



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM JORNALISMO
MESTRADO PROFISSIONAL

MARIA HELENA GUERRA MONTEIRO

“You must be my Lucky Star”: Crítica, agendamento e valor sobre a obra da cantora Madonna na Revista Rolling Stone

João Pessoa
Março/2015

MARIA HELENA GUERRA MONTEIRO

“You must be my Lucky Star”: Crítica, agendamento e valor sobre a obra da cantora Madonna na Revista Rolling Stone

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Jornalismo da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Jornalismo.

Área de concentração:
Produção jornalística

Orientador: Prof. Drº Thiago Soares

João Pessoa
Março/2015

MARIA HELENA GUERRA MONTEIRO

“You must be my Lucky star”: Crítica, agendamento e valor sobre a obra da cantora Madonna na Revista Rolling Stone

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Jornalismo. Programa de Pós-Graduação em Jornalismo, Universidade Federal da Paraíba.

Banca examinadora

Thiago Soares - Orientador. _____
Doutor em Comunicação e Culturas Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia
Universidade Federal da Paraíba

Jeder Silveira Janotti Júnior _____
Doutor em Ciência da Comunicação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Unisinos
Universidade Federal de Pernambuco

Carmen Virgínia Montenegro Sá Barreto _____
Doutora em Ciência da Comunicação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Unisinos
Universidade Federal da Paraíba

M775y Monteiro, Maria Helena Guerra.
You must be my Lucky Star: crítica, agendamento e valor
sobre a obra da cantora Madonna na Revista Rolling Stone /
Maria Helena Guerra Monteiro.-- João Pessoa, 2015.
149f. : il.
Orientador: Thiago Soares
Dissertação (Mestrado) – UFPB/CCHLA
1. Madonna (Madonna Louise Ciccone), 1958 – crítica e
interpretação. 2. Jornalismo. 3. Jornalismo cultural. 4. Cultura
pop. 5. Música. 6. Valor.

UFPB/BC

CDU: 070(043)

À Edilson, Dera, Marcella e Adelmo, pois sem eles, eu não sou.

*"Music stations always play
the same songs. I'm bored
with the concept of right and
wrong" (Madonna/ Mirwais
Ahmadzai)*

AGRADECIMENTOS

Agradecer é sempre o momento onde a gente se volta para dentro de si e percebe que sem a ajuda de tanta gente, não teria conseguido atravessar este caminho que está apenas nos seus primeiros quilômetros.

Agradeço à Thiago, que antes de ser meu orientador, sempre foi meu amigo. Sem o seu apoio, este trabalho não seria possível. Muito obrigada por não ter desistido de mim.

À Wagner pelo teto e afeto ao longo do meu primeiro ano de aulas em outro estado.

À Eduardo, que me apoiou, orientou, deu baile e me ajudou desde o grau zero desta pesquisa.

À Jeder Janotti e Virgínia Sá Barreto pelas contribuições incríveis na qualificação. Suas orientações foram determinantes para o resultado desta pesquisa.

À coordenação do Programa de Pós-Graduação em Jornalismo (PPJ), na figura das professoras Joana Belarmino, que nos acompanhou até quase o final deste ciclo, e Sandra Moura, que encerra conosco a primeira turma do Mestrado Profissional em Jornalismo. Vida longa ao programa que me acolheu com tanto carinho.

À Catharina e Manuella, que entenderam minhas ausências no trabalho, me deram força e vibraram a cada passo desta pesquisa. Minha gratidão eterna.

À Marcelo, Fábio, Zé, Bianca, Lucas, Mariana, Schneider, Vanessa, Emídia; pelas noites madônnicas, pela leveza, carinho e torcida.

À Mariana Lins, que me deixou revirar o seu acervo de matérias sobre Madonna. Sem sombra de dúvidas, aquela foi uma das tardes mais divertidas de todo este processo de pesquisa.

À Madonna, que me ensinou: “Don’t go for second best, baby!”. E eu aprendi a lição.

À meu pais, Edilson e Dera, que sempre acreditaram em mim e me apoiaram em tudo que eu fiz na vida. Não poderia ter tido melhores.

À minha irmã Marcella, minha voz da razão, metade de mim.

À Adelmo, pelo amor. Obrigada por ter embarcado comigo nesta jornada. A aventura está só começando.

RESUMO

A fortuna crítica sobre a produção musical de Madonna traz à tona elementos que compõem o discurso dos jornalistas especializados na cobertura de assuntos culturais. Este trabalho diz respeito à maneira com que a crítica musical presente no jornalismo cultural legitimou Madonna em especial a revista Rolling Stone. Trata-se de um processo histórico em que a construção de valor foi sendo agendada pelas instâncias – sobretudo – do jornalismo cultural. Sintetiza-se, assim, os objetivos deste trabalho: analisar como a Revista Rolling Stone agendou a carreira de Madonna ao longo dos seus 30 anos de existência, em suas resenhas críticas dos álbuns e suas performances em turnês. Identifica-se marcas discursivas ligadas a valores empreendidos por jornalistas culturais no tratamento de obras da artista. Entende-se, portanto, as contradições dos produtos apresentados por Madonna enquanto obras dotadas de uma estética ligada à cultura pop. Mapeia-se a noção de valor e como ele é utilizado pela Revista Rolling Stone para os produtos apresentados por Madonna.

PALAVRAS-CHAVE: jornalismo cultural; cultura pop; música; valor; crítica.

ABSTRACT

The critical fortune on Madonna's musical production brings out elements that make the speech of journalists in the coverage of cultural affairs. This work concerns the way in which this music criticism in cultural journalism legitimized Madonna especially Rolling Stone magazine. This is a historical process in which the construction of value was being scheduled by the authorities - above all - of cultural journalism. Synthesized Thus, the objectives of this work: to analyze how the Rolling Stone scheduled Madonna's career over its 30 years of existence, in his critical reviews of their albums and performances on tours. Identifies discursive marks related to cultural values undertaken by journalists in treating artist's works. It is understood, therefore, the contradictions of the products presented as Madonna articles endowed with aesthetic connected to the pop culture. Maps the notion of value and how it is used by Rolling Stone for products presented by Madonna.

KEYWORDS: Cultural journalism; pop culture; music; value; critics.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Primeira capa dedicada a Madonna pela Rolling Stone. Publicação em 22 de novembro de 1984

Figura 2: Capa sobre o lançamento do filme Procura-se Susan Desesperadamente. Publicação em 09 de maio de 1985

Figura 3: Capa sobre as mulheres do rock. Edição de 30º aniversário da revista. Publicação em 13 de novembro de 1997

Figura 4: Capa da edição especial sobre os 50 anos do Rock. Publicação em 24 de junho de 2004

Figura 5: Capa sobre o lançamento do álbum Like a Prayer. Publicação em 23 de março de 1989

Figura 6: Capa da edição especial Rock & Roll Photo Album. Publicação em 21 de setembro de 1989

Figura 7: Capa da edição especial Flesh and Fantasy. Publicação em 13 de junho de 1991

Figura 8: Capa da edição de lançamento do álbum Ray of Light. Publicação em 9 de julho de 1998

Figura 9: Capa da edição de lançamento do álbum Music. Publicação em 28 de setembro de 2000

Figura 10: Capa da edição de lançamento do álbum Confessions on a Dancefloor. Publicação em 1º de dezembro de 2005

Figura 11: Capa da edição de lançamento da coletânea Celebration. Publicação em 29 de outubro de 2009

Figura 12 – Nuvem de tags do álbum Madonna (1983)

Figura 13 – Nuvem de tags do álbum Like a Virgin (1985)

Figura 14 - Nuvem de tags do álbum True Blue (1986)

Figura 15 – Nuvem de tags do álbum Like a Prayer (1989)

Figura 16 – Nuvem de tags do álbum I'm Breathless (1990)

Figura 17 – Nuvem de tags do álbum Erotica (1992)

Figura 18 – Nuvem de tags do álbum Bedtime Stories (1994)

Figura 19 – Nuvem de tags do álbum Ray of Light (1998)

Figura 20 – Nuvem de tags do álbum Music (2000)

Figura 21 – Nuvem de tags do álbum American Life (2003)

Figura 22 – Nuvem de tags do álbum Confessions on a Dancefloor (2005)

Figura 23 – Nuvem de tags do álbum Hard Candy (2008)

Figura 24 – Nuvem de tags do álbum MDNA (2012)

Figura 25 – Nuvem de tags da Virgin Tour (1985)

Figura 26 – Nuvem de tags da Who's that girl Tour (1987)

Figura 27 – Nuvem de tags da Blond Ambition Tour (1990)

Figura 28 – Nuvem de tags da The Girlie Show Tour (1993)

Figura 29 – Nuvem de tags da Re-Invention Tour (2004)

Figura 30 – Nuvem de tags da Confessions Tour (2006)

Figura 31 – Nuvem de tags da Sticky and Sweet Tour (2008)

Figura 32 – Nuvem de tags da MDNA Tour (2012)

SUMÁRIO

Introdução	01
Metodologia de pesquisa	06
Capítulo 1 – Apontamentos sobre Jornalismo Cultural	10
1.1 – Procura-se o jornalismo cultural desesperadamente	10
1.2 – Breve recorte histórico sobre o jornalismo cultural	12
1.3 – Periodicidade e especificidades do jornalismo diário e de revista	16
1.4 – Existe um jornalismo de cultura pop?	18
1.5 – Jornalismo cultural na construção de valor ou “e o pop vale a pena?”	22
1.6 – O gatekeeper é um consumidor? E quando ele se descobre fã?	24
Capítulo 2 – Madonna e a Revista Rolling Stone	30
2.1 – Breve histórico da Revista Rolling Stone	30
2.2 – Who’s that girl? Ou Madonna e a Rolling Stone, um caso de amor ambíguo ...	31
2.3 – Que recorte é possível dar a Madonna?	35
Capítulo 3 – Análise das matérias	46
3.1 – Resenhas críticas dos álbuns	46
3.1.1 – Madonna (1983)	46
3.1.2 – Like a Virgin (1985)	50
3.1.3 – True Blue (1986)	53
3.1.4 – Like a Prayer (1989)	58
3.1.5 – I’m Breathless (1990)	62
3.1.6 – Erotica (1992)	67
3.1.7 – Bedtime Stories (1994)	71
3.1.8 – Ray of Light (1998)	75
3.1.9 – Music (2000)	78
3.1.10 – American Life (2003)	81
3.1.11 – Confessions on a Dancefloor (2005)	85
3.1.12 – Hard Candy (2008)	89
3.1.13 – MDNA (2012)	93
3.2 – Resenhas críticas das performances em turnês	96
3.2.1 – Madonna seduces Seattle (1985)	96
3.2.2 – Madison Square Garden – New York City (1987)	99
3.2.3 – Madonna leaves Japan breathless (1990)	103
3.2.4 – Wembley Stadium – London (1993)	107
3.2.5 – Madonna reinvents herself (2004)	111
3.2.6 – Madonna launches tour with disco crucifixion (2006)	115
3.2.7 – Madonna’s Sticky and Sweet tour rolls into New York with reworked hits and virtual Britney (2008).....	119
3.2.8 – Madonna aims for perfection at U.S. tour kickoff in Philadelphia (2012)	122
4 – Considerações finais	127
5 – Referências bibliográficas	132

Introdução

Madonna sempre foi um personagem presente no jornalismo cultural, seja enquanto figura pública e exótica, seja como criadora e produtora de música, dança e cinema. A escrita crítica sobre a sua produção, principalmente no início da década de 1980 e durante a década de 1990, traz à tona elementos que compõem a produção dos jornalistas especializados na cobertura de assuntos culturais. Esta pesquisa diz respeito à maneira com que a crítica musical presente no jornalismo cultural legitimou Madonna. Trata-se de um processo histórico em que a construção de valor foi sendo agendada pelas instâncias – sobretudo – do jornalismo cultural.

A nossa hipótese se constitui a partir de uma bifurcação de valores em relação a Madonna. A primeira, quando, no início de carreira, ainda nos anos 1980, Madonna apareceu como “mais uma” cantora pop, de pouco alcance vocal, muita desenvoltura com a dança, um “produto” – em tese - cooptado e de pouca longevidade. A segunda, quando, já depois de seu álbum *Like a Prayer*, lançado em 1989, Madonna passou a ganhar notoriedade e ser legitimada pela crítica como uma “criadora artística”. A terceira nos mostra que a partir do final dos anos 90, percebe-se um movimento de revisão dos valores atribuídos aos seus trabalhos nos primeiros anos de sua carreira. Em uma demonstração de nostalgia e revisão, os anos 80, antes detratados, são classificados como o melhor período criativo da cantora. Aspectos ligados à trajetória da artista, que agendou sua presença no espaço midiático a partir de polêmicas e controvérsias, são pontos de constituição dos valores sobre Madonna.

O corpus da pesquisa consta de 21 textos críticos produzidos por jornalistas e críticos de música da Revista Rolling Stone. Precisamos relatar uma dificuldade de recorte empreendido na pesquisa. O modo como o jornalismo cultural tratou Madonna ao longo dos seus 30 anos de carreira, mostra naturezas textuais distintas e complexas. Há desde textos sobre suas peripécias amorosas, passando pela sua busca espiritual, suas polêmicas e vida pessoal. Porém, percebemos que, quando se trata da sua produção musical, o material mais relevante em termos de dados, informações e reflexões é encontrado nas revistas – mais detidamente nas revistas especializadas. Pensando, portanto, que o período histórico em que Madonna passou a “existir” midiaticamente (décadas de 1980 e 1990) compreende uma delimitação temporal bastante ampla, decidimos delimitar um veículo para fazermos nossas inferências e especulações: a revista Rolling Stone.

Justifica-se a escolha da Rolling Stone, por se tratar de um dos principais veículos de comunicação que tem a sua pauta voltada para assuntos da música e da cultura pop. Foi nas páginas da Rolling Stone que Madonna apareceu, recebeu críticas, elogios, foi entrevistada, perfilada. Ali, a cantora encontrou um novo palco para agendar lançamentos de discos, de shows, de filmes. A Rolling Stone é uma publicação primordialmente voltada para jovens, e que trata de assuntos ligados à música, cinema, política e cultura pop de maneira geral, é editada por Jann S. Werner, seu fundador, pela editora Werner Publishing, na cidade de Nova York. Tem versões em cerca de 30 países e está no mercado brasileiro desde 2006 – tendo existido antes uma versão de curta vida, com apenas 36 edições publicadas, entre 10 de fevereiro de 1972 e 5 de janeiro de 1973. O enquadramento da pesquisa não visa se ater somente aos textos da revista Rolling Stone brasileira, até porque o recorte temporal aqui proposto engloba maciçamente a produção de textos da revista Rolling Stone com sede nos Estados Unidos.

Dentro do sistema de agendamento proposto pela indústria fonográfica, o lançamento de álbuns é lugar fundamental para garantir alcance de público e alavancar vendas. Justamente por isso ter uma resenha crítica positiva sobre o trabalho - principalmente em uma revista especializada como a Rolling Stone - é parte da estratégia para consolidação de um artista. Como complemento deste ciclo de consumo e venda, as turnês são parte importante do processo. São nelas onde o artista circula, tem contato direto com o público, dão uma estética visual à sonoridade que vêm apresentando, além de ser o espaço onde, atualmente se tem mais lucro dentro do negócio da música. Justifica-se, então, o estudo das resenhas críticas da Rolling Stone acerca dos lançamentos dos álbuns e das turnês de Madonna como forma de entender o espaço e o valor dado aos produtos da cultura pop e como esse agendamento foi se transformando ao longo das três décadas de carreira da cantora.

Faz-se aqui um outro recorte. Dentro do complexo universo do jornalismo cultural, propomos enxergar produtos, textos e agentes produtivos que praticam a cobertura de assuntos ligados a cultura pop, entendendo a cultura pop como um

“(...) conjunto de práticas, experiências e produtos norteados pela lógica midiática, que tem como gênese o entretenimento; se ancora, em grande parte, a partir de modos de produção ligados às indústrias da cultura (música, cinema, televisão, editorial, entre outras) e estabelece formas de fruição e consumo que permeiam um certo senso de comunidade, pertencimento ou compartilhamento de afinidades que situam indivíduos dentro de um sentido transnacional e globalizante.” (SOARES, 2013, p. 2)

Se tomarmos o jornalismo cultural como práticas e agentes que envolvem a cobertura de assuntos ligados à cultura e, notadamente, ao lazer, o entretenimento e o espetáculo; haveria especificidades no modo com que o jornalismo cultural tratou/trata a cultura pop em suas páginas. Ao fazer um resgate histórico do jornalismo cultural, Daniel Piza (2004), mostra a importância dos cadernos culturais, dos suplementos e das revistas na ampliação do acesso à cultura e aos produtos culturais. No entanto, o autor pouco fala de cultura pop, do mundo dos artistas considerados “frívolos”, “superficiais”. Parece, na nossa opinião, que o jornalismo cultural sempre colocou em pauta um modo particular de cultura. Não somente a “alta cultura” ou a “cultura erudita”, mas um tipo específico de produto ou bem cultural que estivesse alinhado a uma certa tradição do bom gosto, do culturalmente legitimado e alinhado a uma prática do bom senso.

Os cadernos culturais – os chamados “Segundos Cadernos” (porque se constituíam como um caderno “à parte” do “Primeiro Caderno”) – foram tradicionalmente o espaço de opinião e debate em torno de pautas que pareciam orbitar em torno de retrancas orientadas para um público não-jovem. Se tomarmos a tradição do Segundo Caderno, do jornal O Globo; da Ilustrada, da Folha de São Paulo; do Caderno 2, de O Estado de São Paulo; ou do Caderno C, do Jornal do Commercio, há uma visível lacuna de assuntos ligados à cultura jovem ou de produtos mais abertamente alinhados a uma estética do *mainstream*. Artistas que reivindicam propostas artísticas (ou não) e estão dentro dos alicerces das indústrias da cultura se encontram, historicamente, num entrelugar de pouco acolhimento dentro do jornalismo cultural praticado nos cadernos culturais de jornais. A eles, coube o espaço nas publicações ligadas à cultura de celebridades ou endereçadas aos jovens. Ao propor pensar uma estética do *mainstream*, Frédéric Martel (2012) evidencia uma contradição. Artistas precisam vender, mas são, muitas vezes, “taxados”.

“A passagem para o *mainstream* é o que querem todos os artistas em busca de público e mais ainda todas as majors em busca de dinheiro; ao mesmo tempo, é a crítica recorrente feita pelos puristas à comercialização e, supremo insulto nos Estados Unidos, ao ‘selling out’” (vender-se). (MARTEL, 2012, p. 144).

Há, no entanto, uma série de publicações dentro do jornalismo cultural que foram fundadas para noticiar assuntos ligados à cultura pop e, conseqüentemente, ao *mainstream*. Revistas especializadas como Rolling Stone (Estados Unidos), New Musical Express (NME - Reino Unido) e Billboard (Estados Unidos), além da Bizz

(depois Showbizz), Pop, SET (no Brasil) figuram entre produtos jornalísticos que se distanciavam das pautas dos cadernos culturais e adentravam a uma esfera mais abertamente ligada a produtos do entretenimento. Optamos, na nossa investigação, pela revista Rolling Stone em função de seu perfil editorial claramente ambíguo.

Ao mesmo tempo em que dava matéria de capa para artistas legitimados do rock e do indie rock, como Radiohead, Pearl Jam, Nirvana, entre outros; não se furtava a noticiar, com mesmo destaque, artistas pop como Britney Spears, Beyoncé e até modelos como a brasileira Gisele Bündchen. A pauta de capa da Rolling Stone parecia trazer, em si, um claro atravessamento editorial, que não pressupunha enxergar fronteiras de acesso a partir, por exemplo, do gênero musical. Neste sentido, descartamos a New Music Express (NME), por tratar mais visivelmente de artistas independentes, sobretudo na década de 90, e também nos afastamos da Billboard por sua excessiva vinculação comercial e com as listas de músicas mais tocadas e baixadas nos Estados Unidos. A Rolling Stone traz, em seu bojo editorial, uma ambiguidade que nos é extremamente rica para tratar fenômenos também complexos, como artistas musicais. E foi a partir desta percepção que delimitamos o objeto de nossa pesquisa no eixo das revistas. Optamos, portanto, por focar a nossa investigação na Revista Rolling Stone. Precisamos, portanto, entender algumas breves especificidades do jornalismo de revista.

O jornalismo encontrado em revistas especializadas, com periodicidade fixa, estabelece com o leitor uma relação de envolvimento e afetividade, já que, como conceitua Scalzo (2013), revistas são objetos colecionáveis, queridos àqueles que as escolhem – primordialmente por afinidade com o eixo temático escolhido pela publicação. A revista especializada seria, pois, uma prática à parte dos periódicos diários, que sofrem com o limitado tempo de apuração, espaço reduzido e fechamento “corrido”. Dentro das retrancas econômicas do jornalismo cultural, revistas especializadas são caras. De acordo com Tavares (2012), a especificidade de uma revista é marcada não só pela sua identidade prevista, mas pelos movimentos próprios e significantes que surgem de sua materialidade impressa e se oferecem como conteúdo a ser lido.

"Historicamente, a revista consolidou-se como um produto jornalístico cuja identidade foi elaborada não só no diálogo e concorrência com os outros meios, principalmente impressos, mas também no amadurecimento de um patrimônio de processos editoriais ligados a aspectos jornalísticos e também a outros institucionais e sociais. Tanto na abordagem de acontecimentos quanto

na “tradução” de temáticas da vida social, a revista segmentou-se e passou a ser desenvolvida por grandes empresas e corporações, trazendo para a sua elaboração editorial um complexo fazer.” (TAVARES, 2012, p. 102)

No recorte que aqui propomos, a questão etária se evidencia. O público jovem sempre teve forte endereçamento de revistas especializadas ligadas à cultura pop. Desde a década de 60, quando a juventude se torna um agente social de mercado e consumo, com a “descoberta” da cultura juvenil, a indústria fonográfica se voltou para este segmento e fez fortuna, quando nas décadas de 70 e 80 cerca de 80% de sua produção – sobretudo de rock – era vendida quase que inteiramente para clientes com idades compreendidas entre 14 e 25 anos¹. A cultura jovem protagoniza economias de mercado, sobretudo pelo poder de compra. Surge, então, um tipo de publicação que se dedica a tratar dos temas caros ao segmento jovem: as revistas especializadas em música – aqui investigadas sob a égide da Rolling Stone. Não queremos com isto afirmar que a revista Rolling Stone é endereçada apenas para as pessoas com idades compreendidas entre o que definimos como jovem, nem que Madonna é uma cantora que atenda apenas esta faixa. É preciso lembrar que boa parte do público que acompanha a carreira da artista envelheceu junto com ela ao longo dos anos, porém há uma identificação com o público frequentador de dance clubs pelo caráter de sua música, que pode sim ser identificada junto à juventude.

Sintetiza-se, assim, os objetivos deste trabalho: analisar como a Revista Rolling Stone agendou a carreira de Madonna ao longo dos seus 30 anos de existência, em suas resenhas críticas dos álbuns e suas performances em turnês; identificar marcas discursivas ligadas a valores empreendidos por jornalistas culturais no tratamento de obras da artista; entender, portanto, as contradições dos produtos apresentados por Madonna enquanto obras dotadas de uma estética ligada à cultura pop; e, por fim, mapear a noção de valor e como ele é utilizado pela Revista Rolling Stone para os produtos apresentados por Madonna.

A perspectiva deste trabalho alinha-se ao princípio de Charaudeau de que,

“(…) nas crônicas sobre as artes e espetáculos, ou mesmo no esporte, o sujeito goza de uma relativa liberdade quanto às apreciações a fazer sobre tal filme, peça de teatro, livrou ou manifestação esportiva. É que o jornalista parte do princípio de que o consumidor de informação tem uma relação afetiva com esses tipos de acontecimento, esperando que

¹ Baseado em HOBBSAWM, 1995, p. 317-318.

o jornalista lhe dê razões para gostar ou detestar.” (CHARAUDEAU, 2006, p. 180).

Aparecem, portanto, algumas nuances sobre o jornalista cultural que problematizam, ainda mais as supostas ideias de objetividade na prática profissional. Emerge a figura do jornalista-fã, aquele que fala de um artista porque gosta, critica “de dentro da comunidade” (*fandom*²) e, portanto, que edifica sua credibilidade não por ser imparcial, mas por estar próximo – muito próximo – daquilo que gosta – e entende. Sobre a figura do jornalista-fã, podemos lembrar, por exemplo, da repórter da Rede Globo, Glória Maria, que largou o microfone e foi dar um abraço no cantor Michael Jackson, ou mesmo das entrevistas de Zeca Camargo com estrelas da música pop, como Bono Voz (do U2) ou mesmo Madonna, em que ele, textualmente assumia seu lugar de fã.

Metodologia de Pesquisa

Ao iniciar as buscas acerca do corpus da nossa pesquisa, verificando o modo como a imprensa tratou a pauta Madonna ao longo dos seus 30 anos de carreira, nos deparamos com uma infinidade de materiais. Desde textos sobre suas peripécias amorosas (muitos deles), passando pela sua busca espiritual, suas polêmicas e vida pessoal. Porém percebemos que, quando se trata da sua produção musical, o material mais relevante em termos de dados, informações e reflexões é encontrado nas revistas – mais detidamente nas revistas temáticas sobre cultura.

O jornalismo encontrado em revistas especializadas, com periodicidade fixa, estabelece com o seu leitor uma relação de envolvimento e paixão, já que, como bem conceitua Scalzo (2013), elas são objetos colecionáveis, queridos àqueles que as escolhem – primordialmente por afinidade com o eixo temático escolhido pela publicação. As revistas ditam comportamento³, influenciam na vida das pessoas, transformam pensamentos e atitudes além de passar a informação de maneira mais profunda⁴. A revista seria, pois, um passo além do jornalismo praticado nos periódicos

² De acordo com SOUZA & MARTINS (2012, p.5), *fandom* é um termo em inglês surgido da mistura de duas palavras: fan (fã) e kingdom (reino). Ele é utilizado para designar as comunidades de fãs de um determinado produto cultural, usualmente aportadas na internet. O termo representa mais do que um simples grupo de amigos reunidos para conversar sobre um gosto em comum; é um verdadeiro domínio de amplitude global, sendo ele ativo, envolvido, consumidor e produtor de conteúdos.

³ Nesta afirmação, incluímos as revistas impressas e seus correlatos digitais: os sites especializados

⁴ Baseado em SCALZO, 2013, p.12

diários, que sofrem com o limitado tempo de apuração, espaço reduzido e fechamento corrido. Para o jornalismo cultural, este tipo de veículo é ainda mais caro, mais valioso, principalmente se levarmos a quantidade de espaço que se dispõe atualmente em um caderno cultural de um jornal diário. De acordo com Tavares (2012), a especificidade de uma revista é marcada não só pela sua identidade prevista, mas pelos movimentos próprios e significantes que surgem de sua materialidade impressa e se oferecem como conteúdo a ser lido⁵.

Ao iniciarmos a investigação, percebemos que o material mais interessante acerca da produção musical de Madonna era encontrado nas revistas especializadas como Rolling Stone (Estados Unidos), New Musical Express (NME - Reino Unido) e Billboard (Estados Unidos). Optamos, pois, por centrarmos nossa investigação na Rolling Stone, já que a NME só passa a tratar da cena underground norte-americana a partir da década de 90 e Billboard tem sua vocação primordial no mercado publicitário, organizando rankings de mais vendidos. E foi a partir desta percepção que delimitamos o objeto de nossa pesquisa no eixo das revistas. Mas, ainda assim, havia muito material a ser explorado. Optamos, portanto, por focar a nossa investigação na Revista Rolling Stone.

No primeiro movimento da nossa investigação, realizamos uma pesquisa pelo verbete Madonna no site da Rolling Stone americana que resultou em um total de 74 páginas de busca, com média de 20 artigos cada uma, chegando a 1.469 inserções⁶. Neste resultado são incluídas as matérias sobre Madonna, críticas dos seus álbuns, artigos e também matérias nas quais a cantora não é o tema central, porém é citada, além de alguns textos onde o verbete aparece sem se referir a ela. Pela extensão do resultado, fez-se necessário a delimitação ainda maior do objeto a ser estudado. Decidimos, pois, por nos deter na análise culturológica das resenhas críticas dos álbuns lançados pela cantora ao longo dos seus 30 anos de carreira, por acreditarmos que as resenhas de álbuns são publicações importantes dentro do sistema de produção e distribuição fonográfica. Também analisaremos as resenhas sobre as apresentações ao vivo de Madonna em suas turnês mundiais. Ampliamos o nosso recorte de pesquisa (anteriormente trataríamos apenas dos lançamentos dos discos), pois percebemos que é na apresentação ao vivo, que Madonna cresce enquanto artista. Além disso, pudemos

⁵ Baseado em TAVARES, 2012, p. 102

⁶ Busca realizada no dia 16 de maio de 2014 no site www.rollingstone.com.

analisar questões como corpo e performance, que se fazem fundamentais quando pensamos em Madonna. O material analisado consiste em 21 matérias, escritas por 19 jornalistas diferentes, desde 1983 até 2012, ano de lançamento do seu último álbum e de sua última turnê, até o momento de realização desta pesquisa.

Localizamos então 13 textos com o eixo temático do lançamento de álbuns de músicas inéditas. O primeiro destes textos data, pois, de mais de um ano antes do destaque. Outros oito álbuns da cantora – ou relacionados a ela, como trilhas sonoras de filmes estrelados por Madonna, onde teve participação expressiva na gravação de canções – não receberam uma crítica específica da revista, por se tratarem de compilações, porém foram sistematizados em um texto único chamado guia de álbuns e ranqueados. O material é disponibilizado apenas no site oficial da revista e, por isso, não será analisado em nossa pesquisa.

Com relação às resenhas críticas das turnês mundiais de Madonna, localizamos oito textos no site da Revista e em seu compêndio impresso. Desses, os quatro primeiros foram publicados em edições impressas da revista, com cerca de, em média, um mês de distância entre a publicação e a apresentação. Os quatro últimos, porém, já foram publicados diretamente no site da revista, todos com apenas um dia de diferença entre a publicação e a apresentação. Tal mudança de postura reflete as mudanças do jornalismo ao longo desses 30 anos abarcados por esta análise.

Alguns autores nos ajudaram a traçar este perfil de abordagem feito pelo jornalismo cultural sobre o trabalho de Madonna. Frith (1996) nos ajudou a pensar questões como voz, letras, performance e valor; Regev (2013) clareou as noções sobre o que seria a música pop-rock e como as questões de autoria e reconhecimento. Santiago (2000) nos trouxe a analogia do superastro, suas características, encenações e como ele se relaciona com o seu entorno – fãs e críticos. Textos como os de Schulze, White & Brown (1993); e Tetslaff (1993) nos mostraram como Madonna vinha sendo discutida academicamente ainda na primeira fase de sua carreira e nos ajudaram a ter uma visão mais clara desta abordagem nos anos 80. Para identificar o uso de expressões sobre a cantora em cada um dos textos, optamos por criar nuvens de tags. Tags são palavras chaves, em tradução literal do inglês, são etiquetas, onde se identificam recorrências. Elas são bastante usadas para indexação de textos na internet, porém no nosso caso elas servirão apenas como guia das expressões mais usadas nos textos analisados. Para criar

as nuvens de cada uma das 21 críticas relacionadas para análise, utilizamos o site Tagcrowd.com, que utiliza como parâmetro de identificação as 50 palavras que mais aparecem/ têm mais relevância em cada texto selecionado. As tags foram identificadas a partir do texto original, publicado em inglês. A opção pela análise em inglês se deu para manter a fidelidade do texto, já que algumas expressões idiomáticas se perdem com a tradução para o português.

A divisão do material desta dissertação estará assim organizada: no primeiro capítulo, faremos uma retomada dos conceitos acerca de jornalismo cultural e de cultura, trazendo detalhamentos sobre a Revista Rolling Stone. No segundo capítulo, faremos um recorte sobre Madonna, num sentido mais amplo, enquanto cantora, performer e empresária e, detidamente, sobre Madonna no jornalismo cultural da Rolling Stone. No terceiro capítulo, trazemos as 21 análises do corpus determinado e no quarto, as considerações finais.

Capítulo 1 – Apontamentos sobre Jornalismo Cultural

1.1 – Procura-se o jornalismo cultural desesperadamente

O jornalismo, como se conhece e se estuda, é uma atividade informativa, onde os repórteres são os sujeitos responsáveis por decodificar os acontecimentos e emitindo os dados para o público geral, transformando-os em notícia. Ele pode ser definido como um sistema de representação simbólica, voltado aos interesses de determinados setores sociais, seja do capital privado, do Estado ou da lógica do mercado pretensamente livre⁷, se colocando como uma forma de representação complexa do mundo real. Esta atividade técnica tem como sua matriz de ações coletar, organizar, hierarquizar e apresentar informações que são consideradas importantes para a figura que comanda a edição do produto jornalístico final.

Uma das principais características atribuídas ao jornalismo produzido cotidianamente é o mito da objetividade, que possibilitaria ao jornalista uma relativa proteção com relação a erros de julgamento, estabelecendo um necessário distanciamento entre repórter/fato. De acordo com o que explica Gadini (2009), o jornalismo informativo, por meio de rotinas produtivas do cotidiano, separa o que é apresentado como matéria-prima objetiva – informações, dados, fatos e acontecimentos – da matéria-prima subjetiva – ideias, opiniões, artigos, crônicas e ensaios, com demarcações editoriais.

“Além das principais características que, tradicionalmente, são referências no jornalismo, é possível destacar o agendamento (agenda setting) e as rotinas produtivas como fatores que integram a produção periodística e, por uma perspectiva relacional, pensar que o jornalismo configura uma construção atualizada das relações entre os fatos do cotidiano, operando no imaginário histórico-cultural de uma dada época” (GADINI, 2009, p. 63-64).

O jornalismo responderia, pois, a uma necessidade social de se informar. Esta decodificação se dá de uma forma completa quando aos fatos abordados se mostram passíveis de identificação pelo público ao qual se destinou atingir. Público esse, que não é colocado apenas como receptor passivo, sendo um interlocutor, pois dele também depende o processo de construção de sentidos que um discurso desperta no espaço social, sendo este resultado fruto de uma cointencionalidade entre emissor-receptor.

⁷ Baseado em GADINI, 2009, p. 61

Cada publicação tem um público-alvo e precisa se concentrar em falar com e para ele, contribuindo para a sua formação e criação de repertório próprio.

“Mas como, por um lado, a instância de produção só pode imaginar o receptor de maneira ideal, construindo-o como o destinatário-alvo que acredita ser adequado a suas intenções, e, ao visar produzir efeitos de sentido, não tem certeza se serão percebidos, e como, por outro lado, a instância de recepção constrói seus próprios efeitos de sentido que dependem de suas condições de interpretação, conclui-se que o texto produzido é portador de ‘efeitos de sentido possíveis’, que surgem dos efeitos visados pela instância de enunciação e dos efeitos produzidos pela instância de recepção. (...) isso significa que qualquer artigo de jornal, qualquer declaração num telejornal ou num noticiário radiofônico, está carregado de efeitos possíveis, dos quais apenas uma parte – e nem sempre a mesma – corresponderá às intenções mais ou menos conscientes dos atores do organismo de informação, e uma outra – não necessariamente a mesma – corresponderá ao sentido construído por tal ou qual receptor” (CHARAUDEAU, 2006, p. 27-28).

Para iniciar a nossa discussão acerca do objeto que concerne a nossa pesquisa, faz-se necessário conceituar o local de fala do corpus escolhido: o jornalismo cultural. Sendo uma fatia especializada do jornalismo cotidianamente produzido pelos veículos de comunicação de massa, o jornalismo cultural segue os pressupostos semelhantes de seleção de fatos e critérios de noticiabilidade para abrir espaço aos temas que lhe são afins. No entanto, neste caso, a deontologia da isenção, da objetividade a qualquer custo, é um elemento alheio. Para o jornalista cultural, além da notícia, a interpretação e o comentário têm um espaço maior enquanto produção de sentido. Segundo Gadini (2009, p. 70), os modos de organização e funcionamento do jornalismo impõem um ritmo de trabalho baseado em três fatores, ou decorrente deles – tempo, espaço e fontes – que, em última instância determinam a agenda do fazer jornalístico. Até mesmo a estrutura da redação – com os horários de fechamento reduzidos, no caso dos jornais diários, ou estendido, no caso das revistas – acaba se tornando um indicador do que poderá/ deverá ser coberto de acordo com o tempo hábil disponível. Além disso, o autor explica que na maioria dos casos, o agendamento das páginas dos cadernos especializados parte das indústrias de cultura, sejam elas as casas editoriais, as grandes gravadoras, distribuidoras de cinema, que possuem um calendário de lançamentos pré-programado para longos períodos, dentre outras variáveis. Charaudeau (2006) nos ajuda a decodificar o modo de fazer das redações quando explica que

“... comunicar, informar, tudo é escolha. Não somente escolha de conteúdos a transmitir, não somente escolha das formas adequadas para estar de acordo com as normas do bem falar e ter clareza, mas escolha de efeitos de sentido para influenciar o outro, isto é, no fim das contas, escolha de estratégias discursivas” (CHARAUDEAU, 2006, p.39)

Dentro destas variáveis, podemos afirmar que, majoritariamente, as pautas dos cadernos e suplementos culturais de periódicos noticiosos – sejam diários, semanais ou mensais – estão distribuídas entre os seguintes fatores: lançamentos de maior impacto no mercado cultural; eventos de reconhecido impacto público nas principais metrópoles; e estratégias de marketing que integram produtos com base na expectativas criadas por editores e autores⁸. Textos com maior densidade crítica, criados a partir de experiências pessoais dos autores/ repórteres, têm perdido cada vez mais espaço para a dita “fácil” opção do privilégio da agenda, serviços e produtos, cujo conteúdo é disponibilizado de forma palatável pelas assessorias de imprensa e marketing, prontos e formatados para serem publicados tal qual foram enviados.

“O jornalismo, que faz parte dessa história de ampliação do acesso a produtos culturais, desprovidos de utilidade prática imediata, precisa saber observar esse mercado sem preconceitos ideológicos, sem parcialidade política. Por outro lado, como a função jornalística é selecionar aquilo que reporta (editar, hierarquizar, comentar, analisar), influir sobre os critérios de escolha dos leitores, fornecer elementos e argumentos para sua opinião, a imprensa cultural tem o dever do senso crítico, da avaliação de cada obra cultural e das tendências que o mercado valoriza por seus interesses, e o dever de olhar para as induções simbólicas e morais que o cidadão recebe” (PIZA, 2004, p. 45).

1.2 – Breve recorte histórico sobre o jornalismo cultural

A cobertura dos assuntos pela mídia especializada obedece a um fluxo contínuo de informação, onde a influência do agendamento temático ainda resiste, pensando em médio e longo prazo. Mas, antes de entrarmos na questão dos critérios de noticiabilidade e agendamento, é preciso definir de que modo se coloca o jornalismo cultural produzido nos últimos 30 anos, período em que a nossa pesquisa está circunscrita. Segundo Piza (2004, p.12), o jornalismo cultural dedicado à avaliação de ideias, valores e artes é fruto de uma era que se inicia após o Renascimento, quando a

⁸ Baseado em GADINI: 2009, p.87

imprensa já havia sido criada por Gutemberg. Toma-se como um dos marcos iniciais do jornalismo cultural, a fundação da revista diária *The Spectator*, pelos ensaístas ingleses Richard Steele e Joseph Addison, em 1711. A publicação tratava de livros, óperas, costumes, música e política, em uma linguagem culta, porém pouco formal, ao tratar dos hábitos e anseios do homem moderno, de olho nas novidades para o corpo e para a mente, dando a ideia de que o conhecimento é algo divertido.

“Iniciava-se então, graças ao poder multiplicador da imprensa, uma era de ouro do jornalismo europeu, tão influente na modernidade quanto as revoluções políticas, as descobertas científicas, a educação liberal ou o romance realista. Na Inglaterra, além de Addison e Steele, o ensaio reproduzido instantaneamente teve nomes influentes como Samuel Johnson (1709-1784) o dr. Johnson, que escrevia em *The Rambler*, e William Hazlitt (1778-1830), em *The Examiner*, para não falar de Charles Lamb, na *London Magazine*, e muitos mais” (PIZA, 2004, p.13).

Após se consolidar na Europa, influenciando diretamente a criação do Iluminismo, o jornalismo cultural passou a ser difundido nos Estados Unidos, no período pré-Guerra Civil, onde a figura maior da crítica era o ensaísta Edgar Allan Poe, responsável por modernizar o ambiente intelectual da América. Na segunda metade do século XIX, os críticos norte-americanos se tornaram mais numerosos à medida que a quantidade de publicações crescia e a cultura do país se solidificava e é justamente neste período em que a crítica cultural muda acompanhando as transformações pelo qual o jornalismo convencional começa a passar, com a crescente presença social dentro da própria imprensa. Com o aumento dos índices de escolarização, havia uma população alfabetizada que tinha interesse em ler e se instruir, mas não se interessava pela profundidade dos livros, ainda vistos como instrumentos da elite e pouco acessíveis. É neste contexto que as revistas segmentadas ganham espaço e se tornam populares. Com este movimento, a crítica de artes sai de sua torre de marfim e passa a se comprometer com as questões humanas, lidando com ideias e realidades, não apenas com formas e fantasias⁹.

Os avanços técnicos na indústria gráfica durante o século XIX permitiram os aumentos das tiragens, o que por sua vez atraíram os anunciantes, dispostos a levar a mensagem dos seus produtos a um maior número de pessoas possível. À medida que se aumentava a quantidade de anúncios, mais as revistas se tornavam viáveis

⁹ Baseado em PIZA, 2004, p.17.

comercialmente, já que era o lucro obtido com a venda dos espaços publicitários que financiava os custos de produção de matérias mais elaboradas, além de baixar o preço da venda final. É neste período que começa a crescer o negócio de revistas, tal como o conhecemos hoje – sendo uma das partes mais importantes da indústria da comunicação de massa.

Piza explica que, com o passar do tempo, especialmente na segunda metade do século XX, a crítica começa a ocupar mais espaço nos jornais diários e revistas de notícias. Embora o material não pudesse ter a extensão dos textos apresentados em revistas segmentadas e houvesse o cuidado de se evitar os jargões e citações típicas dos assuntos retratados, os críticos dessa seara logo conseguiram ganhar poder, justamente pela resposta rápida e provocativa¹⁰, desempenhando um importante papel nas relações de produção de sentido das experiências das pessoas diante do material analisado – no caso deste estudo, mais detidamente, a música. Por crítica, pegaremos emprestado o conceito cunhado por Janotti e Nogueira (2010) que diz

"É importante ressaltar que crítica (...) refere-se à capacidade de julgar, ou seja, emitir opinião, aferindo valor a produtos culturais, através de critérios (implícitos ou explícitos), que acabam por posicionar tanto o objeto da crítica como aquele que julga no complexo jogo da cultura e comunicação contemporâneas." (JANOTTI; NOGUEIRA, 2010, p. 2).

A cobertura da cultura pop encontrou nas revistas um ambiente profícuo para seu desenvolvimento. Seja em publicações internacionais, como as revistas Rolling Stone, The Face, Mojo, New Music Express, entre outras, e no Brasil através de exemplares da Pop, Bizz, Showbizz e Rolling Stone Brasil, entre outras, é possível reconhecer a especificidade de uma prática jornalística que cobre assuntos ligados à cultura pop dentro do espectro do jornalismo cultural.

"Publicações ligadas à cultura pop, que falam sobre música, comportamento, moda, arte e consumo, surgem em profusão nas décadas de 1960 e 1970, quando começa a ser identificada na população uma faixa etária intermediária entre as crianças e os adultos: os jovens. Também nesse mercado, a segmentação se mostra mais eficaz do que a tentativa de falar com muitos leitores ao mesmo tempo." (SCALZO, 2013, p.36).

¹⁰ Baseado em PIZA, 2004, p.28

Kellner (2001) conceitua cultura como “uma forma de atividade que implica alto grau de participação, na qual as pessoas criam sociedade e identidades” (KELLNER, 2001, p. 11) e circunscreve o jornalismo como formador, portanto, dessa sociedade e identidade que reverbera na cultura. Segundo Kellner, a cultura tem a capacidade de modelar os indivíduos, evidenciando e cultivando as suas potencialidades e sua capacidade de fala, ação e criatividade. A mídia, enquanto veículo divulgador da cultura, participa com intensidade do processo de modelagem e criação de repertório cultural dos consumidores/ espectadores, já que por seu caráter invasivo (por invasivo entende-se aquilo que se ocupa dos espaços) tornou-se parte fundamental das relações cotidianas, a partir do momento em que se escuta música na rádio, lê-se revistas e jornais e assiste-se a programas televisivos que tratam e usem a cultura como seu elemento principal. O jornalismo cultural serve, pois, como entreposto entre o produto criado pelos artistas e o seu público, aquele que o consome.

O jornalismo cultural segue, como todas as outras editorias, critérios para veiculação e reprodução de notícias, sendo eles mais comumente: ineditismo, atualidade, proximidade, universalidade, dentre outros. Por jornalismo cultural, Gadini atesta que “é o jornalismo cotidianamente produzido pelos cadernos dos diários brasileiros, o qual participa das instituições das relações, fatos e situações que formam o campo cultural contemporâneo” (GADINI, 2009, p. 80) De acordo com o autor, esta prática jornalística oscila entre a reprodução do já existente e disponível para consumo e a criação parcialmente permitida e existente nos cadernos. Por criação, entendemos os ensaios, resenhas críticas e todo e qualquer conteúdo que não seja reprodução de agenda.

