

Maria Filipa Teles



UNIVERSIDADE ABERTA

Lisboa

2008

Capa
Aretha (1986) – Andy Warhol (1928 – 1987)

Resumo:

O estudo daquilo que é normalmente definido como Cultura Pop tem-se encontrado tradicionalmente dividido em três linhas gerais: a que não a considera como objecto digno de estudo; a que, embora se dedique ao seu estudo, a considera um objecto menor; e a que a reconhece como objecto de estudo académico válido.

Este trabalho procura libertar-se dos preconceitos anteriormente expostos, reflectindo sobre os mesmos e refutando-os à luz dos mais recentes estudos. Pretende ainda avaliar alguns aspectos da Música Pop, ou *Pop Music*, nas suas vertentes estética e comunicativa, de forma tão objectiva, sucinta e clara quanto possível, de acordo com a terceira linha de abordagem acima. Assim, pretende-se que o presente trabalho constitua uma reflexão acerca das diferentes variáveis implícitas nas relações estabelecidas entre o indivíduo, ou espectador – que ouve e assiste à sua dupla vertente auditiva e visual – e a música que consome. Propomo-nos, ainda, reflectir acerca da evolução das formas de representação, subversão e desconstrução da figura feminina no âmbito da estética do vídeo-clip.

Palavras – chave: música Pop; estética; vídeo-clip; representação feminina; estereótipos; pós-modernismo.

Abstract:

The study of what is generally defined as Pop Culture has been traditionally divided into three main trends: the first one is that which does not consider Pop Culture as a valid object of study; the second, in spite of studying it, deems it to be a minor subject; and the third is the one which recognizes Pop Culture as a valid object of academic study.

This paper aims to free itself from prejudices formerly disclosed, by reflecting and refuting them under the most recent studies. It also aims to assess some aspects of Pop Music, regarding its aesthetical and communicative dimensions as objectively, shortly and clearly as possible and always bearing in mind the third of the trends mentioned above. Accordingly, this essay is intended to be a reflection upon the different issues implicit in the relationship between the individual, or spectator – who listens and witnesses both its audio and visual dimension – and the music he chooses. Furthermore, we intend to reflect upon the evolution of the ways of representation, subversion and deconstruction of the female figure within the aesthetics of the video clip.

Keywords: Pop music; aesthetics; video clip; female representation; stereotypes; post-modernism.

Résumé:

On a divisé traditionnellement l'étude de ce qui est normalement défini comme Culture Pop en trois lignes générales: celle qui ne la considère pas un objet digne d'étude; celle qui, en l'étudiant, la considère en tant qu'un objet mineur; et celle qui la reconnaît comme un objet d'étude académique valide.

Ce travail essaye de se libérer des préjugés exposés auparavant, en réfléchissant sur les mêmes et en les réfutant d'accord avec les études les plus récentes. Il aspire aussi à évaluer quelques aspects de la Musique Pop, ou de la Pop Music, notamment, dans ce qui concerne l'esthétique et la communication, de la façon la plus objective, concise et claire possible, d'après la troisième ligne d'étude antérieurement signalée. Alors, on veut que ce travail soit une réflexion sur les différentes variables implicites dans les relations établies entre l'individu, ou le spectateur – qui écoute et qui assiste aux deux aspects auditif et visuel – et à la musique qu'il consomme. On propose, aussi, la réflexion sur l'évolution des modes de représentation, subversion et déconstruction de l'image féminine dans le champ d'action de l'esthétique de la bande vidéo promotionnelle.

Mots – clef: musique Pop; esthétique; vidéo-clip; représentation féminine; stéréotypes; post-modernisme.

Agradecimentos

Não poderia deixar de agradecer, em primeiro lugar, ao meu orientador, Professor Doutor Mário Carlos Avelar, por me ter dado todo o incentivo e apoio, desde o primeiro momento em que manifestei interesse pelo estudo da estética e cultura Pop. Sem a sua receptividade, supervisão, estímulo, confiança e compreensão, não me teria sido possível realizar o presente trabalho. Também as aprendizagens e conhecimentos adquiridos ao longo de toda a parte curricular do mestrado se revelaram de extrema importância para a elaboração do presente trabalho, pelo que, gostaria de deixar uma palavra de agradecimento a todos os professores com os quais tive o privilégio de trabalhar.

Essencial foi também todo o encorajamento recebido por parte dos colegas de mestrado – que, para além de excelentes parceiros de trabalho, se tornaram amigos, mantendo-se presentes, activos e críticos ao longo de todo o processo que culmina no presente trabalho – bem como dos amigos e familiares, cujo incentivo foi fundamental para que terminasse a presente dissertação, muito em especial aqueles que, por pertencerem aos dois mundos da Música e das Letras, se tornaram os mais constantes, preciosos e pacientes interlocutores ao longo de todo o processo: o Grupo Vocal Trítono, pela paciência, apoio e compreensão demonstrados, muito em especial à minha irmã, Maria João Teles Martins, cujo exemplo de trabalho e dedicação à Arte e à Literatura tem constituído uma referência pessoal ao longo da vida; Octávio Martins que, pela sua disponibilidade e vasto conhecimento científico na área da Musicologia me prestou um auxílio fundamental, quer no esclarecimento de dúvidas, quer no recurso a materiais específicos; Mariana Vaz Freire, pelo incentivo constante, apoio técnico e críticas válidas; por fim, gostaria de agradecer aos meus pais: Cardoso Teles, pelo seu apoio e disponibilidade incondicionais, e Florinda Valadas – já falecida – pela formação abrangente que me proporcionou e pelo gosto que me incutiu pela Música, independentemente do género a que pertencesse.

*Música Pop: Da Estética,
Conceitos e Preconceitos*

Índice

<i>Introdução</i>	Pág. 2
<i>Capítulo I</i>	Pág. 9
<i>Capítulo II</i>	Pág. 69
• Aretha Franklin: Queen of Soul	Pág. 85
• Tina Turner: Rock And Roll's Queen Diva	Pág. 96
• Madonna: Queen of Pop Music	Pág. 106
1. A Mulher Fatal	Pág. 108
2. A Mística	Pág. 111
3. A "Crítica" e a "Idade da Desilusão"	Pág. 113
• Björk: Icelandic Elf	Pág. 116
<i>Conclusão</i>	Pág. 128
<i>Bibliografia</i>	Pág. 134

Introdução

O estudo daquilo que é normalmente definido como Cultura Pop tem-se encontrado tradicionalmente dividido em três linhas gerais: a que não a considera como objecto digno de estudo; a que, embora se dedique ao seu estudo, a considera um objecto menor; e a que a reconhece como objecto de estudo académico válido.

A primeira, aquela segundo a qual não se considera a Cultura Pop – e as suas expressões artísticas, nomeadamente a música – como algo digno sequer de ser tido em conta enquanto objecto de investigação sob o ponto de vista académico – tem sido mencionada e defendida por estudiosos como Peter Manuel (2007) e decorre das influências críticas de autores e compositores como Schoenberg (1874 – 1951) no que concerne a definição de arte:

“No violinist would play, even occasionally, with the wrong intonation to please lower musical tastes, no tight-rope walker would take steps in the wrong direction only for pleasure or for popular appeal, no chess master would make moves everyone could anticipate just to be agreeable (and thus allow his opponent to win), no mathematician would invent something new in mathematics just to flatter the masses who do not possess the specific mathematical way of thinking, and in the same manner, no artist, no poet, no philosopher and no musician whose thinking occurs in the highest sphere would degenerate into vulgarity in order to comply with a slogan such as “Art for All”. Because if it is art, it is not for all, and

if it is for all, it is not art. (...) Because there is only ‘art pour l’art’, art for the sake of art alone.” (Schoenberg, 1946: 10, 11)

Por seu turno, a segunda – que constitui uma evolução relativamente à primeira, ainda que revele influências do pensamento preconizado naquela –, que embora considere a Música Pop como um objecto digno de ser estudado, defende que esta se caracteriza por uma profunda falta de gosto estético, elaboração, ou mesmo interesse, valorizando, por oposição, a chamada Música Canónica, também intitulada de “séria” (Adorno, 2002: 437), gerida essencialmente pela classe intelectual dos académicos, pensadores e críticos de uma determinada sociedade, encontra em Theodor Adorno (1903 – 1969) o seu mais proeminente representante. Por fim, a mais recente forma de abordagem, explicitada na obra de autores como Simon Frith (1998), defende a Música Pop – conceito interrelacionado com o de Música Popular, segundo Richard Middleton (2007) - enquanto temática digna de estudo académico consciencioso sob o ponto de vista musicológico, dos estudos sociais e culturais:

“For the last fifty years at least, pop music has been an important way in which we have learned to understand ourselves as historical, ethnic, class-bound, gendered subjects. (...) Pop music is not in itself revolutionary or reactionary. It is a source of strong feelings that because they are also socially coded can come up against ‘common sense’. For the last thirty years, for example, at least for young people, pop has been a form in which everyday accounts of race and sex have been both confirmed and confused. It may be that, in the end, we want to value most highly that music (...) which has some sort of collective, disruptive, cultural effect. My point is that music only does so through its impact on individuals. That impact is what we first need to understand.” (Frith, 2004: 46)

Este trabalho procura libertar-se dos preconceitos anteriormente expostos, reflectindo sobre os mesmos e refutando-os à luz dos mais recentes estudos. Pretende ainda avaliar alguns aspectos da Música Pop, ou *Pop Music*, nas suas vertentes estética e comunicativa, de forma tão objectiva, sucinta e clara quanto possível, de acordo com a terceira linha de abordagem acima descrita, aspectos esses que, como referiremos de seguida, se prendem com a análise das expressões audiovisuais da música Pop, nomeadamente o clip promocional ou vídeo-clip. Assim, pretende-se que o presente trabalho constitua uma reflexão acerca das diferentes variáveis implícitas nas relações estabelecidas entre o indivíduo, ou espectador – que ouve e assiste à sua dupla vertente auditiva e visual – e a música que consome – personificada na imagem veiculada pelo artista que a interpreta – tendo por base os estudos de autores como Stoff, Breiling e Maser (2001).

Para tal, há que começar por tentar estabelecer uma definição tão exacta quanto possível do que é música Pop, algo que se revela singularmente complexo. Nesse sentido, deveremos proceder a uma reflexão em torno deste conceito, tendo em conta as suas diversas vertentes e características: artística e musical, histórica, funcional, social, cultural. Para melhor definirmos um conceito operacional de música Pop coerente com estudos previamente efectuados – citaremos autores como Frith (1988), Adorno (2001), Moore (2003), ou Middleton (2007). Procederemos ainda a uma síntese descritiva das suas principais influências, quer a nível musical, quer tecnológico, que terão contribuído para a evolução da música Pop enquanto género dotado de características que o autonomizam, bem como de mercado próprio.

Neste contexto, levaremos também a cabo uma reflexão sobre o conceito de “subgénero” com o intuito de abordar correntes musicais que, mesmo sendo dotadas de autonomia a nível estético e ricas em estilos e influências diversas, podem ser englobadas enquanto constituintes da música Pop, dadas as suas

características estilísticas e *background* histórico. De acordo com uma perspectiva histórica, procederemos também à distinção entre música Popular e música Pop.

Tendo em conta que os termos *Rock and Roll* ou mesmo *Rock* remetem para tipos de música, ou estilos musicais de características restritas, quer em termos de arranjos, quer de combinações de instrumentos ou mesmo em termos de contextualização histórico – temporal, nenhum destes poderia abarcar a imensidão de subgéneros que, como analisaremos no Capítulo I, se inserem eventualmente no conceito de “Música Pop”.

Após termos clarificado os termos e conceitos a utilizar no presente trabalho, tornar-se-á pertinente restringir o objecto de análise do mesmo. Procurámos reduzir o âmbito do nosso estudo, circunscrevendo-o à representação da figura feminina ao longo da história da música Pop, procedendo, para tal, à recolha de imagens, bem como gravações áudio e vídeo – clips ilustrativos da obra artística de três intérpretes que, para além pertencerem ao espaço anglo-americano e de figurarem na *Rock and Roll Hall of Fame*, uma fundação criada com o intuito de homenagear os profissionais da música que mais terão influenciado a evolução do *Rock and Roll*¹ – não necessariamente apenas profissionais directamente ligados ao mesmo, pois que os nomes considerados dignos de inclusão no museu ultrapassam as fronteiras daquele subgénero, uma vez que apenas parte dos artistas ali abrangidos se caracterizam como intérpretes de temas de *Rock and Roll* –, se destacam ainda pela longevidade e qualidade das suas carreiras artísticas –, tornando-se, assim, transversais a várias oscilações estéticas características de diferentes épocas e tendências musicais –, pela forma inovadora como lidam com o seu papel na indústria da música Pop e ainda pelo carácter interventivo e de auto-suficiência que pauta quer as suas vidas, quer as suas carreiras.

¹ Voltaremos a debruçar-nos sobre a função primordial desta fundação, bem como alguns dos profissionais que figuram nos anais e museu da mesma no Capítulo I do presente trabalho.

Assim, a título ilustrativo das várias épocas da música Pop, desde os anos 50 até à actualidade, escolhemos trabalhar materiais das obras de Aretha Franklin (1942 -) -, Tina Turner (1939 -) e Madonna (1958 -). Por outro lado, ainda que não pertença ao universo anglo-americano, alargaremos a nossa reflexão em termos de representação do feminino no vídeo – clip ao trabalho da europeia Bjork (1965 -), pelo contributo prestado no que concerne a evolução da música Pop, a aproximação entre o vídeo-clip e a arte cinematográfica, e a elaboração visual da imagem feminina, quer em palco, quer em vídeo: “A talented and unique artist, Björk's refreshingly eclectic approach to music-making has made her one of the most important artists of the 1990s.” (Buckley, 2008)

A partir deste *corpus*, propomo-nos reflectir sobre a forma como estas artistas se apropriam, constroem e desconstroem representações femininas, recorrendo à sua própria imagem, criando outras alternativas, baseando-se nos papéis sociais difundidos tradicionalmente nas suas épocas e remodelando-os de forma inovadora, reinventando-se em figuras de individualidade, sofisticação e superioridade, expressando-se, comunicando e veiculando tomadas de posição, opiniões e novos papéis sociais divergentes dos comumente aceites, independentemente da polémica – ou também pela polémica e subsequente publicidade – que possam causar.

Para tal, analisaremos os estudos de autores como Brown, Brown, Steele e Walsh-Childers (2002), Frith (2004), Seidman (1992) e Reichert e Lambiase (2006). Ser-nos-á possível ainda observar, através dos registos audiovisuais ilustrativos das várias fases das suas carreiras previamente recolhidos, como estas artistas se tornam, com o avançar dos seus percursos profissionais e artísticos, símbolos da libertação de preconceitos enraizados na sociedade sua contemporânea. Veremos também que desempenham um papel activo na mesma, contribuindo para a relação biunívoca que se estabelece, em última instância, entre a música Pop e a sociedade em que se insere. Naturalmente, estas interpretações, ainda que

baseadas em diferentes fontes, não pretendem constituir mais do que uma de várias possíveis análises do mesmo *corpus*.

Assim, a fim de melhor explicitarmos o contexto estético e histórico - social em que surge a música Pop, e com o intuito posterior de relacionar o mesmo com a estética do vídeo - clip, iremos caracterizar, ao longo do Capítulo I, aquelas que, a partir do início do século XX, terão constituído as maiores influências – sociais, tecnológicas e estilísticas – para o desenvolvimento de uma música Pop. Já no Capítulo II, contextualizaremos a nossa reflexão acerca da representação feminina no vídeo – clip, introduzindo algumas considerações acerca da evolução do mesmo, das suas características distintivas enquanto suporte publicitário e artístico, bem como do fenómeno MTV – fundamental na sua propagação, desenvolvimento e afirmação enquanto produto estético acabado. Na sequência de tal processo de contextualização, propomo-nos desenvolver a nossa reflexão acerca das relações estabelecidas entre a música Pop e a sociedade em que se insere, bem como todos os seus intervenientes: o artista, o espectador, as maiorias e a indústria que lhes procura agradar. Através da observação e análise do *corpus* seleccionado e tendo por base estudos já efectuados, reflectiremos, de acordo com a exploração dos diferentes tipos femininos encarnados por cada uma das intérpretes escolhidas, acerca da forma como estas se relacionam com os papéis sociais tradicionalmente veiculados nos vídeo - clips – e nos registos audiovisuais anteriores à generalização destes e que consistem essencialmente em apresentações ao vivo daquelas cantoras. Estes registos revelar-se-ão pertinentes na nossa reflexão, pois que permitem realizar uma comparação entre diferentes fases das suas carreiras, bem como diferentes paradigmas estéticos.

A fim de melhor ilustrarmos as nossas opiniões e interpretações, remeteremos, sempre que necessário, às imagens, músicas e vídeo – clips que serão inseridos como anexos no presente trabalho.

A análise do *corpus* seleccionado encontrar-se-á dividida em quatro secções relativas a cada uma das artistas em causa. Os subtítulos apresentados em cada uma das secções referidas constituem referências a terminologia utilizada por diferentes fontes consoante cada uma daquelas, nomeadamente: o subtítulo da primeira secção “Aretha Franklin (1942 -): Queen of Soul” surge nos trabalhos de Lyman (2005: 81) e Bloch e Umansky (2005: 153); o subtítulo atribuído à segunda secção, “Tina Turner (1939 -) Rock and Roll’s Queen Diva” encontra-se referenciado no trabalho de Lyman (2005: 226); o subtítulo que inaugura a terceira secção, “Madonna (1958 -): Queen of Pop Music” é parte integrante do trabalho de Leblanc (2008) e, por fim, o termo utilizado na última secção, “Björk (1965 -): Icelandic Elf” surge na obra de Whiteley (2005: 12). A terceira secção, referente a Madonna, será dividida em três subsecções, dada a complexidade da sua obra que parece subdividir-se em fases correspondentes a diferentes personalidades artísticas, faces ou máscaras (Cross2007): a “Mulher Fatal”, a “Mística”, a “Crítica”.

Com o intuito de simplificar a sua consulta, os materiais encontram-se organizados em duas secções: Anexos I – Imagens; Anexos II – Vídeo – clips. De salientar ainda que os artigos retirados de bases de dados ou enciclopédias *online*, por ausência de número de página nos documentos, serão citados apenas recorrendo ao nome do autor e à data dos mesmos, sempre que exista informação desta última.

Capítulo I

Música Pop – da História e suas (in)definições

“Oriundo do Latim, *populare*, o termo “popular” implica algo “que se relaciona com o povo, que convém ao povo, feito para o povo; amado pelo povo, agradável ao povo; devotado ao povo”. (Machado, 1995: 401)

Tal definição, ainda que abrangente, parece resumir em si a essência daquilo que hoje se chama de *Pop Music*: um género que agrada à maioria das camadas populacionais de uma determinada cultura – independentemente do seu contexto nacional –, seja qual for o seu grau de formação em termos musicais. Estamos perante um género criado para agradar e facilitar a identificação e sentido de grupo por parte da maioria dos indivíduos (Moore, 2003).

Assim, o elemento que distingue a música popular dos restantes géneros parece ser o gosto estético e o volume de público a que almeja. Esta pretende-se que seja de fácil apreensão, simples e agradável ao ouvido. Para tal, não deverá possuir uma extensão demasiado longa, nem suportes ou acompanhamentos harmónicos demasiado complexos, como acontece em peças sinfónicas. Música fácil de ouvir, trautear, memorizar e mesmo tocar ou reproduzir instrumentalmente. No entanto, tal como refere Simon Frith (2007), “ligeira” não significará necessariamente “simples” ou “leviana”:

“Pop is music provided from on high (by record companies, radio programmers and concert promoters) rather than being made from below. Pop is not a do-it-

yourself music but is professionally produced and packaged. Hence the pop importance of song writers, on the one hand, and singing stars, on the other. (...) the key people are commercial song writers from Stephen Foster and Irving Berlin to Carole King and Dianne Warren, entrepreneurial producers like Berry Gordy and Mickie Most, and versatile performers like Jessie Matthews and the Spice Girls.” (Frith, 2007: 170)

Segundo o dicionário musical *Grove Music Online*, a definição de “Música Pop” é apresentada da seguinte forma:

“A term applied to a particular group of popular music styles. Originating mostly in the USA and Britain, from the 1950s on, these styles have subsequently spread to most parts of the world. In Western countries and in many others too, they became the predominant popular music styles of the second half of the 20th century. Closely connected with the development of new media and music technologies, and with the growth of large-scale recording and broadcasting industries, mostly based in the West, pop music has generally been associated with young people. However, audiences have tended to broaden in the later part of the period.” (Middleton, 2007)

Baseados nesta citação, podemos concluir que música Pop é um termo que se aplica a certos tipos de música popular, constituindo, portanto, um ramo desta última que se distingue em termos de localização temporal – a partir da década de 50 do século XX – e pelo facto de se tornar mais “universal” que os seus pares também nascidos no seio da música popular, isto é, por ser consumida em larga escala, por indivíduos, primordialmente jovens, oriundos de diferentes nacionalidades e culturas, independentemente da sua proveniência.

Se este termo se refere a determinados tipos de música popular, há que procurar uma definição sucinta deste termo. Mais uma vez, o dicionário musical *Grove Music Online* explicita:

“A term used widely in everyday discourse, generally to refer to types of music that are considered to be of lower value and complexity than art music, and to be readily accessible to large numbers of musically uneducated listeners rather than to an élite. It is, however, one of the most difficult terms to define precisely. This is partly because its meaning (and that of equivalent words in other languages) has shifted historically and often varies in different cultures; partly because its boundaries are hazy, with individual pieces or genres moving into or out of the category, or being located either inside or outside it by different observers; and partly because the broader historical usages of the word ‘popular’ have given it a semantic richness that resists reduction. (...)”

Even if ‘popular’ music is hard to define, and even if forms of popular music, in some sense of the term, can be found in most parts of the world over a lengthy historical period, in practice its most common references are to types of music characteristic of ‘modern’ and ‘modernizing’ societies – in Europe and North America from about 1800, and even more from about 1900, and in Latin America and ‘Third World’ countries since the 20th century, and even more strongly since World War II.” (Middleton, 2007)

Ainda relativamente ao termo *Popular Music*, Beard e Gloag (2005) afirmam:

“Popular music is a term that describes music that achieves a sense of popularity or strives to be popular. It is often used interchangeably with its abbreviation ‘pop’ and the associated term ‘rock’.(...) Each specific culture (nation, region) can be seen to generate its own popular music in some shape or form, but the term

has become synonymous with American and Anglo-American music.” (Beard e Gloag, 2005: 134)

Frith, Straw e Street (2001), por outro lado, referem:

“Pop music is a slippery concept, perhaps because it is so familiar, so easily used. Pop can be differentiated from classical or art music, on the one side, from folk music, on the other, but may otherwise include every sort of style. It is music accessible to a general public (rather than aimed at elites or dependent on any kind of knowledge or listening skill). It is music produced commercially, for profit, as a matter of enterprise, not art. Defined in these terms, ‘pop music’ includes all contemporary popular forms – rock, country, reggae, rap, and so on.” (Frith, Straw, Street, 2001: 94).

Inferimos então que o conceito de música *Pop* se interliga com o de música popular enquanto expressão musical que visa um público pouco literato na área, tornando-se, portanto, acessível e aceitável para um vasto número de ouvintes. Composta com o intuito de ser comercializada, a música *Pop* pretende-se de fácil audição e apreensão, atractiva como qualquer outro bem de consumo (Adorno, 2001).

Numa tentativa de sintetizar todas as definições apontadas pelos autores acima citados e esclarecer a nossa linha de análise, optaremos por considerar música *Pop* como um género musical que se terá desenvolvido na sequência da música popular de origem Anglo-Americana a partir de meados do século XX e cujas características essencialmente se prendem com a sua função primordial – a comercialização e venda em larga escala –, o público a que almeja – detentor de poucas ou nenhuma bases de educação musical ou erudição estética – e a estrutura construída com o objectivo de ir ao encontro desse mesmo público – repetitiva e linear em termos de compreensão, tornando-se simples de apreender,

memorizar e reproduzir. Tendo em conta estas características, constatamos que estamos perante um género musical bastante abrangente, pois que, desta forma, engloba todas as correntes de música dita comercial das últimas décadas, mesmo as aparentemente mais díspares, desde o *Rhythm & Blues*, ao *Rock N'Roll*, passando pelo *Rock*, o *Rap* ou mesmo a *House Music*. Compreendemos ainda que os termos *Pop Music* e *Popular Music* são commumente utilizados enquanto sinónimos, pelo que obras citadas poderão recorrer a qualquer um dos dois. Procuraremos, pelo contexto, ou o nosso comentário, esclarecer eventuais ambiguidades que ocorram.

