pop. O envelhecimento da “diva pop”, hoje, constitui uma performance em si, na medida em que aciona uma espectadorialidade não só ligada à “memória arquivada” (TAYLOR, 2013) de imagens, gestos e músicas, mas a um corpo que aglutina esse conjunto de elementos com as questões que ele próprio carrega atualmente.

O envelhecimento das *performers* femininas é entendido como um processo particularmente traumático. Interpretada representativamente dentro de discursos dominantes de jovem atratividade heterossexual feminina, a performance de mulheres mais velhas evoca um *ageism* sexista, que se concentra na aparência (corpo físico, estilo e adequação da idade) e que pode provocar respostas veementes de desgosto, medo e ódio em relação até mesmo a um corpo feminino com envelhecimento bem gerido, se considerarem que as normas culturais de feminilidade foram transgredidas.¹⁴ (JENNINGS, 2015, p. 97, tradução nossa)

Segundo O'Brien (2012, p. 248, tradução nossa), “as estratégias performáticas de Madonna são pensadas para manter sua imagem jovial, contudo, longe de parecer uma negação do envelhecimento, elas reivindicam uma celebração da sexualidade

14 The ageing of female performers is understood as a particularly traumatic process. Interpreted representationally within dominant discourses of idealized youthful heterosexual feminine attractiveness, older female performance evokes a sexist inflected ageism, one that concentrates on appearance (physical body, style and age-appropriateness) and that can provoke vehement responses of disgust, fear and hatred towards even a well-managed ageing female body if cultural norms of femininity are considered to have been transgressed.

pós-menopausa”¹⁵. É como se o corpo envelhecido da cantora – ainda que esteticamente conservado – experimentasse algo como um devir grotesco. Mesmo magro, bem definido e adequado ao padrão de beleza hegemônico, é capaz de provocar sentimentos de desgosto, medo e ódio, como pontua Jennings (2015, p. 80). A cada rechaço à decadência física do outro, especialmente do outro cuja imagem circula abundantemente na cultura midiática, o indivíduo se confronta com a certeza de sua própria ruína corporal.

A opção de seguir em atividade confere a Madonna outras pressões e cobranças, que, se ignoradas, podem desvelar as fragilidades de um maquinário proibido de falhar. Existe sob sua égide uma engrenagem que a torna refém do sistema que ela mesma tem alimentado, uma vez que a sua permanência no mercado significa também o endosso às balizas sexistas da indústria fonográfica. Nas palavras de O’Brien (2012), o envelhecimento de Madonna, ao contrário de muitos assuntos tabus que abordou ao longo da carreira, talvez seja um processo que ela não possa popularizar. Reconhecer, portanto, que o lugar da estrela feminina madura no pop está sempre relegado à margem seria a alternativa mais fácil para Madonna, segundo O’Brien (Ibidem). O que acontece é que, diante da potência discursiva que essa constatação enseja, a artista parece haver tomado para si a missão de reinventar a tal margem, ao modo que sempre levantou suas políticas: no interior do *mainstream*.

A postura de Madonna, diante do envelhecimento, abre a possibilidade de uma futura redistribuição de lugares no âmbito do pop, a partir das provocações geracionais encarnadas em sua figura. Politicamente, a noção de engodo do envelhecimento é tensionada no universo da cantora, seja na performance ao vivo, nas letras de música ou mesmo nos vestígios biográficos que vêm a público. Não raramente, há contradições na sua forma de lidar com o assunto, como a recusa de se vincular a pessoas (artistas ou não), obras ou discursos que remetam ao passado ou à velhice. O empenho da artista para ligar seu nome a um estilo de vida jovem – em campanhas publicitárias de cosméticos, roupas e academia¹⁶ – pode ser lido criticamente sob dois ângulos: a negação da idade ou a reafirmação dela, ou seja, a encenação de um outro estilo de vida possível pós-menopausa.

No que se refere ao repertório, todas as vezes em que o revisita, Madonna busca produzir novos significados em suas performances, sem permitir, com isso, que elas se limitem ao acionamento exclusivo da memória arquivada. Executar uma música antiga sem atualizar os arranjos, a sonoridade e o conceito cênico não faz parte da praxe da cantora. Manter a faixa original significaria talvez assumir a idade junto com ela. O caso da releitura de *Like a virgin*, em 2012, na turnê MDNA é um exemplo dessa dinâmica. Em lugar da ironia da paixão adolescente, a canção foi apresentada

15 Madonna’s performance strategies here were geared to disguising herself as younger and, far from being a negation of the ageing process, she argues that it was a claim for post-menopausal sexuality and its celebration.

16 Atualmente, Madonna é proprietária da linha de roupas Material Girl, em parceria com a rede de lojas norte-americana Macy’s; da linha de cosméticos de luxo MDNA Skin; e da rede mundial de academias de ginástica Hard Candy, para a qual produz vídeos promocionais de seus próprios treinos físicos.

numa versão solo melancólica, executada em valsa para piano e violino, simulando um salão vazio de cabaré. Vestida em calça preta, sutiã transparente e com os cabelos presos, Madonna canta no chão, quase chorando, a redescoberta do suposto amor que a faria se sentir “radiante e nova” outra vez.