Gadini mostra que a forma de cobertura adotada pelos cadernos de cultura começa a mudar a partir do final da década de 70 e início da década de 80, no jornalismo cultural. O outrora predomínio da crítica literária em detrimento dos outros assuntos, começa a perder espaço para o fortalecimento industrial de diversos setores da cultura como a música, o cinema e a televisão. A cobertura de cultura, então, passa a adquirir novas roupagens, como a prioridade da lógica de serviços e das atividades mais voltadas ao lazer e ao entretenimento. Os cadernos culturais passam, assim, a se tornar um espaço onde diferentes abordagens e enfoques de um amplo universo convergem pela ação da mídia, arte, moda e cultura.

1.3 – Periodicidade e especificidades do jornalismo diário e de revista

Cunhados dentro da escola americana do fazer jornalístico, os cadernos especializados em cultura de jornais diários apresentam uma estrutura editorial basicamente formada por: matérias jornalísticas (nesta categoria incluem-se as reportagens, entrevistas, notícias factuais e notas); crítica cultural, em formato de artigo, ensaio, resenha ou crônica, a crítica é assinada por um repórter/ articulista especializado, sendo uma temática distinta por dia (música, teatro, cinema, etc); coluna social; serviço e roteiro dos espetáculos, shows e filmes em cartaz; guia de TV; e variedades. Apesar de seguirem os princípios básicos do jornalismo informativo (atualidade, proximidade), as matérias veiculadas nos cadernos culturais têm um caráter mais interpretativo, lembrando as estruturas de reportagens contidas em revistas. Já as críticas, produtos textuais que são o objeto de análise deste trabalho e que aqui também serão chamados de resenhas, também se utilizam dos comentários para realizar análises estéticas, promovidas por profissionais que, em tese, possuem certo conhecimento do tema em pauta, considerando os “modos de dizer” dos produtos observados¹¹.

“Participa, assim, desse cenário uma ampla variedade de atores sociais: repórteres que procuram cumprir pautas a seu modo, com base em orientações editoriais; colaboradores que escolhem os assuntos a serem abordados; fontes noticiosas que diariamente enviam material de assessorias às redações para publicação; editores que seguem rotinas de uma tradição forjada pelas indústrias da arte e da cultura; leitores que enviam cartas criticando enfoques jornalísticos ou apresentando sugestões de pauta; artistas e profissionais independentes que constantemente reclamam mais atenção aos assuntos regionais, alegando não ter espaço para divulgar os seus trabalhos, além de outros atores que recebem e se identificam com a cobertura e agendamentos apresentados pelos referidos periódicos” (GADINI, 2009, p.82).

As revistas, local onde se situa o objeto de estudo desta pesquisa, já nasceram com uma vocação diferente dos periódicos noticiosos diários. Enquanto os jornais surgem com a marca explícita da política, do engajamento claramente definido, as revistas aparecem no mercado editorial como elemento de ajuda na complementação da educação, local de aprofundamento de assuntos, que trabalha com a segmentação do público leitor, fundindo entretenimento, educação, serviço e interpretação dos acontecimentos¹². Enquanto o jornal ocupa o espaço público, o cidadão sem rosto, geral, de gostos e forma heterogênea, a revista se instala no espaço privado da casa dos seus

¹¹ Baseado em GADINI, 2009, p. 202.

¹² Baseado em SCALZO, 2013, p.14

leitores. Quem define o que uma revista é, antes de tudo, é o leitor ao qual ela pretende tocar e atender. A segmentação por assunto e tipo de público faz parte da própria essência do veículo. No caso de uma revista temática, geralmente mensal, como é a Rolling Stone, então, pode-se afirmar que de fato a publicação conhece cada leitor, sabe exatamente com quem e para quem está falando. Toda publicação tem um recorte a propor para o seu leitor. Ela elege, expondo com clareza os fundamentos desta escolha, aquilo que o seu público-alvo está interessado em saber e discutir.

“Revista é um encontro entre um editor e um leitor, um contato que se estabelece por um fio invisível que une um grupo de pessoas e, nesse sentido, ajuda a compor a personalidade, isto é, estabelece identidades, dando a sensação de pertencer a um determinado grupo” (SCALZO, 2013, p. 12).

De acordo com Tavares (2012, p. 102), a revista, enquanto produto acabado em si mesmo, oferece especificidades marcadas não só pela sua identidade prevista, como pelos movimentos próprios e significantes de sua materialidade impressa. O autor explica que se trata não apenas do uso de recursos textuais ou imagéticos, mas também da incorporação de uma singularidade jornalística ali formada, ou, até mesmo, em desenvolvimento. A revista, como produto, é uma obra diferente, cujos processos e aberturas têm um ponto de partida – um exemplar e aquele com quem se quer falar, o seu leitor -, mas seu desenvolvimento toma por referência a duração no tempo e no espaço por meio de uma produção editorial e referencial. Scalzo (2013), por sua vez, corrobora este pensamento quando coloca que a revista é comunicação de massa, mas não tanto, já que quando passa a atingir públicos enormes e difíceis de distinguir, sua existência enquanto modelo de negócio passa a correr risco de não se sustentar¹³.

"(...) ao focarmos uma revista e investigarmos sua linguagem, ou olharmos para uma revista sob a lupa da missão editorial, parece haver algo que liga ambas as visadas e que ultrapassa a concretude dos pontos de partida que se oferecem como empiria para alcançar a “identidade” de uma publicação. Se a linguagem possui um fio técnico e normativo e a missão um fio conceitual, esse fio, em ambas, é entrelaçado por outros fios. Invisíveis e passíveis de serem apreendidos quando se observa toda a trama que eles costuram, uma tessitura processual por eles constituída, e da qual eles são, também, elemento." (TAVARES, 2012, p.104)

¹³ Baseado em SCALZO (2013, p.16)

1.4 – Existe um jornalismo de cultura pop?

De acordo com Gadini (2009), a noção de cultura é pensada a partir de um processo contínuo de produção, um campo em disputa, marcado pelas mais diversas formas de expressão e materialidades. Justamente por ser algo em “moto contínuo” de construção, a ideia de que haja uma cultura pura, superior ou genuína se mostra equivocada, já que se trata de um *continuum*, algo que se desconstrói seguidamente para dar novos sentidos às coisas.

Compreendida como uma produção social de sentidos possíveis, na medida em que envolve atores – ou sujeitos, pela perspectiva da modernidade –, determinada ação (expressão) cultural também possui uma dimensão de “espetáculo” em sua estrutura de representação e construção. Ao mesmo tempo, essa expressão cultural, que também é discurso, “produto” e representação, possui outros aspectos que tensionam uma visibilidade e potencial de projeção de sentidos no imaginário coletivo de leitores, ouvintes ou telespectadores, ou seja, informação, modos de ser, pensar e viver, lazer e entretenimento constituem, além de uma dimensão pedagógica, um espaço possível ao exercício da cidadania, entre outros aspectos que, em maior ou menor grau, podem estar presentes em determinada expressão cultural. (GADINI, 2009, p. 39).

Importante destacar na dimensão de cultura de Gadini a perspectiva que trabalha com a ideia do espetáculo, do lazer e do entretenimento. Aciona-se, portanto, a ideia da cultura popular, de produtos culturais gerados dentro das lógicas do capitalismo e das indústrias da cultura. Ou seja, a perspectiva aqui é romper com as lógicas que enxergam o jornalismo cultural como ambiente da cultura erudita ou da cultura popular, aquela próxima da folclórica. Reivindica-se, aqui, um lugar do jornalismo cultural ainda pouco estudado na Academia que se traduz na cobertura e crítica de produtos da cultura pop, entendendo a cultura pop como um

conjunto de práticas, experiências e produtos norteados pela lógica midiática, que tem como gênese o entretenimento; se ancora, em grande parte, a partir de modos de produção ligados às indústrias da cultura (música, cinema, televisão, editorial, entre outras) e estabelece formas de fruição e consumo que permeiam um certo senso de comunidade, pertencimento ou compartilhamento de afinidades que situam indivíduos dentro de um sentido transnacional e globalizante. (SOARES, 2013, p. 2)

Soares (2013, p.5) explica que a discussão em torno da cultura pop se ancora diante da retranca do entretenimento. Ao que se faz parecer, a noção de “pop” está intrinsecamente ligada às ideias de lazer e de diversão. Para ele, é importante acrescentar mais um dispositivo para pensar o termo “pop”: a premissa de que, acionar

o “pop” significa reconhecer o contexto do entretenimento e dos agenciamentos da indústria da cultura em análises e perspectivas. Anteriormente, seria preciso reconhecer que o termo “pop” é, em si, bastante problemático, em função de seu caráter transnacional. Advindo da língua inglesa como abreviação do “popular”, a denominação “pop” assume uma característica específica em sua língua de origem. Ao que ele completa:

“Como abreviação de “popular” (“pop”), a palavra circunscreve de maneira um tanto quanto clara, as expressões aos quais, de alguma forma, nomeia: são produtos populares, no sentido de orientados para o que podemos chamar vagamente de massa, “grande público”, e que são produzidos dentro de premissas das indústrias da cultura (televisão, cinema, música, etc). Seria o que, no Brasil, costuma-se chamar de “popular midiático” ou “popular massivo”. A título de exemplo, estamos falando de telenovelas, filmes produzidos dentro dos padrões de estúdio, artistas musicais ligados a um ideário de indústria da música, entre outros.” (SOARES, 2013, p. 6)

De acordo com Soares (2013) esta denominação específica do termo na língua inglesa também se aproveita em função da abreviação do “popular” em “pop” para fazer referência ao movimento artístico da “Pop Art”, surgido no final da década de 1950 no Reino Unido e nos Estados Unidos, que propunha a admissão da crise da arte que assolava o século XX e a demonstração destes impasses nas artes com obras que refletissem a massificação da cultura popular capitalista¹⁴. Ele explica que a esta época, estava-se diante de um momento histórico em que a discussão implantada era a da existência de uma estética das massas, tentando achar a definição do que seria a Cultura Pop, mas, neste momento, aproximando-a do que se costuma chamar de “kitsch”. Temos, então, no contexto da língua inglesa, o “pop” como o “popular midiático” em consonância com os ecos das premissas conceituais da “Pop Art”. Estas aproximações norteiam o uso do “pop” e também fazem pensar que a principal característica de todas as expressões é, deliberadamente, se voltar para a noção de retorno financeiro e imposições capitalistas em seus modos de produção e consumo.

Quando passamos para o contexto da língua portuguesa, há uma alteração nessa percepção dos significados da expressão “pop”. Segundo Soares (2013), ela também é usada para se referir à ideia de popular midiático, tal qual a expressão original, porém

¹⁴ A defesa do popular traduz uma atitude artística adversa ao hermetismo da arte moderna. Nesse sentido, a “Pop Art” operava com signos estéticos de cores massificados pela publicidade e pelo consumo, usando tinta acrílica, poliéster, látex, produtos com cores intensas, fluorescentes, brilhantes e vibrantes, reproduzindo objetos do cotidiano em tamanho consideravelmente grande fazendo referência a uma estética da sociedade de consumo. (LIPPARD, 1998, p. 16)

ao nos referirmos ao conceito de “popular”, teríamos uma ampliação do espectro de atuação das noções semânticas: o “popular”, na língua portuguesa, pode se referir tanto ao “popular midiático” ao que nos referimos anteriormente, mas também – e de maneira mais clara – ao “popular” como aquele ligado à “cultura popular” (ou folclórica) e que na língua inglesa não se chama de “popular”, mas sim de “folk”. Para o autor, ao mencionarmos a ideia de “cultura popular”, em língua portuguesa, estamos nos referindo a duas expressões: a da cultura folclórica, mas também, aquela que chamamos de “cultura pop” ou a “cultura popular midiática/massiva”.

Após termos debatido os conceitos que nos fazem chegar à noção de “pop”, passamos a voltar o olhar para o conceito de entretenimentos. Soares (2013) explica que a despeito de uma larga acepção do entretenimento ligado ao jogo, à brincadeira, ao lazer, é preciso reconhecer a perspectiva do entretenimento dentro dos estudos de Comunicação. A etimologia da noção de “entretenimento” é de origem latina e vem de “inter” (entre) e “tenere” (ter). A maioria dos sentidos que estão associadas à palavra tangencia a ideia de “iludir” ou “enganar” (HERSCHMANN; KISCHINHEVSKY, 2007, p.1). Segundo Janotti (2009, p. 3), na definição etimológica já se pode enxergar a manifestação de aspectos positivos e negativos que envolvem a ideia de entretenimento. É como se diante de um truque, o “espectador crítico” se sentisse envolvido pela engenhosidade do “número de magia” e ao mesmo tempo a descartasse como um mero “truque”, uma simples “ilusão” destinada aos ingênuos. A questão soa curiosa, mas reflete um dos desafios do tratamento do que chamamos de “produtos do entretenimento”. Por isso, precisamos

“reconhecer que, tendo em vista a amplitude do que pode ser abarcado como ‘produtos de entretenimento’, restringiremos a ideia à produção e fruição de produtos de entretenimento ligados às indústrias culturais, e toda configuração da cultura popular massiva estabelecida ao longo do século XX e início do século XXI” (JANOTTI, 2009, p. 2)

Uma das orientações trazidas à tona é a de que como qualquer expressão midiática, os produtos de entretenimento devem ser analisados a partir das proposições prescritas em seus programas de produção de sentido.

“Mas isso, não deve obliterar o fato de que entreter-se também significa algo mais, não se pode confundir a presença massiva, e por que não, muitas vezes maçante, da música no cotidiano com a capacidade que certas peças musicais do mundo pop têm de possibilitar fruições estéticas. (JANOTTI, 2009, p. 5)

Soares (2013) explica que o que parece estar em jogo é o que Itânia Gomes (2008) aponta com o fato de que o prazer, a corporalidade, a fantasia, o afeto e o desejo cooperam para o entendimento de que a relação entre a mídia e seus consumidores não se restringe a um problema de interpretação de uma mensagem, mas remete também a questões de percepção e sensibilidade e nos convoca igualmente à avaliação empírica das sugestões de pensamento de Walter Benjamin, de que as formas comunicativas criam novos modos de ver e compreender o mundo. Segundo a autora: “uma nova sensibilidade, um novo raciocínio, mais estético, mais visual e sonoro, que implicam uma nova forma de percepção do mundo, característica da era audiovisual, ainda pouco compreendida”. (GOMES, 2008, p.110)

A música pop, tal qual a conhecemos hoje, é fruto do aumento do poder aquisitivo – portanto de compra – dos adolescentes, que veio a reboque da revolução de costumes iniciada na década de 60. A cultura jovem tornou-se a matriz da revolução cultural no sentido mais amplo que uma revolução dos modos e costumes pode ter, seja nos meios de lazer, seja na construção de um modo de agir semelhante às classes menos abastadas. O início da revolução cultural se deu de baixo para cima, quando os jovens das classes média e alta passaram a aceitar a música, a linguagem e as roupas das classes baixas urbanas¹⁵. Na medida em que estes jovens envelhecem, os produtos por eles consumidos vão se propagando por outras gerações. Como explica Kellner (2001, p.29), à medida que a importância do trabalho declina, o lazer e a cultura ocupam cada vez mais o foco da vida cotidiana e assumem um lugar significativo na sociedade. E para explicar esse novo *modus operandi*, faz-se necessário um jornalismo que entenda, decifre e não julgue (pensando julgar no sentido pejorativo) este panorama. É a crítica cultural quem se propõe a categorizar e classificar os produtos, orientando o consumo e atribuindo valor às obras.

“O jornalismo, em especial, não só por uma linguagem, técnica e articulação específicas, mas fundamentalmente por padrões de credibilidade historicamente legitimados, aciona uma gama de significações, forjando processos e produtos que, por sua vez, tentam envolver e ‘seduzir’ o consumidor, usuário ou receptor. A informação jornalística institui, no processo de produção de sentido, um conhecimento que vai agregar, questionar ou negar a relação e o comportamento que o usuário mantém no espaço coletivo” (GADINI, 2009, p.47)

¹⁵ Baseado em HOBBSAWM, 1994, p.324.

1.5 - Jornalismo cultural na construção do valor ou “e o pop vale a pena?”

Para pensarmos criação artística, um conceito importante que se faz necessário estudar então é o de valor cultural. De acordo com Simon Frith (1996), a questão do valor cultural de um produto esbarra nas definições do que seriam “alta” e “baixa” cultura, conceitos notadamente utilizados pelo jornalismo cultural na hora de categorizar os produtos avaliados. Além disso, para Frith, objetivamente, o valor não reside na armadilha dos rituais do gostar ou não gostar de algo. Ele seria baseado em razões, evidências e persuasão para ser validado.

“Para entender o que está em jogo nas discussões sobre o valor musical, temos que começar com os discursos que dão aos termos de valor, o seu significado. Disputas musicais não são sobre música “em si”, mas sobre como contextualizá-la, o que é sobre música que será avaliada. Afinal, só podemos ouvir música enquanto algo valioso quando sabemos o que ouvir e como ouvir para ela. Nossa recepção de música, as nossas expectativas formadas, não são inerentes à própria música - o que é uma razão pela qual tantas análises musicológicas da música popular perdem o ponto: seus objetos de estudo, o texto discursivo que constroem, não é o texto a que ninguém ouve.” (FRITH, 1996, p. 26, tradução nossa).¹⁶

Essa definição de alta e baixa cultura esbarra, necessariamente, nas escolhas feitas pelos elementos que compõem essa tríade de produção: músicos, jornalistas e público. Os músicos (na categoria incluem-se também cantores e compositores) produzem aquilo com o que o seu repertório cultural próprio está familiarizado, de acordo com as escolhas que fazem em suas biografias. Os jornalistas julgam essa produção de acordo com o seu próprio repertório cultural, nem sempre levando em consideração critérios práticos para a validação ou não de um produto cultural. Na mediação está o público, que recebe tanto o produto, quanto as avaliações dele, e a partir daí tenta formar a sua própria relação com aquilo que lhe é fornecido.

Há pouco mais de 30 anos, Madonna teve as suas primeiras aparições enquanto pauta no jornalismo cultural. Surgida em uma Nova York pós-punk, a cantora transitava

¹⁶ (...) to understand what's at stake in arguments about musical value, we have to begin with the discourses which give the value terms their meaning. Musical disputes are not about music "in itself" but about how to place it, what is about the music that is to be assessed. After all, we can only hear music as valuable when we know what to listen to and how to listen for it. Our reception of music, our expectations form it, are not inherent in the music itself - which is one reason why so much musicological analyses of popular music misses the point: its objects of study, the discursive text it constructs, is not the text to which anyone else listens. (FRITH, 1996, p. 26)

com uma certa naturalidade entre dois ambientes completamente antagônicos: a cena punk/ pós-punk, do underground nova-iorquino, principalmente por conta dos seus relacionamentos sexuais com líderes de pequenas bandas punk – verdadeiros laboratórios para uma Madonna ainda aprendiz de entertainer; e a cena Disco, devido a sua experiência como bailarina, e do seu interesse na cultura gay. Esta início de carreira da cantora é descrito pela jornalista Barbara O'Dair, da Revista Rolling Stone:

“As origens de Madonna na música Dance, no entanto, contribuíram para seus problemas de legitimidade. A "fiscalidade" do Disco, que, por extensão, é aplicada ao negro florescente, latino, da classe trabalhadora, e as culturas de dança gays e artistas do sexo feminino de R&B, foi considerada inferior ao rock suave californiano e "mind-trip" da Euro-rock; a crítica à Disco era exclusivamente branca, em sua maioria de classe média no final dos anos setenta, em um momento em que o rock dominante, não por coincidência, estava em maré baixa”. (STONE, 1997, p.5. Tradução nossa)¹⁷

O fato de ter um sucesso consolidado com o público jovem não garantiu à Madonna a simpatia absoluta da crítica especializada em um primeiro momento. Houve alguma resistência dos cadernos de cultura ao tipo de produto defendido por Madonna – entenda-se por produto tanto as canções compostas e gravadas por ela, quanto a imagem de garota desprendida que ela representava e que gerou um sem número de franquias de roupas, acessórios e maquiagem. Douglas Kellner (2001) explica esse fenômeno mostrando como ela apresentava a música, a dança e a imagem foi determinante para a sua transformação em popstar mundial. Madonna ajudou às adolescentes da primeira metade dos anos 80 a terem a possibilidade de produzir uma identidade própria, de afirmar sua própria moda e de rejeitar os códigos de moda convencionais.

Essa resistência da crítica se dava, primordialmente, pela relação que jornalistas culturais estabeleciam com a cultura pop. De acordo com Piza (2004), os cadernos de cultura sofrem de uma distorção no conceito do pop. Muitas vezes, caem na armadilha do maniqueísmo de que o pop é somente algo fácil, que não exige conhecimentos prévios ou qualquer tipo de construção de repertório. Por outro lado, também resvalam na falsa premissa de que o pop estabelece uma aversão ao passado, ao que é considerado

¹⁷ Madonna's origins in dance music, however, contributed to her problems of legitimacy. Disco's physicality, which by extension implicated the burgeoning black, Latino, working-class, and gay dance cultures and female R&B performers, was considered inferior to the hip sneer of smooth California rock and mind-trip of Euro-rock; disco bashing was uniquely white mostly middle-class pursuit in the late Seventies, not coincidentally a time when mainstream rock was at low ebb.

erudito. Janotti e Nogueira (2010, p.9) também tratam desta questão quando colocam que

“(…) um dos grandes desafios da crítica musical seria encontrar um ponto de equilíbrio entre os juízos de valor sobre produtos de grande vendagem, produtos de circulação diferenciada e uma abordagem dos aspectos comerciais e estéticos que marcam toda produção da indústria da música”. (JANOTTI e NOGUEIRA, 2010, p.9)

Ao que Piza (2004) completa afirmando que

“Nada disso significa que o pop deva ser menosprezado, e sim o contrário: sua definição precisa ser ao mesmo tempo mais ampla e precisa, sem premissas de superioridade ou inferioridade. (...) Os cadernos culturais diários, em consequência desses simplismos e maniqueísmos, vem sofrendo de um novo problema. Acompanhando até certo ponto a própria segmentação do mercado cultural, cada vez mais subdividido em gêneros, eles parecem sucumbir ao que se poderia chamar de tribalização ou guetização. Soam como porta-vozes de grupos que mal se comunicam.” (PIZA, 2004, p. 56).

Piza reforça ainda a teoria de que o jornalismo tem como função ampliar o acesso da população a produtos culturais e, para isto, o jornalista precisa selecionar aquilo que reporta (editando, hierarquizando, comentando ou analisando), para com isso influenciar sobre os critérios de escolha dos leitores, fornecendo elementos e argumentos para a sua opinião.

1.6 - O gatekeeper é um consumidor? E quando ele se descobre fã?

Escolher, delimitar, hierarquizar: estamos nos remontando à figura clássica do *gatekeeper*, que seleciona diariamente todo o montante de informação que será decodificado e emitido enquanto notícia. O processo de produção da informação é concebido como uma série de escolhas, onde o fluxo de notícias precisa passar por portões, que não são mais do que áreas de decisão em relação às quais o jornalista decide se vai escolher determinado tipo de notícia ou não. Neste processo, a tomada de decisão por parte do *gatekeeper*, no caso específico, o jornalista cultural / crítico musical, é parte essencial para a definição do que pode ser considerado de bom ou de mau gosto, o que pode, ou não, ser consumido.

“O gatekeeping é semelhante ao processo de tomada de decisão do consumidor porque os gatekeepers são consumidores, produtores e

distribuidores de mensagens. Eles ‘compram’ algumas mensagens e rejeitam outras; além disso, algumas das mensagens compradas são mais tarde ‘vendidas’” (SHOEMAKER, 2011, p. 59).

A figura do *gatekeeper* é um elemento crucial para se entender as rotinas produtivas dentro de uma redação. De acordo com Sérgio Luiz Gadini, ainda que as rotinas dentro de uma editoria de cultura não sejam tão diferentes das outras sessões dos periódicos diários, com seus desafios como o tempo exíguo de fechamento e equipes reduzidas, o editor de cultura ainda usufrui de uma relativa autonomia nas escolhas dos assuntos a serem tratados na pauta do dia. O *gatekeeper*, no caso, o crítico cultural ou o editor do caderno, normalmente utiliza alguns critérios considerados fixos por Gadini (2009, p. 87) em suas escolhas de pauta, sendo eles: lançamentos de maior impacto no mercado cultural, eventos de reconhecido impacto público em uma das duas principais metrópoles do país e as estratégias de marketing que integram determinados produtos. Segundo esse esquema identificado pelo autor, o agendamento dos cadernos culturais brasileiros partiria das indústrias de cultura, porém, é preciso levar em conta o repertório e os gostos pessoais daqueles que escrevem as matérias, já que o crítico ainda goza de relativa liberdade para apresentar suas preferências e a indústria fonográfica se aproveita deste contrato estabelecido entre o crítico e o leitor para fazer valer as suas apostas, conforme explica Frith

"O problema para a indústria fonográfica é que seus melhores meios de comunicação com seus consumidores são mediados: o som chega até nós através do rádio, cinema e televisão; estrelas chegam até nós através de jornais, revistas e vídeos. E as pessoas da mídia julgam a música de acordo com seus próprios critérios. Será que se adequa à minha playlist? Minha demografia? Um departamento de marketing de gravadora é, portanto, hábil no manuseio de um complexo de quadros de valor (...). Eu vim aprender, enquanto crítico de rock, que os apoios da imprensa não foram projetados apenas para ver um som para mim, mas também persuadir-me a escrever sobre um disco ou artista no caminho certo, no quadro discursivo certo." (FRITH, 1996, p.61, tradução nossa¹⁸)

Neste ponto faz-se necessário trazer de volta o mito da objetividade do jornalista. Com os estudos culturais, o fã passou a ser classificado como um indivíduo

¹⁸ "The problem for the record industry is that its best means of communication with its consumers are mediated: sound reach us through radio, film and television; stars reach us via newspapers, magazines and video. And media people judge music according to their own criteria. Does it suit to my playlist? My demographic? A skilled record company marketing department is, therefore, skilled in its handling of a complex of value frames, in it's role in ongoing value arguments. I came to learn as a rock critic that press handouts weren't just designed to see a sound to me, but also persuade me to write about a record or artist in the right way, in the right discursive frame".

com relativa autonomia para se render ou para resistir àquilo que é veiculado pelos meios de comunicação midiáticos. O fã, a partir de então, é visto como sendo capaz de apropriar-se do produto de circulação massiva e passar a estabelecer seus sentidos sobre ele. Com os fãs desvitimizados, compreende-se a suas práticas como manifestações de uma subcultura orientada pela identificação estética¹⁹. Como o crítico cultural tem por sua função primordial a atribuição de valor para produtos artísticos, usando como matéria prima a sua própria opinião, formada a partir do seu repertório próprio e gosto pessoal, não há como evitar este tangenciamento. Trata-se, pois, de um jogo de convencimento, que está implícito no contrato de comunicação estabelecido entre o leitor e o crítico em quem ele confia.

“(...) o julgamento pop é um processo duplo: nossa tarefa crítica, como fãs, é primeiro a levar as pessoas a ouvir as coisas certas (daí todas estas referências a outros grupos e sons), e só então convencê-los a gostar deles. Nossos argumentos diários sobre música estão concentrados no primeiro processo: levar as pessoas a ouvir o caminho certo. Somente quando podemos aceitar que alguém está ouvindo o que estamos ouvindo, mas simplesmente não valorizá-lo, vamos ceder à subjetividade do gosto e concordamos que não há nenhum ponto para outro argumento. Argumentos culturais populares, em outras palavras, não são sobre gostos e desgostos, como tal, mas sobre as formas de escuta, sobre formas de audição, sobre maneiras de ser” (FRITH, 1996, p.8, tradução nossa²⁰).

Mas e quando o jornalista está tão intrinsecamente ligado ao tema que irá retratar e acaba fundindo a sua condição de emissor com a de fã? Quando pensamos em um jornalismo segmentado, como é o caso das revistas especializadas – tais como a Rolling Stone, a ser analisada neste trabalho -, é comum e desejável que o jornalista possua afinidade com o assunto a ser tratado. Sendo um “*insider*”, ele teria mais propriedade para falar sobre a escolha do produtor do novo álbum de Madonna e como ele traria alguma novidade para a sua carreira, elementos que um repórter alheio ao tema não teria para desenvolver o seu texto. Por outro lado, ainda defende-se nas redações a suposta isenção ao tratar de um tema, fato que é particularmente difícil ao se tratar de opinião,

¹⁹ Baseado em SOUZA e MARTINS, 2012, p.4.

²⁰ Pop judgement is a double process: our critical task, as fans, is first to get people to listen to the right things (hence all these references to other groups and sounds), and only then to persuade them to like them. Our everyday arguments about music are concentrated on the first process: getting people to listen the right way. Only when we can accept that someone is hearing what we're hearing but just doesn't value it will we cede to subjective taste and agree that there's no point to further argument. Popular cultural arguments, in other words, are not about likes and dislikes as such, but about ways of listening, about ways of hearing, about ways of being.

que é aquilo que de fato uma crítica/resenha é. Neste sentido, o pensamento deste trabalho alinha-se com o proposto por Scalzo (2013) quando ela diz que

“sempre existirá a necessidade de mediadores que analisem, selecionem, recortem e ofereçam informações qualificadas ao público. Afinal, que lê as revistas especializadas em cinema deseja conhecer a opinião de qualquer pessoa ou a daqueles críticos que já conquistaram sua confiança e credibilidade?” (SCALZO, 2013, p.51).

Um caso interessante a ser tomado como exemplo é o do jornalista da TV Globo Zeca Camargo. Ele, um declarado fã da cantora Madonna, foi selecionado pela emissora para entrevistá-la em um evento de lançamento do filme *The Next Best Thing*, no ano 2000. O repórter narra em seu livro em que fala dos bastidores das suas entrevistas, o quão difícil foi para ele manter o foco da matéria enquanto se deparava com o seu ídolo. Para chamar a atenção da cantora, ele ensaiou entradas, apresentou-se com o seu segundo nome, Carlos, que é igual ao do pai da primeira filha de Madonna e tentou mostrar o quanto aquela figura lhe era familiar e querida.

“Dispersos entre mesas de chá e acepipes, vagamente preocupados com os horários já descarrilhados desde a manhã, eles eram uma mistura de excitação e torpor. Para alguns, aquela era a ‘entrevista com a celebridade número 87 do ano’. Para outros, o encontro com a cantora era uma desculpa para passar na free shop na viagem de volta para casa. (...) Mas em ninguém ali a preocupação de atrair a atenção de Madonna era maior do que em mim. Minha entrevista seria provavelmente a décima segunda do dia. Eu imaginava que, com uma boa introdução, os oito minutos a mim reservados talvez pudessem se tornar... dez, quinze minutos?” (CAMARGO, 2006, p.254-255).

Ao escrever sobre música – ou sobre artes em geral, se preferível for – é impossível para o jornalista abrir mão das referências, do repertório construído ao longo da vida. Invariavelmente o texto acabará por ser contaminado pelas relações humanas estabelecidas pelo seu autor. Ao se colocar no local do fã, aqui compreendido como um sujeito crítico, capaz de resistir e interpretar aquilo que recebe de informação e assim afirmar um posicionamento cultural²¹, o jornalista traz para o seu relato toda a carga emocional que uma relação de afeto pode compreender, tal como vemos na continuação do texto de Camargo (2006)

“‘O tempo já está contando’, informou a assistente pessoal, enquanto eu recapitulava rapidamente as restrições e roubava, assim, outros vinte segundos do meu quinhão ... ‘Hi, I’m Carlos’, me apresentei. Nenhuma reação. Tentei disfarçar meu desconcerto com a mesma

²¹ Baseado em SOUZA e MARTINS, 2012, p.1.

intensidade com que Madonna fazia questão de demonstrar impaciência. Fiz tanto esforço para me concentrar na abertura que fiquei meio desarmado para continuar.” (CAMARGO, 2006, p.258)

Para complementar este raciocínio, usaremos duas matérias publicadas no ano de 2013, nos jornais Folha de Pernambuco e Jornal do Commercio, enquanto ilustração de como a relação de proximidade/ distância altera a percepção do crítico sobre uma obra específica. Neste ano em questão Madonna completou 30 anos de carreira formal, com o lançamento de seu primeiro álbum. Dois dos maiores jornais de Pernambuco publicaram matérias lembrando o trabalho apresentado por Madonna no início dos anos 80. A matéria da Folha de Pernambuco foi escrita pelo crítico Schneider Carpeggiani e publicada no dia 06 de março de 2013. Já o texto do Jornal do Commercio foi escrito pelo crítico José Teles – o mais antigo em atividade nos periódicos diários da capital pernambucana e pesquisador da música estadual - e publicado no dia 31 de julho de 2013. Os dois textos mostram opiniões antagônicas a respeito do álbum de estreia da cantora. Enquanto para Carpeggiani, o conjunto de canções soa como um retrato vivo da Nova York pós-punk, com uma visceralidade que não se apresentaria nos trabalhos posteriores da cantora; para Teles, *Madonna* (o álbum), não passa de um conjunto de canções dançantes e comuns, sem nada que indicasse o grande sucesso que ela iria fazer depois. O conteúdo dos textos mostra claramente qual dos dois críticos mantém uma relação de proximidade com o trabalho da cantora. Teles, mais velho, trata o álbum com a deferência que um trabalho inicial de uma grande estrela deve ter, mas não mostra simpatia por sua música ou por sua figura, conforme mostramos no trecho selecionado abaixo.

“Madonna, o álbum é uma coleção de dez canções dançantes, de harmonias básicas, estrofe/refrão/estrofe. Com dois produtores, um deles seu então namorado Jellybean Benitez, que se tornaria um dos mais requisitados dos anos 80, Madonna fez um disco comum, com sonoridade de teclados que hoje só não soam mais datados, porque alguns voltaram a ser empregados por bandas contemporâneas. Difícil imaginar a revolução que ela deflagraria na cultura pop nos anos seguintes.” (TELES, 2013)

Em contrapartida, o texto escrito por Schneider Carpeggiani – que, inclusive, contabiliza o número correto de faixas do álbum: oito, não 10, como descrito por Teles

na matéria anterior²² - se empenha em estabelecer uma relação direta entre o trabalho apresentado por Madonna e o habitat em que ela estava inserida à época, ressaltando o valor do seu registro por conseguir captar o clima das ruas nova-iorquinas em 1983.

"As oito faixas do álbum relatam o cotidiano de uma habitante da noite que, sim, algum dia teria coragem para encarar territórios mais sombrios. E mais: se você escutar o disco bem de perto, quase consegue ouvir o som das ruas de uma cidade suja e viva pulsando atrás dos arranjos; uma cidade ainda sem a ameaça dos sacoleiros de Adidas e iPads. (...) Ouvido 30 anos depois, "Madonna", o álbum, soa mais visceral e atual do que o restante da produção que a cantora realizaria no decorrer da década, quando eram os DJs que precisavam dela, num "Don't you want me" às avessas." (CARPEGGIANI, 2013).

²² O álbum Madonna, lançado em 1983, possui um conjunto de oito canções inéditas. Às suas reedições foram acrescentadas duas faixas de remixes, motivo que justificaria as divergências de informações.

Capítulo 2 – Madonna e Revista Rolling Stone

2.1 - Breve histórico da Revista Rolling Stone

A Revista Rolling Stone foi lançada em 1967, pelo publisher Jann S. Werner. Ele tomou um empréstimo de U\$ 7.500 com a família de sua então noiva para dar início à sua revista de forma independente. Sua primeira edição se assemelhava a um jornal e trazia um retrato do ex-beatle John Lennon no set de filmagens do longa-metragem *Como ganhei a guerra*²³. Em seu primeiro momento, a Rolling Stone se dedicava a tratar de temas relacionados à contracultura e ao movimento hippie. Sediada em São Francisco, seus editores contavam com a proximidade geográfica dos principais movimentos jovens que dominavam a cultura norte-americana de então. Ao longo de sua história, a Revista Rolling Stone se firmou como a principal porta-voz das manifestações da cultura jovem nos Estados Unidos e no mundo como um todo. Com sessões sobre música, comportamento, política e cultura pop, a Revista Rolling Stone conseguiu angariar um séquito de fãs fieis que acompanham o seu modus de fazer jornalismo, que era diretamente ligado aos usos e gostos do seu fundador.

Uma das principais características da revista é que ela adota como referência para a sua linha editorial o que se denomina de *New Journalism*. A corrente liderada por repórteres como Tom Wolfe, Truman Capote, Gay Talese e Norman Mailer propunha um modelo de escrita mais dinâmica, expressiva e aprofundada em relação ao fato reportado, proporcionando uma experiência híbrida entre a reportagem e a literatura. Magalhães e Santos (2014, pp. 3-4) descrevem quatro características como definidoras do *New Journalism*: a construção cena a cena, que se baseia no relato dos acontecimentos e a descrição do local onde os fatos ocorrem; a inserção de diálogos realistas, que aproxima o formato do relato jornalístico ao de uma obra de ficção; o uso do ponto de vista em terceira pessoa, que dá ao leitor a sensação de estar dentro da cena; e, por último, a descrição dos detalhes, que dá importância ao registro de gestos, hábitos, roupas e práticas dos personagens.

Hoje, 47 anos após o seu lançamento, a revista Rolling Stone tem presença global em mais de 30 países, com circulação mensal de 1.46 milhões de cópias, apenas nos Estados Unidos. Na década de 80, a edição da revista passou a dar mais destaque às

²³ Disponível em < <http://rollingstone.uol.com.br/noticia/45-anos-de-historia/> > Acesso em 28 de maio de 2014.

questões voltadas ao entretenimento, cobertura sobre celebridades televisivas, filmes e cultura pop em geral; o período coincide com a transferência da sua sede para a cidade de Nova York e é nesta década que se inicia a cobertura midiática da produção artística de Madonna, personagem central desta pesquisa.

Madonna faz parte de uma geração cunhada dentro da indústria de entretenimento, que unia esforços em todas as frentes – produção, divulgação maciça e distribuição – para fazer com que os artistas contratados pelas gravadoras “acontecessem”. Neste novo momento de Rolling Stone, de deixar a cobertura dos temas ligados à contracultura e rumar para o entretenimento, ela – juntamente com Michael Jackson – foram figuras essenciais para marcar a nova fase da revista.

2.2 – Who’s that girl? Ou Madonna e a Rolling Stone, um caso de amor ambíguo

Com o lançamento de seu primeiro álbum, intitulado *Madonna*, em 1983, surgiram as primeiras análises do trabalho da cantora, como a resenha do crítico Don Shewey, publicada no dia 28 de setembro de 1983, na revista Rolling Stone norte-americana. O texto, curto, trata de suas impressões sobre o primeiro trabalho completo lançado por ela. A dubiedade de sua voz, ora infantil, ora sussurrada, mereceu maior destaque nesse primeiro momento em que não se sabia muito bem como classificá-la.

“Madonna, que entrou para as paradas de dança no ano passado com “Everybody”, tem uma voz que leva algum tempo para se acostumar. Na primeira audição, ele não parece muito coisa de jeito nenhum. Então você percebe sua única característica distintiva, um soluço de menina que a cantora usa mais e mais até que é irritante como o inferno. Finalmente, você fica viciado, e você começa a olhar de frente para essa armadilhazinha boba em sua voz.” (SHEWEY, 1983, tradução nossa)²⁴

O segundo trabalho da cantora, lançado em 1985, já passou a dividir os espaços das agendas de divulgação nos cadernos de cultura com as colunas de fofocas. Seus

²⁴ Madonna, who crashed onto the dance charts last year with “Everybody,” has a voice that takes some getting used to. At first, it doesn't sound like much at all. Then you notice its one distinguishing feature, a girlish hiccup that the singer uses over and over until it's irritating as hell. Finally, you get hooked, and you start looking forward to that silly little catch in her voice.

Disponível em <<http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/madonna-19830929>>. Acesso em 30 de março de 2014.

interesses amorosos – havia rompido um relacionamento com o artista plástico Basquiat e, em breve, iniciaria o seu mais famoso e controverso romance com o ator Sean Penn. Além disso, suas performances televisivas, em especial sua primeira apresentação no Video Music Awards, da MTV, onde cantou a recém-lançada música *Like a Virgin* vestida de noiva, sobre um bolo de casamento, também começaram a pautar alguns textos sobre comportamento em publicações especializadas.

“Foi por isso que a exploração do estereótipo virgem/puta de Madonna se mostrou tão incendiário – não apenas para o conservadorismo cristão e sua política de valores morais, mas também para as feministas que entendiam a imagem transmitida por Madonna como uma puxada de tapete. A posição de Madonna nessa história toda era algo a ser debatido. Seria ela parte do problema ou uma solução para o mesmo? (...) As mulheres permaneciam com todas essas dúvidas em relação a Madonna, até que houve o abalo sísmico de Procura-se Susan desesperadamente. Foi só aí que sua verdadeira força emergiu. (...) “Parei de me preocupar e aprendi a amar Madonna”, declarava a manchete na capa da revista feminista britânica *Women’s Review*, em 1985. Com um papel aclamado no cinema e com sua primeira turnê mundial, Madonna também começou a convencer os céticos, tornando-se uma figura de referência para o feminismo. (O’BRIEN, 2007, p. 126).

Somente após o álbum *Like a Prayer*, lançado em 1989, que críticos culturais passaram a enxergar na cantora algum tipo de criação artística legítima. Lançado em meio ao turbilhão de manchetes explorando a relação de violência estabelecida entre a cantora e seu então marido Sean Penn, o álbum recebeu resenhas elogiosas da crítica especializada. Foi justamente a partir do resultado obtido com este álbum que Madonna passou a ocupar um espaço positivo nos jornais e revistas especializados. Tanto o álbum, quanto o clipe lançado por ela em meio à polêmicas com patrocinadores, se tornaram catalizadores de um agendamento completamente diferente do que era usual até então. Um exemplo é a resenha publicada pela *Rolling Stone*, assinada pelo crítico J. D. Considine. Nela, Madonna, que há pouco mais de um ano só ganhava as páginas principais dos jornais por conta do seu casamento violento com o ator Sean Penn, passa a ser vista enquanto uma artista séria, com um produto artístico que merece atenção e tem valor.

Quanto à sua imagem, bem, você pode ver seu umbigo no encarte, mas o que você ouve uma vez que entra no pacote é o mais próximo de arte que a música pop pode conseguir. *Like a Prayer* é prova não só que Madonna deve ser levada a sério como artista, mas que ela é uma das vozes mais interessantes dos anos oitenta. E se você tem dificuldade em aceitar isso,

talvez seja a hora de um ajuste de imagem por sua própria conta. (CONSIDINE, 1989, tradução nossa)²⁵

Este agendamento se deu, basicamente, por questões de gostos pessoais dos jornalistas culturais de então. Antes de *Like a Prayer*, boa parte dos críticos musicais cometia um pecado comum, descrito por Piza (2004), de generalizar demais e atacar a pessoa física do artista, em vez de analisar a sua obra. Segundo ele, a consequência mais nociva deste tipo de atitude consiste na perda da capacidade de admiração. Como o jornalista, ao tomar a decisão deliberada de julgar apenas o mérito pessoal e não a produção artística, se preocupa mais em parecer zombeteiro, em julgar demais, acaba se tornando cego às qualidades contidas nos trabalhos e todos os ídolos passam a ser obrigatoriamente de barro²⁶.

Segundo Gadini (2009), a definição de crítica indica que ela implica julgamento, seria uma interpretação baseada em argumentos que comprovem certa autoridade sobre determinado assunto. Esta concepção norteou toda a atividade crítica em periódicos até o final do século XIX. Ainda de acordo com Gadini (2009), a partir do século XX a crítica passou a se restringir à explicação ou análise de uma obra, usualmente pautada por critérios subjetivos de quem a faz ou por um vago senso comum supostamente partilhado pelo interlocutor²⁷. O papel do crítico seria, pois, o de elaborar e publicizar um julgamento prévio sobre um trabalho, seja ele artístico ou comercial. Charaudeau (2006) detalha o funcionamento dos contratos de comunicação existentes entre emissores – no caso, os críticos – e receptores, o público. De acordo com ele, de um ponto de vista empírico, as mídias de informação funcionariam em uma dupla lógica: econômica, que faz com que todo organismo de comunicação funcione como empresa; e uma lógica simbólica, que faz com que todo organismo de informação tenha por vocação participar da construção da opinião pública²⁸.

“Nosso quadro de referência teórica é um modelo de análise do discurso que se baseia no funcionamento do ato de comunicação, que consiste numa troca

²⁵ “As for her image, well, you may see her navel on the inner sleeve, but what you hear once you get inside the package is as close to art as pop music gets. *Like a Prayer* is proof not only that Madonna should be taken seriously as an artist but that hers is one of the most compelling voices of the Eighties. And if you have trouble accepting that, maybe it's time for a little image adjustment of your own.” Disponível em < <http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/like-a-prayer-19890406> > Acesso em 13 de agosto de 2013.

²⁶ Baseado em PIZA, 2004, p.89.

²⁷ Baseado em GADINI, 2009, p.242.

²⁸ Baseado em CHARAUDEAU, 2006, p. 21

entre duas instâncias: de produção e de recepção. Assim, o sentido resultante do ato comunicativo depende da relação de intencionalidade que se instaura entre essas duas instâncias. (...) No que tange à máquina midiática, a primeira instância é representada pelo produtor de informação (o organismo de informação e seus atores), a instância de recepção pelo consumidor da informação (diferentes públicos: leitores, ouvintes, telespectadores) eo produto pelo texto midiático (artigo de jornal, boletim radiofônico, telejornal, etc)” (CHARAUDEAU, 2006, p 23-24).