No seguimento das afirmações dos autores acima citados, é possível compreender a existência de uma expressão musical de raízes anteriores, uma amálgama de influências cuja ascendência se traça até à Idade Média (Leichtentritt, 2007), a partir da qual se desenvolvem os subgéneros englobados nos conceitos de “Música Popular” a partir dos finais do século XIX e “Música Pop” a partir de meados do século XX. Não falamos, portanto, de música popular no sentido de música tradicional, ou *Folk Music* (Frith, Straw, Street, 2001), inserida num determinado contexto geográfico restrito. Falamos, sim, de música popular enquanto dotada de características simples, acessível a todos, facilmente absorvida e consumida por extensas camadas de população pertencente a um determinado continente ou continentes.

Clarificados que foram os conceitos basilares para uma proposta de definição de música *Pop*, e para melhor compreendermos as suas características actuais, procederemos a uma descrição das principais influências musicais e tecnológicas que terão contribuído para a evolução da música *Pop* actual, bem como para as relações que se estabelecem actualmente entre a música, os músicos e os seus consumidores. Sendo que esta se terá desenvolvido a partir da música popular do século XIX sobretudo no espaço anglo-americano, debruçar-nos-emos sobre

alguns aspectos e compositores seminais para uma compreensão mais globalizante do género musical em causa.

Middleton (2007) descreve:

“The essential background to the history of popular music in the 19th century is its industrialization. As this process gradually brought most of society within its orbit, the effect in some ways was to narrow the stream of musical practice: the range of activities was broad but, leaving aside older rural repertoires, the stylistic range became less so. Much of what we think of now as art music was widely available through cheap editions, through transcriptions and arrangements (which often simplified difficult works), through the spectacular virtuoso recitals pioneered by Paganini and Liszt and through ‘popular concerts’. A similar repertory was central to the activity of the mass amateur choral movements that developed in most European countries (stimulated in part by the invention of sol-fa notation systems); and art music (especially opera) also featured strongly in the repertory of the equally popular wind bands, such as the British brass bands which first appeared around the middle of the century and quickly coalesced into a unique working-class movement (...). Many of these activities were part of consciously pursued attempts to tie the lower classes into the norms (aesthetic and behavioural) of bourgeois society.” (Middleton, 2007)

Samson (2001) acrescenta:

“Concert programmes frequently exhibited (...) a definite shift towards the popular. Singers, solo pianists, orchestral items, sacred extracts, improvisations, concertos, chamber pieces, folk troupes, and ‘novelty turns’ (such as playing the violin upside-down) could be found sharing the same limelight with a Beethoven or Haydn symphony or two. Works, including those by composers who were

already being groomed for the musical-social cannon, were paraphrased, simplified, and even rewritten.” (Samson, 2001: 239-240)

Inferimos, portanto, a partir das afirmações destes autores, que a industrialização terá desempenhado um papel fulcral no crescente acesso à música impressa no século XIX, o que terá contribuído para o maior consumo de partituras, nomeadamente da chamada música erudita em detrimento dos temas de cariz tradicional. Vendidas, por vezes, em versões simplificadas a fim de se tornarem mais acessíveis a intérpretes dotados de inferior preparação técnica ou músicos amadores que as adquiriam para uso doméstico, estas partituras são apresentadas quer em contexto público, quer privado. Assiste-se, assim, a uma tentativa de introduzir as classes mais baixas da sociedade àquela música, criando concertos de cujos programas estas fazem parte em conjunto com outras peças e formas de apresentação mais próximas do gosto popular.

Nos E.U.A., por outro lado, a música tradicional constitui uma forte influência nas comunidades rurais bem como nas comunidades de escravos e escravos libertos, ainda que exista inicialmente predominância de partituras de origem europeia:

“The history of 19th-century popular music in the USA is similar in some ways to that in Europe, and different in others. The ideological gulf between ‘popular’ and ‘élite’ developed more hesitantly and patchily. There were exceptionally strong and active folk traditions among both rural white communities (notably in the South) and black slaves and ex-slaves; these assumed great importance in the early 20th century, since their modes of performance were far better suited to transmission by recordings than by notation. However, commercial music publishing in the USA drew at first on European (especially British) sources, initially broadside ballads and the 17th- and 18th-century collections of Playford and others, then the ballad opera and pleasure-garden and domestic song

repertoires. Irish songs (especially those published by Thomas Moore) and Italian opera were also popular.” (Middleton, 2007)

Esta convivência entre música erudita e tradicional viria a constituir um factor seminal para o desenvolvimento da música composta em *Tin Pan Alley* – de que falaremos adiante.

Também importante na transformação da música popular numa indústria terá sido a figura de Stephen Collins Foster (1826 – 1864), o primeiro escritor profissional de canções, subsistindo apenas dos lucros conseguidos a partir dos royalties das suas obras, perto de 200 composições, na sua maioria baladas para uso doméstico ou temas escritos para *Minstrel Shows*. Entre estes últimos destacam-se temas que sobreviveram até hoje na memória ocidental, como “Oh! Susanna” (1848) ou “Old Black Joe” (1860) (Bauer, 2007).

As *Minstrel Songs*, cantadas inicialmente por artistas brancos com a cara escurecida com cortiça queimada, constituem um marco na história da música popular nos EUA, constituindo a primeira expressão de música popular de origem norte-americana aceite pela maioria das audiências britânicas (Frith, 2007). Ainda que a música fosse, na sua maioria, claramente de raiz europeia, não diferindo muito da restante, a temática e representação em palco eram específicas: “Any sentimental song with a sufficient number of high notes would find a lyric tenor in blackface ready to give it an “Ethiopian” presentation. (Chase, 1992: 150)

Knapp (2005) acrescenta:

“Whether or not audiences recognized minstrelsy’s borrowings from opera as such, they would have recognized well enough that the blackface characters were “putting on airs”, that despite the latter’s lack of “culture”, they were blithely

performing musical numbers drawn from what would have been heard as an elevated style”. (Knapp, 2005: 54)

Vestidos como negros, os cantores representavam personagens – tipo inspiradas em figuras estereotipadas do negro Afro-Americano. Assim, os mais apreciados representavam o escravo inculto e ingénuo que trabalha nas plantações das zonas rurais sulistas, chamado Jim Crow, ou o *dandy* oriundo da cidade que se veste de forma espalhafatosa – Zip Coon, termo utilizado a partir de 1833 (Lewis, 2007) ou Dandy Jim, nome originário do tema musical intitulado *Dandy Jim of Caroline* (1843) (Lewis, 2007). Ambos preconizam estereótipos do negro preguiçoso e da sua fala característica e obtém estrondoso sucesso junto do público branco, sendo inseridos em números nos espectáculos de teatro, primeiro nos EUA, posteriormente no Reino Unido, onde a forma de falar dos negros era uma novidade que atraía numeroso público às salas de espectáculo (Knapp, 2005). O próprio termo Jim Crow, oriundo da *minstrel song* intitulada *Jump, Jim-crow* (1828) passou a ser sinónimo de negro (Weekley, 1967), sendo utilizado ainda para denominar o conjunto de leis que estabeleceram os princípios de segregação racial e separação social entre a população americana de origem branca e negra em termos de acesso à educação, espaços e transportes públicos e mesmo bairros residenciais. (Bolaffi, 2003) Esta apropriação terminológica atesta o papel da música popular enquanto fenómeno não apenas do foro musicológico, mas também dos estudos sociais (Frith, 2004) enquanto influência e simultaneamente elemento influenciado pelo contexto social em que se insere.

Outro tipo de personagem explorado posteriormente nos espectáculos de *minstrel songs* derivava do tema musical intitulado *Lucy Long* (1942) e “...became synonymous with a certain black female stereotype: sexy, demanding, somewhat grotesque, and of suspect virtue.” (Knapp, 2005: 68). Este estereótipo da mulher negra sexualmente receptiva será veiculado – como poderemos constatar no Capítulo II do presente trabalho, nomeadamente na secção dedicada ao estudo da

imagem de Tina Turner – e repetido ao longo da evolução da música popular, bem como da música *Pop* sendo reforçado através da faceta visual proporcionada pelo vídeo-clip.

Imortalizado pelos temas por si compostos, Foster moldou, não só a moda da época, mas também a estrutura que constitui a base de qualquer tema de música Pop actual. As suas melodias são simples, com saltos melódicos curtos e previsíveis, frases e estrofes simétricas. De tonalidade maior, possuem poucas variações harmónicas, proporcionando acompanhamentos com acordes pouco numerosos e simplificados, sem inversões (Chase, 1992). Estas opções a nível de composição resultam numa definição da sua música como “popular” no sentido de “aceite pelo povo”, isto é, passível de ser apreendida à primeira ou segunda vez que se ouve, recordada facilmente com alguma precisão mais tarde e interpretável em casa por qualquer indivíduo com conhecimentos musicais rudimentares. Tais características, compreendidas e postas em prática por Foster como por nenhum dos seus antecessores, resumem em si traços comuns a inúmeros subgéneros que constituem aquilo é actualmente intitulado de música Pop, fazendo deste compositor uma referência importante na sua história evolutiva. Influência seminal na construção de uma música popular autónoma em termos estilísticos e dotada de identidade própria, a música de Foster ultrapassa as fronteiras da sua nacionalidade, tendo sido incluída num legado cultural transnacional:

“Ethnomusicologists have recorded them along the Tibetan border in China; (...) since the 1880s when Luther Whiting Mason created a system of music education for Japan, all Japanese children have sung the music of Foster along with Mozart and Schubert as part of a mandatory eight-year music curriculum. In the 1850s Foster's songs were the first significant body of identifiably American song; by the end of the 1990s, a handful of Foster's songs remained among the best-known music in the world.” (Root, 2007)

Nos últimos quinze anos do século XIX, Nova Iorque tornou-se o ponto fulcral da indústria da música popular, dada a sua progressiva importância na vida artística em geral e a energia e poder de inovação dos editores mais recentes na cidade. O seu sucesso económico baseia-se naquilo que na actualidade poderemos designar como “prospecção de mercado”: os editores contratavam profissionais que pesquisavam quais as canções da maior sucesso no momento, bem como compositores que escreveriam canções com as mesmas características. Estas novas canções eram tocadas por *Song – pluggers* – intérpretes que as tocavam e cantavam nos seus espectáculos a troco de dinheiro – a fim de chamar a atenção de possíveis compradores da sua versão impressa. (Sanjek, 1988) Nos finais deste século, muitos dos mais importantes editores do país possuíam escritórios na 28th Street, entre a Sexta Avenida e a Broadway, perto da Union Square. Esta rua passou a ser conhecida por *Tin Pan Alley*, nome talvez usado para caracterizar a sonoridade característica de uma área repleta de músicos:

“... the naming of Tin Pan Alley came at the turn of the twentieth century, when Monroe Rosenfield, a prolific composer-lyricist, wrote a series of articles for the *New York Herald* on the new and energetic popular-music publishing business. For research, he visited the office of Harry von Tilzer, located at 42 West Twenty-eighth Street, between Broadway and Sixth Avenue. Many other fledging publishers were located on this street (...) Rosenfield heard a din of competing pianists as he left von Tilzer’s office, and he recorded that this street, with dozens of demonstrators, working at the same time, sounded like a bunch of tin pans clanging. He characterized the street where all of this activity was taking place as “Tin Pan Alley”. (Jasen, 2003: ix)

Constituiu-se aqui uma verdadeira linha de montagem de músicas, com direito a promoção publicitária e a *hits* de milhões de dólares (Middleton, 2007). Temas de Charles K. Harris (1867 – 1930) ou Irving Berlin (1888 – 1989) esculpíram as características desenvolvidas por Foster na construção de um tema de sucesso:

fórmulas melódicas simples que preparam e enfatizam refrões de fácil reprodução e memorização com recurso a segmentos rítmicos animados e letras onde as aliterações abundam. A edição de músicas compostas com o objectivo de se tornarem populares – no sentido de conhecidas e, subsequentemente, vendidas – tão depressa quanto possível terá contribuído em muito para o alargamento do leque de ouvintes dos temas criados na *Tin Pan Alley*: imigrantes, trabalhadores urbanos e classe média rural e urbana, ou seja, uma grande maioria da população dos EUA na época (Sanjek, 1988).

Assim se evoluiu para a era dourada de *Tin Pan Alley*. Inspirada em especial por Irving Berlin (1888 – 1989) e Jerome Kern (1885 – 1945), uma nova geração de compositores – George Gershwin (1898 – 1937), Cole Porter (1891 – 1964), Harold Arlen (1905 – 1986), Duke Ellington (1899 – 1974), entre outros – trouxe uma lufada de ar fresco à agora standartizada e generalizada canção estrófica de refrão simples, que enriqueceu com ritmos tipicamente Americanos (de fusão Afro – Europeia e Caribenha), humor implícito e sofisticação harmónica influenciada por compositores como Debussy (1862 – 1918), Fauré (1845 – 1924), Puccini (1858 – 1924) ou Rachmaninov (1873 – 1943). Benny Goodman (1909 – 1986), Tommy Dorsey (1905 – 1956) e Glenn Miller (1904 – 1944) com o seu *Swing* – o único estilo originalmente instrumental que alguma vez dominou o mercado da música popular – destacam-se também pela forma como a sua música amalgamou vertentes musicais de origem europeia e africana, transformando-se em algo novo, dotado de uma identidade própria. (Jasen, 2003)

Também no alvorecer do século XX o ritmo sincopado do quaternário *Ragtime* ganha visibilidade. Ainda que considerado, na altura, como sendo puramente africano de origem, actualmente crê-se que este estilo musical terá evoluído a partir das *Minstrel Songs* (Schafer, 2008), herdando, por outro lado, a estrutura harmónica das marchas. A sua interpretação requeria alguma técnica e a sua principal forma de disseminação terá sido o rolo para piano, ao contrário da

maioria dos restantes estilos da época cuja forma de expansão principal era a música impressa. (Berlin, 2007) Alguns padrões rítmicos típicos do *Ragtime* terão migrado para outros estilos musicais, revelando-se, este, um estilo fundamental no desenvolvimento de alguns subgéneros posteriores, nomeadamente no *Jazz* (Rawlins, Bahha, Tagliarino, 2005).

Por outro lado, no início da década de cinquenta do século XX, dois novos géneros musicais vindos do Sul iniciavam a sua senda de encontro ao sucesso: o *Country*, descendente das baladas populares, e o *Blues*; o *Jazz* e o *Ragtime* sintetizavam influências Europeias, Africanas e Caribenhas em New Orleans. (Middleton, 2007) Algumas bandas ao estilo de New Orleans espalharam-se pelo país em digressões sendo a sua música rapidamente assimilada pelas massas. Os pequenos grupos cujos expoentes máximos incluíam a *King Oliver's Creole Jazz Band* – com o ainda jovem Louis Armstrong (1901 – 1971), deram lugar a orquestras de maiores dimensões ao longo dos anos trinta, tais como as dirigidas por Benny Goodman (1909 – 1986) e Glenn Miller (1904 – 1944) ou Duke Ellington (1899 – 1974) e Count Basie (1904 – 1984). (Wilder, Maher, Lees, 1972)

Estes primeiros grupos, caracterizados na sua maioria por possuírem entre seis a dez elementos, possuíam um repertório essencialmente constituído por músicas tradicionais e de *Blues* que tocavam numa pulsação mais rápida do que as versões originais e com várias secções de improvisação alternadas – uma característica típica do *Jazz*. (Wilder, Maher, Lees, 1972)

Tal como mencionado anteriormente, este estilo terá ganho novo alento e sofisticação às mãos de compositores como George Gershwin, Cole Porter, ou Irving Berlin. A harmonia tornou-se mais complexa com acordes de sétima e nona em progressões pouco previsíveis, cromatismos e mudanças de tonalidade que se fundiam em imponentes arranjos para as *Big Bands* ou para orquestras de estúdio,

obtendo resultados que se aproximavam de obras de compositores clássicos como Fauré ou Debussy, entre outros.

Posteriormente o *Jazz* evolui para formas mais intelectualizadas de expressão musical, tais como o *Bebop* ou o *Cool Jazz*, resultantes de uma maior ênfase na elaboração harmónica e melódica dos seus temas e na capacidade de improvisação dos seus intérpretes. (Tucker, 2007) Criado no seguimento da intelectualização do *Jazz*, o *Rhythm & Blues* evolui de encontro às massas:

“...applied to certain characteristic African-American musical styles prominent during the late 1940s and the 1950s. Critical opinion has never coalesced on whether rhythm and blues in this sense is a genre of jazz or of blues, a hybrid of the two, or a separate musical idiom. Its most immediate jazz antecedents are the blues-based big bands which came to prominence in the early 1940s, such as those of Jay McShann, Lucky Millinder, Erskine Hawkins and Buddy Johnson, and the jump bands which flourished in the later swing era. These bands found that survival in the market place required increasing emphasis on an insistent beat, on blues and blues-ballad vocals, and on solo work emphasizing overt emotion and rhythmic excitement. To some extent, this was a conscious reaction to the direction being taken by the jazz avant garde of the day, the creators of bop. The vocalist and alto saxophonist Louis Jordan later said ‘I wanted to play for the people, not just a few hep cats’” (Rye, 2008)

Constatamos, portanto, que o *Rhythm and Blues* funde características do *Blues* e do *Jazz*, quer a nível instrumental – mantinha-se a existência de um vocalista acompanhado de piano ou por vezes guitarra, contrabaixo, bateria e algum instrumento de sopro (trompete ou saxofone), com secções de improvisação separadas ou em diálogo sobre a base construída pelos restantes instrumentos – quer em estilo de interpretação vocal: gutural, ornamentado – uma herança interpretativa de músicos como Bessie Smith (1894 – 1937) e por vezes um pouco

adiantado ou atrasado do tempo da banda cuja batida já pretendia ser uma abordagem das utilizadas no *Jazz*, ainda que com uma pulsação mais rápida, mais característica dos meios urbanos em que nascera. Esta forte batida e tempo marcado viriam a ser influências importantes no *Rock and Roll*. (Tawa, 2005)

Com o advento das transmissões de rádio, a música *Country* criou o seu próprio público. Estações de rádio de Atlanta, Nashville e Chicago eram ouvidas maioritariamente por populações rurais mais ou menos isoladas e fossilizadas na sua cultura e tradições de ascendência europeia (Peterson, 1997). Recordava as melodias das baladas tradicionais ou das *Jigs* escocesas e irlandesas e era habitualmente interpretado a uma ou mais vozes de um timbre nasal e metálico que rivalizava com as guitarras (cujas cordas de tripa foram, nos inícios do século XX, substituídas por cordas de aço, o que implicou um reforço estrutural no braço bem como um timbre mais metálico e estridente), violinos, banjos ou bandolins que as acompanhavam. Dada esta especificidade tímbrica e berço modesto, a música *Country* continuou a ter pouca aceitação nos ambientes urbanos mesmo nas décadas de 30 e 40 (Tribe, 2007).

Não obstante, artistas como The Carter Family, ou Jimmie Rodgers (1897 – 1933) tiveram a sua quota-parte de sucessos no final dos anos 20 do século passado, tornando-se marcos na evolução deste género e demonstrando que seria possível recorrer à música *Country* como meio de subsistência. Tal facto trouxe maior profissionalismo aos executantes e maior riqueza ao seu repertório, acrescentando, assim, temas originais à lista de cariz tradicional, criando novos subgéneros baseados em contextos harmónicos mais complexos e suaves – tais como a *close harmony* – ou em “personagens – tipo” – tal como o *Singing Cowboy* do Texas. (Wolfe, 1999)

Ainda que diferissem da música normalmente ouvida pela população branca dos centros urbanos, certos géneros musicais de ascendência afro-caribenha, em

especial o *Jazz* e o *Rhythm & Blues* foram determinantes enquanto influência estilística na música popular, fundindo-se mais tarde com o *Country*, dando origem, assim, a um dos subgêneros mais famosos da música *Pop*, o *Rock and Roll* (Walser, 2007), sendo que o advento deste coincide com o fim da era da *Tin Pan Alley*:

“Symbolically, Tin Pan Alley died on April 12, 1954, when Bill Haley (1925-1981) and his Comets recorded Max Freedman and Jimmy De Knight’s (...) “Rock Around The Clock”. It had been published a year earlier and did not create a sensation, but Haley’s recording (Decca 29214) would ultimately sell twenty-five million copies worldwide. (...) Before Rock and Roll, songs and their publication had been the main thrust of the creation and promotion of popular music. With rock and roll, recorded performance became more important than written music and words. From 1956 on, rock and roll songs dominated the Hit Parade and Top 40 lists. The Alley publishers, who had done so much to develop and promote hit songs for seventy years, could no longer hold their power”. (Jasen, 2003: xv – xvi)

Agora a indústria musical compreendera que o número de adolescentes e jovens universitários era tal, que qualquer música que fosse criada exclusivamente para lhes agradar seria altamente lucrativa, mesmo que os seus pais não gostassem ou a receassem. As gerações menos jovens consideravam o *Rock and Roll* selvagem, agressivo e por vezes ininteligível. Para além do mais, as conotações sexuais não o tornavam um subgénero musical socialmente recomendável, pelo que, a princípio, os pais tentaram impedir que os seus filhos o ouvissem, as rádios foram pressionadas a não passar *Rock and Roll*, foram apresentadas propostas para que as apresentações ao vivo fossem banidas e os pastores pregavam contra o mesmo do alto dos seus púlpitos. Não obstante tais esforços, o *Rock and Roll* espalhou-se rapidamente, quer nos EUA, quer na Europa, transformando-se numa linguagem internacional compreensível mesmo para jovens que haviam resistido às

anteriores vagas de internacionalização da música popular americana. (Altschuler, 2004)

Ainda que habitualmente caracterizado como um misto de *Rhythm & Blues* e música *Country* dirigida aos públicos mais jovens e repleto de conotações de cariz sexual – a expressão *rock and roll* constituía, já de si, uma expressão sexual para os negros, tal como *jazz* –, este subgénero não possui apenas estas duas influências, constituindo uma mescla mais elaborada onde várias tradições urbanas e rurais se fundem. (Middleton, Buckley, Walser, Laing, Manuel, 2008)

A estrutura instrumental das bandas de *Rock N' Roll* era constituída por várias guitarras, pelo menos uma fortemente amplificada, contrabaixo – mais tarde baixo eléctrico – e bateria. Sendo que as bandas de *Rhythm & Blues* também incluíam, por vezes, instrumentos como o saxofone e o piano, parece plausível o facto de aqueles terem sido também instrumentos utilizados nos primórdios deste subgénero. Na verdade, a banda de Little Richard (1932 -) constitui um dos exemplos de formação que incluía saxofone nas suas interpretações de *Rock N'Roll*, nomeadamente o seu primeiro grande êxito, *Tutti Frutti* (1955); também *Jailhouse Rock* (1957), de Elvis Presley (1935 – 1977), inclui saxofone e piano no seu arranjo instrumental. O estilo vocal do *Rock N'Roll* mantinha uma tradição gutural fortemente conotada com o *Blues* e o ancestral *Holler* dos escravos negros, mas agora com uma pulsação mais constante e adequada ao acompanhamento instrumental. (Altschuler, 2004)

O *Call* ou *Holler* consistia na repetição de um som sem significado aparente, uma frase ou palavra de desabafo em certas ocasiões inteligível por estranhos ao grupo e que surgia em forma de improviso a solo que logo era retomado por outros membros daquele, ou por outros à distância em diferentes locais das plantações, assemelhando-se, por vezes, a chamamentos incompreensíveis para os ouvintes brancos, cujos *standards* estéticos diferiam totalmente em termos musicais. Não

encontrando forma de analisar ou mesmo registrar uma expressão musical que parecia totalmente incompatível com todos os conceitos de harmonia, melodia, ritmo ou regras composicionais conhecidas e aceitas na época, os observadores da altura pouco alcançaram para além do mero registo da existência de algo que consideraram uma forma selvagem de comunicação de sentimentos ou informações básicas, tais como a localização espacial ou chamada ao final do dia de trabalho dos escravos – daí o nome *Call*:

“...form of black American song, sung by southern labourers to accompany their work. It differs from the collective work song in that it was sung solo, though early observers noted that a holler, or ‘cry’, might be echoed by other workers or passed from one to another. Though commonly associated with cotton cultivation, the field holler was also sung by levee workers, mule-skinners and field hands in rice and sugar plantations. As described by Frederick Law Olmstead in 1853 it was a ‘long, loud, musical shout, rising and falling and breaking into falsetto’, a description that would also have fitted examples recorded a century later. Some hollers are wordless, like the Field Call by Annie Grace Horn Dodson (1950, *Negro Folk Music of Alabama, Folkways*); others combine improvised lines concerning the singer’s thoughts, with elaborated syllables and melismas (...) An unidentified singer of a Camp Holler was urged on with shouts and comments by his friends, suggesting that the holler could also have a social role. (...) Some street cries might be considered an urban form of holler, though they serve a different function (...) It is believed that the holler is the precursor of the blues, though it may in turn have been influenced by blues recordings.” (Oliver, 2008)

Estes dois termos, *Call* e *Holler*, referem-se, portanto, àquela que é considerada a primeira forma de expressão musical de raiz puramente africana nos EUA de que existe registo e a partir da qual se terão desenvolvido as canções de trabalho, ou *Work Songs* – comuns nas plantações e bem aceitas pelos seus donos, pois a sua cadência auxiliava a manter o ritmo repetitivo do trabalho braçal. Assim sendo, os

escravos solistas, que lideravam as canções, dada a sua importância para o bom decorrer das actividades do grupo, obtinham por vezes alguns privilégios relativamente aos restantes, tais como menos horas de trabalho, ou melhor alimentação, o mesmo sucedendo com os escravos libertos com as mesmas funções, que conseguiam melhores salários e horários (DjeDje, 1999). A musicalidade única expressa nos *Calls* ou *Hollers* viria a expandir-se posteriormente nas mais variadas direcções, acompanhando todos os momentos da vida quotidiana do Afro-Americano, fundindo-se e originando outros géneros, quer eles fossem religiosos (*Negro* ou *Black Spirituals*, *Gospel*) ou seculares (*Work Songs*, *Blues*, *Jazz*, *R&B* e, também, naturalmente, *Rock N'Roll*).