A cada show, uma frase aparecia escrita em suas costas, como uma tatuagem, tendo sido a mais frequente a que se lia “*no fear*” (sem medo). No decorrer da performance, a exibição do corpo atlético da artista contrasta com o sofrimento inculcado na solidão que a interpretação sugere, apenas interrompida quando um bailarino mais jovem se aproxima, segurando um corpete que ele encaixa delicadamente na cintura da cantora. Ao vestir a peça, o semblante triste de Madonna passa a esboçar um sorriso discreto, à medida que o rapaz lhe abraça, acaricia e retira os grampos de seu cabelo, para logo em seguida apertar com toda a força o corpete.

A performance de *Like a virgin* na turnê MDNA, 28 anos depois do lançamento original, já não era mais sobre uma música adolescente, nem sobre os arroubos do sexo na juventude, mas sim sobre o relato melancólico de uma mulher madura, com o corpo seminu à mostra, submetida a pressões de toda sorte. A cada aperto que o bailarino empregava, ao puxar o cordão do corpete, a dor transparecia em forma de sorriso e gemidos, em Madonna, como se todo prazer, àquela altura da vida, atravessasse inevitavelmente a sofrimento físico. Essa encenação talvez seja a metáfora mais próxima da maneira como a artista lida com a deterioração pública de seu corpo no ambiente midiático: sensual, dolorosa, iminentemente solitária, porém resistente, por mais pressionada que seja. As palavras “sem medo”, inscritas nas suas costas, retiram parte do peso que o desalento provocado pelo avanço da idade possa provocar naquele corpo que ainda possui beleza e libido, apesar das tentativas de apagamento.

O lugar de fala de Madonna consegue dar ressonância aos desequilíbrios de força e poder da sociedade atual, refletindo de modo estetizado algumas das contingências de seu tempo, em relação ao feminino. “É por isso que a cultura é importante, porque é uma chave fundamental para dimensionar as transformações ou construções em curso da realidade”¹⁷ (GROSSBERG, 2010, p. 24, tradução nossa). Pela lente da música pop, a cantora reverbera angústias da vida comum, politizando a forma de encará-las, no palco, ao passo que também estabelece renegociações em torno de sua própria existência naquele espaço.

Referências

BROWN, J.; SCHULZE, L.; WHITE, A. B. A sacred monster in her prime: audience construction of Madonna as low-other. In: SCHWICHTENBERG, C. (Org.). **The Madonna connection** – representational politics, subcultural identities, and cultural theory. **Estados Unidos**. Boulder: Westview Press, 1993. 336 p. 15-37.

¹⁷ That is why culture matters, because it is a key dimension of the ongoing transformation or construction of reality.

- CARLSON, M. **Performance** – uma introdução crítica. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- CITRON, M. **Gender, professionalism and the musical canon**. *Journal of Musicology*, v. 8, n.1, 1991, p.102-117.
- CUSICK, S. Gender, musicology and feminism. In: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark (org.) **Rethinking music**. New York: Oxford University Press, 2001, p. 471- 498.
- DE CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 2008.
- FOUCAULT, M. **O corpo utópico, as heterotopias**. São Paulo: N-1 Edições, 2013.
- GIL, J. **Metamorfoses do corpo**. Portugal. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1997.
- GROSSBERG, L. **Cultural studies in the future tense**. Estados Unidos. Durham: Duker University Press, 2010.
- HAWKINS, S. Dragging out camp: narrative agendas in Madonna's musical production. In: FOUZ-HERNANDEZ, S.; JARMAN-IVENS, F. (Org.). **Madonna's drowned worlds** – new approaches to her cultural transformations 1983-2003. Estados Unidos. Burlington: Ashgate, 2004. 223 p. 3-21.
- JANOTTI JR, J. Cultura pop: entre o popular e a distinção. In: CARREIRO, R.; FERRAZ, R.; DE SÁ, S. P. (Org.). **Cultura pop**. Salvador: EDUFBA, 2015. 296 p. 45-56.
- JENNINGS, R. Popular music and ageing. In: MARTIN, W.' TWIGG, J. (Org.). **Routledge handbook of cultural gerontology**. Estados Unidos. Nova York: Routledge, 2015.
- LE BRETON, D. **Antropologia do corpo**. Petrópolis: Vozes, 2011.
- MELLO, M.I.C. **Relações de gênero e musicologia: Reflexões para uma análise contextual**. *Revista Eletrônica de Musicologia*. v.10. Setembro de 2017. Disponível em: http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMV11/14/14-mello-genero.html. Acesso em 14 de fevereiro de 2017.
- O'BRIEN, L. **Madonna 50 anos: a biografia do maior ídolo da música pop**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível**. São Paulo: Ed. 34, 2014.
- STIFTUNG, H.B. **Política de gênero faz a diferença**. Relatório para Fundação Política Verde. Berlim, 2007. Tradução Caroline Corso. Disponível em: [https://br.boell.org/sites/default/files/downloads/Politica_de_genero_faz_a_diferenca_-_hbs_position_paper\(2\).pdf](https://br.boell.org/sites/default/files/downloads/Politica_de_genero_faz_a_diferenca_-_hbs_position_paper(2).pdf). Acesso em 15 de fevereiro de 2017.
- TAYLOR, D. **O arquivo e o repertório** – performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: UFMG, 2013.