O crítico tem papel fundamental nesta lógica – seja a econômica, seja a simbólica. Voltando um pouco no tempo e pensando o papel da crítica cultural no início dos anos 80, período onde se inicia a publicação do material selecionado para esta pesquisa, as páginas das revistas especializadas eram a principal (senão a única) fonte de informação acerca das novidades do mercado fonográfico. Eram através delas que o público jovem tinha acesso à produção daquele novo artista, que começava a despontar em uma cena musical alternativa. As críticas não podem, neste contexto, ser dissociadas de um elemento de divulgação da obra, possuindo um caráter de agenda/ serviço que marcam a produção jornalística no campo cultural. As resenhas de álbuns, registro fonográfico mais popular de então, eram fundamentais para definir se o trabalho do artista teria valor cultural ou não. É o que explica Nogueira (2013), quando coloca que jornais e revistas, em uma visão generalista, ocupam espaço destinado mais a avaliação que à promoção, geralmente observado em conjunto com estratégias de marketing e divulgação de gravadoras e selos como uma estratégia de fazer o nome do artista circular na mídia. No entanto, seria possível recontextualizar este modelo e perceber que a mídia, mesmo tradicional, pode exercer uma importante função de circulação ao escolher seus canais de distribuição como forma de aferir valor a produtos e artistas²⁹.

“(…) fica claro desde já que quando falamos em crítica - e especificamente da crítica musical - não estamos tratando de uma atividade que é universal, mas que precisa ser observada e categorizada da maneira como se comporta especificamente dentro de diversos segmentos culturais. As intersecções existem, mas todas em um campo de subjetividade muito evidente. O próprio Barthes reforça que as funções da crítica passam por objetividade, gosto, clareza e assimbolia” (NOGUEIRA, 2013, p.43).

Justamente por ser um espaço de atribuição de valor, as resenhas críticas ocuparam (e ainda ocupam) um lugar importante dentro da cadeia produtiva da música. É este lugar que levamos em consideração ao escolher analisar somente as resenhas dos

²⁹ Baseado em NOGUEIRA, 2013, p. 43

álbuns lançados por Madonna, publicadas pela revista em questão. Ela, que é uma artista “cria” do audiovisual, teve nas páginas da Rolling Stone um dos seus maiores portos seguros. Conforme demonstra a editora Holly George-Warren, no prefácio do livro que reúne parte do conteúdo produzido pela revista dedicado à cantora.

“Desde o início, a Rolling Stone foi tão fascinada por Madonna como eram seus leitores. E à medida em que o relacionamento jornalístico da revista com Madonna se desdobra, faz uma leitura fascinante. Críticos de rock ponderam a sua arte: superficial diva dança ou artista séria com uma batida? Entrevistadores lutam para decifrar-lhe: ladra de cena manipuladora ou entertainer nervosa com a consciência social?³⁰” (STONE, 1997, tradução nossa).

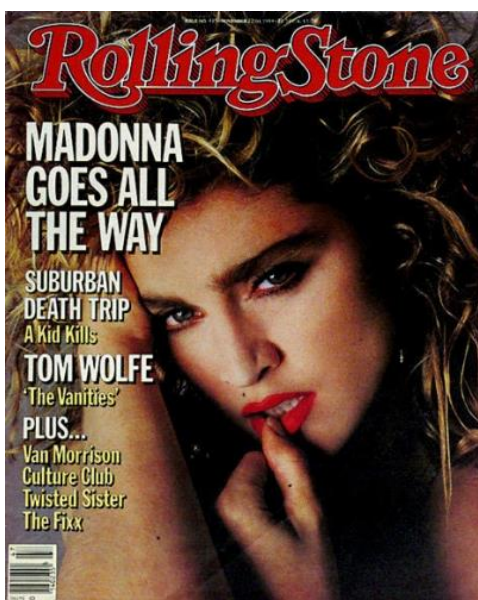
2.3 – Que recorte é possível dar a Madonna?

Quando pensamos em que tipo de abordagem a revista usou para retratar o trabalho de Madonna ao longo dos seus 30 anos de carreira, precisamos olhar por dois ângulos de atuação: os seus discos e os seus shows. Em sendo ela uma cantora pop, que iniciou sua carreira com endereçamento claro para jovens, com músicas próprias para consumo em pistas de dança, era natural que uma publicação com o caráter mais inclusivo a aceitasse em sua linha editorial. Desde o início de sua carreira, as páginas da revista estiveram abertas para registrar a produção musical e os feitos de Madonna, mesmo que, no princípio, em uma escala modesta. Sua primeira capa aconteceu somente em 1984 (**Figura 1**), quando já havia estourado nas paradas de sucesso com o álbum homônimo (1983). A publicação desta capa aconteceu pouco depois da performance de abertura do primeiro MTV Video Music Awards³¹, onde ela apresentou em primeira mão a canção “Like a Virgin”, carro-chefe do seu segundo álbum, entrando para a história como uma das mais impactantes performances ao vivo transmitidas em rede nacional. Atualmente Madonna é a mulher com o maior número de aparições na capa da edição norte-americana da revista, totalizando 19 capas em que aparece, das quais, 10 são inteiramente dedicadas a ela. Das nove restantes, uma trata de tema

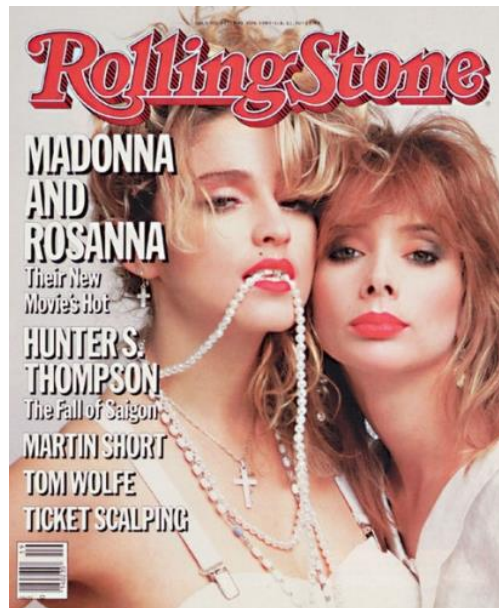
³⁰ From the beginning, Rolling Stone was as fascinated by Madonna as were its readers. And as the magazine's journalistic relationship with Madonna unfolds, it makes for fascinating reading. Rock critics ponder her art: superficial dance diva or serious artist with a beat? Interviewers struggle to decipher her: manipulative scene-stealer or edgy entertainer with a social conscience?

³¹ Madonna foi a atração de abertura do 1º prêmio MTV Music Awards, no dia 14 de setembro de 1984. Ela se apresentou cantando em cima de um bolo de noiva gigante, vestida com um bustiê branco, saia de tule, véu e um cinto escrito “Boy Toy” (brinquedo de garoto). A performance, cheia de gemidos e posições sexuais, é considerada uma das mais icônicas da era do audiovisual, mas não há registro de audiência já que a MTV só possui medições registradas pelo Nielsen Media Research's a partir de 1994.

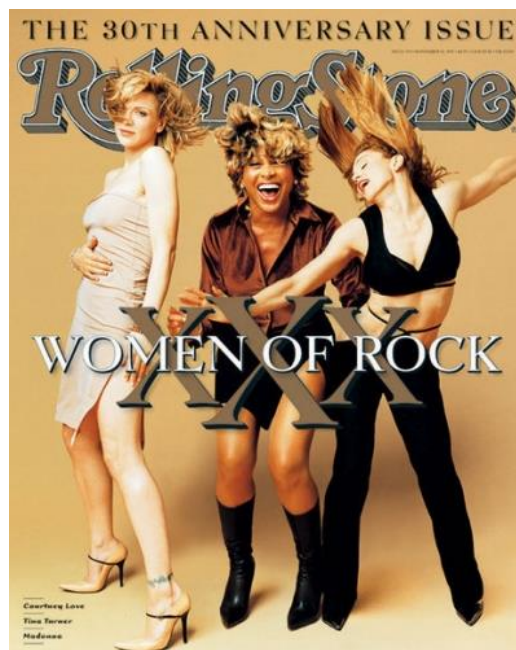
referente à carreira dela – o lançamento do filme *Procura-se Susan Desesperadamente* -, porém é dividida com a atriz Rosanna Arquette (**Figura 2**); outra se trata da edição de número 1000 da revista, onde os principais artistas que fizeram parte da trajetória da publicação aparecem em uma capa dupla de efeito holográfico; e as outras sete são listas onde ela é citada – mulheres do rock, 50 momentos mais importantes que mudaram a história do rock, dentre outras (**Figuras 3 e 4**). Para efeito de comparação, Michael Jackson, artista pop na mesma escala de grandeza e grande divisor dos holofotes com Madonna nos anos 80/90, estampou apenas oito capas no total, sendo duas dessas publicações tributos pós-morte. As outras mulheres que se aproximam de Madonna na quantidade de aparições na capa da Rolling Stone são as cantoras Tina Turner – 10 capas, uma delas dividida com Madonna – e Britney Spears – 9 capas.



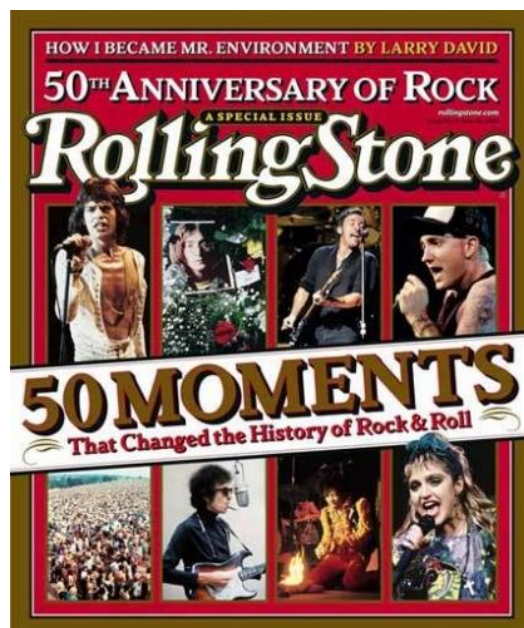
(**Figura 1:** Primeira capa dedicada a Madonna pela Rolling Stone. Publicação em 22 de novembro de 1984)



(**Figura 2:** Capa sobre o lançamento do filme *Procura-se Susan Desesperadamente*. Publicação em 09 de maio de 1985)



(**Figura 3:** Capa sobre as mulheres do rock. Edição de 30º aniversário da revista. Publicação em 13 de novembro de 1997)



(Figura 4: Capa da edição especial sobre os 50 anos do Rock. Publicação em 24 de junho de 2004)

Os primeiros escritos sobre a cantora na publicação foram feitos, em sua maioria por críticos de rock do sexo masculino, que eram os profissionais que habitavam a redação da Rolling Stone no início dos anos 80. Por muitas vezes essas primeiras matérias eram permeadas por uma clara sensação de mal-estar, onde os repórteres não sabem muito bem como lidar com a condição de mulher dominante que Madonna estabelecia com a audiência e com as pessoas que trabalhavam com ela. Suas conquistas amorosas eram frequentemente listadas apenas como movimentos oportunistas por parte dela para conquistar contratos e um lugar. Esse destemor agressivo de Madonna foi, em parte, a justificativa ideal encontrada por tais críticos para atribuir um valor menor ao seu trabalho artístico de então³². Além disso, a posição de alinhamento da cantora com a cultura Disco e gay do final dos anos 70 e início dos anos 80, tidas como uma vingança do mercado fonográfico aos arroubos anti-capitalistas do punk, era claramente contra aquilo que eles creditavam enquanto música de qualidade relevante.

“Na primeira característica importante sobre Madonna, Christopher Connelly escreveu na revista Rolling Stone, ‘Esta é uma mulher que guarda seu ato sexual bomba para os momentos de funcionamento do medidor. E não deixe aquela que garota cujo cinto *Boy Toy* brilhou tantas vezes enganá-lo. Os homens que têm chegado perto dela - caras durões, um monte deles - têm tido seus corações muitas vezes

³² Baseado em STONE, 1997, p2

quebrados como não os foram. Ao longo de sua vida, tem havido uma emoção orientadora: ambição.” (STONE, 1997, p.2, tradução nossa³³)

Neste ponto é interessante retomar que tipo de relação um crítico, especialmente um crítico de rock – exatamente o tipo de profissional que escreveu as primeiras avaliações sobre o trabalho de Madonna – estabelece com os produtos de cultura pop. De acordo com Frith (1996), para muitos críticos de música, especialmente os de rock, o que mais importa não é apresentar a música ao público (ou aquilo que ele considera como seu público), mas sim criar uma comunidade de conhecimento entre músicos e fãs selecionados, não aqueles comuns, que se dedicam a artistas forjados dentro da cultura pop. O crítico é, por fim, um fã que tem a missão de preservar a qualidade que ele percebe na música que ele escolheu e definiu como sendo boa³⁴.

"Em suma, os temas que assombravam escritores modernistas e os críticos no início do século (sua preocupação de alta cultura para ser fiel à sua arte, a desdenhar mero entretenimento, para resistir às forças do mercado, seu anseio por um público de 'minorias sensíveis', aqueles que Ezra Pound chamou de 'grupo de inteligência') ainda assombram a música popular. O que precisa ser sublinhado, porém, é que não é apenas os críticos possuem esses pontos de vista, mas também o número de leitores para quem eles escrevem (e que eles ajudam a definir): revistas de música como *Melody Maker* ou *Rolling Stone* no final dos anos 60 e início dos anos 70, como *New Musical Express* em meados dos final dos anos 70, como a rotação nos anos 80, foram destinadas a consumidores que igualmente se definiram contra a corrente dominante do gosto comercial, onde quer que possa estar." (FRITH, 1996, p. 66, tradução nossa³⁵)

Os anos 80 foi a década que rendeu o maior número de aparições de Madonna na capa da Rolling Stone. De 1984 a 1989, ela estrelou seis edições da revista, aparecendo, também, na edição dedicada ao Live Aid, em 1985, totalizando sete capas. Porém, em 1989, com uma diferença de apenas seis meses ela estrelou duas edições da revista –

³³ In the first major feature about Madonna, Christopher Connelly wrote in Rolling Stone, "This is a woman who saves her sex-bomb act for the times when the meter's running. And don't let her oft-flashed Boy Toy belt buckle fool you. The men who have gotten close to her - tough guys a lot of them - have gotten their hearts broken often as not. Throughout her life there has been one guiding emotion: ambition."

³⁴ Baseado em FRITH, 1996, p.67.

³⁵ In short, the themes that haunted modernist writers and critics at the beginning of the century (their 'high' cultural concern to be true to their art, to disdain mere entertainment, to resist market forces; their longing for a 'sensitive minority' readership, for what Ezra Pound called 'a party of intelligence') still haunt popular music. What needs stressing, though, is that it is not just critics who hold these views, but also the readership for whom they write (and which they help define): music magazines like *Melody Maker* or *Rolling Stone* in the late '60s and early '70s, like *New Musical Express* in the mid to late '70s, like *Spin* in the '80s, were aimed at consumers who equally defined themselves against the mainstream of commercial taste, wherever that might lie.

uma no dia 23 de março (**Figura 5**), dois dias após o lançamento mundial do álbum *Like a Prayer*; e outra no dia 21 de setembro (**Figura 6**), em uma edição especial de fotos do rock; sendo a artista solo com maior número de aparições na capa da publicação ao longo deste ano ³⁶. Não coincidentemente, 1989 foi o ano em que a cantora passou a receber maior reconhecimento artístico da crítica especializada. Seu álbum *Like a Prayer*, o mais confessional de seus trabalhos até então, expurgava as dores de seu casamento frustrado, a perda de sua mãe e a relação difícil com seu pai em público, na forma de canções que revelam detalhes de sua personalidade que não eram amplamente conhecidos pelos fãs que a acompanhavam à época.

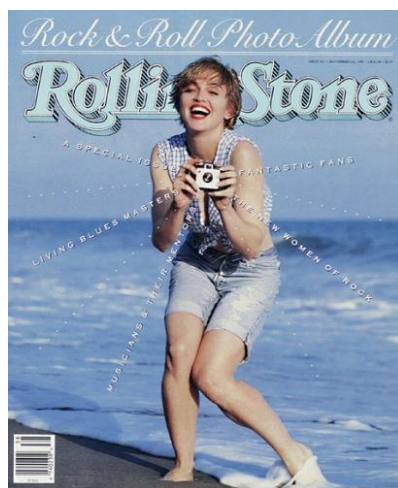
“Rolling Stone a colocou na capa de sua revista em 21 de setembro de 1989, uma edição especial dedicada a entre outras coisas, um 'Rock & Roll Photo Album'. Na introdução da edição, Anthony De Curtis propõe a importância da aparência como parte do poder elementar de uma estrela do rock. A revista emblematiza Madonna para ilustrar esse ponto com duas fotos de Herb Ritts, uma delas na capa, em que Madonna salta na praia com uma câmera e, dentro da foto, aponta a câmera de volta para nós.” (STONE, 1997, p.12, tradução nossa³⁷)



(**Figura 5:** Capa sobre o lançamento do álbum *Like a Prayer*. Publicação em 23 de março de 1989)

³⁶ O cantor Axl Rose, vocalista da banda Guns 'n Roses também apareceu em duas edições da Rolling Stone ao longo do ano de 1989, sendo uma delas sozinho e outra com toda a banda.

³⁷ Rolling Stone put her on the cover of its September 21, 1989, special issue devoted to, among other things, a 'Rock & Roll Photo Album'. In the issue's introduction, Anthony De Curtis proposed the importance of the 'look' as part of the elemental power of the rock star. The magazine emblematized Madonna to illustrate that point with two Herb Ritts pictures, one on the cover in which Madonna cavorts on the beach with a camera and, in the inside shot, points the camera back at us.



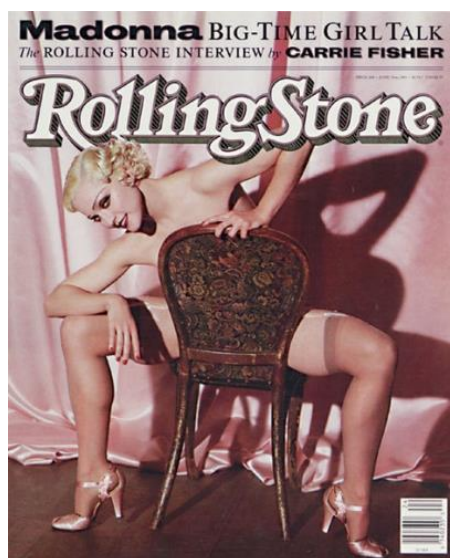
(Figura 6: Capa da edição especial *Rock & Roll Photo Album*. Publicação em 21 de setembro de 1989)

O ano seguinte ao lançamento de *Like a Prayer* foi marcado por três movimentos muito precisos da cantora: a sua atuação no filme *Dick Tracy*, ao lado do seu então namorado Warren Beatty; o início da sua segunda turnê mundial – a mais grandiosa de todas até então – *Blond Ambition* e o lançamento da coletânea de sucessos *The Immaculate Collection*, álbum mais vendido de toda a sua carreira, com 30 milhões de cópias comercializadas em todo o mundo. Mas a maior conquista dela foi, enfim, o reconhecimento do valor contido em seu trabalho pela crítica especializada. Neste mesmo ano, ela foi eleita em escolha popular dos leitores da Rolling Stone como o melhor single do ano (“Vogue”), melhor vídeo (“Vogue”), melhor turnê (*Blond Ambition*), e conseguiu o segundo lugar na categoria melhor cantora, perdendo para Sinead O’Connor. Na escolha dos críticos, Madonna levou o prêmio anual da revista na categoria melhor vídeo (“Justify My Love”), melhor turnê (*Blond Ambition*) e maior “hype” do ano, pela controvérsia causada pelo clipe “Justify My Love”³⁸. Mesmo com todo esse reconhecimento, Madonna só voltaria a estrear uma capa da Rolling Stone no ano seguinte (Figura 7), após o lançamento do documentário *Truth or Dare* (no Brasil, *Na cama com Madonna*). Junto com um ensaio fotografado por Steven Meisel (mesmo fotógrafo responsável pelo seu posterior livro de fotografias de conteúdo explícito *Sex*), a revista publicou uma entrevista concedida por Madonna a Carrie Fisher onde ela falava abertamente sobre preferências sexuais, menstruação e encontros amorosos com

³⁸ O clipe Justify My love, dirigido por Jean Baptiste Mondino, foi banido da MTV norte-americana por conta das suas cenas sensuais, onde Madonna se relacionava com homens e mulheres em um hotel.

homens e mulheres³⁹. Após as polêmicas do lançamento do livro, do álbum *Erotica* (que foi bastante ofuscado pelas fotos de nudez e declarações polêmicas de então); dos seus álbuns posteriores (*Bedtime Stories* e *Something to Remember*); e de sua participação como protagonista do filme *Evita*, pelo qual recebeu o Globo de Ouro de Melhor atriz de Musical, Madonna só voltaria a estrear sozinha a capa de uma Rolling Stone em 1998⁴⁰ (**Figura 8**), na época do lançamento do seu álbum *Ray of Light*. O disco, responsável pelo primeiro prêmio Grammy conquistado por Madonna, é considerado pela crítica musical como um de seus principais trabalhos. O momento marcou o retorno da cantora após a maternidade, completamente envolvida pelos ensinamentos da Cabala e trabalhando elementos da música eletrônica trazidos para disco pelo produtor William Orbit. A editora da Rolling Stone, Barbara O'Dair, atribuiu a diminuição do número de matérias sobre ela durante a década de 90 à qualidade do seu trabalho, que mostrou maturidade ao longo dos anos.

“Ironicamente, a mesma coisa que distingue a música atual de Madonna de seu trabalho anterior é o que seus críticos alegaram faltar durante a sua subida, e no auge de seu poder de tomada de sucesso, ou seja, profundidade.” (STONE: 1997, p.22, tradução nossa⁴¹)



(**Figura 7:** Capa da edição especial *Flesh and Fantasy*. Publicação em 13 de junho de 1991)

³⁹ Baseado em STONE, 1997, p.16.

⁴⁰ No ano de 1997, ela foi capa juntamente com Tina Turner e Courtney Love, como mostra a **Figura 3**.

⁴¹ Ironically, the very thing that distinguishes Madonna's current music from her earlier work is what her critics claimed was missing during her ascent, and at the height of her hit-making power, namely, depth.



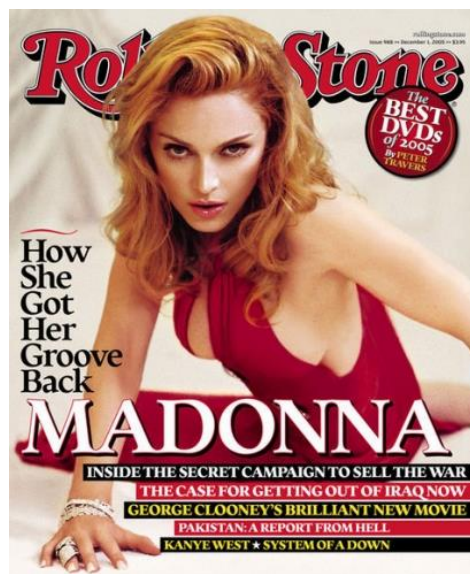
(Figura 8: Capa da edição de lançamento do álbum *Ray of Light*. Publicação em 9 de julho de 1998)

Nos anos 2000, Madonna experimentou mais uma virada na sua vida e na sua carreira. Ao mesmo tempo em que nascia o seu segundo filho e oficializava o seu segundo casamento; ela lançou mais um elogiado álbum, *Music*, e voltou aos palcos após um hiato de turnês de oito anos com a *Drowned World Tour*. Também foi nesta década que ela retomou o ritmo de produções de álbuns de inéditas, se igualando aos seus primeiros 10 anos de carreira, com o lançamento de quatro álbuns e uma coletânea de grandes sucessos, marcando o final de sua parceria com a gravadora Warner Music. Mesmo sendo a década (na verdade, década e meia, considerando que sua última grande turnê aconteceu em 2012) dos números superlativos – cinco turnês mundiais com algumas das maiores arrecadações da história da música, maior audiência do *halftime show* do Super Bowl⁴² –, os anos 2000 foi o período em que Madonna menos figurou na capa da revista Rolling Stone, onde ela estrelou apenas três capas sozinha, sempre próximas a lançamentos de álbuns como em 2000 (Figura 9), 2005 (Figura 10) e 2009 (Figura 11), sendo esta a sua última aparição, até a conclusão desta pesquisa.

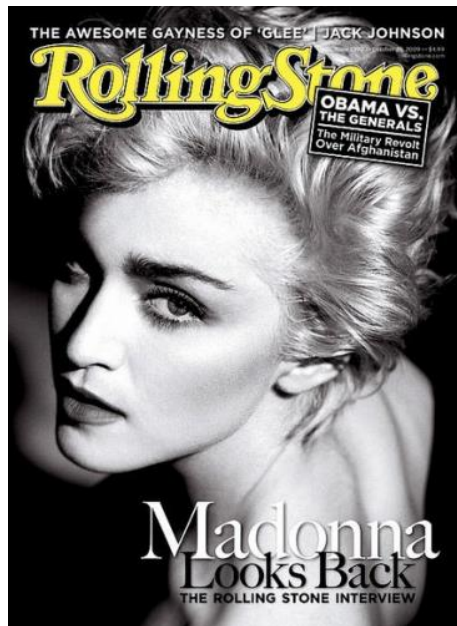
⁴² O show de intervalo do Super Bowl, em 2012, estrelado por Madonna foi assistido por 114 milhões de espectadores em todo o mundo, cerca de 3 milhões a mais de pessoas do que a audiência registrada durante a transmissão do jogo. Durante o período analisado por esta pesquisa, o número correspondia à maior audiência história da atração. No entanto, no ranking absoluto de apresentações até o ano de 2015, a performance de Madonna foi responsável pela terceira maior audiência, tendo sido superada pelos shows do cantor Bruno Mars, em 2014; e da cantora Katy Perry, em 2015.



(Figura 9: Capa da edição de lançamento do álbum *Music*. Publicação em 28 de setembro de 2000)



(Figura 10: Capa da edição de lançamento do álbum *Confessions on a Dancefloor*. Publicação em 1º de dezembro de 2005)



(Figura 11: Capa da edição de lançamento da coletânea *Celebration*. Publicação em 29 de outubro de 2009)

3 – Análises das matérias

3.1 - Resenha crítica dos álbuns

3.1.1 – Madonna (1983)

Escrita pelo jornalista Don Shewey, a matéria foi o primeiro registro sobre a então estreante cantora nas páginas da Revista Rolling Stone. Shewey, repórter especializado em artes cênicas, concedeu três estrelas e meia para o registro fonográfico, no ranking criado pela própria revista. O texto foi publicado no dia 29 de setembro de 1983, dois meses após o lançamento oficial do álbum pela gravadora Sire Records em parceria com a Warner. O texto curto- com apenas três parágrafos – começa com um pequeno resgate do primeiro *single*⁴³ da cantora, para, em seguida, falar sobre os parcos atributos vocais da cantora, de acordo com a sua avaliação. Para pensarmos sobre como a voz de Madonna foi tratada neste primeiro momento em que a crítica de música se deparou com o seu trabalho, precisamos primeiro pensar em como o pop vem sendo absorvido nas redações e o que isso implica para a construção do julgamento do crítico perante um produto considerado popular ou massivo. Nogueira (2013, p.52) faz um resgate do momento em que a crítica de música passa a abrir espaço para os trabalhos produzidos na esteira da contracultura, na segunda metade do século XX. De acordo com ele, com a consolidação de artistas ditos unânimes (aqueles com aportes de grandes gravadoras) como Madonna e Michael Jackson, a crítica de música precisou encontrar um discurso que estivesse de acordo com o mercado fonográfico. Porém essa transição sofreu algumas intempéries, principalmente por parte dos repórteres, que tinham as suas experiências sensíveis calcadas no rock dos anos 70. Frith (1996, p. 210) ajuda a elucidar o que significaria para aqueles que validam os artistas (os críticos) a figura do astro pop. Segundo ele, o significado do pop é o significado de estrelas pop, artistas com organismos e personalidades; central para o prazer de pop é o prazer na voz, o som como o corpo, o som como pessoa. A partir dessa premissa, o gesto central no pop, uma nota cantada, repousa sobre a mesma tensão interna/externa como arte da performance: ele usa a voz como a mais certa indicação da pessoa, o fiador do sujeito coerente; e ele usa a voz como algo artificial, que se coloca, e parece determinada pela música. O uso dessa voz como algo artificial, às vezes retrabalhado digitalmente, com artifícios de pós-produção que as ajude a ficar mais afinada, palatável, é, por muitas

⁴³ Na nomenclatura da indústria fonográfica, um single é uma canção considerada viável comercialmente o suficiente pelo artista e pela sua gravadora para ser lançada individualmente, mas é comum que ela também apareça em um álbum.

vezes, condenado pela crítica especializada que não identifica a música finalizada desta maneira como produto verdadeiramente artístico. No entanto, Santiago (2000, p.148) nos relembra que um superastro – como Madonna viria a se tornar e já dava indicativos para isto – nunca é sincero, está sempre representando, sendo deliciosamente artificial, escapando das leis de comportamento ditadas para os outros cidadãos.

“Madonna, que entrou para as paradas de dança no ano passado com "Everybody", tem uma voz que leva algum tempo para se acostumar. Na primeira audição, ele não parece grande coisa de jeito nenhum. Então você percebe sua única característica distintiva, um soluço de menina que a cantora usa mais e mais e que é irritante como o inferno. Finalmente, você fica viciado, e você começa a olhar de frente para essa armadilhazinha boba em sua voz.” (SHEWEY: 1983, tradução nossa)⁴⁴

A voz, portanto, é um elemento muito caro ao crítico, que atribui o sucesso do conjunto de canções muito mais à produção de Reggie Lucas, do que ao talento da artista. A figura do produtor existe dentro do universo da música popular como a pessoa que trata a voz. Soares (2014, p. 25) rememora o conceito de grão de voz, criado por Roland Barthes, em 1972. Este “grão”, como atesta Barthes, é o corpo na voz: como esse corpo canta, a mão que escreveu a letra cantada, os membros corporais como executam a música (boca, braços pernas). Perceber o “grão” em uma canção é o reconhecimento da noção de texto na análise ou a criação de um sistema de avaliação que será individual (“estou ouvindo a minha relação com o corpo do homem ou da mulher cantando/tocando” nos diz Barthes), mas circunscrito numa cultura. Segundo ele, as vozes que ouvimos nas canções são construídas em estúdios de gravação, moldadas por volumes, texturas, corretores, ou seja, dispositivos que as alteram ou tentam emular o que seria uma voz “correta” ou “original”. A figura responsável por coordenar em estúdio o moldar deste grão é o produtor, que racionalmente tenta construir um sentido para o texto musical. Portanto, a figura de Reggie Lucas, neste momento, é tão importante quanto a de Madonna, a “dona” do grão da voz. Ao analisarmos a nuvem de tags (**Figura 12**) criada a partir do texto completo, percebemos que o verbete voz (voice) é o mais utilizado em toda a crítica, mais até do que o próprio nome da cantora – aparecendo três vezes diferentes, acompanhada de adjetivos como irritante, como uma pequena “armadilha” que captura os ouvintes, e, finalmente, ao

⁴⁴ Madonna, who crashed onto the dance charts last year with "Everybody," has a voice that takes some getting used to. At first, it doesn't sound like much at all. Then you notice its one distinguishing feature, a girlish hiccup that the singer uses over and over until it's irritating as hell. Finally, you get hooked, and you start looking forward to that silly little catch in her voice.

final da resenha, o autor menciona um sem número de garotas com vozes melhores do que a dela para, em seguida, colocar que o conjunto de canções faz um irresistível convite à dança.

“Há lotes de gatinhas do soul de olhos azuis com vozes mais generosas e canções mais complexas - Teena Marie vem rapidamente à mente. Ainda assim, sem ultrapassar as ambições modestas de funk minimal, Madonna emite um convite irresistível à dança”. (SHEWEY: 1983, tradução nossa).⁴⁵

A análise propriamente dita das canções se dá em apenas seis linhas, onde a produção de Reggie Lucas é ressaltada enquanto perfeita, sabendo utilizar a favor de Madonna a simplicidade de suas letras unida às batidas próprias para pistas de dança - ignorando a remixagem final realizada pelo DJ John “Jellybean” Benitez, responsável pela roupagem definitiva da canção “Holiday”. Uma colocação nos chama a atenção pela forma com que o autor estabelece algum valor para a atuação de Madonna também como compositora (já que ser autora das próprias canções faz do mero cantor um artista “maior” para determinados segmentos da crítica). Citando partes das letras das músicas coescritas por Madonna, Shewey fala que ela encontrou soluções “simples, mas inteligentes, por vezes”. Schulze, White & Brown (1993, p. 18) têm uma teoria que diz que quando a distinção entre alta cultura versus baixa cultura é invocada, uma estratégia generalizadora que atribui valores masculinos ativos de alta cultura (arte) e características femininas passivas a cultura de massa (entretenimento), muitas vezes está no trabalho. Um certo número de críticos de música vinculam a Madonna e, ao pop, qualidades femininas (usando adjetivos como fofo, tímido, borbulhante, etc) para a construção de uma versão transcodificada da arte contra a distinção da cultura de massa dentro do domínio da música popular. Atribuir, pois, à composição de Madonna o adjetivo inteligente, Shewey, de certa forma, subverte o que é esperado de um crítico de música, em relação a um produto de cultura pop.

⁴⁵ There are lots of blue-eyed soul belters with more generous voices and more intricate songs — Teena Marie comes quickly to mind. Still, without overstepping the modest ambitions of minimal funk, Madonna issues an irresistible invitation to the dance.

Disponível em <<http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/madonna-19830929>>. Acesso em 30 de março de 2014.

Considerado como ambivalente, porém otimista, pela editora Barbara O'Dair⁴⁶, o texto serviu para apresentar de uma forma simples e sem destaque a cantora para o público da Rolling Stone, então primordialmente formado por ouvintes de rock. Este cuidado ao tratar o trabalho de forma superficial pode ser explicado pela afirmação de Charaudeau (2006) que coloca que as mídias nunca podem garantir que o que é relatado traga alguma marca de perenidade, já que seu discurso é pautado pelo presente da atualidade. É a partir desse ponto de referência que elas olham timidamente para ontem e para amanhã, sem poder dizer muita coisa a respeito⁴⁷. Em 1983, tudo que se conhecia sobre Madonna era a sua persistência em busca de um contrato, sua carreira de bailarina e suas poucas canções, não havia ainda indícios de que ela fosse se tornar a máquina de vender discos que se transformaria em poucos anos.

“O fato dela escrever boas músicas ajuda - elas são envolventes e expõem até os ossos. Ajuda ainda mais o fato de que seu álbum é produzido por Reggie Lucas perfeitamente. Teclados elétricos têm a clareza de sinos de dedo. O baixo bate o contratempo como sapatos no pavimento. Veja bem, é algo simples: "Estou queimando / Queimando para o seu amor ", ou "Feriado / comemore." Mas é inteligente, por vezes, também. 'Physical Attraction' é praticamente uma história cápsula de bailes de formatura do ensino médio, com suas referências maliciosas da Associação 'Cherish' e à canção 'Physical', de Olivia Newton- John.” (SHEWEY: 1983, tradução nossa)⁴⁸

⁴⁶ Baseado em STONE: 1997, p. 7

⁴⁷ Baseado em CHARAUDEAU: 2006, p.134.

⁴⁸ It helps that she writes good tunes — catchy and bare to the bone. It helps even more that her album is pristinely produced by Reggie Lucas. Electric keyboards have the clarity of finger chimes. The bass slaps the backbeat like shoes on pavement. Mind you, it's simple stuff: "I'm burnin' up/Burnin' up for your love," or "Holiday/Celebrate." But it's clever at times, too. "Physical Attraction" is practically a capsule history of high-school proms, with its sly references to the Association's "Cherish" and Olivia Newton-John's "Physical."

Disponível em <<http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/madonna-19830929>>. Acesso em 30 de março de 2014.

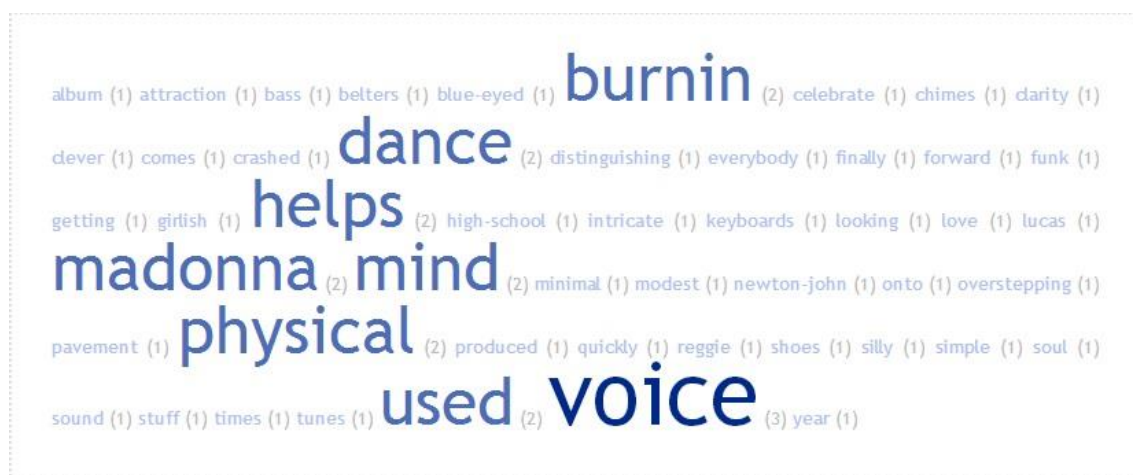


Figura 12 – Nuvem de Tags do álbum *Madonna* (1983)

3.1.2 – *Like a Virgin* (1985)

Após o sucesso de vendas do seu primeiro disco e de ter estrelado a sua primeira capa da Rolling Stone em novembro de 1984, o segundo álbum de estúdio de Madonna, *Like a Virgin*, recebeu uma crítica um pouco maior da publicação, mas, ainda assim, um texto curto. No mesmo período ela foi incluída no anuário da revista como a "cantora que odiamos amar". Escrita pela jornalista Debby Miller e publicada em 17 de janeiro de 1985, quase dois meses depois do lançamento oficial do trabalho, o artigo classificou o álbum com três estrelas e meia no ranking criado pela própria revista. Em seu início a repórter faz um rápido resgate histórico, lembrando como os grupos de garotas dos anos 60 tratavam da temática “amor e garotos” em suas canções, para, em seguida, fazer um contraponto à praticidade de Madonna ao tratar da mesma temática em seu novo single “Material Girl”. Esta, aliás, é a primeira referência à sexualidade de Madonna em uma crítica formal ao seu trabalho. O sexo é uma temática recorrente nas publicações sobre Madonna. Kellner (2001, p. 349) afirma que a obra e a imagem de Madonna são permeadas por ambiguidade, ironia e humor em geral. Neste ponto da sua carreira, ainda na primeira fase, até mesmo a posição de objeto sexual (a famosa figura do boy toy⁴⁹ – brinquedo de garoto-, que tem a sua imagem cristalizada na capa do álbum) é tratada com picardia e como algo essencialmente divertido, e isso se reflete nas letras das

⁴⁹ A palavra Boy Toy apareceu, pela primeira vez, como um desenho grafitado na jaqueta jeans usada por Madonna no clipe Borderline. Nesta primeira fase de sua carreira, a imagem de brinquedo de garoto acabou por se tornar uma assinatura da cantora. De acordo com Clerk (2011, p.44), o apelido provocativo poderia sugerir uma promiscuidade descarada e submissa, no entanto, a mensagem que a cantora pretendia passar era a de que ela estava no comando por brincar com os garotos. O cinto utilizado na capa do álbum acabou por se tornar um componente importante de sua personalidade selvagem.

canções. É como a própria Miller afirma no final do seu texto: “O papel da amante rejeitada apenas não combina com ela. Madonna é muito mais interessante como uma ‘garota’ conivente, flertando seu caminho até o topo, do que como uma adulta chateada⁵⁰”.

“No início dos anos sessenta, quando meninas foram esculpindo primeiro seu nicho no rock & roll, The Crystals estavam cantando sobre como não importava que o menino que amava não dirigia um carro Cadillac, que ele não era uma grande estrela de cinema: ele não era o menino que tinha sonhado, mas e daí? Madonna é mais – bem – uma garota prática. Em sua nova música, ‘Material Girl’, ela afirma, “o menino com o dinheiro duro e frio é sempre o Senhor Certinho/ Porque nós estamos vivendo em um mundo material/ E eu sou uma garota material.”. (MILLER: 1985, tradução nossa⁵¹)

Assim como na crítica anterior, a questão da ausência voz é bastante explorada, em diferentes momentos do texto. Mas não nos deteremos aqui às questões relativas ao seu alcance vocal, posto que trataremos com maior detalhamento quanto formos falar de suas apresentações ao vivo. Diferentemente do texto sobre o seu álbum de lançamento, desta vez a repórter não se ateu a descrever canções ou valorá-las. Apenas quatro canções merecem citação nominal na matéria, sendo uma delas negativa, são elas, respectivamente: “Material Girl”, “Dress You Up”, “Like a Virgin” e, por fim, a balada “Love Don’t Live Here Anymore”, classificada pelo crítico como horrível. Em contrapartida, os sussurros, expressões e sua posição sensual frente ao público são questões um pouco mais valorizadas. Como no trecho em que a autora escreve: “Quando ela gorjeia: ‘Você me fez sentir/ brilhante e nova/ como uma virgem’, em seu fantástico novo single, você sabe que ela está atrás de alguma coisa⁵²”. Ela, a mulher, parece sempre estar atrás de algo quando canta e é observada por críticos de música. Este tipo de afirmativa não é usual quando o trabalho de um cantor é avaliado em uma matéria de jornal. Frith (1996, p. 218) nos traz uma observação sobre as diferenças de observação das performances de homens e mulheres. Segundo ele, a questão de gênero e sexualidade deve estar no centro de qualquer conta de linguagem corporal, mesmo

⁵⁰ The role of the rejected lover just doesn't suit her. Madonna's a lot more interesting as a conniving cookie, flirting her way to the top, than as a bummed-out adult.

⁵¹ In the early Sixties, when girls were first carving their niche in rock & roll, the Crystals were singing about how it didn't matter that the boy they loved didn't drive a Cadillac car, wasn't some big movie star: he wasn't the boy they'd been dreaming of, but so what? Madonna is a more, well, practical girl. In her new song, "Material Girl," she claims, "the boy with the cold hard cash is always Mr. Right/'Cause we're living in a material world/And I am a material girl." When she finds a boy she likes, it's for his "satin sheets/And luxuries so fine" ("Dress You Up").

⁵² When she chirps, "You made me feel/Shiny and new/Like a virgin," in her terrific new single, you know she's after something.

porque o corpo é a chave para o significado social de ambos. Por um lado, as diferenças sexuais são diretamente lidas como diferenças físicas (A tem seios visíveis, B não; A é uma mulher, B, um homem); por outro lado, essas diferenças biológicas são codificadas culturalmente em diferentes usos do corpo, que nada têm a ver com a biologia. Ele completa que é justamente porque os homens e as mulheres são vistos para se moverem de forma diferente, em que o desempenho transgressivo torna-se possível, como uma forma fértil de mentira sexual.

Ao observarmos a nuvem de tags (**Figura 13**) criada a partir da crítica em questão, outra informação interessante aparece: o produtor Nile Rodgers, ex-líder do grupo Chic foi o escolhido pela própria Madonna para conduzir as sessões de gravação. Tal informação concede um peso à obra, muito maior até do que o sucesso de vendas do álbum anterior. Para a crítica, na verdade, é o próprio Rodgers o responsável por conseguir fazer com que a pouca voz de Madonna se adequasse às canções, fornecendo a ela uma base sonora forte o suficiente para que pudesse se sustentar. Uma função primordial, como já explicamos na análise anterior.

“Nile Rodgers produziu *Like a Virgin*, segundo LP de Madonna; ele também tocou guitarra em boa parte do álbum e trouxe seus parceiros ex -Chic Bernard Edwards no baixo e Tony Thompson na bateria. Rodgers sabiamente fornece o tipo de "músculo" que as letras atrevidas de Madonna demandam. Sua voz clara balança sobre os pesados sintetizadores e faixas rítmicas como uma criança em um passeio de carnaval.” (MILLER: 1985, tradução nossa⁵³)

É importante observar, pois, que para os críticos que tratavam da obra de Madonna até então, ela não seria capaz de fazer escolhas próprias em seu processo produtivo. Todo o sucesso que conseguira – apesar de não ser Cyndi Lauper (a comparação com Lauper aparecerá novamente, na crítica da primeira grande turnê da cantora), apesar da pouca voz, apesar do jeito espalhafatoso e das músicas duvidosas – seria fruto do trabalho árduo de uma engenhosa máquina de produção de sentidos em escala industrial. Para boa parte dos críticos de então, os produtos de cultura pop só

⁵³ Nile Rodgers produced *Like a Virgin*, Madonna's second LP; he also played guitar on much of it and brought in ex-Chic partners Bernard Edwards on bass and Tony Thompson on drums. Rodgers wisely supplies the kind of muscle Madonna's sassy lyrics demand. Her light voice bobs over the heavy rhythm and synth tracks like a kid on a carnival ride.

Este posicionamento da crítica reflete a questão do gosto pessoal. Frith (1996) explica o julgamento pop é um processo duplo, onde os fãs – ou quem detiver a informação, neste caso, o crítico – tem como sua primeira tarefa levar as pessoas a ouvir as coisas “certas” para daí convencê-los a gostar deles. Para o autor, somente quando podemos aceitar que alguém está ouvindo o que estamos ouvindo, mas simplesmente não valorizá-lo, vamos ceder à subjetividade do gosto e concordamos que não há nenhum ponto para outro argumento. Argumentos culturais populares, em outras palavras, não são sobre gostos e desgostos, como tal, mas sobre as formas de escuta, sobre formas de audição, sobre maneiras de ser⁵⁴.