As canções típicas do *Rock N'Roll* recordam as características principais dos temas criados por Foster (1826-1864) – melodias simples, de fácil memorização, sem as introduções elaboradas comuns nos temas mais famosos dos compositores de *Jazz* e com finais muitas vezes em *fade away*, uma inovação apenas possível graças ao desenvolvimento de técnicas de gravação de estúdio com edição e tratamento dos temas após a sua gravação. Parece existir, assim, uma quebra entre o estilo gradualmente sofisticado do *Jazz* e a simplicidade dos arranjos do *Rock N'Roll*, bem como entre a técnica utilizada pelos vocalistas do primeiro – ainda com forte ligação ao canto clássico – e do segundo – mais gutural e estridente, aproximando-se dos antigos *Calls* ou *Hollers* dos escravos negros. (Walser, 2008) Com este novo subgénero, os artistas negros tiveram oportunidade de obter sucesso sem lhes ser necessário aproximar-se de um estilo musical e interpretativo “branco”. Temos assim temas de sucesso como *Maybellene* (1955) ou *Johnny B. Goode* (1958), de Chuck Berry (1926 -), *Tutti Frutti* (1955), de Little Richard (1932 -) – que já gravava discos com temas claramente *Rock and Roll*, ainda que estes fossem classificados como sendo *R&B*, subgénero considerado destinado ao público Afro-Americano – ou *The Great Pretender* (1956), dos *The Platters*.

Não obstante esta realidade, o facto é que a maior estrela do *Rock n'Roll* foi um sulista branco de nome Elvis Presley:

“To some, he’s simply the King. To others, he’s the poster child of overindulgent excess. But whether viewed as musical pioneer or tragic figure, Elvis remains one of the most influential performers – and cultural catalysts – of the twentieth century.” (Tracy, 2006: ix)

Citando um excerto do discurso do Presidente Jimmy Carter aquando da morte de Elvis Presley a 17 de Agosto de 1977:

“Elvis Presley's death deprives our country of a part of itself. He was unique and irreplaceable. More than 20 years ago, he burst upon the scene with an impact that was unprecedented and will probably never be equaled. His music and his personality, fusing the styles of white country and black rhythm and blues, permanently changed the face of American popular culture. His following was immense, and he was a symbol to people the world over of the vitality, rebelliousness, and good humor of his country.” (Woolley, Peters, 2008)

Elvis Presley (1935 – 1977), tal como Bill Haley (1925 – 1981) e outros que o antecederam, estreou-se como cantor de música *Country* em 1954, ano em que Bill Haley e a sua banda, *The Comets*, atinge grande sucesso com a sua versão da canção tradicionalmente *Rhythm & Blues* *Shake, Rattle and Roll*. Em 1956 o seu *Heartbreak Hotel* foi um estrondoso sucesso entre os ouvintes brancos de *Rock N' Roll* e *Country*, bem como de negros, abrindo caminho a um vasto número de êxitos, tais como *Love Me Tender* (1956), *Jailhouse Rock* (1957), *Don't* (1958) e *It's Now or Never* (1960) (Altschuler, 2004). Aliado ao seu talento musical surge como factor determinante do seu inegável sucesso a forma como se apresentava em palco, envergando roupas que reforçavam o estilo pessoal que havia criado, enfatizando a implicação sexual do *Rock N' Roll* através da sua interpretação

vocal, gestos e dança de uma forma que ia muito além do que outros músicos seus antecessores haviam feito (Foreman, 1997). Tornou-se o símbolo de uma nova era da música, desbravando uma senda de irreverência e desinteresse pelas regras do *status quo* que se mantêm como características inerentes aos artistas da actualidade.

É portanto, admissível, que, no contexto apresentado, esta nova e revolucionária linguagem musical fosse meio privilegiado de contestação por parte dos seus artistas e ouvintes. Neste contexto, também revolucionários – e interventivos – provaram ser os *Beatles*.

O impacto dos *Beatles* – quer na música, quer na Cultura Ocidental – é inegável:

“...the Beatles dominated and defined their time, reflecting every culturally significant shift in their kaleidoscopic decade in ways so acute, and at times prescient, that it occasionally seemed to their contemporaries that the group themselves caused some of the major social changes of the 1960s. In fact this was not so, but it is a testament to the scale of their real achievements that a quartet of popular musicians should be credited with so fundamental a contribution to late 20th-century culture.” (MacDonald, 2007)

Enquanto músicos, os *Beatles* trouxeram novas estruturas harmónicas e sonoras, graças à combinação dos seus talentos. Com o seu corte de cabelo excessivamente comprido para a época – ainda hoje adoptado por muitos artistas *Pop*² - e atitude irreverente, os *Beatles* encarnaram o espírito crítico, idealista e controverso da juventude da década de 60, contribuindo também para o esculpir daquilo que é hoje o perfil das bandas actuais, com o seu desapego pelo convencional e pelas normas estabelecidas. (Miles, 1998)

² Conf. “Anexos I, fig. 1 e fig. 2

O facto de ser uma das primeiras bandas de *Rock* a escrever a quase totalidade do seu repertório também foi inovador, abrindo caminho à criatividade de outros e consolidando temáticas que até hoje são exploradas nas letras das composições musicais da actualidade. De igual modo, as suas técnicas de gravação e edição em estúdio trouxeram novas perspectivas e estabeleceram as bases para um novo entendimento e definição de sucesso na música *Pop*, quer em termos artísticos, quer em termos económicos. Ainda que os números das suas vendas tenham sido ultrapassados, o seu contributo para a História da música Pop contemporânea mantém-se inigualado. (MacDonald, 2007)

John Lennon (1940 – 1980) fundara uma banda de *Skiffle*: um subgénero musical resultante das influências de *Jazz* e *Blues*, nascida em New Orleans no início do século XX, que possuía a particularidade de permitir a utilização de objectos tais como pentes ou tábuas de lavar roupa como instrumentos musicais e que sofreu um momento de revivalismo no Reino Unido dos anos 50 e 60 daquele século. Esta banda, intitulada *The Quarrymen* (Miles, 1998), em breve começou a sofrer alterações, sendo que a primeira foi a integração de um novo membro com quem rapidamente começou a escrever músicas: Paul McCartney (1942 -). George Harrison (1943 – 2001) viria a juntar-se em 1958, após sugestão de Paul, à nova banda, agora intitulada *Johnny and the Moondogs* e Stu Sutcliffe (1940 – 1962), um amigo de Lennon, tornar-se-ia baixista dos agora denominados *Silver Beatles* em 1960, ano em que Pete Best (1941 -) substituiu Tommy Moore na bateria. Este manteve-se no grupo até 1962 (Miles, 1998), altura em que seria polemicamente substituído pelo manager da banda a pedido do produtor do seu primeiro single de originais, desta feita, por Ringo Starr (1940 -). Aquele nome, *The Silver Beatles*, terá evoluído primeiro para *Beatles* apenas, e mais tarde para *Beatles*. Sutcliffe, estudante de arte, terá sido o primeiro membro da banda a usar o corte de cabelo mais longo que o habitual e franja que seria adoptado

posteriormente por todos. Este, mais tarde, ficaria conhecido em todo o mundo como “corte Beatle”. (Miles, 1998)

Tendo começado por ser uma banda de *covers*, isto é, uma banda que se dedica essencialmente a interpretar versões de temas de sucesso de artistas já conhecidos, os “Beatles” começaram por viajar para Hamburg pela primeira de quatro vezes e onde realizaram uma série de concertos de longa duração que lhes trouxeram prática instrumental e vocal, bem como homogeneidade e maturidade tímbricas enquanto banda, tendo também sido fundamentais no desenvolvimento da sua capacidade de improvisação, quer nos instrumentos, quer nas vozes. (MacDonald, 2007)

De volta a Liverpool, a primeira actuação no *Cavern Club* em 1961 viria a dar origem a um total de 300 actuações no mesmo local durante os anos seguintes. Brian Epstein (1934 – 1967), dono de uma loja de discos em Liverpool, foi assistir à actuação de um grupo que gravara com Tony Sheridan (1940 -) na Alemanha o disco *My Bonnie* (1962), disco esse que havia sido pedido, via importação, na sua loja e que Epstein desconhecia. Durante a actuação, este apercebeu-se não só que a banda de apoio de Sheridan em *My Bonnie* não era de nacionalidade alemã, mas também que constituía uma das bandas mais conhecidas de Liverpool na época. (Miles, 1998)

Tendo-se tornado seu agente, Epstein começou por alterar o aspecto da banda, substituindo as calças justas e blusões de cabedal – esteticamente ligados ao estilo *Rockabilly Music*, um subgénero antecessor do *Rock N’Roll* dos anos 50, nascido no sul dos EUA nos primeiros anos do século XX, com influências de *Swing*, *Blues* e *Country* que evoluiu desde as primeiras experiências de fusão levadas a cabo por Jimmie Rodgers (1897 – 1933), até aos primeiros temas de cantores como Bill Haley ou mesmo Elvis Presley (Morrison, 1996) – por fatos de corte

idêntico aos Pierre Cardin e uniformizando o seu famoso corte de cabelo, criando assim aquela que viria a ser a mais duradoura imagem dos *Beatles* (Sims, 2001).

O dia 11 de Setembro não terá sido nefasto para a banda, pois nessa data de 1962 foram lançados os dois primeiros originais com a sua autoria: *Love Me Do* e *P.S. I Love You* que chegou ao Top 20 do Reino Unido em Outubro do mesmo ano, sendo que *Please, Please Me*, de 1963, chegou ao número dois da tabela, dando origem a um álbum com o mesmo nome. O seu terceiro single, *From Me To You* foi número um no Reino Unido, contribuindo para a criação do termo *Merseybeat*, ou *Mersey Sound* (Harrington, 2002), referente à música de grupos originários de Liverpool – o rio que passa em Liverpool tem o nome de Mersey – tais como *The Searchers* ou *Gerry & The Pacemakers* e, no final do ano, *She Loves You* tornou-se o single mais vendido na história da música Britânica até àquela data (Ruhmann, 2004).

O lançamento do single *I Want to Hold Your Hand* (1963) em solo norte-americano, envolto numa forte campanha publicitária, antecede a digressão da banda no país e é considerado um marco daquela que viria a chamar-se a *British Invasion* (Shuker, 2002): fenómeno que se traduz no sucesso sem precedentes alcançado por bandas e artistas britânicos nos Estados Unidos da América, principalmente nas décadas de 60 e 70 do século XX. Assim, os *Beatles* abriram caminho para o sucesso de bandas como os *Dave Clark Five*, os *Rolling Stones*, ou os *Kinks*. O ano de 1969 é também marcado pela apresentação do grupo no famoso *Ed Sullivan Show* (Miles, 1998), cujos dois programas com a presença dos *Beatles* são vistos por milhões de pessoas (Prown, Newquist, 1997) e em Abril *Can't Buy Me Love* (1964) chega ao número um das tabelas britânica e norte-americana simultaneamente. Nesse mesmo mês os *Beatles* conseguem obter as cinco primeiras posições da tabela de singles da Billboard – revista musical de referência, fundada em 1894, se bem que publica tabelas de temas mais tocados apenas desde 1936 – com os temas *Can't Buy Me Love*, *Twist and Shout*, *She*

Loves You, I Want to Hold Your Hand e *Please Please Me* (Miles, 1998). O seu sucesso alargou-se ao cinema com *A Hard Day's Night* (1964) e *Help!* (1965).

A este tipo de publicidade juntaram-se outros, tendo sido criada toda uma panóplia de produtos, desde cabeleiras, a bonecos, passando por lancheiras ou mesmo uma série de desenhos animados. Não será de estranhar, portanto, que o seu concerto no estádio Shea de Nova Iorque tivesse uma audiência de 55.600 fãs, o que estabeleceu um recorde para a altura. Foi também o primeiro concerto alguma vez realizado num estádio. (Miles, 1998)

Rubber Soul (1965) é uma obra considerada mais madura pelos críticos da época. As suas letras tornaram-se mais poéticas e reveladoras de um despertar do grupo para as realidades sociais e políticas da altura (Strong, 1998), chamando a atenção de outros músicos tais como Bob Dylan (1941 -), de que falaremos adiante.

Desde então, a controvérsia acerca dos *Beatles* instalou-se nos meios de comunicação social, com Lennon a afirmar que o Cristianismo estava à beira da extinção e que a popularidade dos *Beatles* superava a de Jesus Cristo (Frith, Straw, Street, 2001).

Segue-se uma época de amadurecimento em termos de sonoridade, dado que a banda se dedicava exclusivamente à criação e edição de novos temas musicais gravados em estúdio, o que lhes permitia uma maior disponibilidade para desenvolver e experimentar novas técnicas de gravação e pós – produção áudio, bem como para inserir novos instrumentos e texturas sonoras nos seus temas, graças à inserção de instrumentos de origem oriental, tais como a cítara, ou à alteração dos timbres vocais e instrumentais através da introdução de efeitos de estúdio. Os *Beatles* preparavam-se para liderar uma nova revolução sonora. Com efeito, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) foi aclamado, tanto pela crítica, como pelos fãs: aos primeiros agradou o eclectismo dos estilos e

instrumentos utilizados, que coloriam a criação de um novo conceito de música *Pop*, com elementos técnicos, temáticas e mesmo léxico que divergiam dos anteriores temas do grupo, levando músicas como *A Day in The Life* (1967) ou *Lucy in the Sky With Diamonds* (1967) a serem cuidadosamente prescutadas e analisadas com o fim de apreender significados ocultos das mesmas; aos segundos agradou o exotismo dos arranjos com pormenores orientais muito ao gosto dos jovens seguidores de correntes filosóficas com a mesma origem. O álbum manteve-se no primeiro lugar dos Tops durante 15 semanas. (Hoffmann, Frank, Bailey, 1990)

Cientes do seu protagonismo junto da opinião pública, os *Beatles* gravam em directo na televisão o tema *All You Need Is Love*, convidando artistas como Eric Clapton (1945 -), Graham Nash (1942 -) ou Mick Jagger (1943 -), entre outros, para participar na canção que se pretendia ser um pedido de paz. Estima-se que este evento tenha tido uma audiência de 200 milhões de pessoas (Miles, 1998).

Em 1968, o filme de animação *Yellow Submarine*, criado pelo artista Checo Heinz Edlmann., funcionou como meio de publicitar quatro novos temas da banda: *Only a Northern Song* – gravada durante as sessões do álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, *All Together Now*, *Hey Bulldog* – gravada durante as sessões do single *Lady Madonna* (1968) e *It's All Too Much*. Este filme é considerado um marco na história da animação e um dos percussores do vídeo – clip (Everett, Laird, 2003).

A 10 de abril de 1970, Paul McCartney anunciou oficialmente o fim dos *Beatles* uma semana antes do lançamento do seu primeiro álbum a solo: *McCartney* (1970). Revolucionários em termos estético – musicais, os “Beatles” procuraram, como tantos outros depois deles, utilizar a sua popularidade para veicular as suas opiniões, estilo de vida e ideias também, tantas vezes, diferentes da maioria: quer espiritualmente – os seus vários retiros espirituais na Índia apontam nesse sentido

–, quer politicamente – a sua posição anti – guerra sempre foi condignamente ilustrada através de temas musicais e do recurso aos *media* – redefinindo a forma de uma estrela *Pop* agir, reflectir e intervir na sociedade, criando precedentes irrevogáveis de autonomia e liberdade de expressão – que serão mantidos em músicos posteriores, como iremos observar – e dando o seu inegável contributo para a conturbada *revolução* dos anos 60.

Outro músico de referência incontornável nesse âmbito é Bob Dylan. Tendo começado a sua carreira como cantor em grupos de *Rock and Roll* ao estilo de Little Richard e Buddy Holly, Bob Dylan (1941 -) acabou por se tornar cantor itinerante de música *Folk* após contacto com a música de artistas lendários como Woody Guthrie (1912 – 1967), a quem viria a conhecer mais tarde, em 1961. Misturando influências destes dois géneros musicais, Dylan criou um estilo inconfundível de fusão contribuindo para a evolução de um novo subgénero híbrido: o *Folk Rock* (Brown, Newquist, 1997).

Nascido com o nome de Robert Allen Zimmerman, Bob Dylan começou por trabalhar em clubes nocturnos. O seu primeiro álbum *Bob Dylan*, editado em 1962, consistia numa compilação de velhas canções *Folk* e *Blues* e duas composições suas. A partir deste LP, Dylan passou a gravar quase exclusivamente temas seus. As temáticas que abordava nas suas letras divergiam daquelas mais comuns aos êxitos de *Rock and Roll*, que se debruçavam maioritariamente sobre relações amorosas mais ou menos duradouras. Os seus temas possuíam uma forte componente social, que atraiu toda uma geração de jovens idealistas descontentes com o *status quo* que se lhes apresentava. O tema *Blowin' in the Wind* (1963), por exemplo, tornou-se um hino do movimento dos Direitos Cívicos. Além desta, canções como *A Hard-rain a Gonna-fall* (1963) *Masters Of War* (1963), entre outras, tornaram-se clássicas como músicas de "protesto", embora Dylan mais tarde recusasse este título. Estes temas que, entre outros por ele compostos, abordavam questões sociais e políticas, trouxeram-lhe reconhecimento artístico e

fama enquanto cantor *Folk*, tendo, para tal, contado com o auxílio de uma das cantoras *Folk* mais famosas da altura, Joan Baez, de que falaremos adiante. (Griffiths, 2008)

Posteriormente Dylan mudou de rumo artístico, afastando-se do movimento *Folk* de protesto e voltando-se para canções mais introspectivas, ligadas à sua visão muito pessoal do mundo. As questões sócio-políticas (Horn, 2002) que antes predominavam nas suas letras, tais como a guerra – nomeadamente do Vietnam –, ou o racismo e a injustiça social dão lugar à temática dos amores perdidos, dos vagabundos errantes, da liberdade pessoal, viagens oníricas e surrealistas, inspiradas pela poesia *beat*. Desta forma Dylan passa a apresentar-se em palco com o apoio de uma banda da qual fazem parte instrumentos amplificados electricamente, o que choca os seus fãs mais ortodoxos. Por oposição, ampliou o número e espectro de fãs e foi aclamado pelos críticos pela sua releitura do *Folk*. Após uma incursão pelo *Gospel* (Horn, 2002) e fiel às suas responsabilidades sociais, participa no especial contra a fome em África *We are the World* (1985), com outros grandes nomes da música Pop, tais como Michael Jackson (1958 -) ou Stevie Wonder (1950 -) (Williams, 2004).

Tentando preservar o seu estilo ao longo dos anos 80 do século XX, Bob Dylan lança uma retrospectiva estilística com o nome de *Down In The Groove* (1988), onde temas de *Folk Rock*, *Gospel* e *Rock* se misturam para ilustrar as suas opções artísticas ao longo da sua carreira. Mais tarde, volta aos sucessos com *Oh Mercy* (1989) e *Handle With Care* (1988), agora com o grupo *Traveling Wilburys* (Griffiths, 2008).

Este impacto é mensurável não apenas em termos musicais, mas também em termos sócio – culturais, uma vez que Dylan sempre se envolveu e defendeu as causas em que acreditava, questionando o *status quo* através da sua música e intervenções em público. Nunca se considerando um “cantor de protesto”, apresentou-se continuamente fiel aos princípios de liberdade que defendia e que,

com a sua imagem de cantor solitário e itinerante – muito à semelhança do seu ídolo, Woody Guthrie, cujas letras procuravam dar voz a quem a não tinha socialmente: os negros, os oprimidos, os operários, os criminosos, os desempregados – acaba por personificar, modelando um outro tipo de estrela Pop, mais interessada em causas sociais do que em *glamour* (Griffiths,2008).

Ainda que Dylan, tal como referido anteriormente, tivesse sempre rejeitado o rótulo de “cantor de protesto” – ou qualquer outro, aliás – os temas sociais abordados nas suas composições mantêm-se actuais até aos dias de hoje, o que lhes confere uma perenidade comum apenas àquelas que ganham espaço próprio na História da Música Mundial:

“His influence is enormous, if selective, taking in singer-songwriters internationally and rock music generally. Any songwriter, either solo or writing for a band, tended to feel the necessity of coming to terms with Dylan, as the pre-eminent singer-songwriter of his generation; as a genre, folk music was forced to decide between preservation of a mythical past and engagement in the present.” (Griffiths, 2008)

Marcante enquanto figura feminina dotada de igual desapego pelo *glamour* – ainda que não pela fama, que utilizava como meio de veicular as suas opiniões – é Joan Baez (1941 -). Esta cantora tornou-se conhecida graças ao timbre único da sua voz e à forte consciência social das suas letras (Laing, 2008). A carreira profissional de Baez começou em 1959 no *Newport Folk Festival*, onde com 18 anos, foi a grande revelação: “From her debut performance at the Newport Folk Festival in 1959, Baez’s untrained yet pitch-perfect soprano has set the standard for female singers of folk revival material.” (Laing, 2008)

Em 1964, Baez, impressionada com as composições iniciais de Bob Dylan, inclui várias no seu repertório e leva a cabo concertos conjuntos com o jovem compositor. Alguns temas históricos, tais como *We Shall Overcome* ou *All my*

Trials, ilustram a relação – profissional e amorosa – de ambos, que terá terminado em 1965 (Williams, 1998).

No final dos anos 60, Baez tocou em Woodstock, numa época em que se encontrava profundamente envolvida na luta contra a Guerra do Vietnam, chegando mesmo a casar com um activista da mesma causa em 1968, tomando, mais tarde, influências do *Country Rock* (Nicholls, 1998).

Baez marca a música e a sociedade da sua época pela forma como funde diversos subgéneros, criando um somo próprio e pela firmeza dos seus ideais e crítica política. Activista convicta, Joan Baez contribui fortemente para uma alteração do papel da mulher na sociedade sua contemporânea, dotando-o de uma vertente crítica que viria a abrir caminho para outras figuras femininas posteriores:

“Throughout her career Baez strove to coordinate her professional career with her radical political convictions. In the mid 1960s she financed an Institute for Non Violence and withheld tax payments in protest at nuclear weapons; she has also performed numerous fund-raising concerts and appeared in war zones such as Vietnam and Bosnia.” (Laing, 2008)

Também Paul Simon (1941 -) e Art Garfunkel (1941 -) se tornaram emblemáticos pela sua voz crítica e fusões artísticas.

Tendo crescido no mesmo bairro e sendo colegas e amigos desde muito jovens, Simon e Garfunkel, fortemente influenciados pelo sucesso dos *Everly Brothers*, começaram a escrever os seus originais em 1955, tendo gravado o seu primeiro disco em 1957: *Hey, Schoolgirl*, que se tornou um sucesso na altura. (Buckley, McKay, 2003)

Em 1963 esta dupla conseguiu encontrar o seu espaço na cena musical *Folk* da época, dando início agora a uma série de composições dotadas de temáticas de cariz social, das quais se pode salientar *He Was My Brother* (1964), mais tarde dedicada aos três jovens defensores dos Direitos Cívicos que se tornaram vítimas mortais da Ku Klux Klan em Neshoba County, no Mississippi, a 21 de Junho de 1964: Andrew Goodman (1943 – 1964), Mickey Schwerner (1939 – 1964) e James Chaney (1943 – 1964), nomeadamente Andrew Goodman, amigo de ambos (White, 2001). Pouco depois da gravação do álbum “Wednesday Morning 3 AM” (1964) – do qual faziam parte temas como o anteriormente referido, bem como *The Sound of Silence*, e um *cover* do tema de Bob Dylan *The Times They Are A-Changin* (1964) – o grupo separa-se e Paul Simon segue para Londres onde grava um álbum a solo, *The Paul Simon Songbook* (1965). Enquanto o músico se encontrava na Europa, um arranjo “electrificado” de *The Sound of Silence* torna-se um sucesso:

“In América, Columbia staff producer Tom Wilson had just finished Bob Dylan’s *Bringing it All Back Home*, and he decided to nudge the absent Simon & Garfunkel in the folk-rock direction Dylan was favouring by overdubbing electric guitar on the original 1964 Columbia Studio version of ‘The Sound of Silence’. On November 20, 1965, Wilson’s new edition of the song, retitled in the plural as ‘The Sounds of Silence’, entered *Billboard*’s Hot 100, where it would ascend to number 1 by New Year’s Day.” (White, 2001: 133)

Este tema lançado em *single* passou, assim, de composição *Folk* para *Folk Rock*, tornando-se mais apreciada e vendida, para grande surpresa de Paul Simon, que rapidamente se encarregou de regressar aos EUA a fim de reencontrar Garfunkel.

Após o reencontro, o duo apressou-se a gravar mais temas com novos arranjos similares ao de *The Sounds of Silence*, dando origem, em 1966, ao álbum com o mesmo nome. Deste faziam também parte temas do álbum a solo de Simon, *The*

Paul Simon Songbook. Simon e Garfunkel colaboraram também na banda sonora do filme *The Graduate* (1968), que se tornou um sucesso quase imediato, – com *Mrs Robinson* (1968) a receber o Grammy para o melhor tema de banda sonora original em 1969 – seguido de *Bookends* (1968), cujas composições abordavam temas de alguma complexidade, tais como o sentimento de perda ou a velhice (Charlesworth, 1997).

O seu último álbum, *Bridge Over Troubled Water* (1970), resulta num novo e derradeiro sucesso, chegando ao topo das tabelas de vendas – 9 milhões no total – e recebendo vários Grammys no ano seguinte (Charlesworth, 1997).

Em 1990, a dupla foi distinguida com a sua inserção no *Rock And Roll Hall of Fame* (Gregory, 2002), uma instituição e museu que visa proceder ao registo da história e obra daqueles que, de alguma forma, são considerados os artistas, produtores e profissionais da área da música mais influentes para a indústria, principalmente a do *Rock N' Roll*, numa determinada época. Estes nomes são escolhidos por uma equipa constituída por historiadores da área, académicos, produtores, jornalistas e outros profissionais conceituados, cujos votos designam aqueles que consideram merecedores de figurar nos anais da História da Música *Pop* (Danilov, 1997) – e não apenas *Rock* enquanto subgénero definido no presente trabalho, como erroneamente se poderá pressupor, uma vez que esta instituição distinguiu nomes ligados a outros subgéneros, tais como Ray Charles (1930 – 2004), James Brown (1933 – 2006), os *Jackson Five*, o próprio Michael Jackson (1958 -) e, mais recentemente, Madonna (1958 -).

Com direito à honra de possuir um asteróide com o seu nome – o asteróide 91287, ou *Simon – Garfunkel* (Yeomans, 2006) – este duo deixou a sua marca na música e na sociedade da sua época, vendo os seus temas traduzidos e reproduzidos em diversas línguas, difundindo as suas ideias, bem como o seu estilo musical, uma

fusão de *Rock*, *Gospel*, *Folk* e *Folk Rock* (Brackett, 2008), influenciando inexoravelmente as gerações de músicos que se lhes seguiram.

No Reino Unido da década de 70, músicos como David Bowie (1947 -) ou Lou Reed (1942 -) enveredam por um estilo de *Rock* um pouco mais enérgico, aparentado com o som de grupos como os *Rolling Stones* e por uma presença em palco que se aproxima esteticamente da luminosidade colorida do *Disco Sound* e da androgenia que viria a ser levada ao extremo por alguns músicos Pop da década de oitenta. Nasce assim o chamado *Glam Rock*. (Moore,2008)

Entretanto, a *Soul Music* dava cartas nos mercados nacionais e internacionais pela mão de editoras históricas como a Tamla Motown, a mais bem sucedida produtora discográfica deste subgénero exclusivamente interpretado por negros (Brackett, 2008). Remetendo para o espírito ou sentimentos inerentes à forma de interpretar a música, a *Soul Music* parece englobar muitos géneros que possam ser entoados de forma emotiva e convicta, e associados com uma noção de orgulho racial, tais como o som dos *Blues* de raiz tradicional interpretados por B. B. King (1925 -) o som quente e sincopado do *Funk* de James Brown (1933 – 2006), ou o *Gospel* de raiz religiosa de Otis Redding (1941 – 1967):

“The fact that the term soul was used in conjunction with gospel music, jazz and rhythm and blues points to the interconnection between these different black American musical practices, all of which already shared approaches to harmony, rhythm, melody and timbre. Nevertheless, the genres do differentiate themselves by the way and degree to which these musical elements are deployed and by the subject matter of the lyrics. Thus, the emergence of soul music from rhythm and blues in the early 1960s is more of a shift in emphasis than an importation of new elements from gospel music, as sometimes claimed. However, the increased use of vocal techniques used to signify spiritual ecstasy, intensity and devotion in a secular context intensified both the sense of passionate identification of the singer

with the song and the sense of connection between the style of music and the black community.” (Brackett, 2008)

Segundo este autor, uma das características distintivas da música *Soul*, especialmente daquela produzida pela Tamla Motown – “Motor Town”, isto é, Detroit (Bowman, 2007) –, consiste na criação de um estreito acompanhamento da linha vocal executado por uma secção de metais, auxiliados por vezes por instrumentos de corda e coros que executam acordes intrincados à maneira das dissonâncias e sequências harmónicas do *Jazz*. Constituem exemplos de artistas *Soul* grupos e artistas a solo tais como *The Four Tops*, Martha Reeves (1941 -) e *The Vandellas*, *The Temptations*, *The Supremes* com Diana Ross (1944 -), a própria, ou Stevie Wonder (1950 -). Esta editora foi fundada em 1959 por Berry Gordy Jr. e começou por produzir música “negra”, nomeadamente *Soul Music*, cuja presença em palco, que se caracterizava pelas roupas *mainstream* – fatos para os intérpretes masculinos e vestidos sóbrios, pouco reveladores para as cantoras – e pelas cuidadas coreografias dos solistas e dos coros – algumas ilustrativas das letras³ – terá influenciado as gerações seguintes de intérpretes *Pop*, tais como Aretha Franklin e Tina Turner – que analisaremos no capítulo seguinte.

Influenciada pela *Soul Music*, nasce também a *Disco*:

“A style that emerged in the 1970s and which had varying degrees of influence on the work of established jazz players. Disco was a development of the soul music issued on the Motown and Philadelphia record labels, and because of this connection the designation “disco” or “disco-jazz” was often applied indiscriminately and erroneously (usually by older, mainstream jazz followers) to any late 1970s jazz fusion featuring funky rhythms. In fact those recordings by jazz artists that are directly inspired by disco are clearly definable and not of great

³ Conf. “Anexos II”: *Stop in the Name of Love*

number. The chief stylistic aspect of disco is the use of strings, string synthesizers, reed and brass sections, handclapping, syncopated bass lines, lyrics focusing on romance and partying, and a distinctive relentless rhythm played on the drum set. At its purest, that rhythm, in common time, has bass-drum accents on every beat at around 120 beats per minute and, even more characteristically, employs open hi-hat accents on the second half of the first and third beats, the hi-hat being closed sharply on the following beats.” (Gilbert, 2008)

O termo *Disco* deriva da forma abreviada da palavra *Discothèque*, palavra de origem francesa utilizada para denominar locais onde a música que passava era gravada e não ao vivo, como nos espaços de dança até à data (Brackett, 2008). Uma vez que o *Rock* se tornara um estilo *mainstream*, perdendo muito do seu carácter contestatário, certas minorias – tais como Afro – Americanas, Caribenhas, Latinas e Gay –, junto das quais o *Rhythm & Blues*, a *Salsa*, o *Funk* e outros ritmos de dança continuavam a fazer sucesso, procuravam uma nova forma de expressão estética que lhes trouxesse a liberdade que, não obstante todas as revoluções culturais dos anos 60, até agora lhes havia sido negada.

O termo *Disc Jockey*, no entanto, é muito anterior à década de 70. Já nos anos 30 o colunista social Walter Winchell terá utilizado este termo, que une a expressão *disc* – de disco – e *jockey* – operador de uma máquina – para se referir ao locutor do programa de rádio *Make Believe Ballroom*, Martin Block (1901 – 1967) – ainda que Al Jarvis (1909 – 1970) reclamasse o título para si (Fong-Torres, 2001). Este passava gravações de temas musicais dando a ilusão de que se encontrava num salão de baile onde todas as grandes bandas de música de dança da altura se encontrariam a actuar. O seu programa tornou-se um sucesso e o seu autor uma estrela, para além de reunir no seu desempenho as principais características inerentes a qualquer posterior *Disc Jockey*: capacidade auditiva e técnica para proporcionar momentos musicais de acordo com as expectativas da

maioria dos seus ouvintes, sem que houvesse quebra no desejo de desfrutar do tema musical seguinte.

Tendo como base o *Rhythm & Blues* e o *Funk*, o subgênero *Disco* acrescenta aos arranjos uma maior ênfase nos sopros, cordas e *backvocals*. De cariz urbano, este novo som concebido para ser amplificado pelos sistemas de som das pistas de dança dos clubes nocturnos e discotecas viria a conquistar o mundo ocidental durante perto de uma década, subdividindo-se em duas correntes:

Rhythm and blues disco derived more directly from previous styles of soul and funk, often retained gospel-oriented vocals and syncopated guitar and bass parts, and was sometimes recorded by self-contained bands associated with funk such as The Ohio Players, Kool and the Gang and the Commodores. Its early style was exemplified by K.C. and the Sunshine Band, whose massive hits *Get down tonight* and *That's the way I like it* established a new form of infectious Latin-influenced dance-funk, retaining the stratified interlocking of horns, bass and guitar of funk in a simplified form, but substituting repetitive verse-chorus structures for open-ended vamps, and reducing the lyric content to a few simple phrases. Eurodisco tended to feature simple, chanted vocals, less syncopated bass parts, thicker arrangements filled with orchestral instruments and synthesizers, and relied on a producer who directed anonymous studio musicians. Its songs often filled entire album sides and attempted to usurp some of the DJ's creative role by sequencing a series of contrasting episodes over an unvarying tempo. Eurodisco arrived in 1975 with Donna Summer's *Love to love you, baby*: producers Pete Bellote and Giorgio Moroder embedded Summer's suggestive moaning in a 17-minute, orchestrated epic in which sections of Summer's vocalizing alternated with through-composed instrumental sections." (Brackett, 2008)

Com uma média de 110 a 140 batidas por minuto (um ritmo bastante marcado e rápido, portanto), este novo subgénero voltou a criar uma relação mais próxima entre a música e os espaços de dança, nomeadamente as discotecas, realçando não tanto os artistas em si, mas a finalidade com que as suas obras eram concebidas. A dança voltou a obedecer a esquemas coreográficos desenvolvidos a dois – ao contrário do *Rock*, mas à semelhança do *Soul*, de acordo com o referido anteriormente a este respeito – trazendo mais notoriedade ao *glamour* vivido nas discotecas e à destreza dos dançarinos de *Disco* – este fenómeno é retratado no cinema, em filmes como *Saturday Night Fever* (1977).

Tendo nascido após a revolução social dos anos 60, este estilo acolhe as consequências da mesma, nomeadamente no que concerne à sexualidade explícita que se manifesta nas roupas extremamente justas e decotadas (quer masculinas, quer femininas), nas calças à boca de sino, nas mini-saias cada vez mais curtas e no despudor de determinados passes de dança, tornando-se numa verdadeira revolução estética, ao cortar com os conceitos de “decência” e “socialmente aceitável” anteriormente vigentes e tradicionalmente aceites (Fikentscher, 2000). Também as decorações dos espaços se tornaram mais extravagantes, graças ao recurso a luzes psicadélicas, fumo artificial e à clássica bola de espelhos, entre outros, transformando aqueles em locais de aparência futurista e tão “moderna” quanto a mentalidade que ali se procurava retratar e vivenciar. Esta sede de modernidade levou os músicos a procurar um som tão “plástico” quanto os espaços aos quais a sua música se destinava fazendo a *Disco* evoluir numa vertente ainda mais electrónica, com predominância de arranjos em sintetizadores. Nasce assim a *Eurodisco*, para a qual os sucessos da cantora americana Donna Summer em muito terão contribuído, sem esquecer, naturalmente, os suecos ABBA, cujo legado é incontestável. Já outros nomes sonantes da época como Gloria Gaynor (1949 -), *Chic* ou *Sister Sledge* terão ficado ligados à vertente mais directamente relacionada com o *Rhythm & Blues*.

À semelhança do que acontecera com o *Rock N'Roll*, o sucesso alcançado por este subgénero foi, desde o início, ensombrado por vozes discordantes que se apressaram a desenvolver verdadeiras campanhas contra aquilo que a *Disco* representava: a liberdade de expressão e escolha levada ao extremo em termos estéticos: musicais, espaciais, sócio - culturais. Quanto mais sucesso comercial obtinham os temas musicais deste subgénero, mais crescia o antagonismo (Brackett, 2008). Segundo o mesmo autor, ao recordarmos que os artistas *Rock* mais conceituados eram brancos – bem como a maioria dos seus ouvintes – e homens e que, por oposição, muitas das grandes estrelas da *Disco* eram de raça negra – bem como grande parte do seu público, para além da população latina e homossexual – e mulheres, talvez seja pertinente considerar a existência de questões raciais, sociais e económicas, para além das estéticas, por trás deste enérgico movimento anti – *Disco*. Ainda assim, o seu legado para a música Pop na generalidade, nomeadamente a actual, é incontornável. As técnicas de mistura e passagem entre músicas desenvolvidas na época abriram caminho para novos subgéneros, tais como o *Rap*, a *House Music*, a *Techno Music* ou o *Hip – Hop*:

“The extreme and sudden popularity of disco rather quickly produced a backlash among both white rock fans, whose anti-disco hysteria was tinged with homophobia and racism, and fans of soul and funk, who resented disco for crowding out other forms of African-American dance music. This backlash contributed to the decline of disco, which ceased to dominate popular music after 1979. It has, however, continued to influence other forms of dance music. House music, in particular, owes much of its repetitive bass drum patterns to those found in disco; rap, hip hop, and techno gained some of their musical, and many of their performance, conventions from disco, particularly in the creative role of the DJ and the innovative use of technology.” (Brackett, 2008)

Durante a década de 70, e numa tentativa de elevar o *Rock* a um estatuto de alguma credibilidade artística, várias bandas procuraram criar um novo estilo mais

complexo de composição, com uma vertente experimentalista com algumas semelhanças comuns à já desenvolvida no âmbito do *Rock Psicadélico*. Assim nascia o *Progressive Rock* ou *Art Rock*, uma forma de *Rock* mais elaborada, com incorporação de elementos retirados de fontes díspares, tais como a música clássica, o *Jazz*, ou a música erudita contemporânea, na qual abundam os temas instrumentais ou com letras de cariz mais abstracto do que as mais comuns no *Rock* tradicional. São incluídos, por vezes, excertos de temas de autores clássicos conhecidos em algumas composições deste subgénero: a balada *All By Myself* (1975), de Eric Carmen (1949 -), por exemplo, é parcialmente baseada em frases melódicas do *Concerto Nº 2 Para Piano em Dó Menor Op.18* (1900 – 1901) de Sergei Rachmaninoff (1873 – 1943). Surgem também, nesta senda estética, albums dotados de uma linha conceptual unificadora que constitui a espinha dorsal temática dos mesmos que, desta forma, contam, através da sequência dos seus temas musicais, uma história, focam determinado conceito ou sublinham determinada mensagem a veicular (Prown, Newquist, 1997).

Também algumas bandas de *Punk Rock*, como os *Sex Pistols* ou os *The Clash* se tornaram bandas de culto, sobrevivendo até aos nossos dias. Este estilo constitui uma forma de expressão da típica atitude rebelde da juventude, de inconformismo quer em termos musicais – através da agressividade anteriormente mencionada resultante da utilização extensiva de guitarras fortemente amplificadas, baixos assertivos e ritmos bem marcados na bateria – quer em termos visuais – com os seus artistas vestidos com roupas excêntricas de cabedal – material já utilizado pelos músicos de *Rock and Roll* seus antecessores e que se tem mantido como um dos mais recorrentes no meio – e t-shirts rasgadas com símbolos anarquistas ou ligados ao nazismo, entre outros, botas militares, pulseiras e colares com picos e cortes de cabelo pouco comuns, intencionalmente pintados de cores tão chamativas quanto possível⁴.

⁴ Conf. “Anexos I”: fig. 3

Segundo Leblanc (1999), esta revolução estética tem lugar também no feminino, com intérpretes femininas dotadas de características encaradas como “masculinas” na sua maneira de vestir, de se movimentar e de se apresentar em palco que antagonizam o papel decorativo e suave associado predominantemente à maioria das suas antecessoras. Com artistas como Patti Smith (1946 -) e bandas como *The Slits* nasce progressivamente uma imagem de “bad girl” sem precedentes que respira revolta. Não se limitando a descrevê-la, esta revolta é traduzida através da roupa masculina, do cabelo curto propositadamente despenteado, da semiótica agressiva e do tom violento da sua voz. Esta representação do feminino nascida no seio do *Punk Rock* que virá a constituir um importante substracto de inspiração em termos estéticos para as futuras “rebeldes” das décadas seguintes dos séculos XX e XXI, tais como Pink (1979 -) ou Avril Lavigne (1984 -).

À medida que o declínio do *Progressive Rock*, do *Punk Rock* e da *Disco* progredia inexoravelmente, as editoras procuravam um novo termo para designar o som das suas bandas. Assim, Seymour Stein, o dirigente da editora Side Records, apresentou as suas bandas habituadas a tocar no clube CBGB em New York, nomeadamente os *Talking Heads*, como o equivalente musical da *Nouvelle Vague* francesa, com os seus filmes experimentais e atitude crítica perante a arte que criavam e consumiam. Nascia assim o termo *New Wave*, que começou por ser também atribuído a bandas que, sendo originalmente de *Punk Rock*, adquiriram alguma polidez de composição, ritmos mais dançáveis e sofisticação de arranjos, redefinindo-se enquanto grupo musical e aproximando-se do ouvinte comum, apregoando um novo subgénero sem as desvantagens do anterior, nomeadamente o facto de ser considerado ofensivo e de fraca qualidade, logo, pouco vendável e indicado apenas para pequenas editoras independentes (Buckley, 2008). Moore (2003) acrescenta: “New wave was more pop-oriented, less angry and aggressive, and markedly ironic in its approach to rock music and culture.” (Moore, 2003: 174)

Desta forma, o termo *New Wave* passou a englobar grupos tão diversos como os *Duran Duran*, *Blondie*, ou os *Human League*, ganhando visibilidade com o nascimento da estação de televisão por cabo MTV em 1981 que passava diversos videoclips de temas musicais deste subgénero. Neste sentido, tal como veremos no seguimento do presente trabalho, a televisão e em particular, os canais de música, terão sido basilares na evolução da música *Pop* enquanto fenómeno visual, acrescentando-lhe uma dinâmica visual marcadamente superior.

O final da década de 80 parece coincidir com o final do interesse comercial do *New Wave*, ainda que, actualmente, possamos assistir a algum revivalismo estético – musical em grupos maioritariamente dirigidos a um público – alvo constituído por indivíduos nascidos naquela década, tais como os *Kaiser Chiefs*, ou os *Franz Ferdinand*.

Simultaneamente, a *Power Pop* torna-se mais definida enquanto sugénero autónomo herdeiro do *Rock* simples e melódico dos anos sessenta, enquanto o *Post – Punk* se apresenta, por sua vez, como herdeiro dos ideais preconizados pelos artistas de *Punk Rock*.

Importado para os EUA através dos imigrantes jamaicanos, habituados a interpretar rimas faladas ao som de secções instrumentais pré-gravadas, o *Rap* resulta em parte, segundo Toop (2008) do trabalho inovador do jamaicano Clive “Hercules” Campbell (1955 -), também conhecido por “Kool Herc” e do Afro - Americano Theodore "Grand Wizard" Livingstone (1962 -). O primeiro começou por utilizar dois discos iguais que tocavam paralelamente os mesmos trechos rítmicos ou “breaks” de forma repetitiva com o intuito de conseguir passar música ininterruptamente durante várias horas; o segundo descobriu acidentalmente, em 1975, o efeito sonoro do “scratching”: técnica que consiste na movimentação de um disco em movimentos alternados para frente e para trás com a finalidade de

produzir o som característico do disco a ser arranhado – “scratched” – pela agulha do gira-discos.

Estas duas técnicas aliadas à herança Jamaicana do *Dub* – um subgénero descendente do *Reggae*, com a mesma estrutura de arranjos, tendo, no entanto, a particularidade de recorrer a efeitos como o *reverb* ou o eco para remodelar as composições (Rose, 1994) – permitiram o desenvolvimento daquele subgénero.

Tendo começado como um subgénero marginal, com fortes conotações raciais – tal como boa parte dos subgéneros até agora descritos – e oriundo de um contexto sócio – económico baixo, o *Rap* começou a ganhar popularidade enquanto expressão de revolta e voz das classes desfavorecidas e ignoradas pela *mainstream*, em parte devido ao sucesso de temas como *Rapper’s Delight* (1979) dos *Sugar Hill Gang*, *Christmas Rapping* (1979) ou *The Breaks* (1979) de Kurtis “Blow” Walker (1959 -). Num subgénero marcadamente dominado por homens, artistas como MC Lyte, ou Lana Moorer (1971 -), Queen Latifah, ou Dana Owens (1970 -), ou o trio “Salt’N Pepa” trouxeram um importante contributo para a música *Rap* no feminino que, em resposta à perspectiva masculina mais comum, se apresenta com um carácter marcadamente feminista (Rose, 1994).