O terceiro álbum de estúdio de Madonna, *True Blue*, foi o primeiro trabalho a merecer uma resenha crítica mais extensa⁵⁵ por parte da Rolling Stone, combinando três das quatro características propostas por Piza (2004, pp. 70-71) para a construção de um bom texto analítico: sinceridade (ao trazer suas primeiras impressões), objetividade (olhando os aspectos estruturais da obra) e preocupação com o autor. Escrito por Davitt Sigerson, jornalista e produtor de discos, com passagens por diversos veículos de comunicação como o jornal New York Times e The Village Voice, o texto classificou o

⁵⁵ A resenha crítica sobre o álbum True Blue possui 1.004 palavras, enquanto os dois textos anteriores, sobre os álbuns Madonna e Like a Virgin possuíam 221 e 331 palavras, respectivamente.

álbum com quatro estrelas dentro do ranking próprio da publicação. Com mais de 10 milhões de discos vendidos em todo o mundo e depois de ter estrelado três filmes – um sucesso de bilheteria, *Procura-se Susan Desesperadamente*; e dois fracassos *Quem é essa garota?* e *Surpresa de Shangai*, coestrelado pelo seu então marido Sean Penn – Madonna era agora uma superstar do show business. E é justamente neste período que o tratamento por parte da crítica especializada começa a mudar. Publicado no dia 17 de julho, apenas 17 dias após o lançamento oficial do disco (as duas críticas anteriores só foram publicadas cerca de dois meses após o trabalho estar disponível nas lojas), pela primeira vez o critério externo de divulgação da notícia por proximidade do acontecimento programado é utilizado. Em seus três primeiros parágrafos, o autor faz um resgate do modo como Madonna vem conduzindo a sua carreira até então, elencando sua série de desventuras amorosas, lembrando o seu papel de símbolo sexual e exaltando a sua capacidade de jogar com esperteza o jogo da indústria fonográfica.

“De todos os craques atuais, nenhum tem manipulado o aparelho da fama de forma mais astuta do que Madonna. Como Prince, ela reconheceu a virtude de um nome com uma só palavra e demonstrou a verdade de um velho ditado - o sexo vende. Ela brincou com a moral pública dos Estados Unidos, como uma virtuosi, se construindo de estrelinha mega-vagabunda para menina má com um coração de ouro e, finalmente, para nova mulher honesta. Cínicos e idealistas podem concordar: a conquista deste ideal requer quantidades incríveis de sorte e esperteza. Chega como uma moça bonita, uma boneca que canta bem, que aposta com grande ambição e senso de mercado em um álbum de dança sem grandes pretensões que torna-se um sucesso internacional.” (SIGERSON, 1986, tradução nossa⁵⁶)

Já na primeira frase do texto temos uma afirmação que ressoa positiva para a cantora. Ao trata-la como craque, principalmente comparando-a a Prince (mesmo que seja apenas pela escolha de ambos de serem conhecidos apenas por um nome), um astro do primeiro escalão da música pop em seu auge, Madonna recebe uma chancela que, até então não havia recebido, a de estrela consolidada. Mas, para chegar a essa posição, de

⁵⁶ Of all current superstars, none has manipulated the apparatus of fame more astutely than Madonna. Like Prince, she recognized the virtue of a one-word name and demonstrated the truth of an old adage — sex sells. She has played America's public morals like a virtuoso, building from starlet to megaslut to bad girl with a heart of gold to New Honest Woman. Cynics and idealists can agree: a conquest this perfect requires incredible amounts of both luck and smarts. Up comes a good-looking, good-singing doll who parlays great ambition and market sense into a lowbrow dance album that becomes an international hit. Disponível em < <http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/true-blue-19860717> > Acesso em 30 de março de 2014.

acordo com o autor, o corpo de Madonna foi fundamental para a criação da sua persona pública. É preciso atentar para as palavras escolhidas por Sigerson para descrever a transição de Madonna nesse início de carreira: estrelinha mega-vagabunda, menina má com coração de ouro, para, finalmente, se tornar mulher honesta. Essa perspectiva é descrita por Schulze, White & Brown (1993, p. 16) que afirmam que Madonna, à essa época, foi criticada a partir de uma variedade de perspectivas, mas cada uma delas assumia um alto terreno social, moral ou estético a partir do qual ela poderia ser vista como indigna de emulação. Para alguns desses críticos, Madonna seria a mais baixa forma de cultura popular e promovia gostos degradados e sem sofisticação, prejudicando, assim, elevados padrões culturais. Outros se preocupavam mais com a perspectiva de Madonna como um modelo de moral desagradável para os seus filhos.

Para alguns, essa preocupação está ligada a uma possibilidade, aparentemente, ainda mais perigosa - a de que Madonna corrompe o significado da feminilidade. Como uma espécie de grotesco feminino, Madonna era injuriada pelas transgressões carnavalescas de papéis tradicionais de gênero e sexualidade que caracterizam suas várias personas e performances. Essa é uma visão bastante apocalíptica do modo como Madonna era tratada por parte dos jornalistas de cultura em seu início de carreira, no entanto, neste texto, apesar de algumas pitadas de ironia e crítica (vide a frase “uma boneca que canta bem” ou quando diz que a “marcha de Madonna rumo ao sucesso à leva a beira da superexposição”), o autor tende a ter uma deferência maior à sua capacidade artística e dá a ela uma valoração até então pouco vista/ lida.

“Então, acontece a divulgação das revistas Penthouse e Playboy. Como um par de ensaios de quatro anos atrás simplesmente apareceria nas mãos de duas publicações ferozmente competitivas no exato momento ideal para Madonna? Se ele não é uma solução, então é claro que Deus gosta meninas más católicas. E o que poderia ser melhor? Que a consumação do amor da "boy toy" seria seguida imediatamente de um ritual de purificação no altar do amor real. Madonna se casa com Sean Penn e finalmente atinge o saco matrimonial. E ela fez tudo isso em menos tempo do que levou Ronald Reagan para enviar milhões de americanos abaixo da linha de pobreza.” (SIGERSON, 1986, tradução nossa⁵⁷)

⁵⁷ Then, out come the Penthouse and Playboy spreads. How do a couple of four-year-old portfolios just happen to make it into the hands of two fiercely competitive publications at the same exact ideal-for-Madonna moment? If it isn't a fix, then clearly God likes bad Catholic girls. And what could be better? That this bathroom consummation of boy toy love should be followed immediately by ritual purification at the altar of real love. Madonna marries Sean Penn and at long last hits the matrimonial sack. And she did it all in less time than it has taken Ronald Reagan to send millions below the poverty line. Disponível em < <http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/true-blue-19860717> > Acesso em 30 de março de 2014.

Outro ponto importante que se apresenta no parágrafo descrito acima é uma possível redenção da figura pública fora dos padrões estabelecidos para uma mulher na sociedade. O autor dedica um trecho significativo do texto para mostrar a trajetória de Madonna de capa da Playboy e “Boy Toy” a senhora de família, casada com o neo-astro do cinema Sean Penn. Embora carregado de ironia, ele dá a dimensão de como parte do público se sentia em relação à figura da cantora e como essa imagem começava a mudar. Também é neste texto em que, pela primeira vez, o nome do produtor das faixas não é mencionado – a produção é atribuída igualitariamente a ela e à Pat Leonard. Sua capacidade vocal e escolha acertada de repertório são valorizados pelo jornalista, que afirma que “o amável novo álbum de Madonna permanece fiel ao seu passado enquanto cresce descaradamente através dele”. Observando a nuvem de tags (**Figura 14**) criada a partir da crítica de Sigerson, percebe-se que o nome da cantora é o verbete mais utilizado em todo o texto, com 16 aparições, sendo as segundas palavras mais utilizadas os verbetes True e Blue (que formam o nome do álbum resenhado), com sete aparições cada. Esta é a primeira vez em que o protagonismo total da matéria se volta para a artista, seja como cantora – “Cantando melhor do que nunca, Madonna firma sua reivindicação como a poetisa pop de classe média-baixa americana.⁵⁸”, seja como compositora – “M. resistiu à tentação de alcançar o tipo de força-tarefa de produção que Nile Rodgers realizou em “Like a Virgin”. Em vez disso, temos um registro limpo, acessível, montado por uma cantora e compositores para mostrar materiais e performances⁵⁹” – e, finalmente, como performer – “Ela completa a transição de diva de gênero para o sonho molhado massivo, brandindo uma fivela de cinto escrito “brinquedo de garoto” sob seu umbigo a mostra, para depois transformá-lo em torno de um show de humor e o arrancar na sequência⁶⁰”.

Voltando a atuação de Madonna enquanto co-produtora do álbum, o texto que analisamos aqui, nos mostra que o papel desempenhado por Nile Rodgers no trabalho anterior é desempenhado a contento por ela e Pat Leonard. Atribuindo, inclusive, um

⁵⁸ Singing better than ever, Madonna stakes her claim as the pop poet of lower-middle-class America.

⁵⁹ M. resisted any temptation to reach for the kind of tour de force production Nile Rodgers achieved on Like a Virgin. Instead, we have a clean, accessible record assembled by a singer and songwriters to showcase material and performances.

⁶⁰ She completes the transition from genre diva to mass-media wet dream brandishing a boy toy belt buckle under her bared bellybutton, then turns it around in a show of humor and pluck. (SIGERSON, 1986)

valor que não havia antes, mesmo escrevendo música popular de grande alcance. Até mesmo a escolha, descrita pelo autor, de não ter um hit considerado arrasa-quarteirão é dada como sendo decisão acertada dela própria. Frith (1996, p. 157) explica que a música pop preenche um buraco que o olhar entediado é colocado de frente; diversão é o tempo que a pessoa não percebe que passa até mais tarde. Por outro lado, a música popular trabalha para parar o tempo, para manter o consumo no momento do desejo, antes de ser lamentado. E é esse o papel atribuído ao disco de Madonna pelo autor quando ele escreve ao final de sua crítica: “True Blue pode gerar menos vendas e menos atenção do que Like a Virgin, mas define-a como um artista para o longo prazo⁶¹”.

Armado com o sucesso de "Into the Groove" (uma demo sem retoques de oito faixas feitas por Bray e Madonna que simboliza a perfeição dance-pop), M. resistiu à tentação de alcançar o tipo de força-tarefa de produção que Nile Rodgers realizou em "Like a Virgin". Em vez disso, temos um registro limpo, acessível, montado por uma cantora e compositores para mostrar materiais e performances. (SIGERSON, 1986, tradução nossa⁶²)



Figura 14 – Nuvem de tags do álbum *True Blue* (1986)

⁶¹ True Blue may generate fewer sales and less attention than Like a Virgin, but it sets her up as an artist for the long run.

⁶² Armed with the success of "Into the Groove" (an unretouched eight-track demo by Bray and Madonna that epitomizes dance-pop perfection), M. resisted any temptation to reach for the kind of tour de force production Nile Rodgers achieved on Like a Virgin. Instead, we have a clean, accessible record assembled by a singer and songwriters to showcase material and performances.

Disponível em < <http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/true-blue-19860717> > Acesso em 30 de março de 2014.

3.1.4 – Like a Prayer (1989)

Existem textos que marcam a mudança de paradigmas sobre algo ou alguém. A resenha crítica escrita por J.D. Considine para o lançamento do quarto álbum de estúdio de Madonna, *Like a Prayer*, é um dos exemplares desses escritos. O texto foi publicado no dia 6 de abril de 1989, cerca de 15 dias após o lançamento oficial do disco, e ainda sob o embalo da polêmica do videoclipe da música-título e o cancelamento do contrato milionário com a Pepsi⁶³. Porém, diferentemente das matérias que ressaltavam a controvérsia do episódio, Considine despe a sua crítica das polêmicas e centra o texto nas escolhas artísticas de Madonna e como a sua trajetória se transformou ao longo dos anos.

Já no primeiro parágrafo, o autor discorre sobre como a imagem (ver verbete image, **Figura 15**) de Madonna foi determinante para a construção da sua persona pública, sendo ela, por muitas vezes, mais valorada do que o seu trabalho musical. Em seu ensaio presente no livro *The Madonna Connections*, o pesquisador David Tetzlaff (1993) fala sobre como a construção de imagem pública de Madonna afetou diretamente a sua carreira e determinou como a crítica a tratava durante esta primeira década. Tetzlaff (1993, p. 243, tradução nossa) afirma que o poder de Madonna vem da sua capacidade de manipular a própria imagem com sucesso.

“Manipulação é provavelmente o termo-chave em nas críticas à Madonna. Quer os críticos aprovem ou desaprovem a Material Girl quebra, em grande parte, ao longo da borda da forma como eles identificam, interpretam e avaliam essa manipulação. De um lado, quando ela é atacada, a carga geralmente é que ela friamente manipula sua audiência, que ela está com fome de poder. Por outro lado, quando ela é elogiada, a alegação é que sua manipulação bem sucedida do sistema de cultura de mídia mostra um admirável espírito, independência e auto-determinação. O público, também, se a favor ou contra, tem-se centrado não tanto no seu canto, dança e atuação ou mesmo sua sexualidade por si só, como sobre a forma como foi construída e gerida a sua fama⁶⁴.”

⁶³ Madonna havia sido contratada pela Pepsi como garota-propaganda no valor de US\$ 5 milhões. O contrato previa a gravação de um comercial de dois minutos, que foi ao ar no dia 2 de março de 1989, como um lançamento não-oficial da canção *Like a Prayer*. Pelo contrato, a Pepsi também patrocinaria a nova turnê mundial da cantora. No dia seguinte ao lançamento da campanha publicitária, Madonna divulgou o videoclipe da canção, gerando o protesto de líderes religiosos que o acharam ofensivo. Com a repercussão negativa do caso e um boicote ao refrigerante comandado pelo pastor Donald Wildmon, a Pepsi cedeu à pressão e cancelou o contrato com Madonna, retirando o comercial do ar.

⁶⁴ Manipulation is probably the key term in Madonna criticism. Whether critics approve or disapprove of the Material girl breaks largely along the edge of how they identify, interpret, and evaluate this manipulation. On the one hand, when she is attacked, the charge is usually that she coldly manipulates her audience, that she is power hungry. On the other hand, when she is praised, the claim is that her successful manipulation of the media culture system shows admirable spirit, independence, and self-

Santiago (2000, p.149) corrobora essa opinião quando fala que o superastro é o significante em que os olhares se encontram para a metamorfose dita carnavalesca. Ele leva a arte para o palco da vida, trazendo para ele a figura artificial e fantasiosa consumida nas aparições públicas, se transformando em um elemento catalisador. O superastro, por saber manipular a sua persona pública tão bem, é colocado ao mesmo tempo como deus, artista, pessoa, superior, diferente e semelhante. Tudo ao mesmo tempo. Frith (1996, p. 214) completa:

“ao julgar um performer nós estamos, enquanto uma audiência, medindo seus gestos contra a nossa noção do que ele realmente gosta fora do palco (o que sua voz e corpo realmente fazem, neste tipo de situação), e mesmo que, do ponto de vista do cantor, o que torna ainda mais importante manter uma clara separação ou a distância entre o eu e da personalidade, no entanto, que está em oferta é um tipo de vulnerabilidade: podemos não gostar dela (e na maioria dos gêneros de performance pop é, especificamente, sobre o ser amado)”.

E Madonna soube ser tudo isso ainda nesta primeira década de sua carreira, como narra o autor:

“Desde que umbigo de Madonna ondulou pela primeira vez em seu caminho para a consciência de massa, sua fama tem sido mais uma questão de imagem do que artística. Não importa se houve qualquer profundidade ou ressonância por trás dele; para muitos de seus fãs, a imagem por si só - Madonna astuta, brinquedo de menino devassa, alegremente manipulando o mundo material - foi ressonante suficiente. Para outros, ele era apenas um ato, uma manobra pop friamente calculada, concebida para vender discos⁶⁵.” (CONSIDINE, 1989, tradução nossa)

Na sequência do texto, Considine faz uma afirmação contundente sobre o álbum analisado por ele. Para o autor, somente agora, após quase uma década de carreira, Madonna mereceria ser levada a sério enquanto artista. “Com *Like a Prayer*, Madonna não só pede para ser levada a sério, ela insiste nisso. Ousado em suas letras, ambicioso na sua sonoridade, este é, de longe, o álbum mais conscientemente sério que ela já fez⁶⁶”. A palavra sério, aqui, pode ser interpretada como amadurecida, ou até

determination. The audience, too, whether pro or con, has focused not so much on her singing, dancing and acting or even her sexuality per se as on how she has constructed and managed her fame. (TETZLAFF, 1993, p. 243)

⁶⁵ Ever since Madonna's bellybutton first undulated its way into mass consciousness, her fame has been more a matter of image than artistry. Never mind whether there was any depth or resonance behind it; for many of her fans, the image alone — Madonna as wily, wanton boy toy, gleefully manipulating the material world — was resonant enough. For others, it was just an act, a coolly calculated pop ploy designed to sell records.

⁶⁶ With *Like a Prayer*, Madonna doesn't just ask to be taken seriously, she insists on it. Daring in its lyrics, ambitious in its sonics, this is far and away the most self-consciously serious album she's made.

mesmo como de alto valor (ver verbetes *serious* e *seriously*, **Figura 15**). Uma artista séria é aquela que tem um trabalho dito de qualidade reconhecida e, para parte da crítica, uma cantora pop não mereceria essa classificação por trazer à tona canções de formatos mais simples. Para que Madonna fosse reconhecida como tal, o autor atribuiu ao seu álbum adjetivos como ousado em suas letras e ambicioso em sua sonoridade. Tais características davam ao trabalho um peso, uma relevância que começava a ser ensaiada na resenha analisada anteriormente, mas que agora se concretiza, principalmente ao afirmar que ela alcança a posição sem sair efetivamente da sua zona de conforto: “(...) a música, embora claramente um passo além das confecções pop que fez com que a cantora ganhasse o seu lugar nas paradas, permanece o mais acessível do que nunca⁶⁷”. Ele retoma a questão da seriedade enquanto ponto crucial para a mudança de posicionamento de Madonna no mercado da música, no parágrafo final do texto ao afirmar:

“Quanto à sua imagem, bem, você pode ver seu umbigo no encarte, mas o que você ouve quando entra no pacote é o mais perto da arte que a música pop pode chegar. “Like a Prayer” é prova de que não só que Madonna deve ser levada a sério como artista, mas que dela é uma das vozes mais interessantes dos anos oitenta. E se você tem dificuldade em aceitar isso, talvez seja a hora de um pouco de ajuste de imagem por sua própria conta” (CONSINDINE, 1989, tradução nossa⁶⁸)

O texto, a partir daí, discorre sobre as impressões de Considine faixa a faixa, construindo pontes com o momento pessoal da cantora, que atravessava um divórcio turbulento com o seu marido, o ator de cinema Sean Penn, além de recuperar os traumas da sua infância como a morte precoce da mãe, vítima de câncer, e a relação tumultuada com o pai e a madrasta (ver verbetes *trauma*, *father* e *marriage*, **Figura 15**). O tom confessional das músicas é destacado, inclusive emitindo um juízo de valor sobre as capas de tabloides que tratavam dos detalhes da separação (como supostas agressões, algumas delas narradas na letra da canção “Till death do us part”, presente no álbum): “Às vezes, o álbum pode ser devastador em sua honestidade - leia a letra de ‘Till Death Do Us Part’, e você vai se sentir culpado por ter olhado alguma vez para um tablóide

⁶⁷ (...) the music, though clearly a step beyond the pop confections that earned the singer her place on the charts, remains as accessible as ever.

⁶⁸ As for her image, well, you may see her navel on the inner sleeve, but what you hear once you get inside the package is as close to art as pop music gets. Like a Prayer is proof not only that Madonna should be taken seriously as an artist but that hers is one of the most compelling voices of the Eighties. And if you have trouble accepting that, maybe it's time for a little image adjustment of your own.

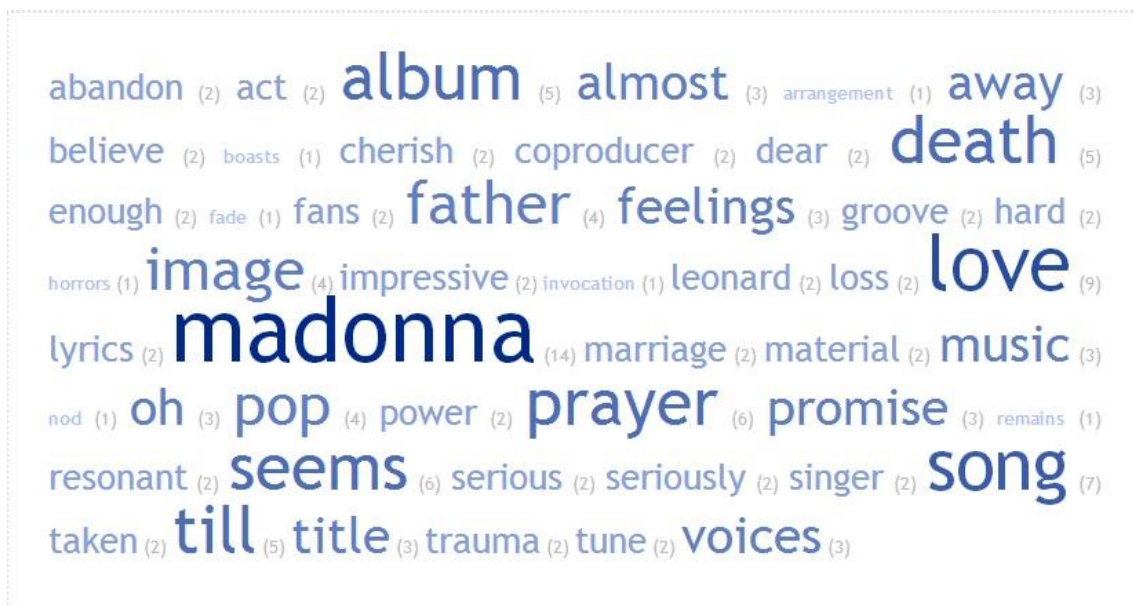
com uma manchete sobre o casamento de Madonna e Sean⁶⁹”. Este tipo de escrita, mais interpretativa, de acordo com Gadini (2009, p. 263), presente nas críticas de cultura, se assemelharia mais ao discurso da crônica, diferenciando-se assim dos habituais padrões informativos, mais presentes em outras editorias do jornalismo atual.

Outra característica importante presente no texto é o protagonismo total de Madonna à frente da produção. O autor ressalta o trabalho desenvolvido por ela, juntamente com os produtores Pat Leonard e Stephen Bray, como um movimento de evolução da sua carreira. Regev (2013, pp. 68-69) explica que músicas e obras musicais – como um álbum – são normalmente avaliadas de acordo com a perícia, o virtuosismo, inovação e originalidade encontradas no uso e na presença destes meios em um determinado trabalho. Segundo ele, para uma música ou um álbum inteiro ser julgado como bom, os elementos expressivos devem ser portadores, sobretudo, de alguma declaração emocional crível, um trato de humor específico, assim como era o *Like a Prayer*.

“O pior que pode ser dito de números obviamente confessionais do álbum é que eles geram emoções tão poderosas que uma canção pop admirável como ‘Keep It Together’ parece quase trivial em comparação (quando, na verdade, é uma invocação bastante impressionante da importância da família) . Felizmente, Madonna mantém um impressionante senso de equilíbrio ao longo do álbum, fermentando a dor de ‘Till Death Do Us Part’ com o amor alegre de ‘Cherish’, contrastando o trauma de ‘Oh Father’, com os jogos de poder libidinais de “Love Song” (um musicalmente aventureiro dueto tímido com Prince) e juxtapondo o fervor estático de ‘Like a Prayer’, com a brincadeira católica de ‘Act of Contrition’”. (CONSINDINE, 1989, tradução nossa⁷⁰)

⁶⁹ At times, the album can be heartbreaking in its honesty — read through the lyrics to “Till Death Do Us Part,” and you’ll feel guilty for ever having glanced at a tabloid with a Madonna & Sean Wedding Shocker headline. (CONSINDINE, 1989)
Disponível em < <http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/like-a-prayer-19890406> > Acesso em 13 de agosto de 2013.

⁷⁰ The worst that can be said of the album's obviously confessional numbers is that they engender such powerful emotions that an admirable pop song like “Keep It Together” seems almost trivial by comparison (when in fact it's a rather impressive invocation of the importance of family). Fortunately, Madonna maintains an impressive sense of balance throughout the album, leavening the pain of “Till Death Do Us Part” with the lighthearted love of “Cherish,” contrasting the trauma of “Oh Father” with the libidinal power games of “Love Song” (a coy, musically adventurous duel-duet with Prince) and juxtaposing the ecstatic fervor of “Like a Prayer” with the Catholic in-joking of “Act of Contrition.” (CONSINDINE, 1989)
Disponível em < <http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/like-a-prayer-19890406> > Acesso em 13 de agosto de 2013.



tempo antes, outro cantor pop, Prince, havia se aventurado na criação de músicas para a trilha sonora de um filme, *Batman*. A empreitada garantiu ao cantor e compositor o primeiro lugar na parada hot 200 de álbuns da Billboard por seis semanas consecutivas (de 22 de julho a 26 de agosto)⁷². Na primeira frase do seu texto, o autor sugere que o subtítulo do disco poderia ser “Madonna vai à Broadway como protagonista”. A afirmativa pode ser interpretada como um elogio, pela qualidade técnica que ele teria observado no álbum em questão; ou como uma crítica velada à atuação de Madonna na peça *Speed-the-plow*, com a qual ficou em cartaz na Broadway durante o ano de 1988. Mas ao continuarmos a leitura, percebemos que há uma espécie de redenção: como cantora e produtora, Madonna é profissional.

“Comparado com o som mecânico de Prince em seu LP *Batman*, de qualquer forma, *I’m Breathless* se destaca como um todo unificado - um álbum conceitual plenamente realizado. Se isso é um elogio, depende do que você acha do conceito em si. Esta gravação pode parecer um conceito para os ouvintes que desencantadas por - ou que tenham apenas ouvido falar - da tradicional fase musical (a grande maioria dos norte-americanos, em outras palavras). O novo álbum de Madonna vai apresentar automaticamente Stephen Sondheim - que escreveu três novas músicas para Madonna cantar em *Dick Tracy* - para toda uma nova audiência, mas exatamente o tipo de impressão Sondheim vai causar, bem, isso permanece incerto⁷³.” (COLEMAN, 1990, tradução nossa)

Stephen Sondheim, compositor de diversos musicais em cartaz na Broadway, é o segundo nome mais citado na matéria. Com a experiência de ser o autor de peças como *Sweeney Todd*, o autor que compôs cinco canções para o álbum, incluindo a ganhadora do Oscar de Melhor Canção, “Sooner or later”, despontava, então, como um dos mais criativos compositores de musicais do período. Uma colocação do autor atenta para o tipo de valor que ele atribuía à Madonna no período. Quando ele afirma: “Mais do que se poderia esperar, Madonna está à altura do desafiante material, se segurando contra credenciais pesados de Sondheim e sua propensão para estudadas melodias solenes”, ele coloca a cantora numa posição de inferioridade perante o autor que lhe concederia

⁷² Disponível em < <https://www.billboard.com/archive/charts/1989/billboard-200> > Acesso em 23 de março de 2015.

⁷³ Compared with Prince's mechanical-sounding *Batman* LP, at any rate, *I'm Breathless* stands as a unified whole — a fully realized concept album. Whether that's a compliment depends on what you think of the concept itself. This recording may seem like a conceit to listeners who are unenchanted by — or have barely heard of — the musical stage tradition. (The vast majority of Americans, in other words.) Madonna's new album will automatically introduce Stephen Sondheim — who wrote three new songs for Madonna to sing in *Dick Tracy* — to a whole new audience, but exactly what kind of impression Sondheim will make, well, that remains uncertain. (COLEMAN, 1990)

Disponível em < <http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/im-breathless-19900614> > Acesso em 13 de agosto de 2013.

qualidade artística. Frith (1996, p. 159) explica que durante muito tempo a análise mais acadêmica da música popular anglo-americana assumiu que o significado do pop estava nas letras. Esta é a tradição de análise de conteúdo; e argumentos sobre o valor político e social do pop ainda são mais propensos a se referir às letras do pop do que aos sons do pop. Letras simples são menos importantes do que letras imponentes, como aquelas que aparecem nas canções escritas para espetáculos musicais. Já observamos anteriormente que a simplicidade das letras escritas por Madonna e seus colaboradores foram categorizadas como interessantes, eficientes, mas nada extraordinário. Ter Madonna cantando algo que, para Coleman, possui um valor artístico diferenciado, em alguns momentos, causou estranheza e, em certa medida, preconceito, já que as letras sofisticadas de Sondheim não estariam sendo cantadas por alguém à sua altura.

“Às vezes, porém, a inteligência e sofisticação das letras de Sondheim trabalha contra encantos mais francos de Madonna. Há uma certa distância inerente a essas músicas; a música chama conscientemente no passado pré-rock, enquanto a letra saboreia um jogo de palavras complicadas e dispensa observações espirituosas sobre o amor e a vida. É gratificante ouvir a voz de Madonna no meio de um piano acústico gentil e arranjo de palhetas, para uma mudança, em *Sooner or Later*, mas as outras duas contribuições Sondheim incluídas aqui parecem um pouco forçadas.”⁷⁴ (COLEMAN, 1990, tradução nossa)

O autor dedica outros cinco parágrafos para discorrer sobre detalhes de cada uma das canções. Enquanto a grande parte da análise se restringe em descrever o ritmo da batida da canção, ou quem participou da sua produção, ou backing vocal, uma delas, merece atenção especial e mostra um pouco da imagem de Madonna, sob o olhar do crítico em questão. Nogueira (2013, pp. 61-62) nos relembra a definição de crítico e da sua atuação no que se convencionou chamar de jornalismo opinativo. A crítica é um texto produzido por alguém que teria proximidade com a produção cultural, com a função de analisá-las, abrir essas produções para o debate; assumindo uma posição no embate social de cada época em que exerce o seu ofício. Segundo Nogueira, a crítica é

⁷⁴ At times, though, the wit and sophistication of Sondheim's lyrics work against Madonna's more forthright charms. There's a certain distance inherent in these songs; the music consciously draws on the prerock past, while the lyrics savor tricky wordplay and dispense witty observations about love and life. It's satisfying to hear Madonna's voice amid a genteel acoustic piano and reeds arrangement, for a change, on "Sooner or Later," but the other two Sondheim contributions included here sound a bit forced. (COLEMAN, 1990)

Disponível em < <http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/im-breathless-19900614> > Acesso em 13 de agosto de 2013.

uma forma de interpretação que se coloca distante da premeditação e da leitura de intenção do autor.

Há também a distinção explicada por Frith (1996, p. 72), onde ele mostra que a marcação externa de algumas faixas e gêneros e artistas como "bom" e outros como "mau" parece ser uma parte necessária do prazer da música popular e da utilização. De acordo com Frith, este é o modo em que nós estabelecemos o nosso lugar em vários mundos da música e usamos a música como fonte de identidade. E 'bom' e 'ruim' são palavras-chave, porque eles sugerem que os julgamentos estéticos e éticos estão ligados entre si: não gostar de um registro não é apenas uma questão de gosto; é também uma questão de moralidade.

Ao analisar a canção "More", o autor faz uma ponte com a canção "Material Girl", presente no segundo álbum da cantora e que acabou por se tornar uma espécie de porta-voz da pessoa que Madonna seria. E esta pessoa, fútil e materialista, ensaiava uma espécie de remissão dos seus pecados ao supostamente perceber que a busca pelo consumo de forma desenfreada não lhe traria felicidade. Para o crítico, tal afirmação é uma desconstrução da persona pública de Madonna, relegada a segundo plano, sob as camadas artificialmente construídas nesse novo trabalho, de aura "sofisticada".

"'More', por sua vez, é uma espécie de pontapé. Um arrogante número de batida rápida qualquer, este hino parecia feito sob medida para Madonna. Ela recita o mantra tolo e materialista com desenvoltura e senso breve de ironia, mas algo vital está faltando em 'More'. A dica vem perto do fim da canção: Depois de "ter tudo" com o Sr. Right, Madonna admite, essa busca de consumo massivo de 'More' torna-se redundante. Isso vem com o território - a maioria dos musicais oferecem um final feliz e uma moral de afirmação da tradição. Mas a 'Material Girl' nunca teria o espetáculo de tal sentimentalismo arrumado. A sensualidade de bronze e vulnerabilidade que sempre apoiaram a imagem de dureza e determinação de Madonna estão profundamente enterradas na maioria das camadas de artifício e teatralidade de *I'm Breathless*.⁷⁵" (COLEMAN, 1990, tradução nossa)

⁷⁵ *More*, meanwhile, is something of a kick. A swaggering, jivey uptempo number, this gold digger's anthem would seem custom-made for Madonna. She recites the ditzy, materialistic mantra with aplomb and a winking sense of irony, but something vital is missing from *More*. The tip-off comes near the end of the song: Once you "have it all" with Mr. Right, Madonna allows, this all-consuming quest for "More" becomes redundant. That comes with the territory — most musicals offer a happy ending and a tradition-affirming moral. But the "Material Girl" would never have indulged in such tidy sentimentality. The brazen sexiness and vulnerability that have always supported Madonna's image of toughness and resolve are deeply buried on most of *I'm Breathless* under new layers of artifice and theatricality.

Na última parte do texto, o autor se volta para analisar uma única música: “Vogue”. A canção, que havia sido lançada enquanto single dois meses antes do álbum, é um dos maiores sucessos da carreira de Madonna até hoje, sendo o single mais vendido em toda a história da cantora nos Estados Unidos. Coleman dedica três parágrafos para as suas impressões sobre a faixa, que tinha a sonoridade completamente apartada do restante do conjunto de canções presentes em *I’m Breathless*. O autor inicia sua análise afirmando que a música, à primeira audição, quando foi lançada enquanto single, parecia um pouco sem brilho, mas se transformava enquanto encerramento de um álbum ambicioso e inconsistente. Madonna, com “Vogue”, volta ao seu elemento, o da dança, da noite e do escapismo. Como ele relata no seguinte trecho: “‘Em ‘Vogue’, Madonna comunica exatamente o quão vital e importante um ritual bobo de pista de dança pode ser para seus praticantes.” Quando o autor escreve que Madonna “mais do que qualquer cantor pop desde sua antepassada da Motown Diana Ross, parece obcecada por se tornar grande no mundo do showbiz mais tradicional de musicais e filmes⁷⁶”, ele deixa claro que, de acordo com a sua visão, este não seria o seu espaço. Madonna, para Coleman, é muito maior na pista de dança do que no palco ou no cinema.

"Nenhuma outra estrela pop hoje poderia fazer um álbum como este, mas a batida pulsante e soco emocional da *Vogue* faz o resto de *I’m Breathless* parecer acadêmico, um exercício rápido ao contrário de um catártico treino suado. (...) Isso é entretenimento. Entretanto, qualquer que seja o destino de *Dick Tracy* e *I’m Breathless*, *Vogue* prova que Madonna ainda pode entregar aquele indefinível algo extra. Por enquanto, isso é o suficiente⁷⁷." (COLEMAN, 1990, tradução nossa)

⁷⁶ More than any pop singer since her Motown forebear Diana Ross, Madonna seems obsessed with making it big in the more-traditional showbiz world of musicals and movies. (COLEMAN, 1990)
Disponível em < <http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/im-breathless-19900614> > Acesso em 13 de agosto de 2013.

⁷⁷ No other pop star today could — or probably would — make an album like this, but the throbbing beat and emotional wallop of “Vogue” make the rest of *I’m Breathless* seem academic, a brisk exercise as opposed to a sweaty, cathartic workout. (...) That’s entertainment. In the meantime, whatever the fate of *Dick Tracy* and *I’m Breathless*, “Vogue” proves Madonna can still deliver that indefinable something extra. For now, that’s enough. (COLEMAN, 1990)
Disponível em < <http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/im-breathless-19900614> > Acesso em 13 de agosto de 2013.

se faz presente nos dois escritos: as críticas mulheres tendem a se deter mais nas questões psicológicas que envolvem a escolha de repertório e sonoridade, do que avaliar tecnicamente as canções. No primeiro parágrafo da resenha encontramos duas frases que mostram bem esta tendência:

“Madonna demorou dez anos, mas ela finalmente fez o registro toda a gente a tem acusado de fazer ao longo de sua carreira. Com uma postura deliberada, implacavelmente fria, *Erotica* é um álbum pós-AIDS sobre o romance - não evoca tanto o sexo como pode parecer em uma abstração fetichista dele.”⁸⁰ (BERGER, 1992, tradução nossa)

Assim como Debby Miller fez na sua análise do álbum *Like a Virgin*, onde resgatou a temática abordada por grupos de cantoras nos anos 60 para comparar com a atitude de Madonna em 1985, Arion Berger se empenha em mostrar que *Erotica* é um álbum de escolhas, onde a frieza e a segura comunicam mais do que o sexo por si só.

“Ela pode ter a intenção de sacudir a América com uma conversa quente sobre a gratificação oral e troca de função, mas a sensualidade é a última coisa na mente do álbum. Movendo-se claustrofobicamente dentro dos limites esquemáticos de dominação e submissão, *Erotica* desempenha as suas fantasias com indiferença adstringente, seca e pouco convidativa”⁸¹. (BERGER, 1992, tradução nossa)

O sexo, aliás, permeia todo o texto (ver verbetes sex, sexual, **Figura 17**). É interessante perceber que, para a jornalista, o sexo neste álbum é sinônimo de distância, de frieza. Diferentemente dos álbuns anteriores da cantora – mais notadamente de *Like a Prayer* – as experiências descritas nas canções de *Erotica* são interpretadas pela crítica como sem rosto, sem endereçamento e sem identificação pessoal. Ela afirma: “*Erotica se esforça para manter o anonimato da mesma maneira que True Blue se esforçou para ser íntimo*”. Quando Berger passa a escrever sobre as escolhas de produção do trabalho, ela deixa para o leitor uma série de questionamentos que o ajuda a tentar entender os intentos de Madonna, sendo esta resenha essencialmente interpretativa e subjetiva,

⁸⁰ It took Madonna ten years, but she finally made the record everyone has accused her of making all along. Chilly, deliberate, relentlessly posturing. *Erotica* is a post-AIDS album about romance — it doesn't so much evoke sex as provide a fetishistic abstraction of it.

⁸¹ She may have intended to rattle America with hot talk about oral gratification and role switching, but sensuality is the last thing on the album's mind. Moving claustrophobically within the schematic confines of dominance and submission, *Erotica* plays out its fantasies with astringent aloofness, unhumid and uninviting. (BERGER, 1992)

Disponível em < <http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/erotica-19921126> > Acesso em 16 de maio de 2014.

deixando que o leitor tire suas próprias conclusões acerca do material que foi o seu objeto de apreciação. Lembremos que a interpretação faz parte do trabalho do crítico, pois a natureza do seu objeto pressupõe muito mais uma análise do que os tradicionais critérios de noticiabilidade das outras editorias, conforme explicou Gadini (2009, p. 256). Ao que Nogueira (2013, p. 70) completa ao afirmar que a atividade do crítico vai além do simples juízo de valor ou gosto; ela envolve local de fala, contrato de leitura e um sentido de reciprocidade entre quem escreve e quem lê.

“As escolhas de produção sugerem não uma celebração do físico, mas uma crítica de representações comerciais de sexo - se de Paul Verhoeven, de Bruce Weber ou Madonna - que, por definição, não deve ser confundida com a coisa real. (...) Clinicamente suficiente em seus próprios termos, quando comparado com a exuberância e o romantismo de ranhuras passadas de Madonna, Erotica é incrivelmente direcionado; mesmo quando ele alcança grandeza disco, nunca é inebriante⁸².” (BERGER, 1992, tradução nossa)

Uma afirmativa importante que a autora faz sobre a produção do álbum, é que o protagonismo das escolhas é dado à cantora e, posteriormente, dividido com os outros dois coprodutores Shep Pettibone e Andre Betts. Como já tratamos anteriormente, os produtores são peças fundamentais para a condução do trabalho de gravações de álbum. Muitas vezes, é o produtor quem dá a sonoridade e a “cara” do álbum, conforme o conhecemos quando ele chega às lojas online e físicas. Nas primeiras críticas que analisamos neste trabalho, o produtor chegava a ganhar mais atenção na escrita do que a própria Madonna, o que é aparentemente normal, dado que à época, ela ainda era uma artista iniciante. O produtor serviria como chancela para a qualidade do trabalho artístico desenvolvido por ela. Quando a própria Madonna é creditada, ela deixa de ser apenas a voz através da qual outras pessoas (os produtores) se comunicam. Lembremos que, ao longo de toda a carreira de Madonna, a imagem sempre foi o seu elemento performático que mais mereceu atenção da crítica.

Como nos mostra Tetzlaff (1993, p.245) ao afirmar que desde o início, a autorrepresentação de Madonna em promoção e publicidade de material a retratou como

⁸² The production choices suggest not a celebration of the physical but a critique of commercial representations of sex — whether Paul Verhoeven's, Bruce Weber's or Madonna's — that by definition should not be mistaken for the real thing. (...) Clinical enough on its own terms when compared with the lushness and romanticism of Madonna's past grooves, Erotica is stunningly reined in; even when it achieves disco greatness, it's never heady. (BERGER, 1992)

Disponível em < <http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/erotica-19921126> > Acesso em 16 de maio de 2014.

desafiante e independente. Uma mulher que desafiou e venceu restrições de gênero. Em contraste com a imagem da mulher como educadora, a Madonna metatextual era claramente focada no sucesso em sua própria carreira. Em contraste com a imagem da mulher como guardiã da decência e moral, a Madonna metatextual foi claramente torcendo o nariz para o discurso tradicional, bem e que ela sentiu que tinha o direito de usar imagens desde o crucifixo até a camisola, de qualquer forma que fosse adequado à ela. Madonna completa o ciclo de subversão da sua própria imagem ao final da sua primeira década de carreira, aparecendo ao mesmo tempo como performer – encarnando a personagem dominatrix Dita Parlo – e como produtora elogiada pela crítica por seu novo trabalho.

"Madonna, junto com coprodutores Andre Betts e Shep Pettibone, soca abaixo todas as oportunidades para se soltar - momentos maduros para a inserção de um aumento do som, um intervalo instrumental crescente, uma chance para o ouvinte para dançar junto, são sobre o instante em que são ouvidas. Erotica é o show de Madonna (a música não deixa espaço para a participação do público), e sua produção incomoda e, em seguida, nega com o controle severo de uma dominatrix⁸³." (BERGER, 1992, tradução nossa)

Por fim, vale a pena destacar o modo como a jornalista descreve as canções ao longo de seu texto. Ao invés de estabelecer critérios de valor (música A é boa; música B, nem tanto), Berger se detém em decifrar pequenas mensagens e intentos nas letras das músicas. Para isso, ela se vale de comparações com vídeos anteriores de Madonna:

"Erotica (a canção) introduz Madonna como "Mistress Dita", cujas invocações roucas de "faça o que eu digo" prometem uma miscelânea de experimentações sexuais, como retratado no vídeo de Justify My Love. Mas a sensibilidade de Erotica está a milhas distante dos quentes 'venha cá' de Justify, que consegue o seu calor através da privacidade e do romance - exortações da cantora para 'conte-me seus sonhos⁸⁴'" (BERGER, 1992, tradução nossa)

Ou de interpretações psicológicas de supostas passagens biográficas da cantora

"Com exceção da fascinante Bad Girl, no qual a cantora destrinchava tons de ambigüidade na mente de uma menina que prefere bagunçar a própria vida do que terminar um relacionamento, no qual ela é muito

⁸³ Madonna, along with coproducers Andre Betts and Shep Pettibone, tamps down every opportunity to let loose — moments ripe for a crescendo, a soaring instrumental break, a chance for the listener to dance along, are over the instant they are heard. Erotica is Madonna's show (the music leaves no room for audience participation), and her production teases and then denies with the grim control of a dominatrix.

⁸⁴ "Erotica" introduces Madonna as "Mistress Dita," whose husky invocations of "do as I say" promise a smorgasbord of sexual experimentation, like the one portrayed in the video for "Justify My Love." But the sensibility of "Erotica" is miles removed from the warm come-ons of "Justify," which got its heat from privacy and romance — the singer's exhortations to "tell me your dreams."

neurótica para lidar, os personagens permanecem sem rosto⁸⁵.
(BERGER, 1992, tradução nossa)

Esta decisão não é usual, mas é possível de admissão em textos mais interpretativos dentro do jornalismo, já que eles não precisam necessariamente obedecer a padrões rígidos como o modelo da pirâmide invertida. No entanto, para se escrever um texto com esta natureza, espera-se que o autor tenha algum conhecimento acerca da obra tratada e da história de vida do artista, o que é mostrado por Berger em sua escrita apresentada aqui.