Tendo-se mantido até aos nossos dias, o *Rap* deixa um contributo bastante marcado a nível estilístico, estético e tecnológico: a textura sonora de um tema *Rap* é facilmente reconhecida por um leigo; os *Rappers* desenvolveram uma forma de se apresentar em palco – e fora dele – bastante característica, quer pelos seus trajes e adornos – largos, coloridos, desportivos, de *look* casual, aos quais são adicionados longos cordões ao pescoço, brincos e grossos anéis – quer pela forma de comunicação verbal – rica em vocábulos originários no calão falado nos bairros de imigrantes que rodeiam as grandes cidades dos EUA – quer pela expressão corporal que adoptam, também ela característica e comum aos executantes deste subgénero (Krimms, 2000); por fim, a evolução tecnológica

liderada pelos *Rappers* e *DJ's* ligados ao *Rap* concedeu, em última instância, maior protagonismo ao papel do *DJ* na música, uma vez que este passa a dominar as técnicas interpretativas inerentes a um novo “instrumento musical”: o gira-discos que, graças ao *scratch*, passa, por sua vez, a desempenhar um papel importante como instrumento de solos, à semelhança da guitarra ou do teclado, nos temas de *Rap* (Toop, 2008). Por outro lado, o carácter experimental do *Rap* permitiu que este subgénero se fosse constantemente actualizando e adaptando ao gosto das novas vagas de consumidores, tornando-se também uma influência seminal para o reconhecimento por parte das massas de outros subgéneros que conhecemos actualmente, tais como o *Hip – Hop* ou a música *Techno*, de que falaremos adiante.

Mais instrumentalizado que o *Rap* – que se caracteriza pelo protagonismo que é concedido à voz falada, muitas vezes acompanhada apenas por um gira-discos ou uma caixa de ritmos – o *Hip- Hop* partilha as mesmas origens humildes daquele subgénero. No entanto, torna-se pertinente a definição de *Hip – Hop* enquanto estilo de vida e enquanto subgénero da música *Pop* (Bogdanov, 2003).

Assim, de acordo com Adam Krims (2000), o *Hip – Hop* enquanto movimento cultural expressa-se mediante diferentes manifestações artísticas: o *Rap* – expressão musical –, o *Breakdance* ou *B-boying*, também chamado actualmente de *Hip - Hop* – forma de expressão corporal, através da dança – e o *Graffiti* – expressão artística que resulta na pintura de muros e paredes com “manifestos” gráficos de cariz social com recurso a tintas de *spray*. Em termos de apresentação e vestuário utilizado, a opção recai na imagem do *gangster* de subúrbio⁵, com roupas desportivas, adequadas para o *Breakdance*, e, preferencialmente, com jóias e carros extravagantes através dos quais a posse de dinheiro e influência no meio em que o indivíduo se movimenta são ostentadas “...’rap’ describes only a kind of

⁵ Conf. “Anexos I”: fig. 4

music, whereas there is also hip-hop dancing (breakdancing), hip-hop visual art (graffiti), hip-hop clothing...” (Krimms, 2000: 10)

Neal (1998) refere que tanto o *Rap* como o *Hip – Hop* se assumem como expressões musicais de insatisfação e revolta, e os seus duelos expressões de agressividade e luta por uma afirmação individual e colectiva desde sempre desejada pelas populações que estes artistas personificam. Assim sendo, estes parecem estabelecer uma relação de simultânea “atração” e “repulsa” para com os ouvintes de música *Pop*, uma vez que, se por um lado a sua estrutura se tem aproximado progressivamente do gosto das maiorias, por outro lado a sua celebração da violência tem contribuído para chocar a generalidade das audiências, criando esta duplicidade em termos de relação com o público que, sendo alimentada pelos próprios artistas, já constitui uma característica inerente aos subgéneros supracitados. Segundo este autor, imagem de violência, alimentada pela opinião pública, e expressa, nomeadamente no que concerne os concertos de *HipHop*, poderá ter na sua base antigos preconceitos:

“Mainstream reaction to hip-hop concerts, particularly the the reactions of law enforcement agencies, was rooted in deeply held historical concerns about the congregation of African-Americans in public spaces. These concerns were heightened and legitimized within mainstream society in the post-World War II period as African-American youth began to assert themselves socially, culturally, and politically and in the process publicliy question various forms of social authority that coutered their own desires. Thus the criminalization of African-American youth in mass media contributed to the type of social paranoia already existent in American society, particularly since most major concert venues were in locations most suitable for access by white middle-class suburbanites.” (Neal, 1998: 147)

O *Hip – Hop* estabelece, pelas suas características estruturais, um novo paradigma no que concerne a composição musical. Ao deslocar a maior ênfase da melodia para o ritmo, os artistas deste subgénero não se limitam a explorar mais pormenorizadamente o ritmo, alteram o significado do conceito de “música”: sem necessitar de “melodia”, uma “música” passa a poder ser uma repetição de segmentos rítmicos que servem de base à letra, também ela pronunciada de forma a construir uma cadência rítmica específica. O conceito de “vocalista” sofre também uma alteração, uma vez que o *Rapper* ou o *MC* não tem necessidade de possuir dotes vocais, apenas lhe é essencial que detenha uma boa noção rítmica. Torna-se, portanto, mais importante neste subgénero, que o vocalista tenha talento como letrista do que como cantor (Potter, 2000).

Esta nova forma de composição inteiramente levada a cabo em estúdio, sem recurso a instrumentos que não os electrónicos, levou à realização de novas experiências que implicavam a adição de temas melódicos de composição exclusivamente electrónica a batidas de *Hip – Hop*, dando origem a uma nova música de dança independente da existência de cantores ou “estrelas”: a *Techno* e a *House Music* (Fulford-Jones, 2008).

O autor define este subgénero:

“A form of 20th-century club dance music. As its name suggests, it is mostly electronic and at its genesis was a mix of Chicago house music, funk, early hip hop and electro. The term was first used in 1988 to describe the music of the DJs and musicians Kevin Saunderson, Juan Atkins and Derrick May in Detroit. The style was relatively simple in structure and tempo: like practically all club dance music it was in 4/4, with a pounding bass-drum effect often driving through the music.” (Fulford-Jones, 2008)

A década de oitenta do século passado assistiu à forma como estes três *DJ's* negros – Juan Atkins (1962 -), Derrick May (1963 -) e Kevin Saunderson (1964 -) – desenvolveram técnicas inovadoras que levaram ao nascimento de um subgênero novo. O primeiro terá sido pioneiro na criação de discos *Techno* ao utilizar um sequenciador – aparelho que permite a gravação de vários sons de instrumentos e a sua posterior reprodução em diferentes combinações, como se de uma banda se tratasse – para produzir as suas composições.

Aspirando a um som que unisse o *Funk* dos *Parliament* com o som robótico dos alemães *Kraftwerk*, Atkins começa a trabalhar sob os nomes de “Cybotron” ou “Model 500”, produzindo *singles* como “Alleys Of Your Mind” (1981), “Cosmic Cars” (1982), “Techno City” (1984) ou No UFO's (1985), títulos que viriam a ser percussores de um novo som de Detroit: a música *Techno* (Reynolds, 1999). Em 1988, Atkins, May e Saunderson viajam para o Reino Unido, onde Atkins é convidado a animar uma das novas festas de música ao ar livre chamadas *Raves*. Após tal apresentação, Atkins rapidamente se transforma num fenómeno da noite londrina onde a *Techno* se torna rapidamente mais conhecida, sendo progressivamente internacionalizada a partir daquela cidade e ganhando adeptos por toda a Europa.

Entretanto, as duas discotecas emblemáticas da *Disco* – a *Warehouse* de Chicago e a *Paradise Garage* de New York – procuravam um novo som que fosse do agrado dos seus frequentadores. Assim, em meados da década de oitenta, os seus *DJ's* residentes, Frankie Knuckles (1955 -) e Larry Levan (1954 -), começaram por realizar experiências sonoras com sequenciadores de ritmos e segmentos vocais pré-gravados. Reynolds (1999) descreve:

“In the absence of fresh Disco product, Chicago DJs had to rework the existing material into new shapes. House – a term that originally referred to the kind of music you'd hear at the Warehouse, a gay nightclub in Chicago – was born not a

distinct genre, but as an approach to making “dead” music come alive by cut’n’mix, segue, montage, and other DJ tricks.” (Reynolds, 1999: 25)

A esta música foram sendo acrescentadas partes melódicas vocais, *Rap*, sopros de *Funk* e outros elementos de mais subgéneros, com a finalidade de progressivamente agradar a um maior número de ouvintes, o que, de facto aconteceu: a Europa, em particular discotecas como a “Amnesia” em Ibiza, absorveu este subgénero, adoptando-o como “som da noite” por excelência nas suas festas ao ar livre onde uma nova droga – o “ecstasy” – se impunha como auxílio fundamental para melhor sentir a *House* (Reynolds, 1999).

Sucessos de vendas como *Pump Up The Volume* (1987), dos M/A/R/R/S, ou *Pump Up The Jam* (1989), dos belgas *Technotronic*, conferiram visibilidade à versão Europeia da *House*, cuja pulsação rondava as 140 batidas por minuto, mais rápida que a média de 120 batidas comuns nos temas oriundos de Chicago ou mesmo da *Techno* de Detroit (Peel, 2008).

A década de 90 assiste a uma série de fusões entre subgéneros numa constante busca de novas sonoridades: a *Techno* mescla-se com o *Heavy Metal*; nascem subgéneros mistos com nomes sugestivos, tais como *Psychedelic Trance*; buscaram-se sonoridades cacofónicas e dissonantes e desconstroem-se melodias à medida que vários grupos procuram uma nova identidade musical que, de alguma forma, os tornasse distintos dos subgéneros considerados de massas. Assim nasce a *Industrial Music*: “Industrial” foi um termo criado com o intuito de transmitir a ideia de um subgénero de música novo, nascido de uma era industrial (Emmerson, Smalley, 2007) que viria a influenciar as correntes mais alternativas da música contemporânea, nomeadamente a música gótica (Goodlad, Bibby, 2007).

Na alvorada do novo milénio, o universo *Pop* conhece dois novos subgéneros: a *World Music* e a *New Age Music*.

Ao longo dos anos 90 do século XX, vários músicos ocidentais haviam procurado amalgamar ritmos, melodias e instrumentos de origens étnicas diversas com sintetizadores e efeitos digitais no intuito de criar temas de fácil assimilação e identificação por parte da maioria dos ouvintes. Nascia, assim, a *World Music*, uma redescoberta das raízes ancestrais da música, num momento em que o exotismo por esta representado procura trazer alguma inovação ao esgotamento criativo que a *Pop*, aparentemente, havia atingido.

O termo *World Music* é normalmente utilizado para classificar toda a música anteriormente chamada de folclore ou música étnica, o que, de certa forma, o aproxima do conceito primordial de Música Popular referido anteriormente, ainda que não designe exclusivamente tal música, podendo referir-se, por exemplo, à música clássica de outras regiões do planeta que não tenha sido influenciada pela de raiz europeia: "...world music includes the many forms of music of various cultures that remain closely informed or guided by indigenous music of the regions of their origin." (Nidel, 2005: 2).

Englobando desde o Fado ao Flamenco, passando pelo Forró do Brasil ou o Raga indiano, esta forma musical, ainda que de difícil definição, tem-se vindo a afirmar no mercado discográfico pelo seu eclectismo que lhe permite chegar a um largo espectro de potenciais consumidores, aproximando-se, portanto, da definição de música *Pop* sintetizada no início do presente capítulo, pois que:

"Writings on world music have grappled with the difficulties of defining this new category. Everyone seems to agree that world music cannot be defined in clear and consistent terms, and that it remains elusive as a genre or category. Nevertheless, it has been constructed as a genre. It has its own sections in record stores, and is the focus of its own magazines, recording labels and advertisements, its own festivals radio and television programs, and so on. World music, we may

conclude, has been institutionalised within the music and media industries.”
(Frith, Straw, Street, 2001: 177)

De acordo com Richard Nidel (2005) no final da década de 80, músicos como Paul Simon ou Peter Gabriel (1950 -) haviam já introduzido instrumentos e referências musicais de origem étnica – nomeadamente Africana – nas suas composições, aproximando estas sonoridades das audiências ocidentais, preparando-as, auditivamente, para os produtos originais, vindos das mais díspares partes do mundo. Estes produtos, dada a sua especificidade, não eram passíveis de ser inseridos nos catálogos das lojas como pertencentes a algum dos subgéneros já existentes, pelo que, mediante a sua crescente procura, urgia encontrar um termo para os classificar. Surge assim o termo *World Music*, rodeado de campanhas publicitárias, com direito às suas próprias tabelas de vendas e segmentos de mercado bem demarcados.

Dada a relação de afectividade e rápida identificação que os ouvintes desenvolvem para com este tipo de música que evoca simultaneamente uma identidade cultural e um passado distante, mítico e, de alguma forma, comum a todo o ouvinte, independentemente da sua nacionalidade, raça ou opção religiosa, elementos da mesma têm sido incluídos em temas musicais de outros subgéneros da *Pop* (Hargreaves, McKinney, 1997). Simultaneamente a própria *World Music* seria influenciada pelo *Hip – Hop*, o *Progressive Rock* ou pelo *Jazz*, sendo-lhe acrescentados efeitos digitais e sintetizadores. Esta fusão contribuiria para o nascimento da *New Age Music*, na medida em que:

“Asian and western musical instruments and styles are combined. In other respects the stylistic range is broad. Early New Age pioneers included progressive rock groups (Pink Floyd, Harmonium), jazz musicians (Paul Horn, Paul Winter Consort) and composers of electronic music (Wendy Carlos, Klaus Schultze)”
(Schreiner, 2008)

Também o ressurgimento de algum interesse no canto Gregoriano se encontra associado a este subgénero, onde projectos como os “Enigma”, “Era”, ou “Gregorian” terão inserido *samples* deste género musical nos seus temas (Scaruffi, 2003), bem como elementos provenientes da música electrónica e da música de dança. Este interesse levou à utilização de línguas antigas, tais como o Latim, o Sânscrito ou o Gaélico em composições musicais deste subgénero, cujos temas incluem a Natureza e o Ambiente, o Cosmos, a relação harmoniosa entre o indivíduo e o mundo que o rodeia, sonhos, ou viagens da mente e do espírito.

Tal como refere Schreiner (2008), para o nascimento da *New Age Music* em muito terá contribuído o trabalho dos primeiros compositores de música electrónica, bem como daqueles que procuraram criar diferentes estados de espírito e consciência através – ou com o auxílio – da música. Salientamos compositores tais como Holger Czukay (1938 -) – antigo aluno de Stockhausen (1928 - 2007) ou os “Popol Vuh”, cujo trabalho unia sintetizadores, instrumentos acústicos e eléctricos, bem como meios electrónicos de produção e edição de sons e melodias (Scaruffi, 2003).

Parcialmente ligado aos princípios do movimento espiritual *New Age* – pois que nem toda a música vendida sob a classificação de *New Age Music* é identificável com o movimento em si – este subgénero pretende gerar um ambiente de relaxamento e inspiração nos seus ouvintes, apresentando-se como uma boa opção para acompanhar actividades tais como a leitura, o yoga, o tai-chi, massagens ou meditação (Schreiner, 2008). Muitas vezes criados a partir de melodias modais e repetitivas que pretendem ter um efeito hipnótico sobre o ouvinte, os temas característicos deste subgénero integram ainda, por vezes, baixos continuados ou bordões, sintetizadores, flautas, piano, guitarra clássica, instrumentos exóticos – todos os instrumentos podem ser, por vezes, digitalizados –, samples de música étnica ou sons da natureza que poderão constituir introduções, interregnos entre

partes melódicas, ou mesmo parte do acompanhamento do tema em si, cuja duração é bastante variável.

Sendo mais facilmente identificável pelo ambiente que visa criar do que por uma estrutura fixa, este subgénero é muitas vezes confundido com *World Music*, devido aos instrumentos – na sua maioria comuns a temas catalogados como *World Music* –, e samples étnicos utilizados, bem como às temáticas abordadas e línguas utilizadas nas partes vocais – quando estas existem, uma vez que são mais raras do que no subgénero anteriormente referido (Childs, Storry, 1999).

O novo milénio assiste ao nascer de novos intérpretes de velhos subgéneros, fundindo influências, procurando ir ao encontro do gosto das maiorias, recorrendo a todos os meios à sua disposição, nomeadamente, os tecnológicos e de comunicação social.

Recorrendo à definição de música *Pop* sintetizada no início do presente capítulo, e à luz da reflexão que desenvolvemos acerca das principais características, intérpretes respectivos contributos, bem como sobre as relações de intertextualidade que se estabeleceram entre os vários subgéneros desde a década de 50 do século XX – baliza temporal previamente estabelecida de acordo com a opinião de Middleton (2007) – até aos nossos dias, concluímos que a definição de Roy Shucker (2001) nos parece mais abrangente e adequada:

“It seems that a satisfactory definition of popular music must encompass both musical and socio-economic characteristics. Essentially, all popular music consists of a hybrid of musical traditions, styles, and influences, and is also an economic product which is invested with ideological significance by many of its consumers. At the heart of the majority of various forms of popular music is a fundamental tension the essential creativity of the act of ‘making music’ and the

commercial nature of the bulk of of its production and dissemination.” (Schucker, 2001: 7)

De acordo com os aspectos acima referidos na definição deste género – nomeadamente a mescla de influências, considerada por Storey (2006) como uma aproximação de uma estética pós-modernista, a sua faceta comercial e social – torna-se pertinente reflectir sobre os últimos.

Adorno (2001) afirma que, tendo em conta que visam a produção em série e a homogeneização, as técnicas de reprodução sacrificam a distinção entre o carácter da própria obra de arte e do sistema social que a cria, destituindo-a de qualidade estética. Vulliamy (1977) acrescenta, na sua adaptação da hipótese da massificação à música, que a música *Pop* tem como única função a sua comercialização, o que nega o poder criativo ao artista. O autor acrescenta ainda que esta tende à homogeneização estética, por oposição aos diversos géneros da música erudita – livre, por outro lado, de qualquer pressão comercial – e que, pela extensiva disseminação através dos meios de comunicação de massas, impede, em última instância, o crescimento desta última. Vulliamy (1977) acrescenta ainda que, ao obter uma tal projecção através destes meios, a música *Pop* é imposta pelo sistema, o que remete para a conceptualização de Adorno (2001) do espectador ou ouvinte enquanto mero receptor passivo dos ditames de uma *culture industry*. Durham e Kellner (2001) acrescentam:

“Study of the codes of television, film, or popular music, for instance, is enhanced by examining the formulas and conventions of media culture production. These cultural forms are structured by well-defined rules and conventions, and investigation of the production of culture can help elucidate the codes actually in play. Because of the demands of the format of radio or music television, for instance, most popular songs are three to five minutes, fitting into the structure of the distribution system.” (Durham, Kellner, 2001: 19)

Todos os autores acima referidos são unânimes em relacionar a música *Pop* com o seu carácter comercial, bem como a sua visibilidade nos meios de comunicação social como forma de manipular as audiências, retratadas como receptoras daquela. Por outro lado, a própria música é manipulada de forma a tornar-se parte integrante e funcional do sistema que a promove. Esta perspectiva revela-se redutora, pois que, para além de considerar este género musical como homogéneo – ignorando, portanto, os seus subgéneros e respectivas características distintivas, as quais foram sucintamente descritas acima – nega ao ouvinte qualquer possibilidade de escolha ou responsabilidade perante a música que consome, remetendo-o para um papel passivo.

Os teóricos americanos, segundo Brown e Volgsten (2006) também consideravam, por sua vez, a música comercial como um factor de manipulação das massas, sem, no entanto, considerarem esse aspecto negativo até ao início da era do *Rock and Roll*:

“They agreed that the music itself might well be ‘standardized trivia’, but at least it had the merit of encouraging social stability and celebrating the American way of life; in the language of the 1950s sociology, it could be seen as contributing significantly to the ‘functional imperatives’ of both socialization and social control. All this was to change, of course, with the volcanic eruption of rock ‘n’ roll in the mid 1950’s and the emergence of ‘oppositional’ youth cultures in which music was a major component, culminating in the overt challenges to conventional morality and established institutions in the ‘countercultural’ music of the late 1960s.” (Brown Volgsten, 2006: 61)

Ainda segundo os mesmos autores, os teóricos detinham a firme convicção que esta manipulação social se dava através das letras veiculadas nas músicas. No entanto, como os próprios recordam, esta abordagem, para além de analisar

apenas os textos – excluindo a parte musical por completo – parte do pressuposto que todos os sujeitos interpretam o mesmo *corpus* de forma idêntica o que, para Brown e Volgsten (2006), na realidade, não acontece: não só a música pode ilustrar, subverter ou reforçar o conteúdo da letra, como a interpretação desta última varia de acordo com a experiência pessoal de cada indivíduo (Beard, Gloag, 2005). Por outro lado, de acordo com Simon Frith (2007) a música *Pop*, pelo sentido de pertença que transmite, constitui um importante factor na formação do indivíduo, conferindo-lhe, por outro lado, uma gratificante sensação de posse:

“...the social functions of popular music are in creation of identity, in the management of feelings, in the organization of time. Each of these functions depends, in turn, on our experience of music as something which can be possessed.” (Frith, 2007: 268)

De acordo com esta opinião, Beard e Gloag (2005) afirmam, não só que existe um processo de identificação relativamente ao músico por parte do seu público, como também que o referido processo poderá fazer parte da própria construção da identidade própria do indivíduo. Estes autores referem, por outro lado, que existe uma relação biunívoca entre a música *Pop* e o contexto histórico e social em que se insere. Mais acrescentam a possibilidade de um paralelismo entre a fragmentação de estilos que actualmente caracterizam a música *Pop* – que se opõe à perspectiva de uma música homogénea preconizada por Adorno (2001) – e a sua condição de pós-modernidade:

“The processes of fragmentation and diversification that emerged from the late 1960s continued and indeed intensified in the subsequent development of popular music. (...) This is evident through the multiplicity of styles and terms that coexist at the present moment (indie, r&b, rap, hip-hop, trip-hop and many others). Each of these styles appears to have the potential to attract its own, often exclusive,

audience, a fact that further undermines any notion of a singular culture. The pluralization of popular music can now be seen to be a reflection of a wider social and historical process. It suggests that popular music, rather than being just a reflection of this process, is an active agent in its construction and a definitive statement of a contemporary postmodern condition.” (Beard, Gloag, 2005: 135)

De acordo com as linhas de pensamento aqui expressas, podemos inferir que, para além da sua estrutura, balizas temporais e forte vertente comercial, também existem factores de cariz sociológico – para com o indivíduo e o grupo – caracterizadores deste género musical, nomeadamente o sentido de pertença e posse que transmite – que constituem parte integrante da relação entre o artista e os seus fãs, como poderemos aprofundar no Capítulo II do presente trabalho – bem como o papel activo que desempenha perante a realidade social e histórica em que se insere, alterando-a e retratando-a simultaneamente, num processo contínuo de interactividade e mutabilidade. Não obstante esta afirmação, com a qual concordamos, tendo por base a nossa reflexão acerca dos vários subgéneros descritos no presente trabalho, cremos ser pertinente reflectir sobre até que ponto este processo de fragmentação não será intrínseco ao género em si e não um fenómeno mais recente, como nos parece ser a opinião de Beard e Gloag (2005).

Assim sendo, compreendemos que, estando perante um género musical profundamente marcado pela contemporaneidade e assente numa indústria fortemente estruturada e competitiva em termos de mercado e ganhos comerciais, este primasse, ao longo da sua evolução histórica, por se enquadrar na vanguarda tecnológica dos sistemas de captação, tratamento, edição e emissão sonora, facto que constituiu um forte impacto, quer na sua evolução, quer na sua disseminação massificada:

“From the advent of recorded sound in 1877 to sampling in the 1990s, technological developments, mainly originating from within the Anglo-American

and European pop markets, have had a crucial impact on the practice of popular music.” (Middleton, Buckley, Walser, Laing, Manuel, 2008)

Logo que o cilindro foi substituído pelo disco – ao longo das primeiras duas décadas do século XX –, a tecnologia de gravação musical tornou-se mais barata logo, mais acessível para um maior número de consumidores, revelando-se, assim, um meio extremamente eficaz de disseminação e venda de temas musicais, bem como, *a posteriori*, de obtenção de *royalties* a partir da sua transmissão nas estações de rádio e outros locais públicos (Cox, Warner, 2004). Por outro lado, a tecnologia de captação de som sofreu um forte impulso, tendo os microfones sido melhorados na sua capacidade de captação fiel do som. Tal facto proporcionou a gravação de vozes que não possuíam nem a técnica, nem a potência anteriormente necessárias para que a voz pudesse ser gravada ou se pudesse fazer ouvir de forma compreensível em espaços amplos (Eargle, 2001). Surge assim um estilo de interpretação vocal mais intimista, quase confidencial que rapidamente se adapta à realidade comercial da época:

“The advent of microphone technology heralded the era of crooners, such as Bing Crosby and Frank Sinatra, who developed an intimate, conversational style of singing. Utilizing new recording technology, they became the first superstars of the radio era, and their voices were perfected to create the illusion of an intimate conversation. This new generation of singers was far more concerned with creating a private space for listening, rather than a public demonstration of vocal power. The beginnings of a teen-based, predominantly female mass market for recorded popular music centred on an individual male was established.” (Middleton, Buckley, Walser, Laing, Manuel, 2008)

Aliada à evolução do microfone surge a generalização das gravações em disco que, difundidas pela rádio aumentaram a audiência dos temas populares e reduziram a dependência dos espectáculos de *Vaudeville* ou da Broadway por

parte da indústria musical. “By the start of the 1930s, radio had become a most important force in the popular music industry, reaching vast numbers of people and heralding the age of the disc jockey”. (Jasen, 2003: xiv)

Para além do mais, os discos criaram um novo tipo de audiência: até ali, as partituras – única forma de propagação de temas musicais – eram compradas por ouvintes que procuravam assim recriar os temas que haviam ouvido na sua própria casa; a única exceção residia nos pianos de rolo ou o fonógrafo. Agora, o novo ouvinte apenas desejava ouvir a música que conhecia de novo na sua casa, podendo assim adquirir temas aos quais, de outra forma, não teria acesso, quer por incapacidade técnica para os reproduzir enquanto executante, quer por impossibilidade de se deslocar aos espaços onde estes eram condignamente interpretados. Nascia assim o consumidor passivo de música:

“Radio and the recording industry together created the mass market for popular music. (...) Over a space of little more than two decades, the recording industry changed the circumstances of musical performance over a substantial part of the world. It encouraged passive listening, at the expense of engagement in musical performance. It brought into mutual contact musicians and musical styles formerly separated by distance. It enabled performance groups to listen, detachedly, to the totality of their performance. It created a new audience-less context for music-making. It presented new and sometimes dazzling commercial opportunities for popular musicians; and, in this process, it caused music to be regarded primarily as entertainment. Ultimately, it transferred taste-forming from the educated elite to the market consumer.” (Fletcher, 2004: 611)

Para responder às necessidades destes novos consumidores, os compositores e editores europeus apreenderam algumas das técnicas utilizadas em termos publicitários: para além da elaboração das capas das partituras, nomeadamente com imagens dos seus intérpretes – principalmente quando famosos, como já

referimos anteriormente. Uma das técnicas mais recorrentes, conhecida por *song plugging*, baseava-se na repetição constante da mesma música em todos os meios que se encontravam ao dispor das editoras: nas lojas de música, de instrumentos ou em espectáculos e salas de concerto, mediante algum tipo de contrapartida financeira e, de preferência, por artistas tão famosos quanto possível. Mais tarde, esta técnica seria utilizada nas estações de rádio, mantendo-se até à actualidade. Outra destas formas de promoção dos temas musicais – desenvolvida a partir do conceito de *song plugging*, mas adaptada à realidade das estações de rádio – intitulava-se *payola* (contração da palavra *pay* e *victrola*) e consistia em oferecer dinheiro a determinadas estações de rádio ou locutores para que estes passassem as suas músicas, influenciando, assim, o seu grau de popularidade. Muito comum ao longo de décadas, este método viria a ser considerado ilegal na década de 1960, após o locutor de rádio Alan Freed (1921 – 1965) ter sido acusado e considerado culpado por aceitar dinheiro para passar determinados temas musicais em detrimento de outros (Sanjek, 1988).

Em 1926 Lawrence Wright funda a revista *Melody Maker*, onde tópicos relacionados com a música popular eram abordados e onde surge a primeira *Hit Parade*, com os temas mais vendidos no momento (Lamb, 2008). Este é seguido pelo *Lucky Strike Hit Parade* (1935) nos EUA (Jones, 2006), onde todas as semanas as canções mais populares eram ouvidas – o que transformou este programa de rádio num êxito de audiência e numa potente força na indústria da música popular:

“The YOUR HIT PARADE FORMAT was simplicity itself – a ranking of the week’s top ten songs sung by a rotating cast of regulars led for several years by Frank Sinatra, augmented by swoons and whoops from studio bobby-soxers. (...) The *Hit Parade* singers were fleshed out by guest vocalists, “Lucky Strike extras” and commercials (...) Long before the onslaught of Top 40 formats, *Your Hit*

Parade was the sole oracle of pop music trends – a kind of weekly Grammy Awards.” (Nachman, 2000: 170)

Segundo este autor, a forma de elaborar as listas do *Your Hit Parade*, ainda que alegadamente científicas, baseavam-se na recolha de informações junto de Dj’s, bandas, vendedores de partituras e de discos acerca dos temas mais procurados nessa semana. Segundo refere Nachman (2000), dado que o próprio programa potenciava as vendas dos temas que passava, as listas resistiam à mudança, não havendo muitas alterações semanais. Este autor refere ainda que o programa terá sofrido uma melhoria qualitativa ao ser transmitido pela televisão:

“The 1950s video version was a more elaborately produced affair, whith each number framed by an inventive, often gimmicky, dramatic or comic device. *Your Hit Parade* played better on TV than radio, one of the few radio shows that can make that claim. It found catchy ways to display the songs, and because the show’s roster of famous singers was replaced with a permanent cast of four, the show had more personality than it had than it had on radio.” (Nachman, 2000: 171)

Na sequência da presente reflexão, compreendemos de que forma a música popular e, *a posteriori*, a música *Pop* beneficiou dos avanços tecnológicos do seu tempo, sendo readaptada e desenvolvida de acordo com estes, de forma a obter o máximo de proveito dos mesmos, quer se tratassem de avanços directamente relacionados com a qualidade sonora ou a produção de discos, quer constituíssem novas formas de promover os temas musicais deste género. Assim, compreendemos a estreita relação que a música *Pop* desenvolveu, com o passar do tempo, com os meios de comunicação de massas, pois que estes constituíam formas práticas e eficientes de disseminar as produções musicais por um número de potenciais compradores muito superior aos meios tradicionais. É compreensível, portanto, que esta estreita relação entre a música popular e os

media, viesse, também, a ser concretizada, mais uma vez, de forma revolucionária, aquando do advento dos meios audiovisuais, nomeadamente a televisão: “The alliance between popular music and the screen media – cinema, television and video – sits at the heart of contemporary popular culture.” (Mundy, 1999: 1)

Estes meios de comunicação de massas – e, no presente contexto, também de disseminação e promoção musical – conferem, como veremos de seguida, uma nova dinâmica à música *Pop*, pois que, dadas as suas características, dotam este género de uma nova faceta rica em potencialidades no mundo do *marketing*: a faceta visual – ou, de forma mais clara, audiovisual – ao unir o som à imagem. Veremos ainda, ao longo da nossa reflexão, como estes meios, muito em particular a televisão, poderão ser factores de sociabilização do indivíduo:

“Popular music on television is known to encourage particular kinds of ‘identity-making’, and the different image-music sequences it produces create spatial and sensual narratives which colonize young viewers’ imaginations...” (Lury, 2001: 44)

É sobre a expressão visual da música *Pop*, mais concretamente na vertente feminina – suas representações e papéis veiculados – que nos debruçaremos no capítulo que se segue.

Capítulo II

Da Estética

“Songs seem to have mirrored every aspect of American life of the 1890s to the digital technology of the 2000s. We can chronicle the changing musical tastes of Americans, along with our social, economic, and political concerns, by the kind of popular music we bought, played, and listened to...” (Jasen, 2003: ix)

Dada a sua vertente comercial, já focada no capítulo anterior, desde muito cedo que a indústria *Pop* contou com técnicas de publicidade cada vez mais agressivas com a finalidade de obter melhores resultados em termos de vendas, sendo que, pelas características intrínsecas ao meio agora disponibilizado, o aspecto visual ganhou um papel preponderante.

A forma de publicitação da música através da televisão, o vídeo promocional, ou vídeo-clip, viria a mostrar-se um meio bastante eficiente – ainda que algo dispendioso – de atingir um largo espectro de potenciais compradores.

No entanto, como refere Alf Björnberg (2008), o vídeo-clip, enquanto estrutura constituída por imagens que acompanham ou servem de pretexto para a divulgação de determinado tema musical ou álbum, terá uma origem anterior à televisão. Segundo o mesmo autor, esta forma de expressão remonta às primeiras experiências levadas a cabo com imagens filmadas e música. Björnberg (2008) distingue, neste âmbito, duas formas de relacionamento entre música e imagem: quando a primeira acompanha a segunda, ilustrando-a, e quando o oposto se

verifica, sendo o último caso mais próximo do vídeo-clip actual e o primeiro, do filme acompanhado de música e, posteriormente, de som gravado. Desta forma, os filmes animados de Oskar Fischinger (1900 – 1967) que procuravam constiuir ilustrações de composições musicais ou publicitar os mais recentes lançamentos da editora alemã Electrola Records, poderão ser considerados os primeiros filmes promocionais de música da História.

Outros, tais como as *Silly Symphonies* de Walt Disney (1901 – 1966) – levadas a cabo graças à técnica desenvolvida por Fischinger –, os primeiros filmes promocionais de temas conhecidos que eram inseridos nos intervalos dos filmes do cinema, ou os “Soundies” – pequenos filmes criados ao longo da década de 40 do século XX para acompanhar os temas musicais inseridos num modelo específico de Juke – Box, a Panoram, criada pela Mills Novelty Company, cuja estrutura incluía um ecrã onde aqueles eram visualizados – de cantores de sucesso da época, tais como Fats Waller (1904 – 1943) ou Louis Armstrong (1901 – 1971), são considerados, segundo Scott Yanow (2004) e Scott Macgillivray (2007) alguns dos antepassados do vídeo – clip, cujo primeiro exemplo é, segundo Rich Everitt (2004), “Rick Nelson’s 1961 video of Travelin’ Man is considered by many to be the world’s first music video.” (Everitt, 2004:119)

Este pequeno filme promocional com imagens do cantor sobrepostas a outras alusivas aos vários locais enumerados na letra do tema é, portanto, considerado o primeiro dotado das características de um vídeo – clip actual⁶, isto é, um filme de curta duração, criado com o intuito de ilustrar visualmente um tema musical que procura publicitar através da sua transmissão.

Ainda que cantores e grupos como Rick Nelson (1940 – 1985), ou os *Beatles* criassem pequenos filmes com o intuito de promover determinadas músicas na

⁶ Conf. “Anexos” II: *Travelin’ Man*.

televisão, estes não obtiveram grande audiência, nem influenciaram de forma significativa as vendas dos temas que ilustravam. Na verdade, Alf Björnberg (2008) refere que

“The first video alleged to have had a substantial influence on sales of a song was the clip produced by Jon Roseman and Bruce Gowers for Queen's *Bohemian Rhapsody* in 1975...” (Björnberg, 2008)⁷

Após o sucesso deste, o número de vídeo-clips produzidos aumentou, tornando-se um recurso publicitário comum na década de 80, dotado de recursos progressivamente mais recorrentes, tais como a montagem, efeitos especiais e dramatizações.

Serge Denisoff (1988) afirma que programas de televisão como *Night Flight*, *Pop Clips Show* – mencionado por Jake Austen (2005) como sendo o primeiro programa de vídeos de música dos E.U.A. –, o britânico *Top Of The Pops*, ou o australiano *Countdown* trouxeram novo propósito à criação de vídeo-clips, uma vez que estes últimos substituíam as apresentações ao vivo dos temas mais vendidos em cada semana, o que permitia a transmissão de temas estrangeiros de forma substancialmente mais económica do que através da apresentação das bandas ao vivo no estúdio, dando ainda a possibilidade – exclusiva da rádio até então – de divulgar novos temas ou mesmo novos artistas através da transmissão dos seus vídeo-clips.

Os programas anteriormente enumerados abriram caminho para o nascimento, em 1981, do primeiro canal temático dedicado exclusivamente à música: a MTV, que contribuiu para a disseminação do vídeo – clip enquanto forma de apresentação e publicitação de temas musicais.

⁷ Conf. “Anexos II”, *Bohemian Rhapsody*.

Tal como referido anteriormente, o incremento de vendas resultante do sucesso de vídeo – clips como o *Bohemian Rhapsody* gerou novo interesse por parte da indústria musical nesta forma de publicidade, dando-se, assim, um crescendo a nível de investimento, quer neste género, quer na própria criação de novos canais televisivos de música:

“Music video was rapidly established as a regular element in the marketing of popular music. Production budgets and aesthetic ambitions soon increased, an illustrative example being the extravagant 13-minute video produced for Michael Jackson's *Thriller*⁸ (1983). MTV was followed by other cable and satellite video services, such as VH-1 (1985) in the USA and Music Box (1984), MTV Europe (1987) and The Power Station (1990) in Europe.” (Alf Bjönberg, 2008)

Smith e Ferko (2007) focam ainda a existência da BET – *Black Entertainment Television* –, um canal televisivo nascido em 1986, cuja programação incluía vídeo – clips de *Soul* e *Jazz*, acrescentando, posteriormente, temas de *R&B* e *Hip Hop*.

Robert Walser (2007) acrescenta ainda que, não obstante o facto de o custo da realização de vídeo – clips ser algo elevado, constituía, graças à MTV – e, posteriormente, aos restantes canais temáticos de música –, uma forma de os artistas atingirem audiências numerosas de forma mais eficiente.

Este canal permitiria o crescimento da importância do vídeo – clip enquanto meio de disseminação de temas musicais. Autores como Jeremy Butler (2006) encaram o nascimento da MTV como seminal no desenvolvimento do vídeo–clip enquanto forma de arte, pois que, segundo este “As expressive forms, videos are poetic ...” (Butler, 2006: 301)

⁸ Conf. “Anexos II”: *Thriller*

De acordo com esta linha de pensamento, Stevens (2000) defende que o vídeo-clip poderá estabelecer-se, de acordo com a escolha dos seus intervenientes – artistas, produtores, editoras –, quer enquanto forma de arte ou enquanto mero produto de cariz comercial:

“Its place as a breeding ground for innovation (as demonstrated in its increasing influence on cinema), and its nature as a medium of popular discourse will always attract creative and experimental types, especially those who value sound and music as principal modes of expression. Artists who value the creative potential it affords them will always insist on working with directors with a similar attitude. Those companies and performers who regard the form as merely a vehicle for commercial distribution will continue to produce formulaic work, but this happens as much in cinema as it does in the music industry. The exciting work that continues to be produced maintains the viability of the medium as a valuable art form.” (Stevens, 2000)

No entanto, como sublinha Denisoff (1988), aquando da criação da MTV, a produção de clips promocionais de música era reduzida e insipiente, havendo relativamente poucas editoras a investir nos mesmos, uma vez que lhes era dado pouco valor enquanto ferramenta de marketing. Por outro lado, autores como Banks (1996) afirmam que esta contribuiu para a extinção do verdadeiro talento musical, uma vez que a aparência física se torna extremamente importante para se atingir popularidade e sucesso.

Denisoff (1988) descreve a primeira emissão daquele que seria primeiro canal de televisão a passar música vinte e quatro horas por dia na meia – noite de 1 de Agosto de 1981:

“The first words uttered on MTV were John Lack’s “Ladies and gentlemen, Rock and Roll.” Seibert’s rocket ship logo followed.

The opening videoclip was the Bugles’ 1979 English hit “Video Killed Radio Star”, directed by Russell Mulcahy.⁹ Visions of television sets exploding and destroying vintage radios were accompanied by lyrics such as “visions came and broke your heart...video killed the radio star”. It was nearly a chant. (...)Veejay Mark Goodman introduced the artists in a style reminiscent of FM radio.” (Denisoff, 1988: 54)

Segundo Koch (2007) a escolha deste tema não terá sido casual, uma vez que a ideia de um canal televisivo exclusivamente dedicado à música e à sua expressão visual – o vídeo – clip – numa época em que a produção dos mesmos e o mercado discográfico se encontravam em crise, era encarada como, no mínimo, revolucionária e controversa. *Video Killed the Radio Star* representava, portanto, o corte com a tradição que o conceito de um canal que torna a música não apenas auditiva, mas também visual, pretendia realizar.

Tendo começado com vídeo-clips constituídos maioritariamente por filmagens de concertos cedidos pelas editoras a custo zero e alguns vídeos promocionais, a MTV expande-se ao ser transmitida em Manhattan e Los Angeles a partir de Janeiro de 1983, obtendo maior visibilidade a nível nacional, bem como a atenção da *Billboard*, que passou a publicar listas dos seus vídeo – clips. Segundo Koch (2007), tal visibilidade contribuiu ainda para que produtoras cinematográficas como a *United Artists* e grandes marcas como a *Pepsi* ou a *Levis* olhassem este canal como um meio de atingir potenciais consumidores entre as camadas mais jovens da população. Esta recém – adquirida popularidade levou também as editoras a reconhecerem o verdadeiro potencial da MTV enquanto líder de

⁹ Conf. “Anexos II”: *Video Killed Radio Star*

opinião, passando a investir quantias progressivamente maiores em vídeo – clips destinados a passar no canal. Mais tarde, segundo o mesmo autor, viria a verificar-se que este canal contribuiu para um rejuvenescimento da procura no mercado discográfico.

Nas palavras de John Sykes, um dos membros da equipa fundadora da MTV citado por Denisoff (1988),

“Luckily most of the artists who were fairly well known in the United States were also doing fairly well in the foreign territories where they had to have videos. So it was really no cost to them to take a dab of that video and ship it back to the states and we’d air it. Grantedly we were missing a lot of artists at the beginning because video hadn’t really done anything until MTV launched. But we felt that (...) was an opportunity to play a lot of new bands because we did have some hits, but we also had the opportunity to play a lot of up new artists.” (Denisoff, 1988: 56)

Este meio publicitário popularizou bandas e artistas, tais como os *The Police*, *The Cars*, *Eurythmics*, *Culture Club*, *Duran Duran*, *Van Halen*, *Bon Jovi*, David Bowie (1947 -), Prince (1958 -), Madonna (1958 -) – de que falaremos adiante – ou Michael Jackson (1958 -) para lá das expectativas das suas editoras, tornando-se assim um recurso promocional recorrente.

Segundo Frith, Goodwin e Grossberg (1993) é possível delinear três fases de evolução da MTV. A primeira, que se segue à sua arriscada abertura – poucos eram aqueles que realmente acreditavam ser possível atrair os adolescentes, o segmento populacional menos interessado em assistir a programas de televisão na altura – e que corresponde à tentativa de encontrar vídeo – clips para preencher a programação diária recorrendo, para tal, a largo número de vídeos britânicos, uma

vez que a produção destes era superior à autóctone, quer em número, quer em elaboração visual.

Esta grande percentagem de clips britânicos passados na MTV – muitos deles de grupos e artistas quase desconhecidos nos E.U.A. – constituiu um factor decisivo para o fenómeno que viria a ser apelidado de “Segunda Invasão Britânica” ou *Second British Invasion*, levada a cabo por músicos cuja apresentação fortemente cuidada – segundo as tendências da época, tal como mencionado no Capítulo I – os tornava modelares para um recurso mediático onde o aspecto visual se reveste de tanta importância como o vídeo – clip. Falamos de, por exemplo, *Duran Duran*, *Wham*”, *Culture Club*, *ABC*, *The Human League*¹⁰, entre outros que, segundo Denisoff (1988) tinham consciência mais precisa do potencial dos vídeos promocionais de música. Como tal, exploravam a faceta visual daqueles de forma mais sofisticada do que os seus colegas oriundos dos E.U.A.

De acordo com Frith, Goodwin e Grossberg (1993), embora o número de clips de temas de *Rock* fosse superior aos de grupos de *New Wave* ou *Synth – Pop* nas *playlists* do canal, terá sido a expressão estética inovadora destes últimos que auxiliou a definir a MTV enquanto meio revolucionário e moderno de mediatização de temas musicais.

Denisoff (1988) justifica a superioridade numérica de temas de *AOR – Album-Oriented Rock* – relativamente aos *singles* de outros subgéneros, tais como *New Wave* ou mesmo *R&B* da seguinte forma: “Radio in the early 1980’s was segregated. Urban contemporary was for blacks. Lack concurred that it was ‘everything that was not AOR’”. (Denisoff, 1988: 46)

¹⁰ Conf. “Anexos”: fig. 5

No que respeita às questões relacionadas com o racismo da época, Frith, Goodwin e Grossberg (1993) acrescentam:

“...blacks were largely excluded from its screens (with the exception of the black VJ J. J. Jackson) on grounds of music policy. MTV denied racism, on the grounds that it merely followed the rules of the rock business (which were, nonetheless, the consequence of a long history of racism).” (Frith, Goodwin, Grossberg, 1993: 41)

Cashmore (1997) sublinha a importância do sucesso de Michael Jackson na altura para o alargamento das preferências da MTV à música composta e interpretada por negros, pois que, segundo este autor,

“Some artists have been “made” by MTV: the white band Duran Duran, for instance, was eagerly lapped up by MTV in the early 1980’s and enjoyed great success as a result. But, CBS had Jackson’s “Billie Jean” rejected and the suspicion arose that MTV was interested only in “safe” acts that appealed to white youths; and, for this reason, concluded that black artists were not good business. Considering the sales of Jackson’s albums, the decision seems to have been guided by spurious logic. The album from which “Billie Jean” was taken went on to sell about 40 million copies around the world; which meant that Jackson grossed in the order of \$50 million from album sales alone (...)” (Cashmore, 1997: 131)

Também Austen (2005) refere que não foi fácil convencer a MTV a inserir o vídeo – clip de *Billie Jean*¹¹ (1983) – realizado por Steve Barron – apesar de este tema, na altura, liderar as tabelas de vendas nacionais, nomeadamente da

¹¹ Conf. “Anexos II”: *Billie Jean*

Billboard. Cashmore (1997) descreve o final da contenda: “The record company threatened MTV with a boycott by all its artists.” (Cashmore, 1997: 131)

Na sequência desta ameaça, Michael Jackson era apresentado à audiência da MTV, sendo que *Billie Jean* passou a ser um dos vídeo – clips mais pedidos do canal, seguindo-se o estrondoso sucesso de *Thriller* (1983).

Estes autores são unânimes ao salientar a importância destes factos para o início de uma maior abertura da MTV à música de intérpretes negros, bem como do papel de Michael Jackson como pioneiro nesta nova senda que levou a que artistas como Aretha Franklin ou Tina Turner – de que falaremos adiante – e outros contemporâneos seus vissem os seus clips introduzidos na programação daquele canal, tendo sido ainda, segundo Cashmore (1997), o primeiro a receber dinheiro – ao contrário dos seus antecessores – para transmitir o *The Making of ‘Thriller’* (1983), um vídeo onde eram descritos os meios utilizados para concretizar aquele que, durante anos, foi apontado como o vídeo–clip mais caro da História.

Procurando demarcar-se dos canais convencionais de televisão, a direcção da MTV realçou o facto de lançar não só uma programação musical variada, mas também de o fazer recorrendo à tecnologia *stereo*, possibilitando assim que os seus espectadores usufríssem de som estereofónico ao ligar a televisão à sua aparelhagem. Tendo em vista este recurso, no seu alinhamento diário predominavam os vídeo – clips, em cuja sequência de apresentação eram por vezes inseridos entrevistas ou gravações de concertos.