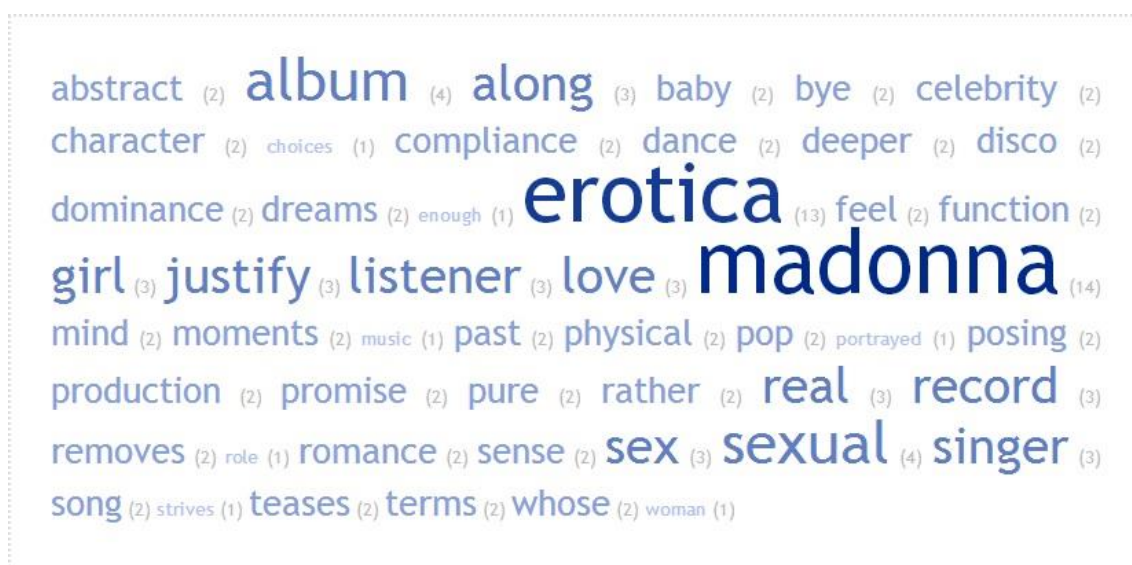


Figura 17 – Nuvem de tags do álbum *Erotica* (1992)

3.1.7 – Bedtime Stories (1994)

Após o lançamento de *Erotica* e de rodar o mundo com a turnê *Girly Show*, Madonna voltou os olhos para as suas próprias feridas e lançou em 25 de outubro de 1994 o álbum *Bedtime Stories*. O trabalho recebeu a classificação de três estrelas e meia pela jornalista e editora da Rolling Stone, Barbara O'Dair, em matéria publicada no dia 15 de dezembro do mesmo ano, quase dois meses depois de ter chegado às lojas. Este é o terceiro e último texto crítico assinado por uma mulher, dentro o corpus escolhido para análise neste trabalho. E como os outros dois analisados anteriormente, neste a repórter também opta por dar voz às supostas intenções de Madonna ao gravar o álbum.

⁸⁵ With the exception of the riveting "Bad Girl," in which the singer teases out shades of ambiguity in the mind of a girl who'd rather mess herself up than end a relationship she's too neurotic to handle, the characters remain faceless. (BERGER, 1992)

Disponível em < <http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/erotica-19921126> > Acesso em 16 de maio de 2014.

Antes de começarmos a análise propriamente dita, é válido fazer uma rápida contextualização do momento em que este trabalho foi criado e lançado. Após o lançamento do livro de fotografias *Sex* (ver verbet *Sex*, **Figura 18**), a popularidade de Madonna caiu vertiginosamente junto grande público. Em março de 1994, a cantora deu uma entrevista ao apresentador David Letterman, onde falou palavrões e reagiu de forma grosseira às perguntas invasivas do entrevistador, em pleno horário nobre da televisão norteamericana. Como resultado, a audiência se voltou contra ela, transformando-a na inimiga pública número 1⁸⁶.

Para atenuar o estrago em sua imagem, Madonna escolheu sair de cena para trabalhar em um álbum inspirado pela estética R&B, tendo como produtores alguns dos nomes emergentes da cena como Dallas Austin, Kenneth "Babyface" Edmonds, Dave "Jam" Hall e o britânico Nellee Hooper (*Soul II Soul*). O texto de O'Dair é mais descritivo do que a resenha analisada anteriormente, escrita por Arion Berger, mas não deixa de lado o seu tom interpretativo, mesmo sendo mais curto que os três últimos publicados pela revista. A jornalista inicia o seu texto recordando o período turbulento pelo qual Madonna recentemente passara. Porém, diferentemente do teor das outras matérias que vinham sendo publicadas, neste texto a jornalista se coloca de modo compreensiva às mágoas que a cantora vinha acumulando ao longo dos últimos anos.

“Depois da surra que ela tomou nos últimos anos, Madonna merece estar extremamente chateada. E a raiva magoada é encenada em seu novo álbum, *Bedtime Stories*, onde ela trabalha estratégias de sobrevivência. Embora sempre apareça como uma feminista mais pelo exemplo do que por palavras ou por obras, Madonna parece genuinamente chocada com o puritanismo hipócrita de seus antigos fãs, levando-a a ouvir um bocado de ladainha. Mas em vez de se divertir com a consciência elevada, *Bedtime Stories* demonstra um desejo de estar inconsciente. Madonna ainda quer ir para a cama, mas desta vez é para puxar as cobertas sobre a cabeça⁸⁷.” (O'DAIR, 1994, tradução nossa)

⁸⁶ Baseado em O'BRIEN, 2007, p. 267-268

⁸⁷ After the drubbing she has taken in the last few years, Madonna deserves to be mighty mad. And wounded anger is shot through her new album, *Bedtime Stories*, as she works out survival strategies. While always a feminist more by example than by word or deed, Madonna seems genuinely shocked at the hypocritical prudishness of her former fans, leading one to expect a set of biting screeds. But instead of reveling in raised consciousness, *Bedtime Stories* demonstrates a desire to get unconscious. Madonna still wants to go to bed, but this time it's to pull the covers over her head. (O'DAIR, 1994)
Disponível em < <http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/bedtime-stories-19941215> > Acesso em 16 de maio de 2014.

Expor suas dores e mostrar seus sentimentos são atitudes comuns – esperadas até -, de quem escreve letras de músicas. No caso de Madonna, essas dores foram não só públicas, como provocadas pelo público. Neste texto a repórter demonstra empatia pela situação atual da cantora. Na sequência da resenha, O'Dair se atém a mostrar quem são os produtores convidados por Madonna para criar a sonoridade pretendida por ela neste trabalho. É interessante observar que, desta vez, ela não aparece como a pessoa central da criação. O trabalho é apresentado como sendo, de fato, construído em equipe. Regev (2013, p.69) nos explica que para o pop-rock um elemento estético importante é a forma específica de autoria - sendo o significado de autoria como um conceito cultural, em vez de legal. Dada a complexidade tecnológica subjacentes e suas sonoridades típicas, o caráter coletivo do processo de produção e, portanto, as múltiplas tarefas que podem ser consideradas como sendo de natureza criativa fundamental, a autoria esperada do pop-rock consiste em performances de, pelo menos, algumas dessas tarefas. Ela corrobora esta afirmativa de Regev quando afirma que “com esta coleção incrível de talentos, o registro em verdade brilha. Pesados grooves de baixo puxam o álbum para cima quando sentimentos mais convencionais ameaçam afundá-lo. Ambos os aspectos o colocam em um terreno inteligente para os charts⁸⁸.”

Como no texto anterior, a descrição das músicas deixa de lado o seu caráter informativo e assume um perfil mais interpretativo do que as letras das canções queriam dizer. E as letras de Madonna, neste registro, tentam aparentar uma certa camada de serenidade, unida à melancolia e a raiva. O caráter personalista das canções é explicado pela afirmativa de Frith (1996, p. 163), de que músicas, afinal, não são principalmente declarações generalistas de verdade sociológica ou psicológica; elas são mais propensas a ser exemplos de retórica pessoal. E podemos dizer que no *Bedtime Stories*, a retórica pessoal não só é presente, como é determinante no encaminhamento das composições. Pensando nesta perspectiva, uma palavra nos chama a atenção ao observarmos a nuvem de tags da resenha do álbum (**Figura 18**): unconscious (inconsciente). Madonna sempre foi uma figura conhecida pelo rígido controle sobre tudo que faz e sobre tudo o que acontece em sua carreira e vida. A palavra inconsciente comunica o oposto daquilo pelo

⁸⁸ With this awesome collection of talent, the record verily shimmers. Bass-heavy grooves push it along when more conventional sentiments threaten to bog it down. Both aspects put it on chart-smart terrain. (O'DAIR, 1994)

Disponível em < <http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/bedtime-stories-19941215> > Acesso em 16 de maio de 2014.

qual ela foi consagrada. E essa escolha parece ter sido deliberada. A jornalista aponta no texto um desejo de Madonna de estar alheia às críticas que recebeu no início da segunda década de sua carreira: “O zumbido pulsante da faixa-título (co-escrita por Björk e Hooper), com seu refrão murmurado de "Vamos ficar inconscientes, querido" renuncia a linguagem para dormência.”; e “Mas em vez de se divertir com a consciência elevada, *Bedtime Stories* demonstra um desejo de estar inconsciente. Madonna ainda quer ir para a cama, mas desta vez é para puxar as cobertas sobre a cabeça.”. O destaque para esta postura de Madonna se dá pelo inusitado, porém O’Dair se esforça para não emitir juízos de valor sobre esta escolha da cantora.

“Uma série de canções — ‘Survival’, ‘Secret’, ‘I’d rather be your lover’ (ao qual Me'Shell Ndegeocello traz uma linha de baixo batida e um rap jazzístico) - são descoladamente contagiantes. E Madonna dá um passeio completo em seus críticos, com uma linha de síntese perspicaz, em ‘Human Nature’: "Eu disse algo errado / Opa, eu não sabia que eu não podia falar sobre sexo? (Eu devia estar doida)." Mas você não precisa dela para lhe dizer que ela está "afundada na tristeza" ou que "a solidão nunca foi um estranho", como ela canta na triste ‘Love tried to welcome me’. A restrição sombria em seus vocais já o diz, desde o tremulamente terno ‘Inside of Me’ até o soluço em "A felicidade encontra-se em sua própria mão / Levei muito tempo para compreender", de ‘Secret’⁸⁹.” (O’DAIR, 1994, tradução nossa)

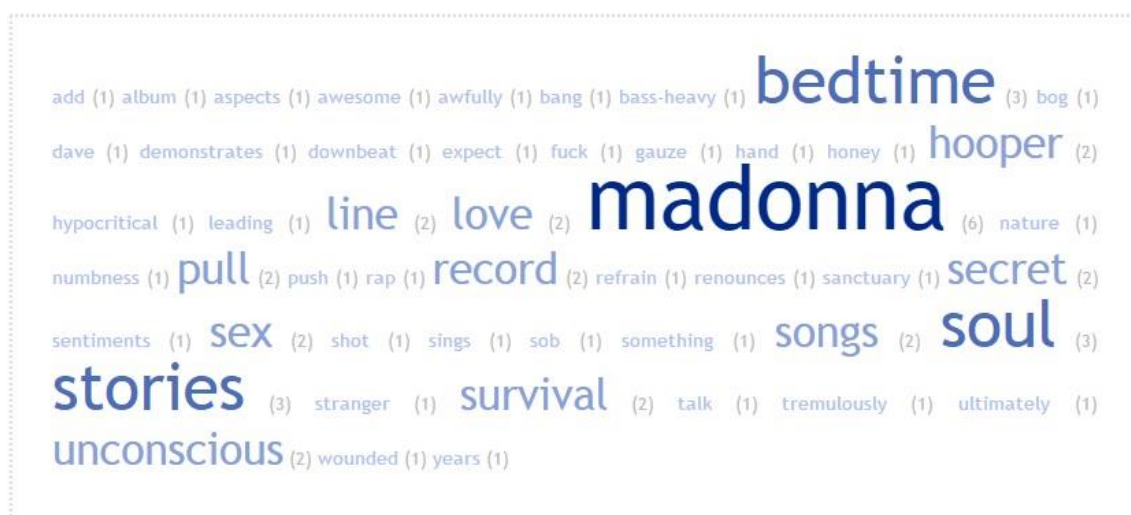


Figura 18 – Nuvem de tags do álbum *Bedtime Stories* (1994)

⁸⁹ A number of songs —*Survival*, *Secret*, *I’d Rather Be Your Lover* (to which Me'Shell NdegéOcello brings a bumping bass line and a jazzy rap) — are infectiously funky. And Madonna does a drive-by on her critics, complete with a keening synth line straight outta Dre, on *Human Nature*: "Did I say something wrong?/Oops, I didn't know I couldn't talk about sex (I musta been crazy)."

But you don't need her to tell you that she's "drawn to sadness" or that "loneliness has never been a stranger," as she sings on the sorrowful *Love Tried to Welcome Me*. The downbeat restraint in her vocals says it, from the tremulously tender *Inside of Me* to the sob in "Happiness lies in your own hand/It took me much too long to understand" from *Secret*.

3.1.8 – Ray of Light (1998)

O álbum *Ray of Light* é a oitava produção de músicas inéditas, em estúdio, lançada pela cantora. O álbum chegou ao mercado em 22 de fevereiro de 1998, após um hiato de quatro anos sem gravar (exclui-se aqui a gravação das músicas para o filme *Evita*, trabalho pelo qual Madonna ganhou o Globo de Ouro de melhor atriz para comédia e musicais, no ano de 1997) e foi o primeiro trabalho da cantora a ganhar um prêmio Grammy⁹⁰. Os biógrafos da cantora são consensuais em afirmar que o lançamento do *Ray of Light* marcou um novo momento de reconhecimento artístico da carreira de Madonna. Ela, agora mãe, se aventurava nas batidas da música eletrônica e trazia a sonoridade já conhecida dos dance club europeus para o mainstream. No entanto, o texto publicado pelo repórter Rob Sheffield no dia 02 de abril do mesmo ano, aponta algumas incongruências no álbum, fazendo com que a matéria tanto elogiasse, quanto alfinetasse as escolhas de (principalmente) um dos seus coprodutores, William Orbit.

“*Ray of Light* é o seu álbum de maternidade, bem como o seu álbum de avant-dance, aproveitando a onda eletrônica com seu novo colaborador, o mestre do ritmo do Reino Unido, William Orbit. Ela não é exatamente sutil sobre isso também. Já na primeira música, *Drowned World / Substitute for Love*, Madonna lança em loops de bateria trip-hop, armadilhas selvagens, amostras de cordas e bips de computador inúteis (lotes deles). Ela mostra todas essas bugigangas de sua cara coleção de truques eletrônicos como se estivesse desfazendo suas sacolas de compras depois de um dia nos shoppings e ela nem se importa se eles se chocam. *Drowned World* vem em voz alta, cafona e ridícula, mas ele permite que Madonna faça o que ela faz de melhor: se mostrar⁹¹.” (SHEFFIELD, 1998, tradução nossa)

⁹⁰ Madonna já havia recebido um prêmio Grammy em 1992, na categoria melhor vídeo de formato longo, pelo registro da sua turnê *Blond Ambition*. O *Ray of Light* foi o seu primeiro álbum de estúdio a receber quatro prêmios - Melhor encarte, Melhor álbum pop, Melhor gravação dance e Melhor vídeo de formato curto. Nenhum outro trabalho de Madonna conseguiu ganhar tantos prêmios Grammy em um só ano, até a data de defesa deste trabalho. De acordo com Martel (2012, p.140), “*Os prêmios Grammy estruturam o mundo da música pop e lhe conferem unidade, para além dos gêneros e selos. Foram criados em 1958 e se tornaram um acontecimento importante a partir de sua transmissão pela ABC em 1971 (atualmente pela CBS). (...) O prêmio Grammy, na música, dá testemunho da importância das seleções e paradas de sucessos no Estados Unidos. Essas cerimônias "eleitorais" da indústria do entretenimento são ao mesmo tempo um grande momento coletivo de comunhão profissional, acima dos gêneros e indivíduos, e uma ferramenta extraordinariamente poderosa de promoção internacional dos artistas americanos.*”

⁹¹ Ray of Light is her maternity album as well as her avant-dance album, riding the electronica wave with her new collaborator, U.K. beat master William Orbit. She's not exactly subtle about it, either. In just the first song, *Drowned World/Substitute for Love*, Madonna throws in trip-hop drum loops, jungle snares, string samples and pointless computer bleeps (lots of those). She shows off all these trinkets from her expensive collection of electronica gimmicks as if she's unpacking her shopping bags after a day at the outlet malls and she doesn't even care if they clash. *Drowned World* comes on loud, tacky and ridiculous, but it lets Madonna do what she does best: show off. (SHEFFIELD, 1998)

Disponível em < <http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/ray-of-light-19980402> > Acesso em 16 de maio de 2014.

O texto é todo construído em cima da dubiedade de sentimentos provocada pela sonoridade do conjunto de canções escolhido por Madonna para compor o repertório do álbum em questão. Ora o autor afirma textualmente que “ela não montava um conjunto de canções que valessem tanto a pena desde o *Like a Prayer*, de 1989⁹²”; ora faz afirmações duras como “William Orbit não sabe truques suficientes para preencher um CD inteiro⁹³”, ou “Como um álbum dance experimental, *Ray of Light* é bastante inútil⁹⁴”. A unidade sonora que o produtor William Orbit deu ao registro é um dos pontos mais característicos do álbum, tanto que os outros dois coprodutores que trabalharam com Madonna no período, Pat Leonard e Ricky Nowels, são sequer citados em todo o texto analisado. Orbit, aliás, é quase tão presente na resenha quanto Madonna (ver verbetes William e Orbit, **Figura 19**), já que o autor deixa clara à sua preferência (ou descontentamento) com o trabalho em diversos momentos, dando o endereçamento para o público daquilo que ele julga ser mais interessante no álbum em si. Esta postura é explicada por Frith (1996, p.8) quando ele conceitua que os argumentos de julgamento da cultura pop não são apenas sobre gostar ou não gostar, mas sim sobre formas de ouvir e de existir. E nesta resenha, apesar dele não gostar de características do trabalho de Orbit, o autor atenta para a sua forma de ouvir e percebe qualidades no registro para além do seu gosto pessoal.

“(...) ele se repete ferozmente; seu tique mais irritante é um botão nave-bleep que ele pressiona compulsivamente de canção para canção. Mas como esse é um álbum de Madonna, os efeitos sonoros patinantes do Orbit têm um charme distinto; a sutileza nunca foi sua amiga, e a sonoridade enfeitada de Orbit ajuda Madonna a retorcer uma fascinante música fora de seu conceito da maternidade⁹⁵.” (SHEFFIELD, 1998, tradução nossa)

Outra característica interessante do texto é a retomada da dissecação das canções que não vinha acontecendo nas duas últimas resenhas analisadas. Sheffield se demora explicando detalhes técnicos das músicas como o riff de guitarra “ao estilo Oasis” nas

⁹² Our Lady hasn't assembled this many songs worth her time since 1989's *Like a Prayer*.

⁹³ William Orbit doesn't know enough tricks to fill a whole CD.

⁹⁴ As an experimental dance album, *Ray of Light* is fairly useless.

⁹⁵ (...) he repeats himself something fierce; his most annoying tic is a spaceship-bleep button that he presses compulsively from song to song. But since this is a Madonna album, Orbit's rinky-dink sound effects have a definite charm; subtlety has never been her friend, and Orbit's overdressed sonics help Madonna wring gripping music out of her motherhood concept. (SHEFFIELD, 1998)

Disponível em < <http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/ray-of-light-19980402> > Acesso em 16 de maio de 2014.

faixas “Drowned World”, “Swim” e “Ray of Light”; ou a melancolia ártica de “Frozen”. O autor parece conhecer detalhes da obra da cantora e deixa bastante clara a sua preferência pela produção do início dos anos 80 em diversas passagens como: “Madonna gasta muito do álbum abrandando o seu ritmo em sua busca por Deus, mas Deus provavelmente prefere ‘Into the Groove’, assim como o resto de nós⁹⁶”; “Seus álbuns recentes tiveram seus momentos, mas eram muito abstratos e frios para soar parecidos com a Madonna de ‘Angel’ ou ‘Cherish’⁹⁷”; ou “Nós todos já esquecemos o livro *Sex*, o piercing no nariz, o dente de ouro. Mas nós vamos sempre perder o fôlego para a menina italiana apaixonada que cantou ‘Crazy for You’. Você pode ouvir aquela voz em *Ray of Light*⁹⁸”. Em todas essas passagens é notório o conflito enfrentado pelo jornalista-fã, conforme explicamos no capítulo 1 desta dissertação. Ao escrever sobre música, é difícil para o jornalista abrir mão do seu repertório construído ao longo dos anos de vida. E quando pensamos em gosto, falar sobre alguém que nos é querido, dentro de um trabalho essencialmente interpretativo e valorativo, aí é que esta distinção acaba se tornando quase impossível, contaminando o texto com o afeto que a relação acaba por criar.

“*Ray of Light* não é exatamente o retorno musical triunfante seus fãs estavam rezando novenas para que acontecesse. Ela não recuperou seu gênio para o grosseiro, para o gancho pop linear, e as batidas de alta energia oitentista da espertinha Madonna se foram para sempre - o show acabou, diga adeus. Em vez disso, *Ray of Light* resume o melhor que podemos esperar de Madonna nesta data tardia: excessivamente artística, ocasionalmente cativante, confusa, de segunda mão, irritante e grande diversão, apesar de si mesma. Ela não parece ter a menor ideia do que ela quer dizer sobre a maternidade, que não é o tipo de experiência intensa que acontece com uma pessoa especial, como Madonna. Mas tudo isso leva às suas emoções fugidias e à peças apaixonadas como ‘Drowned World’ e ‘Little Star’ e lembram você de todos os anos que Madonna passou perseguindo a arte, a classe e a moda, a razão pela qual a gente ainda se preocupa com suas excentricidades e a emoção em sua música; toda a sua desesperada decoração chique não pode esconder o seu coração rock’n roll⁹⁹.” (SHEFFIELD, 1998, tradução nossa)

⁹⁶ Madonna spends too much of the album slowing down the tempo in her quest for God, but God probably prefers ‘Into the Groove’, just like the rest of us.

⁹⁷ Her recent albums had their moments, but they were too abstract and chilly to sound much like the Madonna of ‘Angel’ or ‘Cherish’.

⁹⁸ We’ve all already forgotten the *Sex* book, the nose ring, the gold tooth. But we’ll always swoon for the lovesick Italian girl who sang ‘Crazy for You’. You can hear that voice on *Ray of Light*.

⁹⁹ *Ray of Light* isn’t quite the triumphant musical comeback her fans were praying novenas for. She hasn’t regained her genius for the crass, linear pop hook, and the Eighties Madonna of high-energy beats and wise-ass bravado is gone forever — that show is over, say goodbye. Instead, *Ray of Light* sums up the best we can expect from Madonna at this late date: overly arty, occasionally catchy, confused, secondhand, infuriating and great fun in spite of herself. She doesn’t seem to have a clear idea of what she wants to say about motherhood, other than that it’s the sort of intense experience that happens to a special

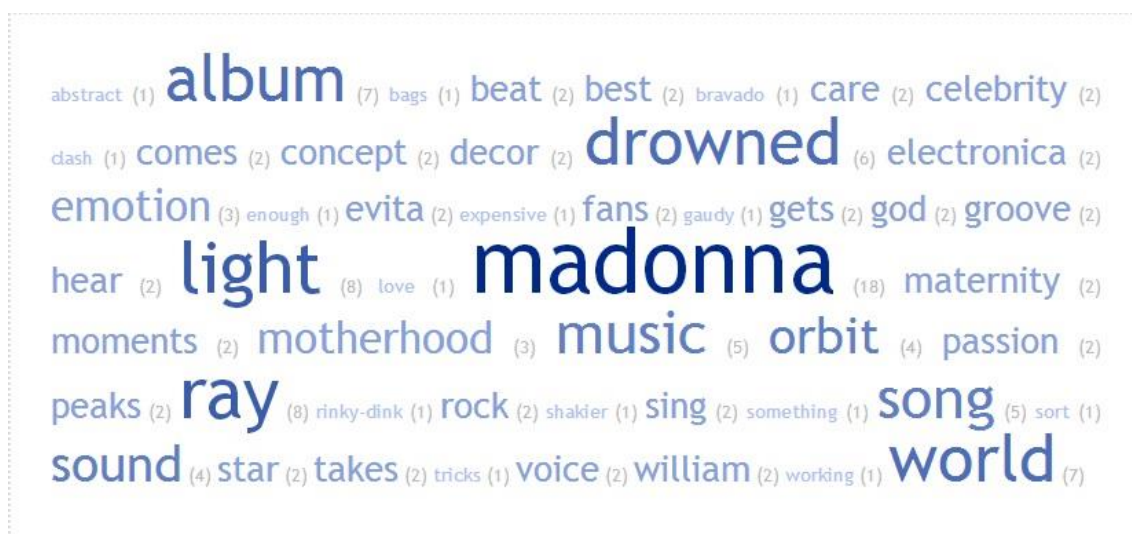


Figura 19 – Nuvem de tags do álbum *Ray of Light* (1998)

3.1.9 – Music (2000)

O texto que analisa a chegada do nono álbum de estúdio da cantora Madonna às lojas faz também uma análise da volta ao passado que ela propõe em *Music*. Mas esta não seria uma volta literal, mas sim, uma volta de intentos. Na matéria publicada no dia 12 de outubro de 2000, um mês depois do lançamento oficial do álbum, o jornalista Barry Walters escolheu como ponto de partida para a sua análise a dicotomia entre o papel de mãe de dois e a alma presa à pista de dança que Madonna enfrentava àquele momento. Depois de uma temporada de textos longos e fartos em interpretação, a Revista Rolling Stone publicou uma avaliação enxuta, com quatro parágrafos curtos, sobre o primeiro trabalho da cantora na virada dos anos 2000, ao qual ranqueou com quatro estrelas, a maior pontuação já recebida por ela no ranking da publicação.

O primeiro deles é um preâmbulo sobre o quanto a maternidade tem afetado o seu trabalho. No álbum anterior, *Ray of Light*, o tema maternidade se fez presente nas letras das músicas e no próprio texto que o analisava. Aqui, o autor faz parecer que Madonna, apesar de ter acabado de gestar o seu segundo filho e ter se casado novamente, desta vez com o cineasta britânico Guy Ritchie (ver verbetes Guy e

person like Madonna. But that's all it takes to get her emotions going, and passionate peaks like 'Drowned World' and 'Little Star' remind you that for all the years Madonna has spent chasing art, class and fashion, the reason we still care about her eccentricities is the emotion in her music; all her desperately chic decor can't hide her rock & roll heart. (SHEFFIELD, 1998)

Disponível em < <http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/ray-of-light-19980402> > Acesso em 16 de maio de 2014.

newborn, **Figura 20**), guarda dentro de si a garota punk que batalhou para conseguir um contrato no início dos anos 80. A persona pública (cantora) e a privada (mãe) se embaralham e, segundo Walters, esta confusão transparece nas faixas do registro. Esta percepção do público/privado enquanto uma só figura é explicada por Santiago (2000, p. 159). Segundo ele, o artista desdobra-se em criador e criatura. Deixando-se na penumbra da enunciação, exhibe-se a si mesmo, criatura, artifício, arte, como enunciado. Ler essa criatura seria como ler o próprio artista, adentrar no espaço das intenções oferecidas e das proposições camufladas. E Walters se esforça para adentrar nessa criatura forjada por Madonna, a mamãe celebridade entediada, mas que ainda ferve com os antigos parceiros numa pista de dança suja.

“Apenas quando nós colocamos Madonna em outra caixa - uma etiquetada como "Introspectiva mamãe celebridade que não quer mais ser um ícone, mas que não pode fazer nada quanto a isso" - os quarenta e dois anos de idade, retrocedem à menina à vontade na pista de dança punk-funk, festejando com os dançarinos de break, os gays, os viciados e os insones. Tem sido dezoito anos confusos desde Madonna apareceu com 'Everybody'; com 'Music', o carro-chefe do seu décimo terceiro álbum¹⁰⁰, ela olha de volta para o que está disponível, no início dos anos oitenta, quando apenas que os únicos loucos que poderia programar batidas electro para a rua eram alemães, B Boys ou quase travestis. "A música faz as pessoas se unirem", ela chora, como se a sua vida e a nossa ainda dependesse disso¹⁰¹.” (WALTERS, 2000, tradução nossa)

Em seguida, o autor começa a tecer suas impressões sobre o disco falando de cada uma das faixas contidas no trabalho. Aqui também encontramos uma ligeira mudança de estilo, com relação às últimas análises que vinham sendo apresentadas. Walters usa mais elementos comparativos para ajudar o leitor a visualizar melhor o modo de produção escolhido por Madonna. Por exemplo, podemos quase imaginar que tipo de sonoridade ele quis descrever quando lemos: “Sua voz microfonada de perto, gravada com o mínimo de doçura, abandona seus recentes estudos operísticos de para um grito espontâneo que circula de volta para as suas

¹⁰⁰ A matéria indica que Music é o 13º álbum da cantora, pois contabiliza outros quatro lançamentos da cantora como as coletâneas The Immaculate Collection e Something to Remember; além das trilhas sonoras dos filmes Who's that Girl e Evita.

¹⁰¹ Just when we've put Madonna in another box — one labeled "Introspective Celebrity Mom Who Doesn't Want to Be an Icon Anymore but Can't Help Herself" — the forty-two-year-old reverts to pleasure girl on the punk-funk dance floor, partying with the break dancers, the queers, the addicts and insomniacs. It's been eighteen woozy years since Madonna dropped *Everybody*; with *Music*, the lead track off her thirteenth album, she looks back at that up-for-grabs, early-Eighties era, when the only freaks who could program electro beats for the street were Germans, B boys or near-transvestites. "Music makes the people come together," she cries, as if her life and ours still depended on it.

origens clubber¹⁰²”; ou quando lemos: “(...)Music é sujo, casualmente urgente, como se Madonna tivesse entrado no estúdio, pegado o microfone e deixado as máquinas baterem¹⁰³”. Estes trechos, aliás, trazem um tema interessante e pouco abordado nas críticas de música pop que é o microfone enquanto instrumento musical. Frith (1996, p. 191) afirma que a dificuldade de se entender o microfone, o elemento que amplia a potência e a amplitude da voz, seja um instrumento musical acontece pelo fato de que nós não esperamos que a voz necessite de mais nada fora do corpo para que ela seja ouvida. No entanto, o microfone, além de ampliar a capacidade vocal de uma pessoa, é capaz de inserir camadas e texturas diferentes dependendo do uso dado pelo produtor, seja no registro fonográfico, seja ao vivo. O que nos leva a observar que os produtores que trabalharam com Madonna nesta gravação não são coprotagonistas desta resenha, como o eram em alguns textos anteriores. Walters apenas cita a participação de William Orbit nas gravações de “Amazing” e “Beautiful Stranger”; e Mirwais, a novidade da cantora para o período, apenas é citado como produtor de seis canções, sem maiores detalhes.

“*Music* faz tudo isso com as sonoridades mais radicais de Madonna até agora. William Orbit faz *Amazing* jus ao seu título, conjurando um giro ainda mais atrevido na batida borbulhante de *Beautiful Stranger*. E os seis cortes coproduzidos com o francês esquisito do sintetizador Mirwais, referenciam loucamente o passado para conseguir parecer íntimo, pop futurista¹⁰⁴.” (WALTERS, 2000, tradução nossa)

102 Her closely miked voice, recorded with minimal sweetening, abandons her recent Evita-schooled operatics for a spontaneous yelp that circles back to her club-belter beginnings. (WALTERS, 2000)

Disponível em < <http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/music-20001012> > Acesso em 16 de maio de 2014.

103 (...) *Music* is dirty, casually urgent, as if Madonna walked into the studio, got on the mike and let the machines bump.

¹⁰⁴ *Music* does all this with Madonna's most radical sonics yet. William Orbit makes *Amazing* live up to its title by conjuring an even sassier spin on the gurgling grooviness of *Beautiful Stranger*. And the six cuts co-produced with French synth weirdo Mirwais madly reference the past while achieving intimate, futurist pop. (WALTERS, 2000)

Disponível em < <http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/music-20001012> > Acesso em 16 de maio de 2014.

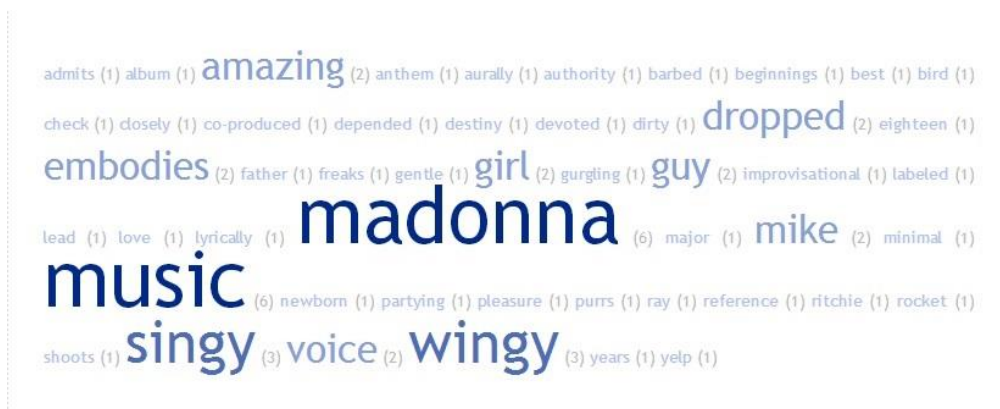


Figura 20 – Nuvem de tags do álbum *Music* (2000)

3.1.10 – American Life (2003)

O início dos anos 2000 marcou o começo de um novo modo de se comunicar. As versões online dos principais veículos de comunicação passaram a ocupar um lugar, se ainda não de protagonismo, mas de crescente expansão na preferência do público. Antes mesmo de começarmos a nossa análise sobre o texto publicado no site da revista Rolling Stone no dia 22 de abril de 2003, apenas um dia após o lançamento do décimo álbum de estúdio de Madonna, falaremos sobre o fazer da crítica em tempos de internet. Nogueira (2013, p.65) nos ajuda a pensar um pouco sobre algumas das mudanças que foram impostas com esta nova dinâmica da comunicação, em que a velocidade começa a ser preponderante na divulgação de informações. Segundo Nogueira, ao ser veiculado na internet, o texto já sofre mudanças em sua prática discursiva que são próprias do ambiente. Uma delas é a barreira do espaço. O veículo impresso sofre com a barreira física do papel, que determina quantas palavras um texto pode ter. Outra barreira visível é a do fechamento para impressão, que obriga as informações a serem enviadas em um tempo hábil para que a publicação seja impressa e distribuída para, finalmente, chegarem ao público final. Ele continua:

“É um texto não-linear, composto por hiperlinks e multimídia, podendo ser acompanhado por áudio e vídeo. Somente neste caso já é evidenciada uma mudança fundamental, onde pela primeira vez uma crítica pode ser lida ao mesmo tempo em que se ouve música, em um mesmo suporte. Da mesma forma, o leitor pode ser enviado diretamente para a compra do disco em um site de vendas, assim como para a página oficial do artista em questão, independentemente da opinião expressa sobre ele.” (NOGUEIRA, 2013. p. 65)

E é justamente inserido neste cenário de transição que a resenha escrita pelo jornalista Ben Ratliff é publicada. O texto, publicado um dia depois do lançamento oficial do álbum, já mostra a necessidade da rapidez nas informações. Já não fazia mais

sentido esperar mais de um mês para saber das impressões do veículo sobre o trabalho. A matéria, mais longa do que a anterior, dedica os seus dois primeiros parágrafos a analisar como Madonna chegou ao mote dado ao trabalho: a desilusão com o estilo de vida norteamericano (ver verbetes *america* e *american*, **Figura 21**). É possível perceber um certo tom irônico com o qual Ratliff fala da nova vida da cantora, do seu marido britânico e de sua exacerbada crítica ao modelo de sociedade narrado nas canções do álbum¹⁰⁵. Ao longo desta pesquisa identificamos diferentes momentos e tratamentos dados à Madonna pela crítica: da boneca sexual dos primeiros álbuns à cantora que insiste em ser levada a sério (e o é). Neste texto avistamos um retorno à descrença do repórter da qualidade do seu trabalho quando diz ao final do texto: “Fazer álbuns, ao que parece, pode não ser mais o seu forte. Mas quem se importa. O beatle John disse de melhor forma: O amor é tudo que você precisa¹⁰⁶”.

“Madonna Ciccone fez de novo: A guitarrista de quarenta e quatro anos de idade, diretamente de Londres via Detroit, tomou o pulso da nação, se não o mundo das leitoras diárias de *Women's Wear. American Life*, seu décimo álbum, não é tanto um trabalho de música — o Eurotechno diluído de seu produtor Mirwais, construído em torno de vampiros de guitarras acústicas que são iguais a ela ou acima do seu nível —, mas é um certo marco na cultura popular. Três álbuns dentro de sua jornada de yoga e auto-descoberta, Madonna está pronta para aplicar o que aprendeu no mundo exterior. Especificamente: o materialismo não é bom para nós¹⁰⁷.” (RATLIFF, 2003, tradução nossa)

Ainda dentro da temática pessoal da análise, um recurso interessante que o autor utiliza durante toda a sua narrativa é a comparação das atitudes tomadas por Madonna, com as do cantor e compositor John Lennon: quando ela abdica das antigas companhias

105 De acordo com alguns dos principais biógrafos da cantora como Taraborelli (2003) e O'Brien (2008). Madonna vinha sofrendo várias críticas de fãs e jornalistas pelas opções de vida que fez após o seu casamento com o cineasta inglês Guy Ritchie. Ela se mudou para o interior da Inglaterra com os filhos, assumiu um forçado sotaque britânico e se dedicou intensamente ao estudo da Cabala, se distanciando de antigos parceiros artísticos, como dançarinos e cantores de apoio, além do seu irmão Christopher Ciccone, que trabalhou diretamente com ela desde o início de sua carreira.

106 Making records, it seems, may not be her strong suit anymore. But who cares. Beatle John said it best: Love is all you need.

107 Madonna Ciccone has done it again: The forty-four-year-old guitar player from London via Detroit has taken the pulse of the nation, if not the whole *Women's Wear Daily*-reading world. *American Life*, her tenth album, isn't much as a work of music — diluted Eurotechno from her producer Mirwais, built around acoustic-guitar vamps that are either her own or about on her level — but it is a certain marker in popular culture. Three albums into her journey of yoga and self-discovery, Madonna is ready to apply what she's learned to the outside world. Specifically: Materialism isn't good for us. (RATLIFF, 2003)
Disponível em < <http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/american-life-20030422> > Acesso em 16 de maio de 2014.

e aperta o núcleo familiar, remete a ele e a Plastic Ono Band. A comparação intriga, se tentarmos olhar para o que esta afirmativa parece querer dizer. Em vários momentos do texto, o autor deixa claro a sua insatisfação com o modo como Madonna conduzia a sua família. E esta é uma interpretação puramente pessoal, de apego com a figura de um suposto ídolo, já que à época, ainda não se sabia das dificuldades de relacionamento entre a cantora e seu hoje ex-marido. Santiago (2000, p. 149) explica que é comum que as barreiras entre o palco e a casa sejam meio borradas, quando se trata da vida e do trabalho de um superastro. Ele, na construção do seu trabalho, leva a arte do palco para a vida e leva a vida para a realidade do palco. Portanto as decisões familiares de Madonna importam, principalmente quando elas determinam posturas que afetam diretamente o seu trabalho profissional. Mas não é só de família que o texto trata. Por ser uma narrativa mais longa, Ratliff pôde se demorar dissecando as mensagens contidas nas letras das canções e as sonoridades das faixas criadas por ela e Mirwais.

“Com Mirwais, ela tem escrito um monte de músicas em clave menor, construídas em números de guitarras surradas, e com exceção de ‘Die Another Day’ (encomendada para um filme de James Bond, falando do consumismo americano: Sim, ela contém multidões, ela pode se contradizer), a produção é artisticamente fina. Você fica com a sensação de que o que ela realmente gostaria de fazer é fazer um álbum de voz e violão. Mas sua escolha não vai até ele, então ela está fora filando e tentando se encontrar nos grooves derrapantes do Techno de Mirwais, canções que acumulam os seus pontinhos em grandes tons de borracha sintética que saturam os alto-falantes¹⁰⁸.” (RATLIFF, 2003, tradução nossa)

Mais do que as sonoridades, as letras das canções presentes em *American Life* (ver verbetes lyrics e songs, **Figura 21**) foram alvo da atenção de Ratliff, seja pelo seu conteúdo político, seja pela autorreferência contida nelas. Frith (1996, p.166) nos ajuda a entender a questão. Ele afirma que as músicas não são declarações gerais de verdades sociológicas ou psicológicas; elas estariam muito mais próximas da retórica pessoal, na verdade. Segundo Frith, as letras de música são uma forma de retórica ou de oratória; é preciso que elas sejam tratadas nos termos da relação persuasiva configurada entre cantor e ouvinte. A partir dessa perspectiva, uma canção não existe para transmitir o significado da canção. Assim como canções políticas e de amor dizem respeito não a

¹⁰⁸ With Mirwais, she has written a bunch of minor-key songs built on threadbare guitar figures, and except for "Die Another Day" (commissioned for a James Bond film, speaking of American consumerism: Yes, she contains multitudes, she can contradict herself), the production is artfully thin. You get the feeling that what she'd really like to do is make an album of voice and guitar. But her picking isn't up to it, so she's bumming out and finding herself in the tweaky, skidding grooves of Mirwais' techno, songs that build up their little dots into big, rubbery synth tones that saturate your speakers.

idéias políticas ou românticas, mas a modos de expressão política e romântica. Vejamos a seguinte afirmativa do autor:

“(...) ela virou as costas para os valores americanos, para os valores Madonna. Ela sempre teve uma relação conflituosa com a América - lembre-se, ‘Material Girl’ foi irônico, e toda a sua carreira tem sido uma guerra sobre as atitudes da nossa cultura em relação ao sexo. Mas você não pode escapar do sentimento em *American Life* de que ela finalmente abandonou o cara que a trouxe para o baile.”¹⁰⁹ (RATLIFF, 2003, tradução nossa)

O repórter cobra de Madonna um apego às questões ditas americanas, como se qualquer outra coisa que ela cantasse no momento soasse ofensivo e este sentimento de desapontamento é a principal tônica de toda esta escrita crítica sobre o trabalho lançado por ela¹¹⁰.

“As mensagens no *American Life* são sisudas, de fato. Lembre-se dos velhos slogans em êxtase sobre o alcance, sobre a felicidade? Entrando na batida, recebendo além do limite, fazer uma pose, encontrando sua estrela da sorte, a música fazendo as pessoas se unirem? Agora só há recuo e uma vontade indiferente de confundir as coisas em público com um vocoder. E nas letras, estes furtos de canções populares: “Este pássaro voou”, “Todo mundo está procurando alguma coisa”, “eu tenho você sob a minha pele”, “O amor vai nos manter juntos”. Talvez o ponto seja a transcendência através do desapego, mas finalmente a vida americana surge como derrotista mais do que qualquer outra coisa - como se quisesse dizer, para quê escrever novas letras?”¹¹¹ (RATLIFF, 2003, tradução nossa)

¹⁰⁹ (...) she has turned her back on American values, Madonna values. She has always had a contentious relationship with America — remember, “Material Girl” was tongue-in-cheek, and her entire career has been a war on our culture’s attitudes toward sex. But you can’t escape the feeling on *American Life* that she has finally abandoned the fella what brung her to the dance. (RATLIFF, 2003)

Disponível em < <http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/american-life-20030422> > Acesso em 16 de maio de 2014.

¹¹⁰ De acordo com O’Brien (2008, pp. 354-355), o lançamento do álbum *American Life* coincidiu com o início da Operação Liberdade do Iraque, comandada pelos Estados Unidos, com o apoio de soldados ingleses. A operação marcou a invasão do Iraque após a recusa do ditador Saddam Hussein em entregar suas supostas armas de destruição em massa, mesmo contra a indicação de paz do Conselho de Segurança das Nações Unidas. Boa parte do público recebeu mal a postura antibélica de Madonna, acusando-a de não ser patriota, resultando no pior número de vendas de um álbum em toda a carreira da cantora, com 666 mil cópias vendidas até meados de 2006.

¹¹¹ The messages on *American Life* are dour indeed. Remember the old ecstatic catchphrases about reaching, about bliss? Getting into the groove, getting over the borderline, striking a pose, finding your lucky star, music making the people come together? Now there is only retreat and a halfhearted will to puzzle things out in public with a vocoder. And in the lyrics, these swipes from popular songs: “This bird has flown,” “Everybody’s looking for something,” “I got you under my skin,” “Love will keep us together.” Perhaps the point is transcendence through detachment, but finally *American Life* comes across as defeatist more than anything else — as if to say, why bother writing new lyrics? (RATLIFF, 2003)

Disponível em < <http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/american-life-20030422> > Acesso em 16 de maio de 2014.

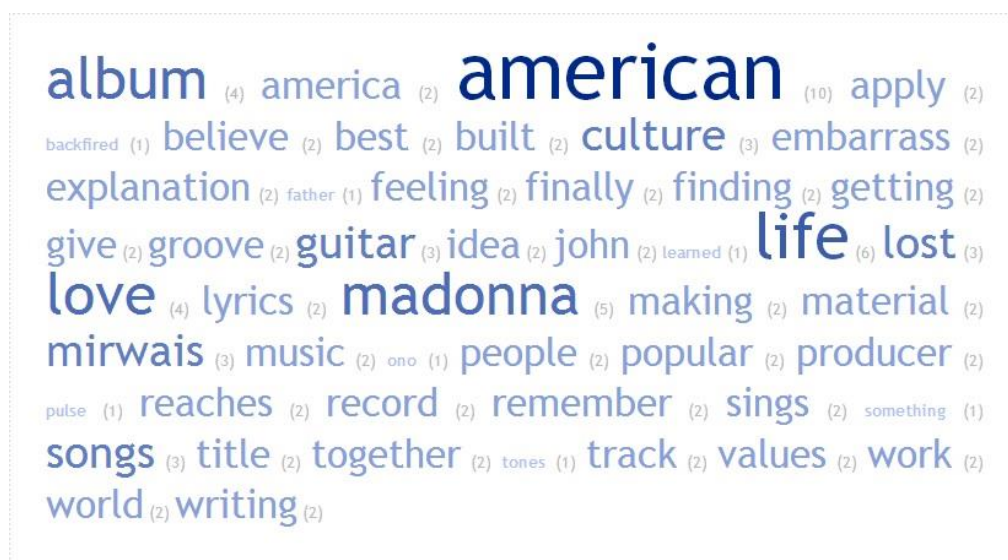


Figura 21 – Nuvem de tags do álbum *American Life* (2003)

3.1.11 – Confessions on a Dancefloor (2005)

Na medida em que uma artista vai avançando em sua carreira, mais elementos comparativos a crítica possui para avaliar as suas produções contemporâneas. Madonna chegou aos 22 anos de carreira tendo como principal referência ela mesma – tanto para o seu processo criativo, quanto para os jornalistas que escrevem sobre seu trabalho. A resenha publicada pelo site da Revista Rolling Stone no lançamento do 11º álbum de estúdio da cantora, *Confessions on a Dancefloor*, olha para o passado de rainha dos night clubs de Madonna para avaliar o seu presente de desbravadora da disco music. A primeira característica que observamos no texto escrito pelo jornalista Alan Light é que, pela primeira vez, a avaliação do álbum é divulgada antes mesmo do seu lançamento oficial¹¹² (12 dias de antecedência). De acordo com Nogueira (2013, p. 91), com a ampliação da internet doméstica a partir do final da década de 90 e a popularização dos programas de troca (a essa altura, ilegais) de arquivos digitais de áudio, ocorre um rompimento com o sistema clássico de controle das grandes gravadoras através do agendamento da mídia. As pessoas começaram a ter acesso às músicas de forma cada vez mais rápida, portanto não precisariam mais esperar a avaliação do crítico para saber se o álbum “vale a pena”.