Frith, Goodwin e Grossberg (1993) descrevem uma segunda fase da história da MTV – correspondente aos anos de 1983 a 1985 – que corresponde a uma expansão geográfica daquele canal que, devido a uma maior produção de vídeo – clips de origem Norte – Americana e à decadência da *Synth Pop* Europeia, passa a

promover cada vez mais temas autóctones, nomeadamente clips promocionais de *Heavy Metal* – ao gosto das novas audiências.

Esta é também uma altura de afirmação perante a concorrência de canais musicais emergentes – tais como o *Cable Music Channel* – e as críticas relacionadas com acusações de sexismo e racismo por um lado, e de utilização de imagens violentas, por outro. Contratos de exclusividade são assinados com editoras, novos programas são inseridos no anteriormente ininterrupto alinhamento de vídeo – clips. Os próprios vídeo-clips passam a ser primordialmente de cariz performativo e menos narrativos ou visualmente elaborados.

A partir de 1986, Frith, Goodwin e Grossberg (1993) consideram que se inicia uma terceira fase na história deste canal adquirido, em 1985, pela Viacom. Esta caracteriza-se por um alargamento nos vários subgéneros musicais divulgados ao longo da sua programação, bem como por uma maior semelhança entre esta e a programação dos chamados canais tradicionais. Após uma tentativa frustrada de cortar em larga escala os vídeo – clips de *Heavy Metal* e de lutar contra o rótulo de canal “antiquado”, a MTV procurou a renovação:

“...it evolved a return to heavy metal (which became especially marked in 1987), the shift of some middle-of-the-road artists to VH1 (a 24-hour music video station aimed at 25-54 year-olds launched by MTV Networks in January 1985), the departure of chief executive Robert Pittman in August 1986, and two trends associated with his absence: the decline of ‘narrowcasting’ and the development of more discrete programme slots, many of them abandoning the staple diet of promotional clips.” (Frith, Goodwin, Grossberg, 1993: 43)

Não obstante as críticas que defendem uma maior percentagem de vídeo – clips na sua programação, a MTV produz programas temáticos dedicados a diferentes subgéneros musicais, possuindo, na actualidade, sucursais na Europa, Ásia e

África, bem como outros canais pertencentes à *MTV Network*, tais como a VH1 – ou *Video Hits 1* – CMT, MTV2, MTV Hits, MTV Jams e MHD – ou *Music: High Definition* – numa constante busca pela inovação e resposta às novas tendências do mercado e à concorrência dos vários canais de música criados nas últimas décadas. A MTV criou ainda galas como os *VMA – Music Video Awards* –, os *Europe Music Awards*, ou os *Movie Awards*, passando também filmes, séries, *cartoons* e *reality shows* com o intuito de manter o seu estatuto enquanto canal de larga audiência a nível mundial. Segundo os autores Frith, Goodwin e Grossberg (1993), a uma nova expansão, poderá corresponder uma nova fase da sua história.

Para lá da sua vertente comercial e sob o ponto de vista dos estudos de Cultura, a MTV, bem como os restantes meios de disseminação de clips promocionais enumerados no presente trabalho, desempenham um papel importante no processo de comunicação entre os artistas Pop e o seu público. Esta comunicação bilateral torna-se palpável no número de vendas dos temas interpretados por determinado artista, no seu grau de popularidade, na forma como a apresentação estética e opiniões expressas por estes influenciam a moda e a sociedade que os rodeia e idolatra, pois que, segundo Lewis (1992): “When this industrial text meets its fans, their participation reunites and reworks it, so that its moment of reception becomes the moment of production in fan culture.” (Lewis, 1992: 41)

Esta autora defende que é possível analisar a relação entre o artista Pop e o seu público sob três vertentes principais: Discriminação e Distinção; Produtividade e Participação; Acumulação. O público distingue os seus artistas favoritos daqueles que o não são, tendo por base critérios de preferência estética, aceitação e identificação sócio – afectiva. Através das suas expressões de agrado – desde a aquisição de bilhetes para os concertos, dos seus álbuns e autógrafos, a toda uma panóplia de outros materiais de *merchandising* – o público participa do processo de forma visível, acompanhando de perto a vida e obra do seu ídolo e acumulando conhecimentos e objectos que lhe proporcionam a sensação de obtenção de um

conhecimento superior e de pertença a um grupo definido, reflectindo também o sentimento de posse daqueles indivíduos relativamente ao seu objecto de admiração.

Por outro lado, o artista, inserido na máquina dominadora que é, segundo Adorno (2001) a *Culture Industry*, procura corresponder às expectativas do seu público, alimentando o mercado com novos produtos adequados à procura existente, esperando, com estes, conseguir novas expressões de agrado por parte dos seus fãs, uma vez que: “Culture has become openly, and defiantly, an industry obeying the same rules of production as any other producer of commodities”. (Adorno, 2001: 9)

No entanto, Austern (2002) afirma:

“...the contexts for production and consumption of music video are not solely financial. Music video employs artistic strategies as a way to make itself distinctive and innovation is adopted as a means to differentiate one recording artist from another. This is reflected in various industry awards that celebrate and privilege aesthetic achievement in music video.” (Austern, 2002: 242)

A disseminação e generalização dos vídeo – clips enquanto forma de ilustração, apresentação e promoção comercial de temas musicais em contexto televisivo conferem maior protagonismo a uma nova dimensão da música Pop: a dimensão visual. No entanto, tal como já referimos, esta é anterior ao vídeo – clip, ainda que tenha sofrido uma evolução aquando do aparecimento e propagação deste:

“Rather than being a revolutionary moment that transformed the relationship between sound and vision, the widespread production of the music video and the rise of music television in the 1970’s and 1980’s should be seen as a natural progression of an existing relationship.” (Brown, Volgsten, 2006: 191)

Tendo em conta esta nova dimensão, bem como o potencial dos seus mais recentes canais de disseminação, parece-nos compreensível que, tal como já referimos, as editoras demonstrassem um progressivo interesse na sua exploração, o que terá proporcionado maior diversidade e aperfeiçoamento do vídeo – clip, quer enquanto material publicitário, quer enquanto expressão de arte.

A partir de 1992, quando a MTV – e outros canais de música de características semelhantes – começou a apresentar os artistas e os realizadores dos seus vídeo – clips, estes passaram a ser também uma forma de divulgação do trabalho não apenas dos primeiros, mas também dos segundos que raramente trabalham exclusivamente na área, sendo, na sua maioria, profissionais da área da publicidade. Tal como referem Karen Kelly e Evelyn McDonnell (1999) excepções há, de realizadores de cinema que se dedicam à criação, pontual, de vídeo – clips, sendo estes, normalmente, encarados como uma preparação para projectos mais “importantes” a nível cinematográfico, raramente constituindo um objectivo final em si mesmos. Esta autora cita ainda uma lista de realizadores que, no início da MTV, terão produzido vídeo – clips. Desta lista constam nomes como Martin Scorsese (1942 -), Brian DePalma (1940 -) e John Landis (1950 -), sendo que tanto este como o primeiro terão trabalhado com Michael Jackson e DePalma com Bruce Springsteen (1949 -).

Os factores supracitados terão contribuído para uma maior elaboração e cuidado no processo de criação de vídeo – clips que, aliados à sua generalização e progressiva difusão num número alargado de canais de televisão criados para o efeito, terão levado académicos oriundos de várias áreas a considerá-los dignos de estudo, quer no âmbito da Sociologia, dos Estudos Culturais, da Musicologia, ou da Psicologia.

Estes, segundo Brown e Volgsten (2006), têm sido estudados de acordo com a sua história, importância cultural, efeitos no comportamento e atitudes dos seus espectadores e convenções estruturais e visuais. No que concerne estas convenções, Björnberg (2008), refere três formas de estruturação do conteúdo visual de um vídeo – clip: através do recurso a imagens de cariz performativo, a imagens de cariz simbólico, mais ou menos coerentes com a letra do tema ilustrado, ou à narrativa – muitas vezes segmentada e intercalada com fragmentos pertencentes às formas anteriormente descritas.

Esta categorização aproxima-se da já apontada por Simon Frith (1988), que divide os vídeo – clips em performativos, narrativos e conceptuais, sendo que estes últimos serão todos aqueles que não se inserem nas categorias anteriores, isto é, não representam o ambiente de um espectáculo ao vivo, nem apresentam uma narrativa estruturada, reforçando a primazia da música através da sucessão de imagens mais ou menos interrelacionadas. Brown (2006), no entanto, critica este último termo, pois que, segundo o autor, esta forma de apresentação de imagens é característica do vídeo – clip na generalidade. Já Kaplan (1987) divide os vídeo – clips de acordo com a sua temática, entre românticos, socialmente cientes, niilistas, clássicos e pós – modernos. Goodwin (1992), por outro lado, subdivide o vídeo – clip em seis categorias de acordo com diferentes formas de citação: crítica social, auto – reflexão, paródia, *pastiche*, promoção, homenagem. Procuraremos utilizar a terminologia preconizada por estes autores, principalmente por Frith (1988) e Björnberg (2008), uma vez que nos parece a mais concisa, operacional e objectiva, dado que se prende mais com características estruturais e menos com a forma de abordar os temas expressos nos mesmos com toda a subjectividade que qualquer interpretação daqueles poderá implicar.

Sendo o vídeo – clip constituído, enquanto produto final, por música e expressão visual, damo-nos conta, a partir das propostas daqueles autores, de uma inegável atenção dos estudiosos para com o aspecto visual do vídeo – clip que deverá ser,

no mínimo, tão apelativo e moderno quanto a música que acompanha, tornando-se um todo uniforme que expressa, ou mesmo influencia, na sua actualidade, tendências estéticas, convenções sociais e preconceitos inerentes à sua contemporaneidade:

“While I am not arguing for an overriding primacy of the visual in popular music culture, I am suggesting that many artists, and, indeed, musical genres are so bound up by their dissemination through visual media that the visual has become an integral part of the way in which they are marketed and understood. This is not to suggest any great level of homology but, instead, to posit that there are certain socially constructed conventions of dress, performance style, and associated imagery that have evolved over the history of popular music.” (Brown, Volgsten, 2006: 192)

É sobre esta evolução das formas de representação, no que concerne a figura feminina, que nos propomos reflectir no presente capítulo. Para tal, foram escolhidos quatro casos com épocas áureas diferentes, dos exemplos mais bem sucedidos, quer a nível de vendas e prémios, quer em termos de longevidade das suas carreiras, da História da Música Pop, a fim de ilustrar, através da análise das suas obras e representações em clips promocionais ou vídeo – clips –, os tipos femininos que estas encarnam, bem como a forma como estes são apresentados. Analisaremos ainda, o modo como estas artistas dotadas de reconhecida irreverência – Aretha Franklin, Tina Turner, Madonna e Bjork – ironizam, desconstroem e subvertem os estereótipos femininos aceites nas suas épocas e como tratam os papéis de passividade social – e sexual – comumente veiculados nas expressões visuais da música Pop e analisados nos trabalhos de autores como Brown, Brown, Steele e Walsh-Childers (2002), Frith (2004), Seidman (1992) e Reichert e Lambiase (2006). Ser-nos-á possível ainda observar, através de registos visuais ilustrativos das várias fases das suas carreiras, como estas artistas, cujos percursos por vezes se cruzam, se tornam, com o avançar dos mesmos, símbolos

da libertação de preconceitos enraizados na sociedade sua contemporânea. Veremos também que desempenham um papel activo na mesma, expressando ideias, formas de ser e estar pessoais, nem sempre concordantes com as aceites pelas maiorias, de forma clara e irredutível.

Sendo que, segundo Stoff, Breiling e Maser (1997), existe uma relação entre o visionamento de programas de televisão e, muito em particular, de vídeo – clips e a aquisição e aceitação de comportamentos, é possível questionar até que ponto o trabalho – e formas de agir e representar os seus papéis sociais no feminino – de artistas de sucesso a nível mundial, tais como Aretha Franklin, Tina Turner, Madonna e Björk se poderá reflectir na sociedade multiracial, multicultural e globalizante em que vivemos.

Tendo por base estes pontos de reflexão, propomo-nos analisar o trabalho das artistas acima referidas de acordo com as representações femininas que estas optam por personificar.

Aretha Franklin (1942 -): Queen of Soul

Filha de um proeminente ministro da igreja Baptista, de seu nome C. L. Franklin, Aretha Franklin, a segunda artista mais premiada dos E.U.A – de acordo com Michael Awkward (2007) – encontra-se inexoravelmente ligada à década de sessenta do século XX, não apenas em termos artísticos, mas também em termos sócio – culturais. Nas palavras de Avital H. Bloch e de Lauri Umansky (2005),

“Aretha Franklin, the “Queen of Soul”, the “natural woman’s natural woman”, seems to be the most obvious delegate of this particular decade in which racial and gender relations underwent fundamental changes. Unlike Diana Ross, who

sang romantic pop songs about the heartache of love, Aretha Franklin was demanding “R-E-S-P-E-C-T” – and that she received. Like male singer James Brown (“Say It Loud: I’m Black and I’m Proud”), Franklin has been widely recognized as a champion of the 1960s civil rights and black liberation movements, and, though to a lesser extent, and unlike Brown, as a voice of women’s liberation.” (Bloch, Umansky, 2005:153)

De acordo com Lyman (2005), Aretha iniciou a sua carreira muito jovem, acompanhando o seu pai – também dotado de uma voz fora do comum e activista do Movimento dos Direitos Cívicos – nas celebrações da Igreja Baptista que este dirigia e nas gravações que este fazia. Sendo este uma personalidade influente na sua comunidade, artistas como Mahalia Jackson, Sam Cooke, Clara Ward, James Cleveland, ou B.B. King frequentavam a casa da família Franklin, proporcionando à jovem um ambiente propício à aquisição de conhecimentos e experiências artísticas profícuas.

Aos catorze anos, enquanto solista do coro da igreja do seu pai, Aretha Franklin grava um primeiro álbum de *Gospel* para a editora Chess, onde C. L. Franklin gravava os seus sermões. Quatro anos mais tarde assina um contrato com a Columbia, gravando temas de *Jazz*, *Blues* e *covers* de êxitos Pop da época.

Bowman (2008) refere que, embora tenha conseguido atingir algum sucesso – incluindo três temas no Top 10 da tabela de *Rhythm & Blues*, *Today I Sing the Blues* (1960), *Won't Be Long* (1961) e *Operation Heartbreak* (1961) – Aretha Franklin opta por assinar um contrato com a editora Atlantic, onde foi motivada a gravar as suas próprias composições e a acompanhá-las ao piano. Esta cantora é autora ou co-autora de temas como *Since You've Been Gone (Sweet Sweet Baby)* (1968), *Think* (1968), *Call Me* (1970), *Spirit in the Dark* (1970), *Rock Steady* (1971), *Day Dreaming* (1972) ou *Until You Come Back To Me* (1973). Franklin elaborou ainda arranjos de *Rhythm & Blues* de temas como *I Never Loved a Man*

(the Way I love you) (1967) de Ronald Shannon, *Respect* (1967) de Redding, *(You make me feel like) A Natural Woman* (1967) de Carole King, *Chain of Fools* de Don Covay (1967), *I Say a Little Prayer* (1968) de Bacharach e David, *The Weight* (1969) de Robbie Robertson, *Eleanor Rigby* (1969) de Lennon e McCartney, *Bridge over Troubled Water* (1971) de Paul Simon ou *Spanish Harlem* (1971) de Jerry Leiber e Phil Spector.

Através da observação de alguns dos primeiros registos audiovisuais da carreira da jovem Aretha Franklin, podemos constatar que esta revela um extremo cuidado com a sua aparência, apresentando-se de acordo com os ditames da moda da época: o fato e o penteado escolhidos para apresentar o tema *Shoop Shoop Song* (1964) ao vivo assim o confirmam. Seguindo as regras do gosto da maioria, e longe de demonstrar a sua faceta mais irreverente, Aretha apresenta-se, como qualquer artista em busca de afirmação e reconhecimento, como encarnação do estereótipo da jovem artista superficial, que veste, dança e sorri de acordo com os ensaios a que foi submetida, de forma a encadear a sua cuidada *performance* com a coreografia das coristas, vestidas de forma condizente. Nada perturba a ordem da exibição, onde a iluminação desempenha um papel preponderante, à medida que vai revelando os elementos constituintes da cena: Aretha, as cantoras, a banda. Sóbria, cândida e apaixonada, a cantora representa, com os seus movimentos e expressões faciais, o tema que canta, mantendo o diálogo com a banda e o coro. Esta expressividade em palco e capacidade de comunicação com o público acompanham Franklin ao longo da sua carreira, tornando-se das suas características mais marcantes ao vivo.

Talentosa pianista, detentora de reconhecidas capacidades de composição e improvisação, aliadas a uma voz de extensão e timbre excepcionais, Aretha Franklin assume-se como estrela Pop, ao conseguir o topo das tabelas de vendas da *Billboard*, e como símbolo do emergente movimento de libertação feminina, bem como do *Civil Rights Movement*. Segundo Darden (2004), já C. L. Franklin

defendia activamente a causa dos Direitos Cívicos, contactando com Martin Luther King (1929 – 1968) com regularidade. Ainda que as suas letras fossem considerados de temática amorosa, *Respect* (1967) e *Think* (1968) foram interpretados respectivamente pela população feminina e negra dos E.U.A. como hinos de libertação a nível nacional, tornando-se marcos musicais ilustrativos de uma época da história daquela nação:

“Franklin’s rise to the top of the charts, which occurred against a backdrop of urban revolts and protest, was never merely a record industry success story. (...) Her songs became anthems – the soulful sound of a movement that increasingly seemed propelled by black pride and power rather than earlier “dreams” of racial integration.” (Smith, 1999: pág. 210)

Na sequência do seu sucesso nas tabelas, Aretha Franklin afasta-se da indumentária clássica, adoptando um penteado, vestuário e joalharia de cariz mais étnico¹². Esta alteração estética, ainda que passível de ser inserida nos ditames da moda da época, poderá também ser interpretada como uma tomada de posição em termos sociais. Ao apresentar-se na televisão envergando um fato com motivos étnicos – bem diferente dos ocidentais fatos de duas peças e vestidos pelo joelho utilizados em apresentações anteriores, tais como *Shoop Shoop Song* (1964) ou *Chain of Fools* (1967) –, que completa com acessórios condizentes e ostentando a sua carapinha sem quaisquer complexos num penteado “afro”, Aretha parece assumir uma posição de poder e de orgulho na sua herança cultural e genética. Segundo os registos audiovisuais analisados, tais como *Don’t Play that Song For Me* – apresentação no *The Cliff Richard Show* em 1970 –, *Rock Steady* – no programa *Soul Train* em 1972 – *Sparkle* – também no programa *Soul Train*, desta feita em 1976 – *Touch Me Up* e *Respect*¹³ – em duas apresentações ao vivo

¹² Conf. “Anexos II”: *Say a Little Prayer For You*

¹³ Idem: *Shoop Shoop Song*, *Chain of Fools*, *Don’t Play that Song For Me*, *Rock Steady*, *Sparkle*, *Touch Me Up*, *Respect*

realizadas em 1978 –, esta imagem de “Rainha Africana”, com fatos étnicos curtos ou longos, acessórios alusivos e profusão de peles, será explorada por Aretha Franklin ao longo de toda a década de 70.

Também o facto de ser reconhecida pela crítica enquanto instrumentista e compositora, acompanhando-se ao piano nas gravações e concertos que fazia contribuiu para a consolidação da sua imagem de profissional bem sucedida, realizada e independente, numa época em que a função primordial da mulher se prendia essencialmente com as obrigações domésticas e familiares, não havendo, por outro lado, precedente no que respeita a existência de mulheres a compor profissionalmente e com sucesso transversal perante audiências “brancas” e “negras”.

Esta faceta de instrumentista mostra-se bem patente em apresentações ao vivo, tais como a versão de *Dr. Feelgood*¹⁴ de 1968 – onde Franklin incorpora um duplo papel de poder: enquanto cantora, o seu papel de protagonista do tema é preponderante; enquanto pianista, assume o papel de líder e solista da banda que integra e da qual se destaca simultaneamente como cantora, sem deixar de intercalar o seu canto com momentos de solo ao piano dignos de qualquer instrumentista de *Blues* da época –, na sua apresentação em *The Cliff Richard Show* – que já mencionámos, onde o seu aparecimento a solo ao piano projecta uma imagem de auto-suficiência: Aretha não depende de outros músicos (elementos masculinos) para se apresentar em palco, podendo acompanhar-se sem qualquer perda de qualidade dos temas por si interpretados –, ou na sua interpretação em Montreux de *Bridge Over Troubled Water* (1971), onde as suas influências de *Gospel* e *Soul* transparecem no seu arranjo do piano, bem como no estilo interpretativo da melodia vocal e nas harmonias do coro. Mais uma vez, o seu papel enquanto solista e instrumentista reitera a projecção de uma imagem de

¹⁴ Conf. “Anexos III”: *Dr. Feelgood*

independência e liderança que, para além de sublinhar as suas qualidades vocais, interpretativas e estilísticas, contribui para a consolidação de Aretha Franklin enquanto personificação da mulher independente, emancipada, orgulhosa da sua herança cultural e genética, capaz de, com o seu trabalho e talento, obter realização em termos profissionais numa época em que ser mulher, e negra se revelavam factores impeditivos de atingir sucesso profissional.

Lutando contra o *establishment* vivido no mundo da música Pop da época, Aretha Franklin atinge, em última instância, reconhecimento e *R.E.S.P.E.C.T* dentro e fora do meio artístico, pois que, nas palavras de Bossy, Brothers e McEnroe (2001),

“Black secular vocals had always been rooted in the church, but after Franklin, gospel-based ecstatic virtuosity became pervasive in the genre known as r&b, or rhythm and blues. (...) Franklin’s legacy goes beyond mere technique and continuing chart popularity. Her music seemed to represent strength and dignity in a way that took it beyond the realm of entertainment; Franklin herself had a powerful physical presence, a regal quality, that affected African-American female vocalists as fundamentally as had BESSIE SMITH half a century earlier. Her music, like that of JAMES BROWN, has been linked with the civil rights movement and the long shift in consciousness it represented; indeed “Respect”, something of a civil rights anthem in its day, became one for the feminist movement as well. Franklin was and is a force, both vocally and personally. Not a songwriter nor a creative artist in the conventional sense, she did what few pure vocal stylists have done – she changed the way people think.” (Bossy, Brothers, McEnroe, 2001: pág. 71)

Estamos, portanto, perante uma lenda viva da música Pop, pelo que se torna pertinente analisar registos visuais de alguns dos temas correspondentes às várias

fases da sua carreira, tendo em conta os aspectos focados ao longo do presente capítulo.

O contrato com a Arista Records em 1980 trouxe novo alento à sua carreira, garantindo-lhe temas como *Jump To It* (1982), *Get It Right* (1983) *Freeway of Love* (1985)¹⁵ e *Who's Zoomin' Who* (1985), *Deeper Love* (1993), *Willing To Forgive* (1994), *A Rose is Still a Rose* (1998) ou *Wonderful* (2003), bem como duetos com estrelas Pop como a banda *Eurythmics*, George Michael¹⁶ (1963 -), Elton John (1947 -) ou Whitney Houston (1963 -).

Nesta terceira fase da sua carreira, Aretha Franklin assume um papel de acordo com o estatuto que esta atingiu: a diva. Sendo este um termo destinado apenas a figuras que marcam profundamente a história das artes do espectáculo, é empregue como título do seu álbum de 1979 “La Diva”, em cuja capa a artista surge reclinada sobre um sofá vermelho numa posição sedutora envergando um vestido de corte sofisticado semelhante ao famoso traje utilizado por Marilyn Monroe em *The Seven Year Itch*¹⁷(1955). Esta imagem de poder, *glamour* e sofisticação passa a ser projectada por Franklin nas suas apresentações em público, quer ao vivo, quer em vídeo – clip¹⁸. Em *Freeway of Love* (1985), Aretha toma uma posição de sedutora para com o objecto desejado, a quem convida para uma viagem – dúbia no seu significado e referências ao longo de toda a letra – no seu cadillac cor-de-rosa.