¹¹² A resenha crítica sobre o álbum foi publicada no dia 3 de novembro de 2005. O lançamento oficial do disco aconteceu no dia 15 de novembro do mesmo ano.

Outro ponto interessante apresentado no texto em questão é o nível de detalhamento da sonoridade presente no álbum que o repórter faz questão de descrever. O *Confessions on a Dancefloor* é um trabalho em que a produção é um elemento tão ou mais importante do que a própria voz de Madonna em si. Stuart Price (ver verbetes production e Price, **Figura 22**) pode ser considerado um coautor, já que sem as camadas sonoras e a finalização de todas as faixas remixadas em uma só, o álbum perde o seu elemento diferencial. E Light se debruça sobre elas mostrando detalhes como influências e usos de instrumentos, como percebemos no seguinte trecho: “A galopante batida e a cascata de violão em loop criam uma dinâmica interessante, evocando a música européia com bases Africanas e Orientais, mas as letras são indescritíveis¹¹³.” Anteriormente, o autor nos apresenta o álbum da seguinte forma:

“Impulsionada pela caleidoscópica e ultrassônica produção — primordialmente assinada por Stuart Price, mais conhecido profissionalmente como Les Rhythmes Digitales - *Confessions* vem como um grande disco inferno e leva a nossa menina Esther fora das mansões inglesas e estúdios de ioga e de volta para o mundo de clubes onde ela fez seu nome. Este é um disco concebido para o volume máximo. É tudo movimento, ação, velocidade. As faixas estão constantemente mudando, com camadas vertiginosas de sons e amostras caindo dentro e fora, deslizando e sussurrando através dos alto-falantes. Ao contrário da precisão cristalina dos últimos dias discos de Madonna como *Ray of Light* e *Music*, a assinatura sonora aqui é uma densidade de potência - em músicas como ‘Future Lovers’ e ‘Push’ estão super perto da psicodelia. Não só as doze canções se misturam como um DJ set pronto, é como se eles também viessem pré-remixadas.

Confessions também oferece um curso intensivo de história da dance-music; além do sample açucarado do Abba no primeiro single, ‘Hung Up’, há citações fugazes do SOS Band, o Tom Tom Club, o hit novidade proto- electro ‘Popcorn’. Sra. Ritchie ainda acena com a cabeça para seu próprio passado, com trechos melódicos de ‘Like a Prayer’ e ‘Holiday’ espiando através das canções.¹¹⁴” (LIGHT, 2005, tradução nossa)

¹¹³ The galloping beat and cascading acoustic guitar loop create an intriguing dynamic, evoking both African and Eastern European music, but the lyrics are elusive. (LIGHT, 2005)
Disponível em <<http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/confessions-on-a-dance-floor-20051103>> Acesso em 16 de maio de 2014.

¹¹⁴ Driven by kaleidoscopic, head-spinning production — primarily by Stuart Price, better known professionally as Les Rhythmes Digitales — *Confessions* comes on like an all-out disco inferno, and takes our girl Esther out of the English manors and yoga studios and back into the untamed club world where she made her name. This is an album designed for maximum volume. It's all motion, action, speed. The tracks are constantly shifting, with dizzying layers of sounds and samples dropping in and out, skittering and whooshing across the speakers. Unlike the crystalline precision of latter-day Madonna discs like *Ray of Light* and *Music*, the sonic signature here is a powerhouse density — on tunes like ‘Future Lovers’ and ‘Push’, it's damn near psychedelic. Not only do the twelve songs all blend together like a ready-made DJ set, it's as if they also come pre-remixed.

Confessions also provides a crash course in dance-music history; aside from the candy-coated Abba sample in the first single, ‘Hung Up’, there are fleeting quotes from the S.O.S. Band, the Tom Tom Club, the proto-electro novelty hit ‘Popcorn’. Mrs. Ritchie even nods to her own past, with melodic snippets from ‘Like a Prayer’ and ‘Holiday’ peeking through.

Um aspecto interessante que viemos percebendo ao longo desta pesquisa é que a partir de meados da década de 90 (neste corpus, a primeira manifestação data da resenha crítica de 1998), os críticos da Rolling Stone passaram a remeter aos primeiros anos de carreira de Madonna, nos anos 80, como referência de qualidade artística de seu trabalho. A colocação aparece na análise sobre o álbum *Ray of Light*, abaixa o tom na avaliação de *Music*, e retorna com mais intensidade ao observar o *American Life*. Aqui, neste texto, o autor celebra o retorno da cantora ao habitat da boate, da pista de dança (ver verbetes dance, disco e club, **Figura 22**) – “Madonna nunca perdeu a fé no poder da batida¹¹⁵”, mas pondera: “*Confessions on a Dance Floor* não vai resistir ao teste do tempo como seus gloriosos sucessos iniciais de dance clubs¹¹⁶”. Esse olhar distanciado pelo tempo parece permitir observar aspectos positivos do trabalho da artista que não eram percebidos pelos jornalistas que a avaliaram na época. Mas é preciso fazer uma ressalva, não tratamos neste trabalho de aspectos puramente maniqueístas. É papel do crítico avaliar uma obra, julgá-la (de acordo com os seus gostos pessoais) emitir um juízo de valor. Faz parte do processo, é legítimo e esperado. Como nos esclarece Piza (2004, p. 79), cabe ao crítico tentar compreender a obra, colocar-se no lugar do outro, suspender seus preconceitos para sedimentar as ideias e chegar a uma avaliação. As críticas mais rotineiras, em um primeiro momento, tendem a ser bastante impressionistas, que têm sido observadas em um caráter pejorativo, porém é preciso perceber que mesmo as primeiras impressões têm valor, é possível encontrar sinceridade nelas.

Dito isto, chegamos a duas questões que são fortemente abordadas nesta resenha: a dança e a letra das músicas. As palavras dentro das canções pop sempre foram objeto de observação e discussão da crítica especializada, principalmente pela natureza “palpável” de sua condição. Seria mais fácil para a crítica analisar palavras escritas, com significados aparentes, como nos mostra Frith (1996, p. 159). No entanto, as supostas fragilidades das construções presentes nas canções pop, aquelas que servem

¹¹⁵ Madonna has never lost her faith in the power of the beat. (LIGHT, 2005)

Disponível em <<http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/confessions-on-a-dance-floor-20051103>> Acesso em 16 de maio de 2014.

¹¹⁶ Confessions on a Dance Floor won't stand the test of time like her glorious early club hits (LIGHT, 2005)

Disponível em <<http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/confessions-on-a-dance-floor-20051103>> Acesso em 16 de maio de 2014.

apenas para nos fazer dançar, acabam por coloca-las em um patamar de inferioridade artística perante “canções sérias”, sem levar em consideração o fato de que aquela música dita tola toca os sentimentos de um ouvinte, tanto quanto a música dita séria atinge outro público, sem que um seja necessariamente superior ao outro por sua capacidade cognitiva. Atribuir valor a essas canções ainda é, pois, um movimento em construção dentro da crítica. Light joga luz neste tema quando afirma que as letras compostas por Madonna sempre foram a parte mais subestimada de seus trabalhos. Em vários momentos do texto ele, inclusive, se vale do pré-julgamento para discorrer sobre as canções, como no trecho:

“Algumas outras canções sugerem as lições aprendidas a partir de seu despertar religioso, mas ficam aquém da revelação. Em ‘How High’, Madonna diz: ‘Eu passei minha vida inteira querendo ser comentada’, e pergunta: ‘Será que nada disso importa?’ só para concluir ‘Eu acho que eu mereço’. O fechamento com ‘Like It or Not’ pretende ser uma ousada declaração de independência, mas a sua série de clichês parece preguiçosa (Paus e pedras podem quebrar meus ossos?’ Sério, Madge, você pode fazer melhor do que isso). Por outro lado, a sua vontade de rimar ‘New York’, com ‘dork’ na espiral ‘I Love New York’ é um flash da velha petulância Ciccone - o álbum poderia ter se beneficiado mais disso.”¹¹⁷ (LIGHT, 2005, tradução nossa).

Esta afirmação se torna ainda mais significativa quando pensamos que ela está inserida no contexto de uma revista especializada, que apesar do agendamento muitas vezes positivo que dá ao trabalho de Madonna, ainda sofre com alguns pré-julgamentos que vimos observando ao longo desta pesquisa (Madonna é a boneca que pode cantar, sua imagem é mais forte do que sua música, dentre outras afirmativas pinçadas no corpus analisado até aqui).

“Para Madonna, a busca pela transcendência sempre esteve intimamente ligada à liberação de êxtase de dançar. Mas onde seus esforços anteriores de reivindicar a supremacia da pista de dança usualmente giravam em torno do tema da música em si (acho que ‘Everybody’ ou ‘Vogue’ ou ‘Music’), em *Confessions* ela muda seu foco para a capacitação e auto-suficiência. “Eu posso cuidar de mim mesma”, ela canta sobre o palpitante ‘Sorry’, um sentimento reafirmado em ‘Jump’, algo como “eu posso fazer isso sozinho”. (...)As composições de Madonna sempre foram as suas qualidades mais subestimadas. Mas enquanto *Confessions* absolutamente atinge a sua marca para a funcionalidade do disco, a sua maior força é também sua fraqueza. No final, as músicas se confundem, contando com a

¹¹⁷ A few other songs hint at the lessons learned from her religious awakening but fall short of revelation. On *How High*, Madonna claims, “I spent my whole life wanting to be talked about,” and asks, “Will any of this matter?” only to conclude “I guess I deserve it.” The closing *Like It or Not* is intended as a bold declaration of independence, but its string of clichés feels lazy (“Sticks and stones may break my bones”? Madge, you can do better than that). On the other hand, her willingness to rhyme “New York” with “dork” on the spiraling *I Love New York* is a flash of the old Ciccone sass — the album would have benefited from more.

posição de submissão à sonoridade criada pelos produtores de seu álbum. É interessante perceber que aqui se tem uma inversão de postura por parte da crítica. Comparemos pois com a análise do segundo disco de Madonna: Debby Miller afirma que o produtor Nile Rodgers sabe dar à voz da cantora a musculatura que ela precisaria; nesta, Ganz afirma que Madonna permite que os produtores da moda façam dela o seu brinquedo, a autorização parte dela.

“Domínio não é apenas um fetiche para Madonna, é a sua religião. Não é por acaso que ela abriu cada show da turnê *Confessions on a Dance Floor*, de 2005 apertando um chicote na mão, empurrando um dançarino amordaçado em torno de uma coleira de couro. E ela nunca abaixa o chicote: Desde o *True Blue*, de 1986, Madonna reivindicou os créditos de composição ou de produção em cada uma de suas canções, mesmo quando ela trabalhou com artistas de dance-music como William Orbit, Mirwais Ahmadzaï e Stuart Price. Portanto, é surpreendente que seu décimo primeiro álbum de estúdio – o último de um contrato de longa data com a Warner Bros - seja um ato de submissão. Para *Hard Candy*, a meditação de meia-idade de Madonna em sua própria relevância, ela permite que os produtores top fazerem dela o seu brinquedo¹¹⁹.” (GANZ, 2008, tradução nossa)

A figura do produtor volta a ser, pois, central em uma resenha de álbum de Madonna. De acordo com Nogueira (2013, p. 83), a figura do produtor faz parte do imaginário da música. A sonoridade criada por eles chegam a ganhar uma conotação de assinatura, com características específicas, sendo, muitas vezes impulsionadores das vendas de artistas mais novos. Em 2007, o R&B produzido pela dupla Timbaland/Timberlake era sinônimo de sucesso nos charts, tendo fechado o ano com nove canções no Hot 100 da Billboard¹²⁰. A decisão de entregar a produção do álbum a eles, juntamente com Pharrell Williams, se justificaria pela busca da sonoridade em alta nas paradas americanas de então, local aonde Madonna vinha tendo dificuldade em se firmar nos últimos anos. No entanto, o jornalista parece se incomodar com a escolha, como percebemos na seguinte afirmativa: “Madonna co-escreveu, mas não co-produziu o lote de cinco canções da equipe Timberlake-Timbaland, que cheiram mais a carimbos de seus criadores do que ela própria. As músicas são sólidas, mas um pouco anônimas,

¹¹⁹ Dominance isn't just a fetish for Madonna, it's her religion. It's no accident that she opened each show on 2005's *Confessions on a Dance Floor* tour by clenching a riding crop in her hand, jerking a gagged male dancer around by a leather leash. And she never puts down the whip: Since 1986's *True Blue*, Madonna has claimed writing or production credits on every one of her songs, even when she worked with dance-music artists such as William Orbit, Mirwais Ahmadzaï and Stuart Price. So it's surprising that her eleventh studio album — her final one for longtime label Warner Bros. — is an act of submission. For *Hard Candy*, Madonna's midlife meditation on her own relevance, she lets top-shelf producers make her their plaything. (GANZ, 2008)

Disponível em < <http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/hard-candy-20080501> > Acesso em 16 de maio de 2014.

¹²⁰ Lista disponível em < <http://www.billboard.com/charts/year-end/2007/hot-100-songs> >

como se eles pudessem ser despojadas e vendidas para outros cantores¹²¹.” Neste caso, é como se houvesse um questionamento sobre a real autoria do trabalho. Madonna, para ele, se restringiria apenas à condição de intérprete neste álbum.

“Um time de compositores da realeza das paradas americanas ajuda Madonna a revisitar suas raízes como uma rainha da discoteca urbana. Madonna não é sequer a estrela no primeiro single, *4 Minutes*: Timbaland e Nate "Danja" Hills fornecem uma ressonante batida colossal e seus vocais sacodem ao lado de Justin Timberlake, lutando para não se afogar no funk estridente de um banda marcial. Timberlake é o médico melódico do álbum, e ele rouba o seu próprio ensimesmado *What Goes Around ... Comes Around* na canção de Madonna *Devil Wouldn't Recognize You*¹²²”. (GANZ, 2008, tradução nossa)

Uma característica que aparece no texto é o detalhamento das sonoridades empregadas no álbum pelos produtores e das temáticas abordadas nas letras das canções. O autor narra blocos sonoros, batidas, velocidades, tentando descrever os aspectos estruturais do trabalho, se assemelhando ao que Piza (2004, p. 71) definiu como resenha estruturalista. Este tipo de resenha tem como principal qualidade a busca de pontos de referência concretos, a partir dos quais se pode estabelecer uma discussão acerca da obra analisada. No entanto, ela tem como fragilidade a tentativa de impor uma falsa objetividade que não se aplica a um texto interpretativo.

“A tensão criativa entre Madonna e Pharrell Williams, do Neptunes fervilha. Williams batuca em latas de tinta para gerar a batida no tema de abertura, ‘Candy Shop’, e bombeia o hino de auto-empoderamento ‘Give It 2 Me’, com synths clubby que anunciam uma das metáforas favoritas de Madonna para a tríade dança-sexo- vida: ‘Não me pare agora, não é necessário para recuperar o fôlego / posso continuar e continuar’. ‘Heartbeat’ pulsa como ‘Lucky Star’, e a canção com toque soul ‘Beat Goes On’ (que apresenta um pouco inspirado Kanye West) é mais uma de um punhado de faixas com sinos e assobios - o clássico disco ‘Tut-Tut , bip-bip’ - feito com base em duas das pedras de toque de Madonna: Chic, cujo Nile Rodgers ajudou a conduzi-la no início de carreira, e Donna Summer¹²³.” (GANZ, 2008, tradução nossa)

¹²¹ Madonna co-wrote but didn't co-produce the Timberlake-Timbaland team's five songs, which smack more of their creators' stamps than her own. The songs are solid, but slightly anonymous, as though they could be stripped down and peddled to other singers.

¹²² A songwriting team of American chart royalty helps Madonna revisit her roots as an urban-disco queen. Madonna isn't even the star on the first single, "4 Minutes": Timbaland and Nate "Danja" Hills provide a clanging whopper of a beat, and her vocal bobs alongside Justin Timberlake's, fighting not to drown in the brassy funk of a marching band. Timberlake is the album's melody doctor, and he steals from his own broody "What Goes Around . . . Comes Around" on Madonna's "Devil Wouldn't Recognize You." (GANZ, 2008)

Disponível em < <http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/hard-candy-20080501> > Acesso em 16 de maio de 2014.

¹²³ The creative tension between Madonna and the Neptunes' Pharrell Williams crackles. Williams bangs on paint cans to generate the beat on the innuendo-laden opener, "Candy Shop", and pumps up the thumpy self-empowerment anthem "Give It 2 Me" with clubby synths that trumpet one of Madonna's

Com relação às letras das canções, o jornalista percebe elementos que remetem a vida pessoal da cantora expostos em algumas das músicas escritas por Madonna. Mesmo o superastro sendo forjado na artificialidade, como já explicitamos anteriormente nesta pesquisa, traços de realidade se encontram nesta fronteira borrada entre o público e o privado. Não é a primeira vez que Madonna trata de suas questões pessoais em frente ao público. Vimos isto no álbum *Like a Prayer*, no *Bedtime Stories*, no *Ray of Light* e voltaremos a ver no seu último trabalho de estúdio, o *MDNA*.

“Como *Confessions*, *Hard Candy* celebra a dança como a salvação, mas até mesmo o euforicamente melodiosas ‘Heartbeat’ e ‘Dance2night’ apresentam notas melancólicas. Embora o conjunto rápido não apresente baladas, os dominantes temas líricos - pesar, saudade, desconfiança - estão longe de ser otimistas. Transformando uma confusão sincopada em uma histeria tensa e orgástica, ‘Incredible’, de Pharrell, é uma canção desafiadora sobre saudade do início idílico de um relacionamento. Há uma melancolia em exuberante na canção de Timbaland - Timberlake ‘Miles Away’, o que implica que nem tudo está tranquilo na casa dos Ritchie. ‘Você sempre tem o maior coração quando estamos 6.000 milhas de distância’, Madonna canta. Megastars do pop internacional - eles são como nós!¹²⁴” (GANZ, 2008, tradução nossa)

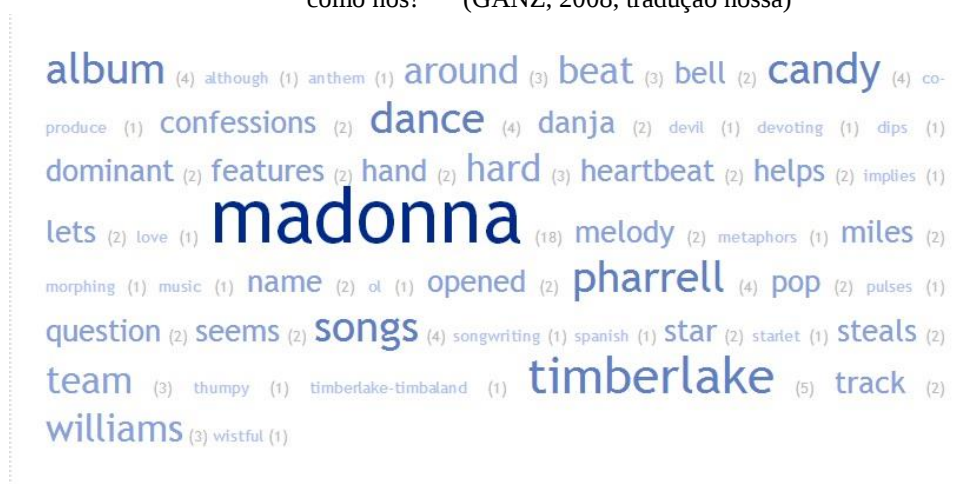


Figura 23 – Nuvem de tags do álbum *Hard Candy* (2008)

favorite life-dance-sex metaphors: "Don't stop me now, don't need to catch my breath/I can go on and on." "Heartbeat" pulses like "Lucky Star," and the soulful "Beat Goes On" (which features an uninspired Kanye West cameo) is one of a handful of tracks with bells and whistles — the classic disco "toot-toot, beep-beep" — traceable to two of Madonna's touchstones: Chic, whose Nile Rodgers helped steer her early career, and Donna Summer.

¹²⁴ Like *Confessions*, *Hard Candy* celebrates dance as salvation, but even the euphorically groovy "Heartbeat" and "Dance2night" strike wistful notes. Although the uptempo set features no ballads, the dominant lyrical themes — regret, yearning, distrust — are far from upbeat. Morphing from a syncopated shuffle into a lathery, orgasmic hysteria, Pharrell's "Incredible" is a challenging song about longing for a relationship's idyllic beginning. There's a melancholy pining in Timbaland-Timberlake's lush "Miles Away," which implies that all is not peachy in the house of Richie. "You always have the biggest heart when we're 6,000 miles apart," Madonna sings. International pop megastars — they're just like us! (GANZ, 2008)

Disponível em < <http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/hard-candy-20080501> > Acesso em 16 de maio de 2014.

3.1.13 – MDNA (2012)

A última resenha crítica acerca de um álbum de Madonna analisada neste trabalho traz características bastante particulares e que não apareceram em nenhum outro momento da pesquisa, até então. O texto escrito pelo jornalista Joe Levy sobre o disco *MDNA* foi publicado no dia 26 de março de 2012 no site da revista e, logo em seguida, replicado na edição impressa três dias depois. Mas, diferente de todas as outras resenhas anteriormente analisadas, o autor escolhe uma narrativa que o faz ir além da simples avaliação das canções contidas no álbum. O texto é quase literário, onde Levy constrói uma história fictícia sobre uma manhã qualquer da cantora, onde ela teria tido os seus insights para a composição das letras das músicas, neste ponto ele se assemelha com a resenha escrita por Arion Berger, para o álbum *Erotica*. Como o *Like a Prayer*, o *MDNA* é um álbum passional, que versa essencialmente sobre os sentimentos de Madonna após o seu segundo divórcio e é sobre estes sentimentos que esta resenha analisada aqui gira em torno. De acordo com Piza (2004, p.71), este tipo de resenha tem um caráter mais sociológico, interpretando o período no qual o texto foi escrito, dando menos importância à sua qualidade narrativa.

“Certa manhã o sol estava brilhando e ela estava deitada na cama, perguntando-se por que ele pegou o seu dinheiro e se seu cabelo ainda estava vermelho. Uma ideia para uma música borbulhava, e ela não tinha certeza se ela deve ser sobre de desgosto, vingança ou a velha coisa get-into-the-groove. E então – ideia! - Por que não multitarefar isso? Essa foi sua terapia, depois de tudo. Fracasso? Não é uma opção. A resistência à sua vontade? Fútil. O marido que não estava mais lá? Bem, foi bom, por vezes, a imaginar a cabeça dele estourando como um melão. Até que a morte e tudo aquilo. Agora - onde ela colocou o seu telefone?”¹²⁵ (LEVY, 2012, tradução nossa)

Somente no segundo parágrafo da resenha que o jornalista passa a voltar os seus olhos para o conjunto de canções presentes no trabalho. O nome do álbum, *MDNA*, só é apresentado aos leitores agora, assim como a quantidade de canções contidas nele. Na verdade, a própria sonoridade das canções parece interessar pouco ao jornalista que prefere dedicar a sua análise ao conteúdo autobiográfico que ele atribui às letras das músicas, as quais chama de explícitas (ver verbete explicit, **Figura 24**). Ele não quer saber como o álbum soa, mas sim como Madonna está. Como ele deixa claro na

¹²⁵ Early one morning the sun was shining and she was lying in bed, wondering why he had her cash and if her hair was still red. An idea for a song bubbled, and she wasn't sure if this one should be about heartbreak, revenge or the old get-into-the-groove thing. And then – light bulb! – why not multitask it? That was her therapy, after all. Failure? Not an option. Resistance to her will? Futile. The husband who was no longer there? Well, it was nice sometimes to imagine his head popping like a melon. Till death and all that. Now – where did she put her phone?

afirmativa: “Há algo notável sobre a decisão de Madonna de compartilhar seu sofrimento do jeito que ela uma vez compartilhou seu prazer¹²⁶.” E o modo com ela encara a nova vida de mulher divorciada e mãe de quatro filhos aparece nas letras das canções que, como nos explica Frith (1996, p.169), nos levam a pensar em canções como histórias. Todas as músicas são narrativas implícitas. Elas têm um personagem central, o cantor; um personagem com uma atitude, em uma situação, conversando com alguém.

“Sim, *MDNA* é o álbum do divórcio de nossa garota. Sete em cada 16 músicas tratam de sua separação diretamente, e baixe sua bola se você acha que a garota com "peitos falsos e um clima desagradável" em ‘Some Girls’ poderia ser a modelo de lingerie que se tornou a nova mãe do bebê de Guy Ritchie. Se revelar sempre fez parte de sua arte e este não é o seu primeiro álbum que está escuro, confuso e conflitante. Mas *MDNA* permanece como a obra mais explícita de Madonna. Mas quem poderia esperar que ela fosse explícita sobre os seus ... sentimentos?

Quanto explícita? ‘Acorde, ex-mulher/Esta é a sua vida’, ‘Eu tentei ser sua esposa/me diminuído, eu engoli a minha luz’, ‘Os advogados /supere / não tem um acordo pré-nupcial’, ‘Todo homem que caminha por aquela porta vai ser comparado a você para sempre’. Ela vem sendo pessoal, mas nunca tinha detalhado antes. Em parte, é um velho impulso punk- rock: Mostre ao mundo que ninguém pode feri-lo mais do que você mesma. Só que ela tem uma exposição da dor, o que dá a este conjunto de confissões seu imediatismo desconfortável¹²⁷.” (LEVY, 2012, tradução nossa)

O caráter mais técnico da análise só aparece no quarto parágrafo do texto, quando o jornalista elenca os produtores que fizeram parte da gravação das faixas, porém, sem sequer citar que tipo de sons o ouvinte poderia encontrar no álbum. Esta é uma decisão arriscada por parte do crítico. Por mais que seja legítima a sua avaliação que as letras dessas canções podem dizer mais sobre o álbum do que a sua sonoridade, é preciso lembrar que o som é parte tão importante para o significado de uma música quanto sua letra. Como nos mostra Frith (1996, p.181), as letras precisam do apoio das

¹²⁶ There's something remarkable about Madonna's decision to share her suffering the way she once shared her pleasure.

¹²⁷ Yup, *MDNA* is our lady's divorce album. Seven out of 16 songs address her split directly, and that's low-balling if you think the chick with "fake tits and a nasty mood" in "Some Girls" could be the lingerie model who became Guy Ritchie's new baby mama. Revealing herself has always been part of her art, and this is hardly her first album that's dark, messy and conflicted. But *MDNA* stands as Madonna's most explicit work. Only who would have expected her to be this explicit with her... feelings?

How explicit? "Wake up, ex-wife/This is your life." "I tried to be your wife/Diminished myself, I swallowed my light." "Lawyers/Suck it up/Didn't have a prenup." "Every man that walks through that door will be compared to you for evermore." She's been personal, but never this detailed before. In part, it's an old punk-rock impulse: Show the world no one can hurt you more than you hurt yourself. Except she has cross-wired exposure and pain, which gives this set of confessions their discomfiting immediacy.

músicas para que possam existir enquanto canções, caso contrário elas são apenas poemas.

“Assim que as batidas rodam, Madonna persegue a liberação, promete elevar-se acima e deseja as coisas tivessem sido diferentes. Ela também canta sobre um novo amor (se encaixa como uma luva), e pede a alguém para lamber o glacê do bolo dela em ‘B- Day Song’. A música persegue as últimas articulações de uma terra do ecstasy, mas muitas vezes retorna para a mistura de sintetizadores electro e um classicismo pop sessentista que ela vem demarcando desde ‘Like a Prayer’. De volta depois de uma demissão de 12 anos é William Orbit que lida com as faixas mais doloridas (incluindo ‘Gang Bang’, onde a “bitch” bate na estética fílmica de Ritchie, com um aceno de ‘Kill Bill’). Novo na cidade é Martin Solveig, o produtor francês por trás da fantasia de cheerleader ‘Give Me All Your Luvin’, que é forçado a reduzir o seu amor por Prince para soar como William Orbit. O manuseio das grandes faixas para pistas de dança são do duo italiano Benny Benassi e Alle, que colocou o boom vazio do clube em canções como ‘Girl Gone Wild’¹²⁸.” (LEVY, 2012, tradução nossa)

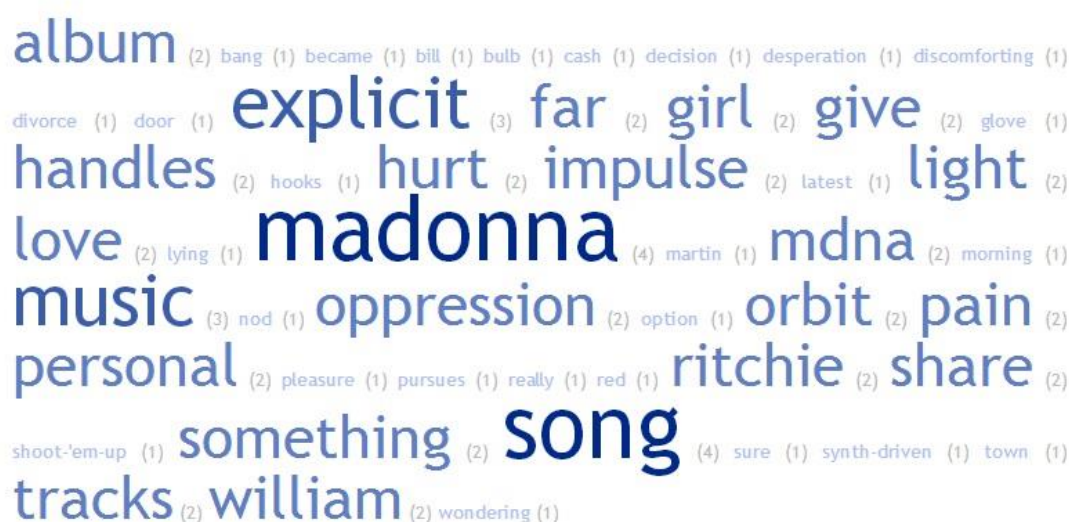


Figura 24 – Nuvem de tags do álbum MDNA (2012)

¹²⁸ As the beats swirl, Madonna pursues release, vows to rise above and wishes things had turned out differently. She also sings about new love (fits like a glove), and asks for someone to lick the frosting off her cake on *B-Day Song*. The music chases the latest articulations of club-land ecstasy, but often returns to the blend of synth-driven electro and Sixties-pop classicism she’s staked out since *Like a Prayer*. Back after a 12-year layoff is William Orbit, who handles the most pained tracks (including *Gang Bang*, which bitch-slaps Ritchie’s shoot-em-up aesthetic with a nod to *Kill Bill*). New in town is Martin Solveig, the French producer behind the cheerleader fantasy of *Give Me All Your Luvin* who is forced to curb his love of Prince, in service of sounding like William Orbit. Handling the big dance-floor tracks are Italian duo Benny and Alle Benassi, who put the empty boom of the club into songs like *Girl Gone Wild*. (LEVY, 2012)

Disponível em < <http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/mdna-20120326> > Acesso em 16 de maio de 2014.

3.2 - Resenhas críticas das performances em turnês

3.2.1 - Madonna seduces Seattle (1985)

A abertura da primeira turnê de Madonna ganhou cobertura pela Revista Rolling Stone. O texto assinado pelo crítico Michael Goldberg foi publicado na edição do dia 23 de maio de 1985, um mês e meio depois da data em que ele foi realizado, no Paramount Theatre, em Seattle. Já no primeiro parágrafo do texto podemos perceber a utilização de diversos clichês para categorizar o tipo de espetáculo oferecido pela cantora. O autor optou pela descrição detalhada de movimentos para evidenciar o comportamento repetitivo e calculado da artista ao lidar com seu público, como no trecho:

“Ela mexeu sua barriga e apertou sua bunda. Ela sorriu lascivamente e mostrou a língua. Ela rolava no palco e ficou de joelhos na frente de um guitarrista. E quando ela levantou os braços, sua escassa blusa transparente também subiu, revelando seu sutiã roxo¹²⁹” (STONE:1997, p.49, tradução nossa)

. Segundo Ponte (2005, p.48), o ato de descrever é uma das mais importantes bases de sustentação da prática jornalística. Ele não só veicula indícios e informações sobre os personagens e seus contextos situacionais, como também gera significados simbólicos indispensáveis para perceber suas ações. Frith (1996, p.68) corrobora essa colocação ao elencar alguns motivos pelos quais a crítica de música pop descreve as ações performáticas utilizando adjetivos endereçando o consumidor, atribuindo valor ou não à música analisada. Para o autor, o texto crítico não é só uma versão da música para o leitor, mas também uma versão do ouvinte para a música.

“(...) no jornalismo a descrição não opera como um ornamento ou uma pausa entre elementos decisivos do texto, mas como elemento constitutivo de uma ilusão de real, de se ter estado lá.” (PONTE: 2005, p.48)

Ao final deste primeiro parágrafo, ao escrever a frase “*Ah, ela também consegue cantar*”, o autor corrobora a principal característica constante nos textos escritos sobre a cantora de então: a sua pouca habilidade vocal face à sua presença de palco (ver verbete sang, **Figura 25**). Ao colocar a questão do canto como a última frase do parágrafo, imediatamente após uma interjeição, a expressão ganha um tom de desdém, como se o canto em um show ao vivo fosse o elemento menos importante da performance apresentada. A voz de Madonna é uma questão recorrente nas críticas escritas sobre ela.

¹²⁹ She wiggled her tummy and shook her ass. She smiled lasciviously and stuck out her tongue. She rolled around on the stage and got down on her knees in front of a guitarist. And when she raised her arms, her scanty see-through blouse also rose, revealing her purple brassiere. (STONE:1997, p.49)

A sua capacidade de cantar ao vivo foi colocada em questão inúmeras vezes ao longo de sua carreira, porém, nestes primeiros registros de seu trabalho pela mídia, as afirmativas são endereçadas, pois havia a comparação com outra artista ascendente de então: Cyndi Lauper. Esta posição fica clara quando o crítico, no segundo parágrafo do texto, afirma que a apresentação de setenta minutos foi uma recriação satisfatória, senão medíocre, dos seus registros em álbum. Ao cronometrar a apresentação, destacando o tempo gasto e número de canções, expõe-se um fator limitante, como se não houvesse estofo para uma performance maior – portanto, melhor. A premissa é justificada pelo último período do segundo parágrafo: “Não se espera revelações musicais de Madonna – e não se obtêm nenhuma¹³⁰”.

Chegamos então ao terceiro parágrafo do texto, onde o autor faz uma afirmação onde parece superinterpretar a performance da cantora. Michael Goldberg afirma que tudo em Madonna é sobre sexo. Porém, até este ponto da carreira da cantora, mais especificamente neste espetáculo, o sexo a quem Goldberg se refere é mais próximo de uma insinuação – por vezes até infantil -, do que o sexo mostrado por Madonna nos seus concertos subsequentes. Ele relata com detalhes uma das sequências do bloco inicial para justificar a sua afirmação:

“O show começou com glamorosos close-ups dela projetados em cinco grandes telas que pendiam por trás da banda. Madonna, em seguida, fez sua entrada de forma adequadamente melodramática: sua silhueta rosa apareceu em uma das telas, que subiu, revelando a estrela, que desceu uma escadaria branca para frente do palco, cantando "Dress You Up". Vestindo um tipo de roupa 'neopsicodélica' - um casaco bordado com design amarelo e verde e branco-e-laranja, uma minúscula saia turquesa, um top de renda, calças roxas e botas de salto alto pretas - ela parecia Susan, a personagem que interpreta em *Desperately Seeking Susan*.¹³¹” (STONE:1997, p.49, tradução nossa)

Em toda esta sequência, o sexo, dito pelo autor, é o porvir, a sombra, a roupa curta. O sexo ali, não é nada mais que o sensual, o implícito. O autor, então, finaliza a sua tese explicando que Madonna não é um ícone sexual perfeito, inatingível. Ela é real como os seus fãs. E justamente por ser real, o espetáculo estava povoado deles, vestidos tais quais réplicas da cantora. Kellner (2001, p.344) explica que neste estágio da carreira

¹³⁰ One doesn't expect musical revelations from Madonna - and one doesn't get any. (STONE:1997, p.49)

¹³¹ The show began with glamorous close-ups of her projected onto five large screens that hung behind the band. Madonna then made her appropriately melodramatic entrance: a pink silhouette of her appeared on one of the screen, which rose, revealing the star, who descended a white staircase to the front of the stage, belting out "Dress You Up". Wearing a kind of neopsychedellic outfit - a coat embroidered with yellow-and-green and white-and-orange designs, a turquoise microminiskirt, a lace top, purple tights and black high heeled boots - she looked like Susan, the character she plays in *Desperately Seeking Susan*. (STONE:1997, p.49)

de Madonna, o seu modo de vestir constituía uma subversão dos códigos convencionais e tornou-se um modelo da moda adolescente, conhecida como *flashy trash*, copiada servilmente pelas suas seguidoras. De acordo com o autor, suas roupas vinculavam moda, exibicionismo e sexualidade agressiva e eram vendidas a preços acessíveis, fazendo com que quase toda a garota que sonhasse em ser Madonna, pudesse, ao menos, parecer com ela, ajudando a construir uma identidade adolescente que é marca do início dos anos 80.

Ao final do texto, o autor revela uma conversa de bastidores, onde Madonna teria lido de um texto cujo teor afirmava que ela teria provocado um retrocesso de 30 anos nas conquistas femininas. O jornalista reforça o clima de aparente despreocupação e desdém com o conteúdo da reportagem ao narrar a felicidade da cantora, bebendo champanhe e conversando com o seu empresário. Porém, ao reproduzir a fala de Madonna, que dizia estar animada e nervosa com a sua primeira turnê, ele corrobora a ideia de ídolo tangível, real e imperfeito, que já havia levantado no parágrafo anterior.

Figura 25 – Nuvem de tags da Virgin Tour (1985)

3.2.2 – Madison Square Garden – New York City (1987)

A segunda turnê mundial de Madonna, intitulada *Who's That Girl Tour*, teve seu início no dia 14 de junho de 1987, na cidade de Osaka, no Japão. O registro feito pela revista Rolling Stone foi do 14º espetáculo, realizado no dia 13 de julho do mesmo ano, na cidade de Nova York. A matéria, escrita pelo jornalista Vince Aletti, só seria publicada um mês e 14 dias depois e, diferente da análise anterior, não mereceu titulação específica pela edição da revista, sendo publicada apenas sob a retransmissão *Performance Review*. Neste texto, o jornalista não se preocupa em apresentar a artista, a essa altura, já uma superstar mundial, mas sim em esmiuçar algumas das facetas, até então, não exploradas de sua performance nos palcos. Já no primeiro parágrafo do texto, o autor coloca o exercício praticado por Madonna para a criação de inúmeras identidades performáticas como o ponto central da sua apresentação. Sobre identidade, Kellner (2001, p.330) explica que em uma cultura pós-moderna da imagem, as cenas, reportagens e os textos culturais da mídia, além das próprias imagens, oferecem uma enorme quantidade de posições de sujeito que ajudam a estruturar a identidade individual. Na primeira apresentação de Madonna, a sua identidade de ídolo real, palpável, similar aos seus fãs era bastante clara e visível. Nesta segunda turnê, tal identidade aparece borrada, multiplicada em várias outras, transformando a cantora em um mosaico de diversas outras personas.

“Trocando de roupas, papéis e atitudes ao longo de seu show, Madonna transforma a questão em um lúdico e provocador exame de identidade. Ela faz com que a maior parte da nossa curiosidade, até mesmo o nosso ceticismo; não se fixe na Madonna "real", ela desfila personas o bastante pelo palco para nos impressionar com a impossibilidade de escolher apenas uma¹³³” (STONE, 1997, p.75, tradução nossa).

Uma dessas personas merece atenção mais detida já no segundo parágrafo do texto: a Madonna ativista política (ver verbete AIDS, **Figura 26**). O repórter faz uma ligeira descrição da abertura da apresentação, utilizando alguns adjetivos para enfatizar a aura sexual e de sedução que a cantora impunha à sua performance. Frith (1996, p.68) explica que geralmente na crítica relacionada à música pop, a utilização de adjetivos durante a construção de um texto tem como objetivo relacionar a música para os seus

¹³³ Changing costumes, roles and attitudes throughout her show, Madonna turns the question into a playful, provocative examination of identity. She makes the most of our curiosity, even our skepticism; without pinning down the "real" Madonna, she parades enough personas across the stage to impress us with the impossibility of choosing just one.

usos possíveis ou para colocá-la de forma genérica. Para o autor, em ambos os casos o que se quer é orientar o consumidor, mesmo que ele (o crítico) se valha de pressupostos convencionais sobre qual o lugar daquela produção musical em questão e se ela tem valor artístico reconhecido. Quando o crítico se detém no tipo de roupa que ela usa na abertura, afirma que Madonna parecia uma prostituta, porém perfeitamente penteada e canta que vai fazer as pessoas amá-la, ele direciona todo o empoderamento proporcionado pela sua posição de performer para a questão do corpo. O corpo de Madonna – vestido de corpete preto, descrito como sendo o de uma prostituta - falaria muito mais do que o seu discurso em prol da Fundação Americana para a Pesquisa da Aids (AMFAR), tanto que a descrição sobre sua fala à respeito da arrecadação de fundos para a pesquisa é abreviada para a volta do “modo garota festeira”, entoando um de seus grandes sucessos na sequência. Santiago (2000, p. 158-159) desconstrói a ideia de que para um superastro – tal como Madonna a essa altura já estava estabelecida – a voz seja o elemento fundante da sua performance. De acordo com o autor, no caso do superastro o corpo é tão importante quanto a voz; a roupa é tão importante quanto a letra; o movimento é tão importante quanto a música. O corpo está para a voz, assim como a roupa está para a letra e a dança para a música. Todos esses elementos fazem sentido juntos e não se sobreporiam uns aos outros atribuindo méritos ou deméritos a quem privilegiasse um em detrimento de outro. Os elementos são mixados de modo a produzir um enunciado, que nos deixa penetrar no espaço das intenções oferecidas e das proposições camufladas em seu discurso.

No Madison Square Garden, Madonna apareceu como a sedutora profissional do seu videoclipe "Open Your Heart", vestida com um corpete preto e trabalhando o palco de um lado para o outro. Parecendo uma prostituta, mas perfeitamente penteada, ela cantou: "Eu vou fazer você me amar", então colocou para fora sólidos 90 minutos para cumprir essa promessa. Mas primeiro ela parou para falar sobre a ocasião - um lotado espetáculo beneficente de bilhetes vendidos a \$ 100, o mais caro, e que levantou cerca de \$ 400.000 para a Fundação Americana para Pesquisa da Aids (AMFAR). "Eu não quero transformar isso em um evento mórbido", ela disse, "mas a AIDS é uma doença dolorosa e misteriosa que continua a nos iludir" Depois de expressar a esperança de que o dinheiro que está sendo levantada para AMFAR pode acelerar a cura, Madonna mudou de volta a chave para seu modo de garota festeira e foi direto para "Lucky Star"¹³⁴. (STONE, 1997, p.75, tradução nossa)

¹³⁴ At Madison Square Garden, Madonna came out as the professional seductress from her "Open Your Heart" video, dressed in a black bustier and working the stage from one end to the other. Looking slutish but perfectly coiffed, she sang, "I'll make you love me", then pumped out a solid ninety minutes to fulfill that promise. But first she stopped to talk about the occasion - a sold out benefit with a \$100 top ticket price that raised about \$400,000 fo the American Foundation for AIDS Research (AMFAR). "I don't want

Nos parágrafos seguintes, o crítico se volta para a performance de Madonna propriamente dita. Em três parágrafos seguidos, o autor descreve os detalhes do posicionamento da cantora no palco e a cenografia escolhida para cada ato. Ao descrevê-los, o autor dá o protagonismo total da apresentação à Madonna. Ao dizer que “Madonna conseguiu dominar o teatro mesmo quando ela foi miniaturizada pelos efeitos especiais¹³⁵” ou “mesmo este exagero conceitual não ofuscou o canto de Madonna. Madonna, cuja imagem foi sempre mais poderosa do que sua voz, agora parece forte o suficiente para cantar alto o seu material mais exigente e continuar¹³⁶”, o crítico estabelece um valor artístico à performance ao retirar o foco do corpo e dos efeitos visuais, para dá-lo aos seus atributos vocais. Madonna passa, então, a ser observada com mais deferência. De acordo com Frith (1996, p. 68), a crítica de rock tem como prática a observação e descrição do público, dos sons, dos caminhos que a música toma para cumprir sua função de evento social. Ele afirma que é nas performances ao vivo que acontecem as experiências mais reveladoras da música pop. Ao ter a sua capacidade vocal reconhecida e referendada, Madonna passou a ser considerada, a partir da sua segunda turnê, uma artista de verdade. Conforme descreveu Aletti em dado momento do texto: “Sem perder a granulação que caracteriza a sua voz, ela desenvolveu uma plenitude rica que proporciona um soco emocional anteriormente faltando em seus shows.¹³⁷” O crítico encerra sua análise ressaltando o quão Madonna havia ficado experiente para falsificar a si mesma, em esquetes que desconstruíam a imagem que havia sido cristalizada em videocliques como a de “Material Girl”, em que aparece com um chapéu gigante – classificado pelo autor como bobo –, óculos de aros grossos e um vestido de palhaço, em uma imagem completamente oposta à personificação de Marilyn Monroe que havia encarnado anteriormente. Ao ressaltar essa característica da apresentação de Madonna, o crítico aproxima a linguagem da cantora com a definição de performance cunhada por Marvin (2009, p.16) que afirma que toda performance envolve uma consciência de duplicidade, por meio da qual a execução real

to turn this into a morbid event", she said, "but AIDS is a painful and mysterious disease that continues to elude us." After expressing hope that the money being raised for AMFAR might speed a cure, Madonna switched back to her party-girl mode and went right into "Lucky Star".

¹³⁵ Madonna managed to dominate the theatrics even when she was miniaturized by the special effects. (STONE, 1997, p.75)

¹³⁶ But even this conceptual overkill didn't overshadow Madonna's singing. Madonna, whose image was always more powerful than her voice, now sounds strong enough to belt out her most demanding material and keep going. (STONE, 1997, p.75)

¹³⁷ Without losing the graininess that gives her vocals character, she's developed a rich fullness that delivers an emotional punch previously missing in her shows.

de um ato é colocada em comparação mental com um modelo – potencial, real ou relembrado – dessa ação. Ao que completa que performance é sempre performance para alguém, para um público que a reconhece e a valida como performance, mesmo quando, como em alguns casos, a audiência é o self.

“Madonna também ficou mais experiente o suficiente para falsificar a si mesma. Para "Dress You Up", ela vestiu um chapéu de bobo, óculos malucos e um vestido berrante com olhos saltando para fora dos seios. Ela manteve essa roupa por "Material Girl", minando a mensagem da canção e jogando contra a iconografia Marilyn Monroe de seu vídeo. A armadilha brega saiu durante "Like a Virgin", que, no entanto, Madonna se recusou a levar a sério, ao chilrear-la com um sotaque novaiorquino à Cyndi Lauper.

As paródias e os números de produção foram estimulados pela dança energética e excêntrica de Madonna. E foi tudo balanceado com nocautes emocionais como "Live to Tell", que terminou de forma dramática: Madonna veio para a frente do palco escuro e cantou: "Quem é essa menina", mais e mais em um canto triste que se tornou cada vez mais auto-absorvida e assombrada. Jogando a questão de volta para a plateia, Madonna levou-nos a procurar uma resposta que é expansiva o suficiente para caber este brilhante e camaleônico desempenho.¹³⁸” (STONE, 1997, p.75, tradução nossa)

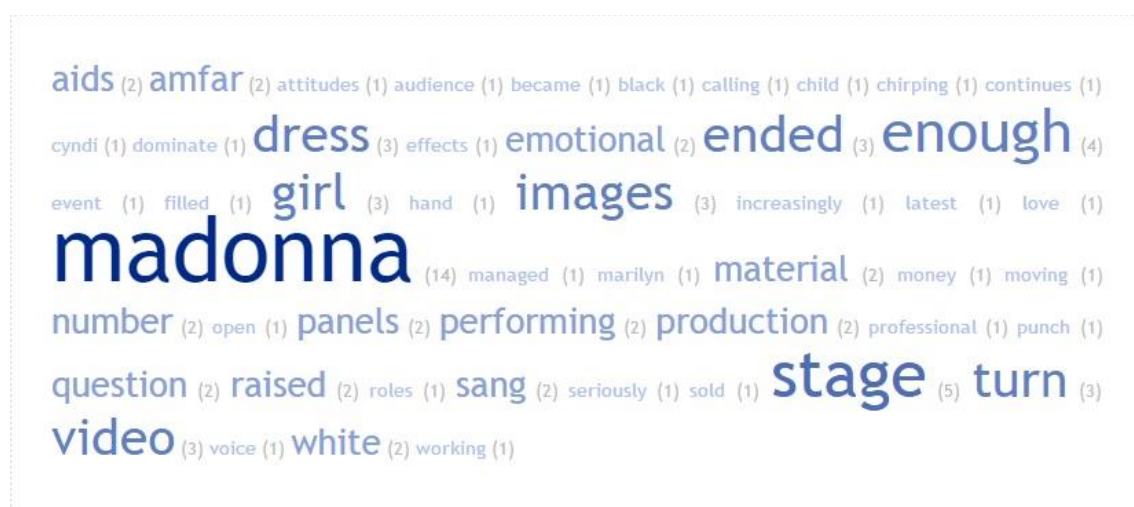


Figura 26 – Nuvem de tags da Who's That Girl Tour (1987)

¹³⁸ Madonna also gotten savvy enough to spoof herself. For "Dress You Up", she donned a silly hat, crazy glasses and a garish dress with eyes springing out from the breasts. She kept this outfit on for "Material Girl", undermining the song's message and playing against the Marilyn Monroe iconography of its video. The tacky trappings came off during "Like a Virgin", which Madonna nonetheless refused to take seriously, chirping it in a Cyndi Lauper-like New York accent.

The sendups and production numbers were buoyed by Madonna's energetic, eccentric dancing. And it was all balanced by emotional knockouts like "Live to Tell", which ended dramatically: Madonna came to the front of the darkened stage and sang, "Who's That Girl", over and over in a sad chant that became increasingly self-absorbed and haunting. Throwing the question back at the audience, Madonna prompted us to search for an answer that's expansive enough to fit this brilliant, chameleonlike performance. (STONE, 1997, p.75)

3.2.3 – Madonna leaves Japan breathless - (1990)

A terceira turnê da cantora Madonna, intitulada *The Blond Ambition Tour*, foi marcada por polêmicas sobre o conteúdo sexual latente de seus números, pelo cancelamento do patrocínio milionário pré-assinado com a marca de refrigerantes Pepsi, além de toda a controvérsia que ainda reverberava desde o lançamento do álbum *Like a Prayer*, um ano antes. O crítico Keith Cahoon foi o escolhido pela Revista Rolling Stone para acompanhar o lançamento do espetáculo de abertura do circuito de shows. A performance ocorreu no dia 13 de abril de 1990, pouco mais de um mês antes da publicação do texto na edição impressa do magazine. Logo nos dois primeiros parágrafos, Cahoon se detém descrevendo o local onde o show aconteceria. A cidade de Chiba, subúrbio bastante povoado próximo à Tóquio, em tese, não seria a primeira opção de local para receber um grandioso espetáculo de uma das principais estrelas da música pop de então na atividade. Porém duas informações sobre a cidade citadas pelo autor, estabelecem um juízo de valor no qual se justificaria a sua realização no lugar. O recém-inaugurado estádio de Chiba, local que recebeu a instalação do palco futurista criado por Madonna, também divide a localização com a sede japonesa da Disneylândia. Informação esta que sugere uma superinterpretação, se pensarmos que tanto a Disney quanto Madonna são figuras emblemáticas da capacidade da indústria de entretenimento norte-americana em se fixar em lugares usualmente não naturais a sua presença. Neste primeiro momento do texto o autor também se apressa em comparar o espetáculo criado e dirigido por Madonna com um espetáculo da Broadway. Para ele, o modo como foi concebido estaria muito mais próximo de uma performance teatral, que também engloba música, do que propriamente um show de rock em sua forma mais estrita e clássica – banda, cantor e plateia. Outro momento de descrição do texto, nesta fase inicial, sugere uma ligação entre as condições climáticas e a estrutura física do estádio, que com sua condição futurística, casava bem com a chuva e luz fria tão destrinchada pelo autor. Para o crítico, a estrutura física do estádio em si era um elemento complementar ao espetáculo e merecia destaque na sua fala, algo que é possível constatar ao observar a nuvem de tags que mostra o quão citado ele é ao longo do texto (ver verbetes Marine e Stadium, **Figura 27**).

“O show sedutor e chamativo - mais sobre a ordem de uma produção da Broadway do que um show de rock & roll padrão em estádio - foi dado um toque decididamente surreal pela localidade. Chiba, um subúrbio densamente povoado, é a casa da Disneyland de Tóquio e o cenário de Neuromancer, do autor de ficção científica William

Gibson, um romance futurista que reúne atrevimento e techno-crime. A moderna e enorme instalação, de fato, tem um certo olhar sci-fi para si, uma impressão de que só foi reforçada pela luz silenciosa que brilhava através das nuvens, no pôr do sol em que as 35.000 pessoas encontraram seus lugares. Como se aceitasse a deixa, a chuva começou a cair, assim que as notas de abertura do concerto soaram. Mas o clima não era a única coisa que contribuiu para a atmosfera surreal no Estádio Marine: Uma equipe de dançarinos embelezou o número de abertura com uma reconstrução do sentimento do macho-escravo industrial do vídeo "Express Yourself"¹³⁹. (STONE, 1997, p. 127, tradução nossa)

Quando o autor coloca que a reconstrução do sentimento macho-escravo industrial da abertura do espetáculo colabora para a construção de uma atmosfera surreal, ele retoma o sentimento de estranheza causado pelo videoclipe da canção, que traz a mesma referência para a criação da coreografia: o filme *Metropolis*. Kellner (2001, p.354-355) define a performance da cantora no videoclipe em questão (que é reproduzido, em sua grande parte, ao vivo no palco) como a produção de um texto modernista complexo, que atravessa pontos de tensão como o próprio sexo, sexualidade e classe. Ao inverter as relações de poder e dominação entre os sexos, vestindo-se com um terno ou obrigando os seus bailarinos a usar seios postiços, Madonna passa a mensagem de que masculino e feminino são construtos sociais que podem ser desconstruídos. Ao restringir a coreografia a uma função cosmética – a de embelezar o número de abertura -, o autor acaba atingindo um ponto bastante caro à Kellner: a artificialidade com que Madonna trata do tema, ficando apenas na relação binária, sem efetivamente subverter as relações de dominação retratadas.

No terceiro parágrafo do texto, o autor constrói uma observação que demonstra bem o que era percebido como a gênese de Madonna. Ele afirma que o show é um somatório interessante da própria cantora: um apanhado de momentos convincentes de performance vocal, produção de palco superior e coreografia afiada, com uma boa dose de autopromoção. Este tripé é a base de boa parte dos textos escritos sobre a cantora

¹³⁹ The seductive and glitzy show - more on the order of a Broadway production than a standard rock & roll stadium date - was given a decidedly surreal touch by the locale. Chiba, a densely populated suburb, is the home of Tokyo's Disneyland and the setting for science fiction author William Gibson's *Neuromancer*, a futuristic novel of nerve splicing and techno-crime. The huge, modern facility does indeed have a certain sci-fi look to it, an impression that was only enhanced by the muted light shining through the clouds at sunset as 35.000 people found their seats. As if on cue, rain began to fall just as concert's opening notes sounded. But the weather wasn't the only thing contributing to the surreal atmosphere at Marine Stadium: A team of male dancers embellished the opening number by reconstruction the industrial macho-slave fell of the "Express Yourself" video. (STONE, 1997, p.127).

pelos críticos de artes e espetáculos de então. A discussão sobre a prevalência da voz em detrimento da performance ser uma característica que distingue os “maus artistas” dos “bons artistas” é algo frequente nos estudos sobre valorização. Frith (1996, p. 200) retoma a afirmação de Edward Cone onde ele coloca que os ouvintes de música, em princípio, fazem uma escolha: ou se concentram na música, a peça executada, o personagem como composto; ou sobre o desempenho, o performer, o personagem como ele é interpretado. Essa seria a diferença essencial entre o desempenho do concerto clássico, que seria projetado para chamar atenção para o trabalho musical, e a performance pop, cunhada para chamar atenção para o performer. No entanto, essa diferença não significaria necessariamente a ratificação da inferioridade da performance pop em detrimento do concerto clássico. Porém, tal afirmação também produz o efeito contrário, como explica Charaudeau (2006, p.48) ao afirmar que é preciso cuidado ao comunicar, pois palavras usadas em situações recorrentes pelos mesmos tipos de locutores (no caso, os críticos de artes e espetáculos) acabam por se tornar portadoras de determinados valores. Na sequência do texto, Cahoon volta ao recurso da descrição informativa – característica importante da matéria, sendo mais utilizada nesta crítica do que na do show anterior - citando o início da perna americana da turnê que à época da publicação da matéria, já havia iniciado há um mês; além do lançamento do novo álbum da cantora e do seu novo filme.

“A *Blond Ambition* é um somatório bacana do espetáculo que é Madonna, combinando momentos convincentes de performance musical, produção de palco superior, e coreografia com uma dose saudável de promoção à moda antiga. A turnê, que está prevista para começar uma perna nos Estados Unidos, em Houston no dia 4 de maio, coincide com o lançamento do novo álbum da cantora. *I'm Breathless*, ele mesmo intitulado por uma junção espirituosa do papel de Madonna como a prostituta Breathless Mahoney no filme de Warren Beatty, *Dick Tracy*.

Na verdade, três músicas de que *I'm Breathless* - "Sooner or later", "Now I'm following you" e o abrasador número big-band "Hanky Panky" - foram destacados entre as dezoito canções, do espetáculo de mais de 2h de duração. E, apesar de que *Dick Tracy* não será lançado no Japão até dezembro, o público viu previews em telas enormes perto das saídas do estádio. Os clips incluíam Madonna recitando tais pérolas inteligentes como 'Dick - meu corpo dói só de pensar nisso' e 'Dick - é um nome interessante¹⁴⁰.'” (STONE, 1997, p. 127-128, tradução nossa)

¹⁴⁰ The Blond Ambition Tour is a nifty summation of the spectacle that is Madonna, combining convincing moments of musical performance, over-the-top stage production, and choreography with a healthy dose of old-fashioned promotion. The tour, which was slated to begin a leg in the United States in Houston on May 4th, coincides with the release of the singer's new album. *I'm Breathless*, itself a wittily titled plug for Madonna's role as gun moll Breathless Mahoney in Warren Beatty's movie *Dick Tracy*.

Uma questão a ser pontuada nesta crítica é a posição deliberada do autor em não se demorar tratando dos aspectos sensuais/ sexuais do espetáculo, fato inclusive expressamente colocado quando ele atribui à imprensa japonesa o interesse específico pelos elementos sexuais da performance de Madonna. Esta posição se contrapõe aos dois textos anteriormente analisados, onde a sensualidade da cantora era enaltecida e, por vezes, supervalorizada. O mais interessante desta opção do crítico é justamente o contraponto ao momento de carreira vivido por Madonna à época. Com o lançamento dos álbuns *Like a Prayer* e *I'm Breathless* e com a própria *Blond Ambition*, e a polêmica sobre a perda do patrocínio máster da Pepsi depois da polêmica com o videoclipe onde aparece dançando frente a cruzes em chamas, Madonna elevava o tom da sensualidade na sua apresentação. As poucas menções a elementos sexuais que o crítico pontua em sua análise são a performance da canção "Like a Virgin", onde a cantora simula uma masturbação em uma cama vermelha, ao lado de bailarinos usando sutiãs de seios pontiagudos; e as piadas de duplo sentido com o nome Dick. Também é nesta crítica em que a dicotomia santa/ puta, tão recorrente na carreira da cantora, é pontuada nas análises de shows da Rolling Stone, com uma breve descrição da sequência do espetáculo em que Madonna canta as canções "Like a Prayer", "Live to Tell", "Oh Father" e "Papa Don't Preach".

"Para a canção 'Like a Virgin', Madonna posou em uma cama vermelha brilhante ao ser atendida por dois homens acariciando enormes "seios pontudos" amarrados a seus peitos nus. Para coroar a música, a cantora esfregou seu corpo freneticamente no mobiliário. Luxúria temporariamente saciada, Madonna se transformou na Garota Católica e na obsessão sexo-e-salvação, cantando 'Like a Prayer', 'Live to Tell', 'Oh, Father' e 'Papa Don't Preach'.

Embora a imprensa japonesa tenha focado em travessuras sexuais mais evidentes do show, os desempenhos variaram ao longo de um amplo terreno de estilos, desde o psicosssexual 'Like a Virgin' ao flash Hollywood de 'Open Your Heart' até a comédia caricatural de 'Cherish'¹⁴¹". (STONE, 1997, p. 128, tradução nossa)

Indeed, three tunes from *I'm Breathless* - "Sooner or later", "Now I'm Following You" and the sizzling big-band number "Hanky Panky" - were spotlighted in the eighteen-song, two-hour-plus show. And although Dick Tracy will not be released in Japan until December, the audience was shown previews on huge screens near the stadium exits. The clips included Madonna reciting such clever gems as "Dick - my body hurts just thinking about it" and "Dick - that's an interesting name". (STONE, 1997, p. 127-128)

¹⁴¹ For the song "Like a Virgin", Madonna posed on a bright red bed while being attended to by two men caressing huge pointed "breasts" strapped to their naked chests. To cap off the song, the singer rubbed her body and frantically humped the furniture. Lust temporarily sated, Madonna turned to her Catholic-girl sex-and-salvation obsession, performing "Like a Prayer", "live to Tell", "oh Father" and "Papa Don't Preach".

Although the Japanese press focused on the show's more overt sexual shenanigans, the performances ranged over a broad terrain of styles, from the psychosexual "Like a Virgin" to the Hollywood falsh of "Open Your Heart" abd the cartoonish comedy of "Cherish". (STONE, 1997, p. 128)

estratégia do choque, típica do modernismo, no uso das roupas, da sexualidade e das imagens religiosas. Ao finalizar o primeiro parágrafo da matéria afirmando que o choque real para o público – e porque não dizer para a crítica – seria o humor e o calor que Madonna trazia para a apresentação, o repórter tenta, não só desconstruir a imagem ultrassexualizada da cantora, como também estabelecer um valor além-corpo para a performance.

“Madonna descobriu que a vida não é apenas um cabaret ou clube de dança, ou um velho companheiro, mas sim um circo sexy, como aquele em que a cantora tem um novo papel refrescante como uma princesa-palhaça de dança pop. Abrindo a noite do *Girlie Show Tour*, os mais de 72.000 fãs no Estádio de Wembley ofereceram formigamento suficiente para a excitável imprensa britânica, mas o "choque" real era o humor e calor que Madonna trouxe para a sua produção, com a sua encenação grandiosa, coreografia da Broadway e um aceno para inúmeros ícones pop do passado¹⁴².” (STONE, 1997, p. 226, tradução nossa)

No segundo parágrafo da crítica, Duffy saca o anteriormente detalhado recurso da descrição. Ele se detém especialmente às três músicas iniciais da apresentação, onde narra com detalhes a descida da bailarina desnuda em um mastro gigante, o tempo da batida da música inicial, além da retirada da camiseta dos bailarinos que contracenam com a cantora na canção seguinte. A este último movimento, o autor emite um juízo de valor ao afirmar que a coreografia teria como intenção garantir uma chamada em um dos tabloides ingleses especializados em escândalos. A descrição segue pinçando momentos escolhidos pelo repórter nos blocos seguintes da apresentação como a performance com perfume setentista e a incorporação por Madonna de uma aura inspirada por Marlene Dietrich. É importante perceber que todo o texto foi construído utilizando algumas imagens de referência para efeito de comparação dos intentos da artista em sua apresentação. O palhaço, a Calíope, Marlene Dietrich e o corpo de baile de *Hair*, são faces da mesma moeda, no caso, o corpo de Madonna. E de todas elas, a que mais importa para o autor é a figura do palhaço (ver verbete Clown, **Figura 28**). Este palhaço que se sobrepõe pelo humor e pela melancolia, superando a imagem de símbolo sexual carregada pela cantora. Kellner (2001, p.360) explica que a opção pelo

¹⁴² Madonna has discovered that life is not just a cabaret or dance club, old chum, but a sexy circus as well, one in which the singer plays a refreshing new role as a clown princess of dance pop. Opening night of the *Girlie Show Tour*, before 72.000 fans at Wembley Stadium, offered enough titillation for the excitable British press, but the real "shock" was the humor and warmth Madonna brought to her production, with its big-top staging, Broadway choreography and nods to numerous pop icons of the past. (STONE, 1997, p. 226)

humor e a ironia era um caminho adotado por Madonna para desconstruir as oposições tradicionais entre os sexos e as relações de dominação, com isso ela se permite tocar nos pontos sensíveis do masculino e do feminino, provocando reações à inversão das imagens e aos estereótipos tradicionais e à sua troca e mistura nos sexos do futuro, que talvez sejam múltiplos, não binários.

“A gravação de Smokey Robinson para ‘Tears of a clown’ abriu caminho para um toque de Calíope, como uma cortina vermelha franzida. A dançarina de seios nus em um fio dental deslizou de um poste prateado como uma Madonna mascarada, cavalcando-o por entre as pernas, fez o convite silencioso de ‘Erotica’ para uma batida baixa e pulsante de sintetizador. Para ‘Fever’, ela tirou as camisas de dois bailarinos e os enquadrou (um movimento feito logo no início para praticamente assegurar uma chamada em um tablóide na manhã seguinte). Mas a brincadeira bem-humorada com a sua trupe de oito dançarinos vestidos com calças boca-de-sino durante ‘Express Yourself’, ‘Deeper and Deeper’ e ‘Why it’s so hard?’ era tão chocante quanto um revival de *Hair*. Ditto, sua apropriação de uma imagem de Marlene Dietrich para cantar, com uma seriedade auto-zombeteira, ‘Like a Wirgin’”¹⁴³. (STONE, 1997, p. 226, tradução nossa)

Nos dois últimos parágrafos do texto, Duffy passa a direcionar a sua descrição para aspectos mais técnicos, além de elogios à apresentação. Continuando com a alusão ao palhaço, o autor se utiliza de adjetivos como “deleite elegante”, “homenagem fantástica” e classifica um solo de piano como “sombrio”, porém deixando a multidão extasiada. O uso de adjetivos em críticas de música para se estabelecer valores às apresentações é uma prática usual. Frith (1996, p.68) afirma que em geral, a crítica de música pop usa adjetivos em duas pontas: para se referir à música para seus usos possíveis e para colocá-la de forma genérica. Nos dois casos o objetivo é a orientação do consumidor, e o revisor baseia-se em pressupostos convencionais sobre no que os diferentes tipos de música, diferentes tipos de som, são bons. A crítica, para Frith, é não apenas a produção de uma versão da música para o leitor, mas também uma versão do ouvinte para a música. O texto se encerra com uma alusão à voz de Madonna. Sem se adentrar muito na questão da qualidade vocal da cantora, o autor apenas destaca que ela contou com o suporte de duas vocalistas de apoio para conduzir a apresentação. A

¹⁴³ Smokey Robinson's recording of "Tears of a Clown" gave way to a tooting calliope as a red, shirred curtain rose. A bare-breasted female dancer in a G-string slid down a silver pole as a masked Madonna, riding crop between her legs, issued the hushed invitation of "Erotica" to a low, pulsing synth beat. For "Fever", she stripped shirts from - and straddled - two male dancers (a move made early to virtually assure a tabloid splash the next morning). But the upbeat, bell-bottomed romps with her eight-member dance troupe through "Express Yourself", "Deeper and Deeper" and "Why's So Hard" were about as shocking as a Hair revival. Ditto her adoption of a Marlene Dietrich pose to sing, with self-mocking seriousness, "Like a Wirgin". (STONE, 1997, p. 226)

banda mereceu menção especial, ao ser classificada pelo autor como eficiente na recriação dos arranjos de estúdio ao vivo. No entanto, ao mesmo tempo, ela sofre a crítica por não se fazer presente na estrutura do show como um elemento performático, sendo comparada a uma orquestra de pit. Ao que podemos concluir que, para o repórter, o que realmente importava era o conjunto do espetáculo em sua totalidade.

“E como Pagliacci fez, este palhaço tinha outros sentimentos escondidos. Sua balada ‘Rain’, com um toque e ‘Just My Imagination’ e coreografia de ‘Singin’ in the Rain’, foi um deleite elegante. ‘Justify My Love’ prestou uma interessante homenagem fantástica para ‘My Fair Lady’. E ‘In This Life’, seu apelo pela cura da AIDS definido como um solo de piano sombrio, deixou a multidão do estádio absolutamente extasiada.

Durante todo o show, os vocais ao vivo de Madonna foram reforçados por duas cantoras de apoio, enquanto sua banda de sete pessoas recriou sem falhas os seus grooves de dance-clubs multicamadas. Mas, como uma orquestra de pit, eles raramente tiraram a atenção da produção visual. Não até que os acordes de ‘Holiday’ e um órgão em chamas fez uma mistura de ‘Everybody’ e ‘Dance to the Music’, de Sly Stone, e fez os meninos da banda começarem a se soltar livremente como Madonna havia feito durante toda a noite¹⁴⁴.” (STONE, 1997, p. 226-227, tradução nossa)

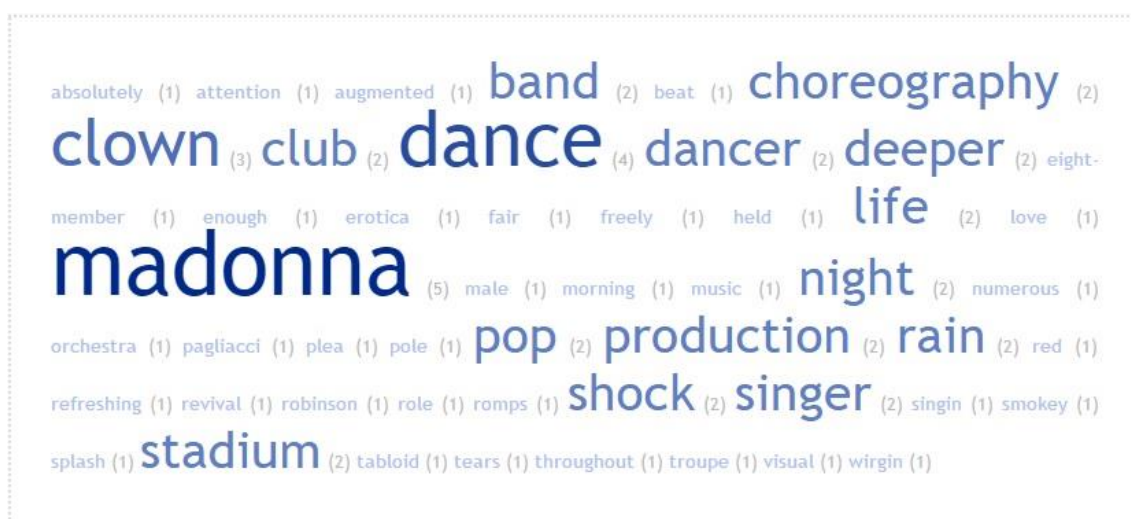


Figura 28 – Nuvem de tags da *The Girlie Show Tour* (1993)

¹⁴⁴ And just Pagliacci did, this clown had other feelings hid. Her ballad *Rain*, with a touch of *Just My Imagination* and choreography from *Singin’ in the Rain*, was na elegant delight. *Justify My Love* paid cool, costumed homage to *My Fair Lady*. And *In This Life*, her AIDS-cure plea set to a somber piano solo, held the stadium crowd absolutely rapt.

Throughout, Madonna’s live vocals were augmented by two backup singers, while her seven-piece band faultlessly re-created her multilayered club grooves. But, like a pit orchestra, they seldom drew attention from the visual production. Not until the encores of *Holiday* and an organ-fired blend of *Everybody* and Sly Stone’s *Dance to the Music* did the boys in the band get to cut loose as freely as Madonna has done all night. (STONE, 1997, p. 226-227)

3.2.5 – Madonna reinvents herself (2004)

O quinto texto analisado é relativo à sexta turnê da cantora, intitulada *Re-Invention Tour*. Escrito pelo repórter Barry Walters, a crítica foi publicada no site da Revista *Rolling Stone* no dia 25 de maio de 2004, apenas 24h depois da apresentação de abertura da turnê, em Los Angeles. Uma das primeiras características que salta aos olhos na leitura do texto é a resignificação de Madonna enquanto cantora, proposta pelo autor. Toda a avaliação de Walters é centrada na sua percepção do quanto ela teria evoluído em sua capacidade vocal ao longo de sua carreira. Este dado é importante já que, como vimos avaliando durante esta pesquisa, a voz de Madonna – no caso, a sua ausência – era um assunto frequente nas resenhas críticas sobre o trabalho da cantora, tanto em discos, quanto em shows. Ao afirmar, já na primeira frase do seu texto, que Madonna fez a coisa mais inesperada que podia em seu concerto, que é voltar a cena como uma grande cantora, o autor re-categoriza a artista, colocando-a em uma posição diferente da que ela ocupara anteriormente. Sabemos que a opinião de um crítico é baliza para que o grande público estabeleça diferentes relações com os produtos culturais. Charaudeau (2006, P. 63) afirma que toda instância de informação, quer queira, quer não, exerce um poder de fato sobre o outro. Considerando a escala coletiva das mídias, isto nos leva a dizer que elas constituem uma instância que detém parte do poder social. Sendo assim, o discurso informativo não teria somente uma relação estreita com o imaginário do saber, mas igualmente com o imaginário do poder, quanto mais não seja, pela autoridade que o saber lhe confere. Tomando como premissa o fato de que no jornalismo todo o discurso é reportado, ou seja, faz-se para uma terceira pessoa, Bakhtine (apud PONTE, 2005, p. 27) nos lembra que mesmo o chamado estilo objetivo ou neutro de explicação de um tema, aparentemente livre de qualquer outra consideração, envolve uma certa concepção daquele a quem se dirige. Quando um crítico ratifica que um artista, no caso Madonna, passa enfim a se tornar uma “cantora” (o termo é aqui implicado no sentido de possuidora de uma voz virtuosa), ela passa a ser valorada tanto para seus pares, como para a audiência geral.

No segundo parágrafo, temos duas frases comparativas bastante interessantes sobre esta nova posição ocupada por Madonna. Primeiro, o autor se dedica a esmiuçar todos os problemas recorrentes nas apresentações, tais como notas perdidas, passagens sussurradas e um falso sotaque britânico. Logo em seguida, ele relembra duas outras cantoras pop, conhecidas pelo alcance vocal – Whitney Houston e Mariah Carey – e

estabelece um parâmetro de comparação: enquanto elas estariam perdendo a voz, Madonna, aos 45 anos, nunca havia soado melhor (ver verbetes *singer* e *better*, **Figura 29**). As cantoras pop, de um modo particular, têm sempre as suas qualidades artísticas questionadas por conta de suas habilidades (ou não) vocais. É como se pelo fato da maioria dos espetáculos de música pop contar com uma grandiosa estrutura de palco, bailarinos e vídeos de suporte, o talento “genuíno” não fosse necessário. Este círculo se quebra quando um repórter, em um veículo especializado – como a *Rolling Stone* o é na área de música – revê a sua posição a respeito do artista em questão.

“Depois de vinte anos no centro das atenções, é esperado de Madonna que ela cause polêmica e se reinvente a cada nova turnê. Então, para a abertura da sua jornada mundial na *Re-Invention Tour*, no dia 24 de maio, em Los Angeles, Madonna fez a coisa mais inesperada que podia: Ela voltou como uma grande cantora de concerto.

Até mesmo o fã mais obstinado de Madonna vai admitir que suas performances ao vivo, quase sem exceção, têm sido atormentadas por uma infinidade de notas perdidas, passagens sussurradas, e, ultimamente, sotaques britânicos falsos. Mas enquanto Mariah e Whitney vêm perdendo a sua destreza acrobática vocal e o poder de pulmão, em que suas reputações descansam, aos quarenta e cinco anos de idade, Madonna, a quem poucos haviam levado a sério como uma musicista, nunca soou melhor do que ela fez durante o primeiro de vários shows em seu lar adotivo, a Costa Oeste. Se balançando com uma clássica Les Paul preta na mão durante uma rendição metálica de seu hit club do início de carreira ‘*Burning Up*’, ou a performance de ‘*Like a Prayer*’ atrás de um coral gospel projetado na tela, Madonna cantou, e não pareceu tensa nenhuma vez. Em meio a uma produção de 1 milhão de dólares enfeitada com uma passarela que se projetava para fora do palco e sobre o público, enormes telas de vídeo em movimento, uma dezena de bailarinos, um tocador de gaita de foles, um skatista acrobático e toda uma série de imagens de anti-guerra emocionalmente carregadas, o foco foi, no entanto, sobre Madonna, e como ela amadureceu e se tornou uma verdadeira grande cantora pop¹⁴⁵.” (WALTERS, 2004, tradução nossa)

¹⁴⁵ After twenty years in the limelight, Madonna is expected to cause controversy and reinvent herself for every new tour. So for the May 24th Los Angeles opening of her *Re-Invention* world trek, Madonna did the most unexpected thing she could: She came back as a great concert singer.

Even the most diehard Madonna fan will concede that her live performances have almost without exception been plagued by a multitude of missed notes, breathy passages, and, as of late, fake British accents. But while Mariah and Whitney have of been losing the acrobatic vocal dexterity and lung power on which their reputations rest, forty-five-year-old Madonna, whom few have ever taken seriously as a musician, has never sounded better than she did during the first of several gigs in her adopted West Coast home. Whether rocking out with classic black Les Paul in hand during a metallic rendition of her early club hit *Burning Up*, or performing *Like a Prayer* behind a screen-projected gospel choir, Madonna belted, and did not once seemed strained. In the midst of a \$1 million production festooned with a walkway that jutted out from the stage and over the audience, massive moving video screens, a dozen dancers, a bagpipe player, a stunt skateboarder and a whole lot of emotionally charged anti-war imagery, the focus was nevertheless on Madonna, and how she's matured into a truly great pop singer.

Disponível em < <http://www.rollingstone.com/music/news/madonna-reinvents-herself-20040525> >
Acesso em 10 de janeiro de 2015.

Nos parágrafos seguintes do texto, o autor recorre ao recurso da descrição para explicar a evolução que ele diz enxergar na cantora. Um elemento que Walters destaca é que o espetáculo em questão era tematicamente mais simples e mais focado do que as produções anteriores da artista. Apresentações grandiosas são marcas características dos superastros já explicados por Santiago (2000, p. 155). Para ele, o superastro é também um estilo de vida e o envolvimento com este estilo é o que dá a nota tônica da sua artificialidade. O superastro intenciona ficar no controle de toda a produção, inclusive do público, mas como não o consegue, assume então o controle da própria imagem. Dele não se pode escapar nenhum defeito técnico nenhum descuido da encenação da vida diárias, do cotidiano e do espetáculo no palco. Mesmo não tendo controle sobre a recepção da audiência, ele aposta na empatia que move um espectador a ir assistir um espetáculo. Marvin (2009, p.17) nos lembra que a performance é o sentido de uma ação executada para alguém, uma ação que se envolve na dublagem específica que vem com a consciência e com o “outro” invisível. Este outro é o público, que no caso da audiência de Madonna, estaria acostumado a esperar deslizes vocais em suas apresentações ao vivo e, no caso deste show que estamos analisando, se depararam com uma outra representação da realidade. Neste caso, o fato do show se mostrar mais focado, sendo autorreferente e buscando inspiração em alguns dos momentos mais marcantes da carreira da própria Madonna, é registrado pelo crítico como um amadurecimento artístico da artista como cantora e como performer.

“Abrindo com uma posição treinada de yoga baseada em sua famosa apresentação no MTV Video Music Awards, inspirada em Luís XIV, em que cantou ‘Vogue’; e terminando vestida de kilt em ‘Holiday’, com um vídeo de fundo de bandeiras nacionais, que eventualmente se transformavam em uma só, o show foi tematicamente mais simples e mais focado do que suas últimas produções. (...) Durante as últimas várias músicas, Madonna e seus dançarinos vestiram kilts preto e branco, um aceno claro para herança escocesa do marido Guy Ritchie, e camisetas pretas em que se lêem “Cabalistas fazem melhor”, uma referência atrevida para ambos os seus estudos religiosos e a camiseta “Italianos fazem melhor” que ela usava durante seu vídeo de ‘Papa don’t Preach’, uma canção que foi apresentada sem as “mulheres grávidas quase nuas” descritas nos relatórios pré-show. Em um número dedicado para os “fãs que me apoiaram durante os últimos vinte anos”, ela cantou seu mais antigo hit romântico, ‘Crazy For You’, com sinceridade e sem artifício¹⁴⁶.” (WALTERS, 2004, tradução nossa)

¹⁴⁶ Opening with a yoga-trained twist on her famous Louis XIV-inspired MTV Video Music Awards rendition of “Vogue” and ending on a kilt-wearing finale of “Holiday” against a video backdrop of national flags that eventually morphed into one, the show was thematically simpler and more focused than her last several productions. (...) For the last several songs, Madonna and her dancers donned black and white kilts, an apparent nod to husband Guy Ritchie’s Scottish heritage, and black T-shirts that read “Kabbalists Do It Better,” a cheeky reference to both her religious studies and the “Italians Do It Better”

Por fim, a frase escolhida por Walters para encerrar a sua análise da apresentação de Madonna é bastante reveladora sobre como a crítica de música ainda enxergava a cantora, nos seus 21 anos de carreira de então. Ao escrever “A contínua relevância de Madonna é impressionante, mas é ainda mais impressionante o fato de que ela está colocando mais amor e paixão genuína em seu espetáculo que nunca¹⁴⁷”, Walters deixa claro que ele, enquanto jornalista especializado, não acreditava na longevidade de carreira de uma artista com as características de Madonna. Essa posição nos parece antagônica em certa medida, quando lembramos de sua análise do álbum *Music* escrita anteriormente, onde ele a trata com certa deferência. Porém, apesar de supostamente antagônica, não acreditar na longevidade de carreira de uma artista pop pode ser considerado senso comum dentre o críticos de música. Schulze, White & Brown (1993, p.18) trata desta posição ao retratar a dicotomia entre o rock e o pop na análise de artes e espetáculos. O rock, portanto, de acordo com alguns críticos, seria adulto, inovador, autêntico, empenhada de forma ativa e desinteressada para as questões sociais. "Rock" é arte. Madonna, em contraste, é "pop" - juvenil, estereotipada, artificial, superficial, fantasiosamente escapista, empenhada em fazer lucro. Claramente, empurrando Madonna aos degraus inferiores da escada cultural pop cria-se um espaço na parte superior para a música pop considerada "arte".

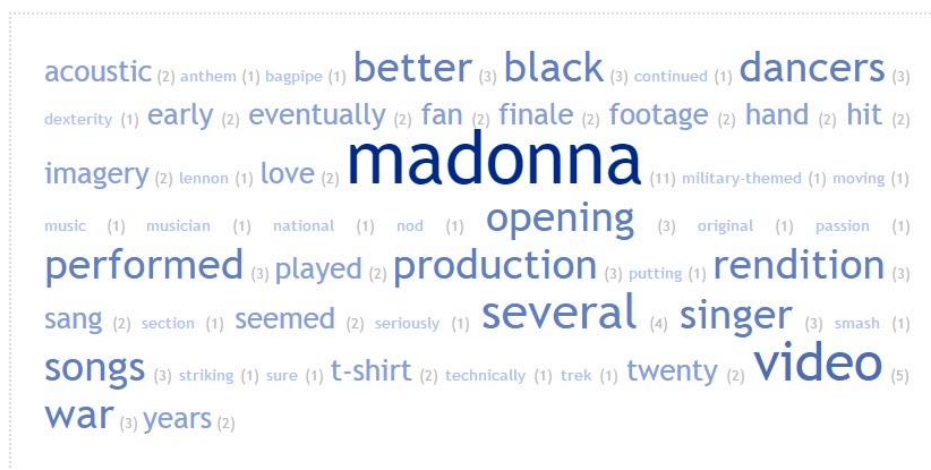


Figura 29 – Nuvem de tags da Re-Invention Tour (2004)

T-shirt she wore during her video for "Papa Don't Preach," a song that was performed without the "near-naked pregnant women" described in pre-tour reports of the show. In a number dedicated for the "fans that've stood by me for the last twenty years," she sang her earliest hit ballad, "Crazy For You," earnestly and without contrivance.

¹⁴⁷ Madonna's continued relevance was impressive, but it was even more striking that she's putting more love and genuine passion into her spectacle than ever. (WALTERS, 2004)

Disponível em < <http://www.rollingstone.com/music/news/madonna-reinvents-herself-20040525> >
Acesso em 10 de janeiro de 2015.

3.2.6 – Madonna launches tour with disco crucifixion (2006)

O próximo texto analisado nos traz, logo em seu primeiro parágrafo, uma analogia bastante instigante. Publicado no dia 22 de maio de 2006, um dia após a estreia mundial da turnê, em Los Angeles, o texto assinado pelo jornalista Steve Baltin inicia a sua análise tocando em um ponto específico da performance da cantora neste espetáculo: a não intimidade com o público. O título da turnê e a própria opção da cantora por privilegiar arenas de dimensões menores para a jornada de 2006, davam a impressão de que a intimidade/ proximidade seria a tônica da apresentação. Comparado ao Cirque Du Soleil, a grandiosidade da performance e a distância de Madonna para com o público, são narradas com riqueza de detalhes pelo repórter. Com a imagem da apresentação vibrante realizada no Festival Coachella (ver verbete Coachella, **Figura 30**) apenas 20 dias antes, o texto é construído em cima da expectativa frustrada do crítico de que apostava em um show mais cru e próximo da audiência.

Conforme começamos a expor na análise anterior, existem tensionamentos na avaliação crítica da música pop e do rock propriamente dito. Para muitos críticos a música criada através de instrumentos seria merecedora de maior valor diante da música cantada, da voz. Regev (2013, p. 74) nos traz uma perspectiva interessante sobre a relação dos críticos de música com os artistas. De acordo com ele, os críticos tendem a elogiar músicos e bandas pelo pioneirismo e por serem fiéis a uma visão estética (roqueiros tocam rock, cantoras são mais dificilmente classificáveis enquanto roqueiras, etc.). Para os críticos, de acordo com Regev, os fracassos comerciais e o reconhecimento por um punhado de fãs devotas são virtudes, retratadas como prova da integridade artística e autenticidade. Uma artista de alcance massivo, como Madonna, só conseguiria se aproximar desta tal integridade/ autenticidade no momento em que “renega” sua trajetória superlativa e realiza um show ao vivo, dentro de um festival de rock, sem o apoio de elementos cênicos grandiosos. Ao optar, pois, em não repetir a gênese da sua apresentação no Coachella na sua turnê regular, Madonna, para o crítico, abriria mão da atitude calorosa e confiante, em detrimento de uma performance perfeitamente coreografada, porém sem alma.

“Embora mais recente turnê mundial de Madonna tenha sido apelidada de turnê *Confessions* em homenagem ao mais recente álbum da cantora, *Confessions on a Dance Floor*, a jornada, que começou na noite de domingo diante de uma plateia lotada no Fórum santificado de LA, foi muito mais um Cirque du Soleil do que uma noite de revelação íntima (...)

Madonna tinha interpretado muitos papéis na primeira noite de sua turnê *Confessions* – mas o de confessor não era um deles. Aparentemente, com toda a pompa e circunstância, não havia espaço para o calor, ou mesmo a atitude que fez do seu desempenho recente no festival Coachella tão memorável. Executando no Coachella diante de uma audiência, em grande parte estrangeira, ela apareceu como a Madonna de antigamente: desafiante, com fome, pronto para lutar. Uma Madonna determinada, aquela que pode treinar com a multidão, parecia praticamente inexistente neste fim de semana no Fórum. Ela limitou sua interação para platitudes como: ‘Você está pronto para um passeio, LA?’, ‘O show está apenas começando!’ e ‘Coloque seus sapatos de dança’.¹⁴⁸ (BALTIM, 2006, tradução nossa)

Na sequência do texto, Baltin inicia a descrição propriamente dita do espetáculo: figurino, duração, divisão por atos. Neste primeiro momento descritivo, uma passagem merece destaque. Logo após narrar a homenagem de Madonna à Donna Summer, o autor destaca o fato dela cantar a terceira música do espetáculo, “Get Together”, sem muita ajuda do seu grupo de bailarinos (ver verbete dancers, **Figura 30**), provando que a faixa seria uma das melhores do seu álbum mais recente. O uso de elementos cênicos e de um corpo de baile é bastante usual nas grandes performances de música pop. Eles são colocados quase como uma extensão do próprio corpo do artista dito principal. Quando falamos sobre performers mulheres, temos outra questão a ser pensada: o quão necessário é, para elas, a utilização de artifícios como a dança e o corpo para que a sua performance seja validada artisticamente. Frith (1996, p. 213) nos ajuda a pensar a questão ao afirmar que se apresentar para uma audiência como uma mulher significa algo diferente do que se apresentar para um público como um homem - diferente tanto em termos das conotações sociais, tanto do que significa para uma mulher mostrar seu corpo em público e em termos de jogo de poder do desejo sexual. Segundo ele, a artista feminina é, inevitavelmente, muito mais autoconsciente do que um artista masculino, tendo ela que se manter redefinindo tanto seu espaço, quando a sua narrativa performática, para que tome conta da situação. Ao cantar sozinha, sem apoio dos seus

¹⁴⁸ Though Madonna's latest world tour has been dubbed the Confessions tour in honor of the singer's latest album, *Confessions on a Dance Floor*, the trek, which began Sunday night before a sold-out audience at L.A.'s hallowed Forum, was much more Cirque du Soleil than a night of intimate revelation. (...) Madonna had played many roles in the first night of her Confessions tour -- but confessor was not one of them. Apparently, in all the pomp and circumstance, there was no room for warmth, or even the attitude that made her recent Coachella festival performance so memorable. Performing at Coachella before a largely foreign audience, she appeared as the Madonna of old: defiant, hungry, ready to fight. A determined Madonna, one who might spar with the crowd, seemed largely absent this weekend at the Forum. She limited her interaction to platitudes like, "Are you ready for a ride, L.A.?", "The show is just beginning!" and "Put on your dancing shoes." (BALTIM, 2006)

Disponível em < <http://www.rollingstone.com/music/news/madonna-launches-tour-with-discrucifixion-20060522> >

Acesso em 10 de janeiro de 2015.

bailarinos para, supostamente, dividir a atenção do público fazendo com que ele não se importe com a deficiência de sua voz, Madonna se reposiciona perante o crítico, obrigando-o a valorá-la mesmo diante de uma performance com a qual ele não se identifique.

“Descendo dos céus às 20h45 em um globo de espelhos de uma tonelada e meia - coberta com cerca de dois milhões de dólares em cristais - Madonna começou a porção Equestre do show (as quase duas horas de show foram dividido em quatro seções) com ‘Future Lovers’, do *Confessions*. Vestida em trajes de montaria, com cartola e chicote de equitação, ela se moveu em torno da entrada do centro do palco, que se estendia pelo meio do chão, antes de fazer o seu caminho até o centro para homenagear outra rainha do disco, com ‘I Feel Love’, de Donna Summer. Ela retornou para o novo álbum para ‘Get Together’, tocando a música sem muita ajuda de seu corpo de dançarinos - e provando por que a faixa com tons de Disco é um dos pontos altos do álbum¹⁴⁹.” (BALTIM, 2006, tradução nossa)

O terceiro e último ponto destacado pelo autor no texto é a capacidade da cantora de reinventar-se ao longo da carreira, trazendo sempre uma nova persona pública para consumo da sua audiência. A vertente camaleônica de Madonna é explicada por Kellner (2001, p. 341), onde ele mostra que as constantes mudanças de imagem, realizadas por vezes de forma brusca, indicavam que a identidade é um construto, algo que, ao ser produzido por nós, pode ser modificado à vontade. O modo como ela utiliza a moda na construção desta identidade deixa claro que a aparência e a imagem ajudam a produzir o que somos, ou, pelo menos, o modo como somos percebidos e nos relacionamos. Comparada por Baltin ao cantor britânico David Bowie (sendo a cantora colocada em segundo lugar por ele), o autor descreve algumas das personagens assumidas por Madonna ao longo da noite: a diva disco, a mártir crucificada e, a mais importante de todas, a boa cantora de baladas. Ser efetivamente uma boa cantora é algo que precisa ser sempre reafirmado ao longo de sua carreira, conforme já explicamos anteriormente. Sobre a importância da voz para a performance de música pop, Frith (1996, p. 201) afirma que é a voz, não as canções, que detém a

¹⁴⁹ Descending from the heavens at a quarter to nine in a ton-and-a-half disco ball -- covered in 2 million dollars' worth in crystals -- Madonna began the "Equestrian" portion of the show (the nearly two-hour show was broken down into four sections) with *Confessions*' "Future Lover." Clad in horseback-riding attire, complete with top hat and riding crop, she moved around the stage's center inlet, which stretched halfway through the floor, before making her way to center to pay homage to another disco queen, with Donna Summer's *I Feel Love*. She returned to the new album for *Get Together*, performing the song without much assistance from her cadre of backup dancers -- and proving why the disco-tinged track is one of the album's high points. (BALTIM, 2006)

Disponível em < <http://www.rollingstone.com/music/news/madonna-launches-tour-with-disco-crucifixion-20060522> >

Acesso em 10 de janeiro de 2015.

chave para libertar os nossos prazeres pop. A voz também pode ser o caminho, ou não, para a identidade de alguém; um mecanismo através do qual fingimos ser algo que não somos, enganamos as pessoas, mentimos.

“A carreira de Madonna tem sido marcada por sua capacidade camaleônica de reinventar a si mesma, e, na verdade, nos anais da música pop, o seu talento nessa categoria pode perder apenas para David Bowie. Ao longo da noite, ela continuamente assumiu novos papéis - até mesmo bancando a cantora de baladas notavelmente bem, em interpretações de ‘Drowned World’ e ‘Paradise (Not for Me)’, o último dos quais foi um dueto com Yitzhak Sinwani, a quem ela apresentou como seu amigo.

O papel mais recente da cantora no mundo do pop tem sido o de diva dance, e ela assumiu este manto com orgulho para o tema final da noite: “Disco”. Emergindo na batida dos Tramps ‘Disco Inferno’ em um terno branco ao estilo John Travolta (por volta de *Saturday Night Fever*, é claro), Madonna se tornou a rainha da dança para as versões de energizadas de ‘Music’, ‘La Isla Bonita’ (completada com uma cavalcada de dançarinos e imagens de ilhas tropical), um ‘Lucky Star’ com pegada techno e no encerramento, ‘Hung Up’. Com o clímax do atual single, balões de ouro fugitivos desceram a partir dos telhados.¹⁵⁰” (BALTIM, 2006, tradução nossa)

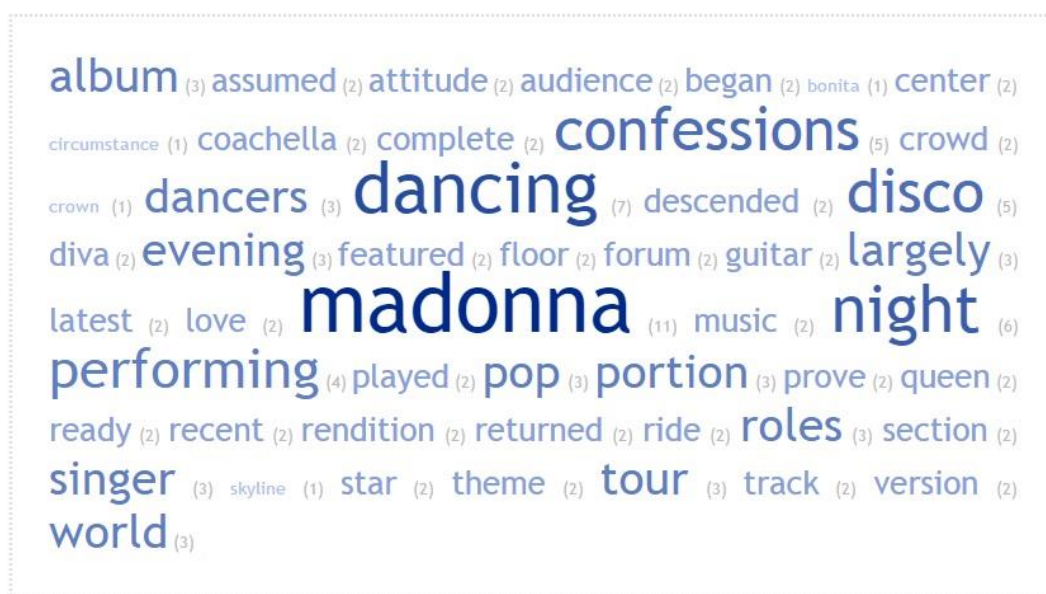


Figura 30 – Nuvem de tags da Confessions Tour (2006)

¹⁵⁰ Madonna's career has been marked by her chameleon-like ability to reinvent herself, and indeed, in the annals of pop music, her talent in that category may be second only to David Bowie's. Throughout the night, she continually assumed new roles -- even playing the balladeer remarkably well, in renditions of *Drowned World* and *Paradise (Not for Me)*, the latter of which was a duet with Yitzhak Sinwani, whom she introduced as her friend.

The singer's most recent role in the pop world has been dance diva, and she assumed that mantle proudly for the evening's final "Disco" theme. Emerging to the beat of the Tramps' *Disco Inferno* in a John Travolta-style white suit (circa *Saturday Night Fever*, of course), Madonna became the dancing queen for high-energy versions of *Music*, *La Isla Bonita* (complete with a cavalcade of dancers and tropical-island images), a techno-fied *Lucky Star* and the closer, *Hung Up*. With the climax of that runaway single, gold balloons descended from the rooftops. (BALTIM, 2006)

Disponível em < <http://www.rollingstone.com/music/news/madonna-launches-tour-with-disco-crucifixion-20060522> >

Acesso em 10 de janeiro de 2015.

3.2.7 - Madonna's Sticky & Sweet Tour rolls into New York with reworked hits and virtual Britney (2008)

Ao longo das análises que realizamos durante esta pesquisa, foi possível perceber que cada matéria tem um tema que norteia toda a construção do texto. O jornalista Caryn Ganz, que já havia escrito a resenha crítica do lançamento do álbum que deu origem à turnê *Sticky and Sweet*, deixa muito claro logo nas primeiras linhas do seu texto, que o elemento mais importante para ele, neste espetáculo, é o corpo de Madonna. O autor já havia dado sinais de que a vitalidade explícita da cantora era algo que chamava a sua atenção, desde a resenha anterior, onde ressaltava os dotes físicos da artista na capa do álbum então recém-lançado. O corpo de Madonna sempre foi objeto de atenção por parte do jornalismo especializado, tanto em cultura, quanto em celebridades. O que difere a abordagem assumida pelo autor a esta altura da carreira da cantora é a sua idade. Aos 50 anos, ela ainda se apresenta com grande vitalidade física, elasticidade e vigor muscular. E esta postura adotada pela cantora é o mote para boa parte da avaliação crítica do espetáculo.

Antes de entrarmos em definitivo nas questões sobre o corpo, é importante pontuar algumas alterações de ordem prática na cobertura jornalística das turnês de Madonna pela Rolling Stone norte-americana. Se, até então, a revista se esforçava por publicar uma resenha crítica mais consistente sobre a abertura da série de shows em escala mundial. Nos primeiros anos da nossa análise, percebemos que havia um atraso de, em média, dois meses com relação à data em que ocorreu a apresentação e a publicação da matéria. Isso se dava pelo próprio elemento limitante que uma revista impressa tem (prazo de fechamento, periodicidade, distribuição). Com o passar dos anos, a distância entre essas duas datas passou a ser cada vez mais curta, até chegarmos à publicação da análise do espetáculo assistido com apenas um dia de diferença, no site da própria revista. No momento desta publicação que está sendo analisada aqui, a Revista passa a não mais publicar a sua resenha oficial sobre o espetáculo quando do lançamento da turnê, mas sim à época da sua chegada aos Estados Unidos, fazendo apenas um breve registro na data de início efetivo da série de shows. Optamos, pois, por analisar o texto mais completo, que traz em seu bojo as avaliações de performance, estética e qualidade artística.

Dito isto, voltemos à questão do corpo. O corpo na música pop ocupa um papel central na performance ao vivo. Seja por meio de figurinos onde ele é colocado mais à mostra; seja em coreografias, que desafiam as leis da física; ou seja pela vitalidade ao enfrentar horas de shows sem demonstrar cansaço. Ganz ressalta já no primeiro parágrafo do texto que a apresentação de Madonna, aos 50 anos, foi fortemente projetado para acentuar a sua boa forma física e sua flexibilidade. Em apenas uma frase, aparecem duas questões interessantes. Ao escrever: “(...) surgindo em um trono ao som da batida de ‘Candy Shop’, a cantora de 50 anos de idade deu início a um show de duas horas fortemente coreografado e projetado para acentuar a sua força física e musical; e sua flexibilidade¹⁵¹”, o autor reforça o estereótipo de que a música pop carece de jovialidade para se manter ativa e relevante. Madonna, aos 50 anos, precisa apresentar um corpo jovial e funcional para que o show aconteça a contento. Uma questão que precisa ser observada é que, apesar de ser o elemento central na construção do texto, a palavra corpo (body, na nuvem de tags, **Figura 31**), aparece explicitamente apenas uma vez. No entanto, é possível identificar várias outras que se relacionam diretamente à ideia de corpo, como *muscle* e *strength*. O corpo de Madonna era, pois, parte determinante do espetáculo. Os atos, de acordo com o autor, foram criados para ressaltar as características físicas que a diferenciam das demais cantoras.

No último parágrafo, outra afirmação nos chama a atenção para o quanto o corpo de Madonna é importante na construção do espetáculo. Ao longo de sua carreira, a cantora sempre teve os seus dotes vocais colocados em segundo plano pelos críticos, em detrimento do entretenimento que suas apresentações proporcionavam em termos de dança e grandiosidade. Quando o autor reforça que Madonna raramente se mostrava sem fôlego, mesmo cantando ao vivo, ele traz à luz duas afirmações embutidas em sua avaliação: Madonna trabalhou o seu corpo para que não lhe faltasse a voz (mesmo não sendo uma exímia cantora); ela abdicou do uso de playback, artifício usado de forma recorrente em outros momentos e que desqualificaria sua performance diante da crítica. Como já falamos na análise contida no subcapítulo 1.5, a voz é elemento central para a validação de apresentações ao vivo, por parte da crítica de música em veículos de comunicação. Ressaltar a opção de Madonna por abrir mão do recurso do playback, daria a ela uma ressignificação diante desta audiência, dita qualificada. Frith (1996, p.

¹⁵¹ Emerging on a throne to the thumpy sound of *Candy Shop*, the 50-year-old singer kicked off a tightly choreographed two-hour set designed to accentuate her physical and musical strength and flexibility. (GANZ, 2008)

192) explica que como expressão direta do corpo, como dito, a voz é tão importante para a nossa forma de escutar como para a nossa forma de interpretar o que ouvimos: podemos cantar junto, reconstruir na fantasia nossas próprias versões de canções cantadas de maneira que nem mesmo podemos fantasiar uma técnica instrumental, porque com o canto, nós sentimos que nós sabemos o que fazer.

“O foco rapidamente voltou a Madonna, é claro, e seu corpo incrivelmente musculoso. Descendo até o chão na passarela durante um desafiante ‘She’s not me’ arrancando acordes de guitarra na conclusão barulhenta de ‘Hung Up’ ou reinventando sucessos antigos como ‘Like a Prayer’, ela fez um argumento sólido para sua durabilidade permanente, conforme o Jumbotron exibiu seus braços musculosos e pernas de aço. (Ela raramente parecia sem fôlego, embora estivesse cantando ao vivo). Ao contrário da turnê *Confessions*, onde seus bailarinos e figurinos destacaram-se fantasticamente, na *Sticky & Sweet* era tudo Madonna, o tempo todo¹⁵².” (GANZ, 2008, tradução nossa)

Outro ponto destacável é a importância dada à participação virtual da cantora Britney Spears no espetáculo. Ganz dedica um parágrafo inteiro a vídeo-performance estrelada por Spears em dado ponto do show. Outros artistas que participavam na mesma condição como Justin Timberlake, Pharrell e Kanye West não mereceram tamanha deferência. Este recorte pode ser justificado pelo jornalista como interesse público, já que Spears, no momento, se recuperava de uma crise pessoal que a fez perder a guarda dos dois filhos, além da tutela da própria carreira em favor do seu pai. Ao perceber duas figuras polêmicas como Spears e Madonna unidas em uma mesma performance, foi fácil para o autor optar por destacar esta passagem da apresentação em detrimento das outras (ver verbetes Britney e Spears, **Figura 31**). Regev (2013, p.75) nos explica que as revistas especializadas em pop-rock, livros, enciclopédias, sites e outras plataformas de interpretação e produção de sentidos estão envolvidos na prática da ideologia estética do pop-rock. Eles apontam para os significados de música,

¹⁵² The focus quickly returned to Madonna, of course, and her impossibly muscled body. Strutting down the set's catwalk during a defiant "She's Not Me," tearing out guitar chords at the noisy conclusion of "Hung Up" or reinventing older hits like "Like a Prayer," she made a solid argument for her continued durability as the Jumbotron showed off her sinewy arms and steely legs. (She rarely sounded winded, though she was singing live.) Unlike the *Confessions* tour, where her dancers and costumes stood out fantastically, *Sticky & Sweet* was all Madonna, all the time. (GANZ, 2008)

O oitavo e último texto sobre as performances de Madonna em turnês analisado nesta pesquisa traz um tema fortemente delineado desde as suas primeiras frases. Madonna sempre escolheu temáticas que guiassem as suas performances, criando assim histórias com identificação direta pelo público que a assistia. Ao longo das suas mais de três décadas de carreira ela passou pelo desejo, o hedonismo, a militância política, a reafirmação de seu talento enquanto cantora, pelo sagrado e pelo profano. Nesta última apresentação na qual nós nos debruçamos, ela trata igualmente da violência e do perdão (ou tentativa de) durante sua performance. E é justamente o último desses dois temas, o perdão, o escolhido pelo autor Brian McManus para ser a linha central de sua escrita (ver verbetes *forgiven* e *forgiveness*, **Figura 32**). Em um texto jornalístico, faz parte do trabalho de agendamento do repórter escolher o tipo de enfoque a ser dado, principalmente quando tratamos de um texto opinativo, como é o caso da crítica de música.

A matéria em questão trata da abertura do braço norteamericano da turnê *MDNA*, que teve seu início na Filadélfia, no dia 28 de agosto de 2012. O texto foi publicado no site da Revista, pois, no dia 29. Já em seu primeiro parágrafo, McManus se utiliza do recurso da narração em ordem cronológica para trazer o leitor o mais próximo possível da experiência real de ter estado no espetáculo, como nos explica Ponte (2005, p.48). Essa capacidade de descrição é um dos pilares de sustentação do jornalismo, de acordo com a autora, pois ela não operaria como um ornamento ou uma pausa entre elementos decisivos do texto, mas como elemento constitutivo de uma ilusão de real, de ter estado lá. Ao dizer o tempo exato de atraso do show, registrar a passagem de apatia para fúria constatada na plateia e logo após o consequente perdão; e detalhar cada passagem do bloco de abertura do show, o repórter consegue dar uma dimensão – parcial, pois era a sua interpretação do que via – realista e cria um retrato do momento para quem não pôde (ou pôde) presenciá-lo.

“O horário de início no bilhete era 20h, mas Madonna não subiu ao palco para lançar sua turnê pelos Estados Unidos até às 22h25 da última noite. A apática multidão da Philadelphia, que estava dentro da Wells Fargo Center, começou a vaiar alto em torno das 22h. Mas esta é Madonna, quem sabe algumas coisas sobre a reconciliação e perdão. Ela começou sua apresentação de 1 hora e 45 minutos arranhando a comichão religiosa que persiste por quase 30 anos. Na frente de um cenário projetado de uma imponente catedral, homens com vestes eclesiásticas e capuzes vermelhos tocaram um sino de igreja, cantaram e viraram um incensário para frente e para trás, enchendo o palco com fumaça estranha. As telas se separaram e lá flutuava Madge, com uma luz de fundo em silhueta, em um confessionário alado. Ela fez um

breve monólogo sobre o perdão a todos, que perdeu para os gritos e aplausos enfáticos. Seu atraso foi perdoado antes que ela tenha cantado uma nota ou tenha feito uma pose. (Ainda assim, ela se desculpou no decorrer da apresentação, dizendo que há um monte de mudanças no trajeto entre a Europa e turnê americana e ela queria que o show fosse "perfeito" para seus fãs)¹⁵⁴.” (MCMANUS, 2012, tradução nossa)

Outro ponto interessante é que o jornalista se demora detalhando os elementos que constituíam o cenário do show, o vestuário dos bailarinos e até mesmo as falas da cantora nos intervalos das músicas. Nogueira (2013, p.43) reforça que um dos papéis do crítico é traduzir a proposta artística que está sendo reportada para o público (os outros seriam a descoberta de novos talentos e o reforço de supostos cânones da música), neste caso, a proposta de Madonna relatada pelo autor é a trabalhar imagens religiosas – uma temática recorrente em sua carreira – e, partir dessas figuras apresentar questões sobre violência, autoafirmação e perdão. O canto de Madonna só aparece em um único momento do texto, quando o autor classifica como bizarra a sua interpretação da canção “Like a virgin”. A utilização de um adjetivo pejorativo como bizarra o é, dá à apresentação um selo de desaprovação automático por parte do crítico. Ponte (2005, p.206) explica que para a construção social de estereótipos que funcionem como guias de consonância e de 'eterna recorrência', ou seja, em processos de simbolização, intervém o poder simbólico de palavras (mesmo palavras aparentemente neutras, como nomes de lugares) e de objetos. Pela simbolização, o exagero e a distorção, as imagens construídas tornam-se mais enquadrantes que a realidade. A partir da classificação da interpretação enquanto bizarra, o autor estabelece um juízo de valor e reforça o estereótipo da Madonna não-cantora, o qual já tratamos anteriormente ao longo desta pesquisa.

¹⁵⁴ The start time on the ticket was 8 p.m., but Madonna didn't take the stage to kick off her U.S. tour until 10:25 last night. The listless Philadelphia crowd inside the Wells Fargo Center began to boo loudly at around 10. But this was Madonna, who knows a few things about reconciliation and forgiveness. She began her hour and 45 minute set by scratching the religious itch she's had for nearly 30 years now. In front of a projected backdrop of an imposing cathedral, men in red hooded ecclesiastical robes rang a church bell, chanted and swung a censer back on forth, filling the stage with eerie smoke. The screen parted, and out floated Madge, backlit in silhouette, on a levitating confession booth, her brief monologue about forgiveness all but lost to the loud and emphatic cheers. Her tardiness was forgiven before she'd sung a note or struck a pose. (Still, she apologized later in the set, saying there's a lot of changeover from the European to American sets and she wanted the show to be "perfect" for her fans.) (MCMANUS, 2012)

Disponível em <<http://www.rollingstone.com/music/news/madonna-aims-for-perfection-at-u-s-tour-kickoff-in-philadelphia-20120829>>
Acesso em 10 de janeiro de 2015

“A cantora tirou a roupa durante ‘Human Nature’, expondo uma tatuagem gigante nas costas que dizia: ‘No Fear’. ‘Às vezes é muito mais fácil de mostrar o seu rabo do que mostrar suas emoções’, disse Madonna, antes de mostrar ambos com uma interpretação bizarra de ‘Like a Virgin’, cantada em metade do tempo acompanhado somente pelo piano¹⁵⁵”. (MCMANUS, 2012, tradução nossa)

Uma última questão que se faz importante destacar é o espaço dedicado pelo repórter para questões consideradas polêmicas. Ele resgata passagens da turnê europeia como o apoio público ao grupo de punk-rock Pussy Riot, a suástica aplicada ao rosto da líder política francesa Marine Le Pen e o seio mostrado na Turquia. Todos esses elementos ajudam a reforçar a persona pública controversa da cantora. Frith (1996, p. 214) nos ajuda a pensar como esta persona interfere diretamente na nossa visão formada sobre a personalidade de Madonna fora dos palcos. Ele explica que ao julgar um performer nós estamos, enquanto uma audiência, medindo seus gestos contra a nossa noção do que ela realmente gosta fora do palco (o que sua voz e corpo realmente fazem, neste tipo de situação), e mesmo que, do ponto de vista do cantor, o que torna ainda mais importante manter uma clara separação ou a distância entre o eu e da personalidade, no entanto, que está em oferta é um tipo de vulnerabilidade: podemos não gostar dela (e na maioria dos gêneros de performance pop é, especificamente, sobre o ser amado). E Madonna sempre quis ser amada por suas posições, mesmo quando nem ela mesma tinha muita certeza do que estava fazendo.

“As armas não são a única parte do show que fizeram a plateia levantar as sobrancelhas. Ela mostrou o seio na Turquia muçulmana, carimbou uma suástica em uma imagem da liderança política ultra-direitista, a francesa Marine Le Pen, em Israel e, mais notavelmente, ela prometeu seu apoio ao movimento LGBT e à banda de punk rock Pussy Riot, que está presa, em shows separados na Rússia. Ela expressou seu apoio ao Pussy Riot na Filadélfia, também, depois de contar à multidão como era bom estar de volta para casa. ‘A América está com seu quinhão de problemas’, disse ela. ‘Mas nós temos a liberdade de fala. Nós temos a liberdade de expressão. Nunca se esqueça de como você é sortudo por viver aqui¹⁵⁶’.” (MCMANUS, 2012, tradução nossa)

¹⁵⁵ The singer stripped during "Human Nature," exposing a giant tattoo on her back that read "No Fear." "Sometimes it's a lot easier to show your ass than show your emotions," Madonna said before showing both with a bizarre rendition of "Like a Virgin," sung in half time accompanied only by piano. (MCMANUS, 2012)

Disponível em <<http://www.rollingstone.com/music/news/madonna-aims-for-perfection-at-u-s-tour-kickoff-in-philadelphia-20120829>>

Acesso em 10 de janeiro de 2015

¹⁵⁶ The guns aren't the only part of the show that has raised eyebrows. She bared her breast in Muslim Turkey, stamped a swastika on an image of the right-wing French politician Marine Le Pen in Israel and, most notably, she pledged her support to the LGBT movement and jailed punk band Pussy Riot at separate concerts in Russia. She voiced support for Pussy Riot in Philadelphia, too, after telling the crowd how good it was to be back home. "America's got its fair share of problems," she said. "But we have

4 - Considerações finais

Começamos esta pesquisa desafiados pelo modo de fazer crítica musical encontrado nas redações, no que diz respeito à análise e cobertura de produtos da cultura pop. Muito desta motivação vem também da minha história como jornalista. Ao enfrentar o desafio de editar um caderno de cultura diário (Show, do Jornal O Norte), me deparei com os entraves que se estabelecem quando se tem uma relação tão intrinsecamente ligada ao gosto pessoal, como é o fazer da crítica de música. Percebi pessoalmente, ao enfrentar resistência dos repórteres a cada vez que eram pautados para a cobertura ou redação de matéria relativa ao lançamento de um novo álbum ou chegada de uma grande turnê mundial ao país, que os produtos de cultura pop são recebidos na redação como algo menor, com o qual não vale a pena se demorar valorando. Deste cenário partiu minha inquietação, do desejo de entender como esses contratos se estabelecem e de que forma é possível colaborar para uma cobertura de qualidade para a cultura pop. Para exemplificar o modo como essas relações se constroem na redação dos veículos de comunicação, escolhemos como corpus de análise duas figuras bastante caras à indústria cultural: a cantora Madonna e a Revista Rolling Stone.

No primeiro momento da minha pesquisa, me ative estudar com maior profundidade as questões referentes ao jornalismo cultural, o papel do jornalista e como suas relações se estabelecem dentro da lógica de um jornalismo de revista, especializado e temático; e como a cultura pop, impulsionada principalmente pelo alto poder de consumo dos jovens é tratada pelos críticos de música. Ao longo desta investigação, percebemos que o mito da objetividade jornalística não se aplica à crítica musical, justamente por se tratar de relato e observação de um produto, que é contaminado pelo repertório pessoal daquele que o relata. Percebemos que tal contaminação também se dá pelo fato de que cada publicação tem o seu público específico e precisa se concentrar em falar de modo que o toque. Neste ponto, o jornalismo de revista é ainda mais específico, pela relação de afeto que é desenvolvida entre leitor-publicação. Outro ponto percebido ao longo desta investigação é que as pautas com mais densidade crítica abordadas pelo jornalismo cultural têm perdido espaço para a cobertura da agenda de artes e espetáculos, que chega às redações - cada vez menores - já de forma tratada e decodificada através das assessorias de imprensa.

Para entender como essas relações entre público-leitor de jornalismo especializado se constroem, fizemos um breve resgate histórico lembrando, com o auxílio de Piza (2004) e Gadini (2009) e Scalzo (2013), as origens do jornalismo cultural, desde a sua primeira aparição no século XVIII, o modo como ele encontrou terreno fértil para se desenvolver nas revistas - por sua periodicidade, formato e penetração - até a consolidação do mercado de revistas. Em seguida, tratamos das especificidades que diferenciam a produção para um periódico diário das revistas, que são publicadas de tempos em tempos. Uma das discussões mais caras a este trabalho diz respeito à investigação sobre a existência de um jornalismo voltado para a cobertura de cultura pop. Mesmo esta cobertura ainda ligada muito fortemente às ideias de lazer e entretenimento, sem tanto valor de construção artística. Sendo a música pop - recorte de atuação proposto pelo nosso trabalho - fruto do aumento do poder de compra dos adolescentes, ela precisaria de alguém que validasse a sua existência, os hierarquizando, categorizando e os classificando para orientar o consumo. A esta altura da nossa investigação, enxergamos que este jornalismo específico ainda aparece de forma insipiente nos grandes veículos de comunicação, sendo mais aparente em espaços específicos. Pensando Madonna, sendo ela a figura que norteia a nossa pesquisa, o espaço que ela ocupa em um caderno cultural de um jornal diário é completamente diferente daquele que ocupa em uma revista voltada para a cobertura de fatos ligados à cultura jovem, como a Rolling Stone.

Tal distinção é mostrada quando explicamos que uma parte dos críticos especializados na cobertura de música sofre de uma distorção no conceito de pop, caindo no maniqueísmo de que para falar sobre o assunto não seria exigido um conhecimento prévio ou qualquer tipo de construção de repertório próprio por parte do repórter. Este maniqueísmo não se refere apenas às ditas "alta" e "baixa" cultura, conceitos um tanto ultrapassados, mais ligados à produção erudita. Percebemos que, na verdade, o pop é menosprezado, em sua maioria, por repórteres que também tratam de música jovem, porém de circulação diferenciada e de alcance um pouco mais reduzido. Esta relação fica ainda mais tensionada quando pensamos na figura do *gatekeeper* enquanto fã/ *hater* daquilo que escreve. Como as relações se colocam de forma passional, o produto que advém delas também é impregnado de paixão. Se o crítico é aquela pessoa que tem por sua função primordial a atribuição de valor para produtos artísticos, seu julgamento sempre será construído com base nas suas próprias vivências,

estabelecendo, pois, um jogo de convencimento que se põe implícito no contrato de comunicação estabelecido entre o leitor e o crítico em que ele confia - que normalmente é aquele de quem partilha opiniões.

Para contextualizar o corpus delimitado para esta pesquisa, fizemos um breve resgate histórico da fundação da revista, mostrando sua trajetória e como ela se consolidou e dialoga com o público jovem há quase 50 anos. Também resgatamos o modo como Madonna é tratada pelos repórteres para além da análise pura e simples dos seus álbuns, mostramos suas primeiras aparições, o quanto o discurso da revista era ambíguo com relação à sua imagem - "a garota a quem odiamos amar e amamos odiar", principalmente nos primeiros anos de carreira, e como esta relação veículo-artista foi se ressignificando ao longo dos 30 anos onde se concentra a nossa amostragem. Para tanto, resgatamos as imagens de capa onde ela figura como personagem principal ou coadjuvante e levantamos algumas questões que aparecem de forma bastante clara neste início de investigação: os primeiros registros sobre Madonna publicados pela revista mostram uma clara sensação de mal estar dos jornalistas para com aquela figura que emergia do cenário pós-punk/ disco; o crítico que se debruçava sobre o seu trabalho não tinha nenhuma relação de afeto com o tipo de música que ela fazia, sendo necessário romper a barreira inicial do desconforto para se fazer ouvir com um pouco mais de boa vontade.

No terceiro capítulo nos dedicamos à análise do corpus selecionado para esta pesquisa. Foram analisadas 21 resenhas críticas, sendo 13 delas avaliações sobre os lançamentos dos álbuns da cantora e oito avaliações sobre os shows ao vivo. O primeiro dado que extraímos deste corpus é a participação feminina reduzida nas matérias sobre Madonna: apenas três textos são assinados por repórteres mulheres, sendo todos eles críticas de discos. O conteúdo das matérias assinadas por mulheres também se diferem dos assinados por homens nas abordagens. Enquanto as matérias escritas por jornalistas mulheres tentam se aprofundar mais nas questões pessoais e nas intenções por trás das escolhas da cantora para o trabalho, em detrimento de aspectos técnicos como descrições de batidas sonoras, métrica e ritmo; as matérias escritas por homens atravessam alguns momentos diferentes: logo no primeiro texto encontramos a descrença na qualidade e na longevidade de seu trabalho, em seguida percebemos um movimento de valorização no final dos anos 80, culminando com a única menção à palavra arte em toda a carreira da cantora na avaliação do álbum *Like a Prayer*, com a

descrença voltando em parte na crítica seguinte, do álbum *I'm Breathless*. A partir do final dos anos 90, percebemos um movimento mais descritivo do conteúdo dos álbuns e, ainda mais significativo, uma postura claramente nostálgica, onde se atribui um valor artístico às obras do início da sua carreira (as mesmas que sofreram detração e desconfiança) em detrimento da produção atual. Apenas a última crítica, do álbum *MDNA*, resgata o olhar sociológico, quase literário, para dar a sua avaliação sobre o álbum.

Nestas avaliações sobre os registros fonográficos da cantora, alguns tópicos apareceram com mais frequência. A voz foi o elemento tratado em maior quantidade em todo o corpus desta pesquisa. Seja para atribuir características negativas como irritante ou pouca, sem força; como positivas como o seu avanço na potência vocal após as aulas de canto para a gravação do filme *Evita*. A participação dos produtores que trabalharam com ela ao longo desses 30 anos de carreira também foi retratada de maneiras diferentes. No início, eles figuram como personagens que dão ao seu trabalho uma chancela artística, a partir do terceiro álbum, ela atinge o status de coprodutora e a atuação passa a ser reconhecidamente dividida entre a cantora e o produtor escolhido. A partir de meados dos anos 90, mesmo nos trabalhos em que a mão do produtor deixe uma marca mais visível na música de Madonna, o protagonismo da escolha é dado a ela.

Nas resenhas críticas sobre as apresentações ao vivo da cantora, nós encontramos alguns pontos que norteiam a cobertura sobre Madonna na revista. A voz cantada passa por momentos distintos aos longos dos 30 anos, sendo alvo de detrações nos dois primeiros textos, passando para um reconhecimento público de sua capacidade de evolução – mesmo que através de uma crítica. Outro ponto percebido é a questão da sexualização do corpo de Madonna que, de acordo com Santiago (2009) é parte tão importante da performance ao vivo quanto a voz cantada. O corpo da cantora aparece ligado ao sexo, de forma superinterpretada, nas duas primeiras críticas do período. Já nas críticas dos dois espetáculos seguintes, onde o sexo aparece de forma literal na performance de palco, o tema é conscientemente retirado de pauta pelos jornalistas na hora de avaliar as apresentações, aparentando uma tentativa de desconstrução da imagem ultrassexualizada de Madonna. Nas últimas resenhas críticas analisadas, a questão do corpo continua a aparecer, mas, desta vez é intimamente ligada a idade da artista. Enquanto cantora de música pop, Madonna precisaria de um corpo jovem e funcional para se adequar ao endereçamento do público de suas músicas.

Uma questão que gostaria de defender é a utilização da nuvem de tags, elemento alheio à análise do discurso formal. Tal ferramenta nos ajudou a visualizar as expressões mais utilizadas ao longo de todos os textos e de que modo elas era colocadas enquanto atribuição de sentido para o trabalho de Madonna. Como tivemos dificuldade de encontrar um modo de analisar as resenhas de lançamentos de álbuns sob a égide do critério de noticiabilidade ou valor-notícia - já que eles se dão justamente pela natureza da cobertura e um agendamento programado, proposto a partir do lançamento dos discos - as nuvens de tags foram um auxílio valioso para identificarmos expressões e seus usos a fim de estudá-los.

5 – Referências Bibliográficas

BALTIN, Steve. **Madonna launches tour with disco crucifixion**. Rolling Stone, 2005. Disponível em < <http://www.rollingstone.com/music/news/madonna-launches-tour-with-disco-crucifixion-20060522> > Acesso em 10 de janeiro de 2015.

BERGER, Arion. **Erotica album review**. Rolling Stone, 1992. Disponível em < <http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/erotica-19921126> > Acesso em 16 de maio de 2014.

CAMARGO, Zeca. **De A-ha a U2: Os bastidores das entrevistas do mundo da música**. 1ª ed. São Paulo: Globo, 2006.

CARPEGGIANI, Schneider. **Radiografia de uma cidade sitiada**. Folha de Pernambuco, 2013. Disponível em < http://folhape.com.br/cms/opencms/folhape/pt/edicaoimpressa/arquivos/2013/03/06_03_2013/001.html >. Acesso em 30 de março de 2014.

CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso das Mídias**. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2006.

CLERK, Carol. **Estilo Madonna**. Tradução Neusa Paranhos. São Paulo: Madras, 2011.

COLEMAN, Mark. **I'm Breathless album review**. Rolling Stone, 1990. Disponível em < <http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/im-breathless-19900614> > Acesso em 16 de maio de 2014.

CONSIDINE, J. D. **Like a Prayer album review**. Rolling Stone, 1989. Disponível em < <http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/like-a-prayer-19890406> > Acesso em 13 de agosto de 2013.

FRIEDLANDER, Paul. **Rock and roll: uma história social**. 2. Ed. Rio de Janeiro: Record, 2003

FRITH, Simon. **Performing Rites: on the value of popular music**. Massachusetts, Harvard University Press, 1998.

GADINI, S. L. **Interesses cruzados: A produção da cultura no jornalismo brasileiro**. 1 ed. São Paulo: Paulus, 2009.

_____. **A Cultura como Notícia no Jornalismo Brasileiro**. 1. Ed. Rio de Janeiro: Secretaria Especial de Comunicação Social da Prefeitura do Rio de Janeiro, 2003.

GANZ, Caryn. **Hard Candy album review**. Rolling Stone, 2008. Disponível em <<http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/hard-candy-20080501>> Acesso em 16 de maio de 2014.

_____. **Madonna's Sticky & Sweet Tour Rolls Into New York With Reworked Hits, Virtual Britney**. Rolling Stone, 2008. Disponível em <<http://www.rollingstone.com/music/news/madonnas-sticky-sweet-tour-rolls-into-new-york-with-reworked-hits-virtual-britney-20081007>> Acesso em 10 de janeiro de 2015.

GOMES, Itânia. O Embaralhamento de fronteiras entre informação e entretenimento e a consideração do jornalismo como processo cultural e histórico. In: CASTRO, Maria Lília Dias e DUARTE, Elizabeth Bastos. **Em Torno das Mídias: Práticas e Ambiências**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2008. p. 96-112.

HERSCHMANN, Micael e KISCHINHEVSKY, Marcelo. **A “Geração Podcasting” e os Novos Usos do Rádio na Sociedade do Espetáculo e do Entretenimento**. In: XVI Encontro da Associação Nacional de Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós). Anais Eletrônicos. Curitiba (PR), 2007. Disponível em: <http://www.compos.org.br/data/biblioteca_263.pdf>. Acesso em 30 de março de 2014.

HOBBSAWM, Eric. **A era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991**. São Paulo, Companhia das Letras: 1995.

JANOTTI, Jeder. **Entretenimento, Produtos Midiáticos e Fruição Estética**. In: XVIII Encontro da Associação Nacional de Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós). Anais Eletrônicos. Belo Horizonte (MG), 2009. Disponível em: <http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1150.pdf>. Acesso em 30 de março de 2014.

JANOTTI, Jeder e NOGUEIRA, Bruno. **Um museu de grandes novidades: crítica e jornalismo musical em tempos de internet**. In: XIX Encontro da Associação Nacional de Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós). Anais Eletrônicos. Rio de Janeiro (RJ), 2010. Disponível em < http://compos.com.puc-rio.br/media/gt11_jeder_janotti_bruno_nogueira.pdf> Acesso em 16 de junho de 2014.

KELLNER, D. **A cultura da mídia**. 1. ed. Bauru: Editora da Universidade do Sagrado Coração, 2001.

LEVY, Joe. **MDNA album review**. Rolling Stone, 2012. Disponível em < <http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/mdna-20120326> > Acesso em 16 de maio de 2014.

LIGHT, Alan. **Confessions on a Dancefloor album review**. Rolling Stone, 2005. Disponível em < <http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/confessions-on-a-dance-floor-20051103> > Acesso em 16 de maio de 2014

LIPPARD, Lucy. **Pop Art**. London: Thames and Hudson, 1998.

MAGALHÃES, Mirian M. M. e SANTOS, David Pereira dos. **Gêneros Jornalísticos, Critérios de Noticiabilidade e Novo Jornalismo: uma análise da revista Rolling Stone Brasil**. In XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Foz do Iguaçu, PR - 2 a 5/9/2014. Disponível em < <http://www.intercom.org.br/sis/2014/resumos/R9-2285-1.pdf> > Acesso em 05 de março de 2015.

MARVIN, Carlson. **Performance – Uma introdução crítica**: tradução Thaís Flores Nogueira Diniz, Maria Antonieta Pereira. – Belo Horizonte, Editora UFMG, 2009.

MCCOMBS, M. **A Teoria da Agenda – a mídia e a opinião pública**. Petrópolis: Editora Vozes, 2004.

McMANUS, Brian. **Madonna aims for perfection at US Tour kickoff in Philadelphia**. Rolling Stone, 2012. Disponível em <

<http://www.rollingstone.com/music/news/madonna-aims-for-perfection-at-u-s-tour-kickoff-in-philadelphia-20120829> > Acesso em 10 de janeiro de 2015.

MILLER, Debby. **Like a Virgin Album Review**. Rolling Stone, 1985. Disponível em < <http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/like-a-virgin-19850117> >. Acesso em 30 de março de 2014.

NOGUEIRA, Bruno Pedrosa. **“Go with the flow”: A nova crítica de música a partir do fluxo fragmentado de mensagens nos sites de redes sociais**. Salvador: O autor, 2013.

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

O'DAIR, Barbara. **Bedtime Stories album review**. Rolling Stone, 1994. Disponível em < <http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/bedtime-stories-19941215> > Acesso em 16 de maio de 2014

PAGLIA, C. **Vampes e Vadias**. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1994.

PARSONS, T. **Disparos no front da cultura pop**. 1. ed. São Paulo: Barracuda, 2005.

PEPSI cancels Madonna ad. New York Times. Disponível em < <http://www.nytimes.com/1989/04/05/business/pepsi-cancels-madonna-ad.html> >. Acesso em: 13 de agosto de 2013.

PIZA, D. **Jornalismo Cultural**. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2004.

RATLIFF, Ben. **American Life album review**. Rolling Stone, 2003. Disponível em < <http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/american-life-20030422> > Acesso em 16 de maio de 2014

REGEV, Motti. **Pop-Rock Music: Aesthetic cosmopolitanism in late modernity**. First edition. Cambridge, Polity, 2013.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos: Ensaio sobre dependência cultural**. 2ª edição. Rio de Janeiro, Rocco, 2000.

SCALZO, Marília. **Jornalismo de Revista**. 4ª edição, 1ª reimpressão. São Paulo, Contexto, 2013

SCHEFFIELD, Rob. **Ray of Light album review**. Rolling Stone, 1998. Disponível em < <http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/ray-of-light-19980402> > Acesso em 16 de maio de 2014.

SIGERSON, Davitt. **True Blue album review**. Rolling Stone, 1986. Disponível em < <http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/true-blue-19860717> >. Acesso em 30 de março de 2014.

SCHULZE, Laurie; WHITE, Anne Barton; e BROWN, Jane D.. “*A sacred monster in her prime*”: *Audience construction of Madonna as Low-order*. In SCHWICHTENBERG, Cathy. **The Madonna Connection: representational politics, subcultural identities, and cultural theory**. San Francisco (US), Westview Press, 1993.

SHEWEY, D. **Madonna album review**. Rolling Stone, 1983. Disponível em < <http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/madonna-19830929> >. Acesso em 30 de março de 2014.

SHOEMAKER, P.; VOS, T. P. **Teoria do Gatekeeping – seleção e construção da notícia**. Porto Alegre, Penso, 2011.

SOARES, T. **Cultura pop: Interfaces teóricas, abordagens possíveis**. In XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom). Anais Eletrônicos. Manaus (AM), 2013. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2013/resumos/R8-0108-1.pdf>.> Acesso em 08 de fevereiro de 2014.

_____. **O pixel da voz.** In Revista Fronteiras – Estudos midiáticos, São Leopoldo (RS), v. 16, nº 1, jan/abr, 2014, <<http://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/fem.2014.161.03>> Acesso em 18 de fevereiro de 2015.

SOUZA, Andressa e MARTINS, Helena. **A majestade do fandom: a cultura e identidade dos fãs.** In XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom). Anais Eletrônicos. Fortaleza (CE), 2012. Disponível em <<http://www.intercom.org.br/sis/2012/resumos/R7-1084-1.pdf>>. Acesso em 16 de junho de 2014.

STONE, The editors of Rolling. **Madonna, the Rolling Stone files: the ultimate compendium of interviews, articles, facts and opinions from the files of Rolling Stone.** First Edition. San Francisco, Hyperion, 1997.

TAVARES, Frederico Mello Brandão. **Sobre Jornalismo de Revista e o seu infinito singular.** In: Revista Contracampo, nº 25, dez. de 2012. Niterói: Contracampo, 2012

TARABORELLI, J. R.. **Madonna: uma biografia íntima.** São Paulo, Globo, 2003.

TELES, José. **Madonna, marco da cultura pop, completa 30 anos.** Jornal do Commercio, 2013. Disponível em <<http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/noticia/2013/07/31/madonna-marco-da-cultura-pop-completa-30-anos-92029.php>>. Acesso em 30 de março de 2014.

TETZLAFF, David. *Metatextual Girl.* In SCHWICHTENBERG, Cathy. **The Madonna Connection: representational politics, subcultural identities, and cultural theory.** San Francisco (US), Westview Press, 1993.

TRAQUINA, N. **Teorias do Jornalismo Volume 1 – Porque as notícias são como são.** 3 ed. Florianópolis: Insular, 2012.

WALTERS, Barry. **Madonna reinvents herself.** Rolling Stone, 2004. Disponível em <

<http://www.rollingstone.com/music/news/madonna-reinvents-herself-20040525> >
Acesso em 10 de janeiro de 2015.

_____. **Music album review.** Rolling Stone, 2000. Disponível em <
<http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/music-20001012> > Acesso em 16 de maio de
2014.