Numa mescla de imagens da banda com outras que enaltecem a industrialização e se relacionam, directa ou indirectamente, com a letra numa alternância que procura acompanhar o ritmo marcado da música – que apresenta, na sua forma e

¹⁵ Conf. “Anexos II”: *Freeway of Love*

¹⁶ Conf. “Anexos II”: *Deeper Love, Willing to Forgive, A Rose is Still A Rose e I Knew You Were Waiting For Me*

¹⁷ Conf. “Anexos I”: fig. 6 e fig 7

¹⁸ Conf. Anexos II”: *Respect 1990, Think, Freeway of Love, I Knew You Were Waiting For Me e A Rose is Still a Rose*

arranjos instrumentais, características típicas dos temas de *Synth Pop* ou *Power Pop*, segundo a definição explicitada no capítulo anterior – uma Aretha Franklin coberta de peles toma as rédeas da relação amorosa, aproximando-se do elemento masculino aqui encarado como puro objecto de desejo numa clara inversão dos papéis recorrentes nos vídeo – clips da época. Optando por imagens a preto e branco – o que pode ser interpretado como um reitar da máquina enquanto algo frio, desprovido de sentimentos, tal como o início da própria relação que se retrata – apenas no final, quando Aretha parte no seu *pink cadillac*, as imagens ganham cor, inserção que poderá ser encarada como uma ilustração de um “final feliz”, isto é, de um aceitar do seu convite, sublinhado cúmplice pelo piscar de olho final, recorrente em alguns dos seus vídeo – clips.

Outra demonstração de poder e *glamour* é-nos apresentada no vídeo – clip do dueto *I Knew You Were Waiting For Me* (1987)¹⁹, onde Aretha executa gestos ligados à feminilidade – coloca os brincos e maquilha-se – simulando estar à espera do seu par. A primeira estrofe que lhe é atribuída dá o mote a esta personificação de mulher corajosa e lutadora, cuja aparência glamorosa e sofisticada contrasta com o aspecto rebelde de George Michael que usa óculos de sol e um blusão onde se pode ler *Rock and Roll*:

“Like a warrior that fights

And wins the battle

I know the taste of victory”

(Michael, Franklin, *I Knew You Were Waiting For Me*, 1987).

Ao proferir estas palavras, a imagem de Aretha Franklin surge num écran gigantesco, colocando-a num plano de superioridade e destaque relativamente a George Michael. Aquando do refrão, ambos são colocados no mesmo plano:

¹⁹ Conf. “Anexos II”: *I Knew You Were Waiting For Me*

simultaneamente no écran e à sua frente, unindo-se no segundo refrão, com George Michael atrás de Aretha Franklin, relegando-se, portanto, para segundo plano. A primazia na relação mantém-se também na letra:

“With an endless desire
I kept on searching
Sure in time our eyes would meet”

(Michael, Franklin, *I Knew You Were Waiting For Me*, 1987),

enquanto diferentes planos de ambos os cantores se entrecruzam e fundem entre si, alternando ao ritmo da música. O vídeo – clip termina com o singular piscar de olho de Franklin, quase uma imagem de marca, em jeito de cumprimento aos fãs que a têm seguido fielmente ao longo da sua vasta carreira. De notar que este vídeo – clip terá sido inserido na programação de um dia dedicado, pelo canal VH1, a divas da música: *Divas Day*. Tal facto, bem como a sua apresentação no espectáculo intitulado *VH1 Divas Live*²⁰, vêm consolidar a imagem e estatuto de diva de Aretha Franklin.

Temos, portanto, três exemplos de personificação de uma figura de liderança numa relação amorosa, bem como de sofisticação e *glamour* expressos através das roupas e acessórios usados por Aretha Franklin. Analisaremos, de seguida dois exemplos de subversão do papel da mulher submissa perante a traição do parceiro. No primeiro, *Willing To Forgive* (1994), Aretha Franklin personifica uma mulher traída que, ao invés de mostrar desespero ou sujeição, mantém a dignidade e considera-se no direito de, por sua vez, trair, colocando-se ao mesmo nível do elemento masculino a quem se dirige, ao afirmar

“Well, I’m willing to forgive you but I can’t forget

²⁰ Conf. “Anexos III”: *Think e Respect - 1990*

‘Cause you really, really, really, really hurt me this time
And I guess I can go on although I must admit
I’ve been busy, busy, busy, busy thinkin’ that I’m gonna mess around some time”
(Franklin, *Willing To Forgive*, 1994)

Imagens de Franklin envergando vestuário ora branco, ora negro –, consoante se encontra em destaque junto ao negro e branco do piano, ou junto dos objectos referenciados no início do tema, nomeadamente as cartas e fotografia da amante – ao estilo de uma profissional detentora de um emprego qualificado, fundem-se com outras que ilustram a traição descrita na letra do tema interpretado.

Em *A Rose is Still a Rose* (1998)²¹, Aretha Franklin assume o papel de narradora da história de Rose, uma jovem insegura que é traída e comparada ao longo da letra a uma rosa. Inserida num cenário idílico e florido que contrasta com a realidade suburbana representada nas imagens que ilustram a história narrada, Franklin assume o papel da narradora onisciente e onnipresente ao longo de todo o percurso da jovem que nos é narrado, simultaneamente, pela letra cantada e pelas imagens. O cenário paradisíaco que rodeia a cantora, bem como as roupas e penteado que utiliza, aproximam-na, não só da sua imagem de diva, mas também de uma figura inserida num plano superior, quiçá sobrenatural, um reino harmonioso e luxuriante onde Franklin se nos é apresentada num trono verdejante. A cantora encarna ainda a figura da mulher mais velha, a matriarca, a anciã experiente que compreende, aconselha e avisa, incitando a jovem a manter a auto-estima, reagir à dor da desilusão e a ter esperança num novo amor, numa clara subversão da aceitação e passividade perante a traição levada a cabo pelo elemento masculino:

“Let your life beat in the sunshine

²¹ Conf. “Anexos II”: *A Rose is Still a Rose*

not the darkness of your sorrow
you may feel lost today
but new love will come tomorrow
don't believe that life is over
just because your man is gone
girl love yourself enough to that
without him your life goes on (...)

Cause a rose is still a rose
baby girl you're still a flower
he can leave you and then take you
make you and then break you
darlin' you hold the power"

(Franklin, *A Rose is Still a Rose*, 1998)

A análise dos registos supracitados permite-nos concluir que Aretha Franklin, através da forma como opta por se apresentar em palco e em vídeo – clip, rejeita e procura subverter papéis e preconceitos considerados comuns e típicos da representação feminina nos meios audiovisuais: passividade e aceitação perante a conquista, a dor e as agruras da relação amorosa, dependência afectiva, imagem de objecto sexual, inépcia em termos profissionais (Seidman, 1992). Também enquanto profissional, Franklin consolida a sua imagem de diva, de exemplo de profissionalismo, de lenda viva da música Pop, demonstrando que é possível ser-se negra, mulher e levada a sério numa época e numa área em que tal não havia sido, ainda, considerado. Neste sentido, Aretha Franklin abre um importante precedente na História da Música, na cultura Pop e na sociedade contemporânea.

Detentora de 20 prémios Grammy e 45 *singles* constantes do Top 40 Norte-Americano, Aretha Frankin, a única artista com temas inseridos nas tabelas da

Billboard ao longo de quatro décadas e cujo álbum “Aretha”²² (1986) possui como capa aquele que viria a ser o último trabalho de Andy Warhol (1928 – 1987), é referida no livro *Great African – American Women* (Lyman, 2005) como um ícone da música Pop contemporânea e digna de um lugar entre os criadores da música *Soul* enquanto “rainha” deste subgênero: “One of the originators of soul music in the 1960’s, Aretha Franklin has been known since then as the Queen of Soul.” (Lyman, 2005: 81)

Quanto ao seu legado musical e artístico, Bowman (2008) resume da seguinte forma:

“It is impossible to overestimate Franklin's importance. In 1987 she became the first woman inducted into the Rock and Roll Hall of Fame and in 1990 she won the Grammy's Living Legends Award.” (Bowman, 2008)

Tina Turner (1939 -): Rock And Roll's Queen Diva

Considerada por Lyman (2005) e McCleary (2006) como uma das lendas vivas do *Rock* contemporâneo, Tina Turner, nascida Anna Mae Bullock no seio de uma família religiosa – foi solista na igreja Batista de Spring Hill, onde o seu pai colaborava enquanto diácono –, vive a sua infância, à semelhança de Aretha Franklin, num ambiente rico em experiências musicais influenciadas, maioritariamente, pelo *Gospel*.

Após o divórcio dos seus pais, Anna começa por se manter com o seu pai, indo viver, posteriormente, para Saint Louis com a sua mãe, onde conhece Ike Turner

²² Conf. “Anexos”: fig. 8

(1931 – 2007) e a sua banda, *The Kings of Rhythm*, sendo, mais tarde, contratada por aquele devido às suas qualidades vocais.

Apresentando-se inicialmente como Little Annie, Turner envolve-se emocionalmente com o saxofonista da banda, Raymond Hill (1933 -) e, mais tarde, com o próprio Ike Turner, com quem casa. Lyman (2005) afirma que Ike terá mudado o nome de Anna Mae para Tina Turner em 1960, passando a chamar o seu grupo de “Ike and Tina Turner” e fazendo-se acompanhar pelas *Ikettes*. O mesmo autor acrescenta:

“Their first recording together was ‘A Fool in Love’ (1960), whose popularity created a demand for personal appearances by the group. Throughout the 1960s and early 1970s the band toured the United States and Europe, performing in a style uniquely blending blues, rock, and gospel.” (Lyman, 2005: 226)

Não obstante o sucesso desta mescla de influências musicais, que resultou em temas como *River Deep, Mountain High* (1966), ou *Proud Mary* (1971), a sua relação pessoal deteriorou-se devido aos progressivos abusos a que Ike submetia Tina Turner, levando-a a deixá-lo e a divorciar-se em 1978, procurando uma carreira a solo que, após algumas tentativas de menor sucesso – e sem promotores que apostassem numa mulher que, para todos os efeitos, segundo Buckley e McKay (2003), abandonara de livre vontade uma carreira sólida, bem como o próprio marido – sofre uma viragem positiva com a sua inserção na digressão dos *Rolling Stones* em 1981, seguida do lançamento do *single Let’s Stay Together*²³(1983), cujo inesperado sucesso internacional levou à gravação do álbum *Private Dancer* em 1984. Este, segundo aqueles autores, terá vendido perto de 15 milhões de cópias a nível mundial. *What’s Love Got To Do With It*²⁴, outro *single* do mesmo álbum, atingiu o número 1 das tabelas de vendas, garantindo um

²³ Conf. “Anexos II”: *Let’s Stay Together*

²⁴ Conf. “Anexos II”: *What’s Love Got To Do With It*

Grammy a Tina Turner. Na verdade, em termos de prémios e reconhecimento por parte dos críticos ao longo da sua carreira, Lyman (2005) refere:

“In addition to receiving many Grammy Awards and nominations, in 1991 Turner was inducted into the Rock and Roll Hall of Fame, in 1993 she received the Outstanding Contribution to the Music Industry honor at the World Music Awards, and in that same year her star was unveiled as one of the inaugural group of artists on the “Sidewalk of the Stars” outside New York City’s Radio City Music Hall.”(Lyman, 2005: 228)

Buckley e McKay (2003), por outro lado, acrescentam: “...it was testimony to her immense skill and determination that she’s the only female artist to appear on the cover of ‘Rolling Stone’ in three separate decades.” (Buckley, McKay, 2003: 3)

Tal como refere Josh Sims (2001), Tina Turner começa por se apresentar em público com os vestidos de manga cavada e saias pelo joelho comuns na época²⁵, passando, *a posteriori*, a assumir uma aparência mais ousada, com vestidos progressivamente mais curtos e reveladores²⁶ que sublinham o carácter sensual das suas coreografias executadas em perfeita sintonia com as Ikettes, denotando, por outro lado, uma forte noção espacial de palco e de técnica performativa que traz um importante contributo para o conceito de apresentação em palco enquanto “espectáculo” – dotado de forte componente visual expressa nas coreografias, quer da cantora e do seu grupo de cantoras, quer da própria banda – e não apenas “concerto” enquanto mera exposição de temas musicais.

Conboy, Medina e Stanbury (1997) sublinham a forma como a carreira de Tina Turner é criada a partir do estereótipo da mulher – objecto, sexualmente receptiva e submissa a avanços masculinos: “Tina Turner’s singing career has been based on

²⁵ Conf. “Anexos II: *Ike & Tina Turner: TNT, 1966*

²⁶ Conf. “Anexos II”: *Proud Mary*

the construction of an image of black female sexuality that has been made synonymous with wild animalistic lust.” (Conboy, Medina e Stanbury, 1997: 119)

As autoras referem ainda o papel de Ike Turner na criação desta imagem a partir do estereótipo da heroína selvagem representada em figuras da época, como *Sheena, Queen of the Jungle*:

“Ike’s pornographic fantasy of the black female as a wild sexual savage emerged from the impact of a white patriarchal controlled media shaping his perceptions of reality. His decision to create the wild black woman was perfectly compatible with prevailing representations of black female sexuality in a white supremacist society.” (Conboy, Medina e Stanbury, 1997: 119)

Tal como acrescenta Buckley (1999), Tina Turner personifica uma criação de Ike Turner, baseada nas suas próprias fantasias e interesses, a representação de uma mulher sexualmente activa, mas que se sujeita passivamente ao domínio masculino, facto que se concretiza na sua vida conjugal.

Ao abandonar Ike, Tina Turner leva consigo a imagem que este criou, fazendo-a evoluir em termos de sofisticação. Esta evolução é observável no vídeo-clip de *Let’s Stay Together*²⁷ (1984), onde esta recupera uma imagem de exotismo selvagem através da forma como se apresenta, quer em termos de vestuário – com um vestido de corte, feitio e cores alusivas ao imaginário da mulher primitiva – quer em termos de penteado – a sua cabeleira loura confere um toque selvagem, se não leonino à figura de Tina Turner – e cenário que funde o imaginário selvagem com uma sofisticação alheia à fase anterior da sua carreira: os tambores – referência ao imaginário africano – são tocados por homens que envergam fatos de cerimónia – elemento que confere sofisticação e serve, num fundo negro, de

²⁷ Conf. “Anexos II”: *Let’s Stay Together*

cenário inicial – enquanto as bailarinas usam também vestuário com padrões de pele de tigre. Estas, através da sua coreografia, chamam a atenção do espectador para as famosas pernas de Tina Turner, numa clara recuperação da sua imagem tradicional.

O próprio recurso à utilização de bailarinas que executam coreografias em conjunto com a protagonista remete para a herança do trabalho desenvolvido com Ike Turner e das suas apresentações em palco. Num segundo momento, o sóbrio vestido negro substitui o anterior, conferindo, em contraste com o cenário de cores quentes e fogo – que remetem, de novo, para um imaginário exótico – um princípio de sofisticação e continuidade no jogo de cores negro / fogo (vermelho, laranja, amarelo). De acordo com Conboy, Medina e Stanbury (1997),

“Always fascinated with wigs and long hair, she created the blonde lioness mane to appear all the more savage and animalistic. Blondeness links her to jungle imagery even as it serves as an endorsement of a racist aesthetics which sees blonde hair as the epitome of beauty.” (Conboy, Medina e Stanbury, 1997: 120)

Assim, podemos concluir que Tina Turner procura manter parte da sua imagem – e, por conseguinte, do seu público – fazendo-a, no entanto evoluir dentro dos parâmetros de uma nova fase da sua carreira, pois que Jarviluoma, Moisala e Vilkkö (2003) consideram que os canais de música, principalmente na década de 80, tipificavam a mulher como objecto, tendo em vista a subida das audiências por parte de uma maioria de elementos masculinos que constituíam o principal público – alvo daqueles canais. Esta sua comparação com um imaginário que funde o selvagem, a sensualidade e a sofisticação é retomada em vídeo-clips posteriores, tais como *Simply the Best* (1991)²⁸ – onde imagens de Turner e de um cavalo se sobrepõem e fundem numa ilusão de ritmo, luzes semelhantes a um

²⁸ Conf. “Anexos II”: *Simply the Best*

palco, energia e velocidade – e *Goldeneye* (1995)²⁹ – onde surgem imagens do filme encadeadas com imagens de Tina Turner que se apresenta com a sofisticação e *glamour* de uma *Bond girl* cujo pano de fundo é a representação de um olho estilizado e cujo andar felino se entrecruza com imagens de uma chita.

Após a obtenção de uma forte aceitação por parte do público e dos críticos em geral, Tina Turner opta por subverter a imagem tipificada acima descrita. Segundo Batchelor e Stoddart (2007), “The video for ‘What’s Love Got to Do With It?’ introduced a different kind of femininity to the MTV audience based in the personal life of the singer herself.” (Batchelor e Stoddart, 2007: pág. 131)

Estes autores consideram que o vídeo-clip³⁰ apresenta uma Tina Turner que, um pouco à semelhança da protagonista de *A Rose is Still a Rose* (1998), procura reagir à dor da desilusão amorosa recorrendo ao seu poder sedutor: veste roupas sensuais e procura encetar novas relações por iniciativa própria.

Numa atitude que se opõe à representação feminina expressa no clip posteriormente realizado aquando do lançamento do filme homónimo, Tina Turner, envergando mini-saia – uma das suas “imagens de marca” que poderá ser interpretado como um recurso de poder sexual consciente – caminha de forma confiante, desempenhando um papel de poder ao olhar para o elemento masculino de uma forma à partida considerada comum e perfeitamente aceitável num homem interessado no aspecto físico de uma mulher. Utilizando o seu corpo como arma, esta cantora encarna a figura de uma mulher que, encontrando-se disponível, também enceta uma busca por alguém que lhe desperte a atenção, não se submetendo, portanto, a qualquer avanço masculino, apenas a quem lhe interessa, qual caçadora que procura presa (Conboy, Medina e Stanbury, 1997) – tal como podemos ver no momento em que, na ponte, Tina Turner se aproxima e,

²⁹ Conf. “Anexos II”: *Goldeneye*

³⁰ Conf. “Anexos II”: *What’s Love Got to Do With It?*

de seguida, se afasta de um dos elementos masculinos presentes no vídeo-clip. Esta representação de uma troca de papéis entre a artista e os elementos masculinos presentes no clip é também visível em *Typical Male* (1986)³¹, acrescentada de uma faceta de humor expresso no exagero e na paródia numa estética típica do Pós – Modernismo:

“Postmodern art is defined variously, but its core qualities include: fragmentation; a breakdown between the fine arts, the avant garde and the mass media; an emphasis on pastiche; repeated self-reflexiveness. In general, postmodern art stresses paradox, contradiction and self-awareness. By calling aesthetic and cultural assumptions into question, these elements lend themselves to the deconstruction of gender through humour. As the music video viewer watches these critiques, she begins to realize the myriad absurdities forced on us by gender roles.” (Raymond, 1990: pág. 174).

Recorrendo a imagens que ilustram a letra onde é descrita a tentativa de uma mulher conquistar um advogado – uma profissão, segundo Seidman (1992), mais recorrente em representações masculinas, por oposição a representações de funções menos prestigiantes atribuídas a mulheres – de forma irónica, como jogos de palavras, tais como “case”, “defend me”, “I’m sure we can make a deal” (Turner, *Typical Male*, 1986), este vídeo-clip retrata uma figura feminina supostamente colocada numa posição de subserviência em relação ao elemento masculino, inicialmente representado por um pé de grandes dimensões junto do qual, Tina Turner dança, acariciando-o. Ao longo de uma sequência de espaços alusivos à profissão – material de escritório, balança, martelo, telefone, entre outros – e gostos do elemento masculino – *scrabble*, xadrez e jogos de *baseball* na televisão – que contribuem para o descrever como um intelectual, Tina Turner apresenta-se em destaque, revelando o seu poder e superioridade:

³¹ Conf. “Anexos II”: *Typical Male*

“I confess I’m a fool for men with a clever mind
But your intellect ain’t no match with this heart of mine”
(Turner, *Typical Male*, 1986)

até porque “...I know when I’m close you’re just like the rest of them” (idem). O final do clip coincide com a vitória da figura feminina encarnada por Turner sobre a resistência do elemento masculino, aqui retratado com uma passividade normalmente atribuída a figuras femininas. Esta passividade e aceitação são expressas na forma como este finalmente cede aos avanços da protagonista, seguindo atrás desta, numa posição curvada que sublinha o carácter secundário e de sujeição da sua personagem; por outro lado também o pé muda para uma posição deitada, reiterando a ideia de que o “dominador” se torna “dominado”. O tom irónico do vídeo-clip mantém-se até ao sorriso de Turner no final do mesmo.

De salientar ainda outra subversão presente neste e noutros vídeo-clips, tais como *Let’s Stay Together* (1984) ou *Private Dancer* (1984)³²: o facto de os elementos masculinos não serem de raça negra, ao contrário do que pudemos inferir da análise dos clips de Aretha Franklin. Esta subversão poderá ser interpretada como uma forma de se aproximar esteticamente de um público – alvo mais abrangente, reforçando a sua imagem de cantora Pop transversal, transnacional e, em última instância, global, desligando-se de uma estética de conteúdo racial que a manteria conotada apenas com o público de *R&B*, o seu público inicial.

Outro vídeo-clip que se destaca pelo seu visual pós-modernista – de acordo com as características supra referidas – é *Whatever You Want (Me to Do)* (1996)³³: com um visual marcadamente tecnológico, este clip funde vários estilos de composição artística, recorrendo a técnicas de tratamento de imagem digitalizada,

³² Conf. “Anexos II”: *Private Dancer*

³³ Conf. “Anexos III”: *Whatever You Want*

bem como a um imaginário retirado de filmes de ficção científica, que ilustra visualmente as influências da música electrónica e de dança presentes nos arranjos deste tema. A atmosfera é introduzida ao espectador através de um movimento descendente por aquilo que parece ser um ambiente cibernético. Uma luz vermelha – símbolo da força vital, segundo Chevalier e Gheerbrant (1982) – materializa-se numa imagem de Tina Turner vestida, de novo, com trajes que se assemelham a pele de tigre, e, posteriormente, de chita, envergando, numa segunda parte, um vestido de noite e, por fim, um fato de aspecto futurista, cujos efeitos visuais projectados recordam filmes de ficção científica, como *Tron* (1982). Esta, no entanto, mantém-se em constante metamorfose, desaparecendo e aparecendo como se de um holograma se tratasse, libertando ondas gráficas de acordo com a sua voz e fundindo-se com o cenário futurista que a rodeia numa profusão de cores quentes que contrastam com cenário predominantemente verde – símbolo de um conhecimento profundo, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (1982) – que a circunda. A letra, de temática aparentemente amorosa, pode ser interpretada como sendo dirigida ao seu público, uma vez que uma mulher que se reinventou pessoal e profissionalmente, adaptando-se a décadas de alterações sociais e tendências estéticas, chegando à era da imagem digital, do simulacro, da globalidade, pode, esteticamente falando, afirmar

“Whatever you want me to do, I will do it for you
Whatever you want me to be, I will be what you need”
(Turner, *Whatever You Want...*, 1996).

Os versos

“I know you've had flames in your heart
that have torn you apart
I know you've been saved from your own
but together we're strong”
(Turner, *Whatever You Want*, 1996)

coincidem com o momento em que Turner se encontra com o seu reflexo, ilustrando, assim, um possível monólogo. Tina Turner parece encarnar a força vital que, ao longo da sua carreira, sempre demonstrou, quer em palco, quer fora dele. Recuperando e reformulando a sua imagem de mulher selvagem e sofisticada, recria a sua imagem de poder, personificando uma figura quase sobrenatural, um ente que detêm em si aquilo que é a essência de uma estrela da música Pop na era do domínio do simulacro: a capacidade de transformação e adaptação a novos níveis de técnica e estética musical e visual; de se reinventar e ser reinventado através dos *media*, dos seus críticos e da sua indústria; de se ajustar às necessidades do mercado, remodelando a sua imagem de acordo com o público que, por sua vez se ajusta a cada uma das novas facetas que apresenta; uma omnipresença tecnológica, ao propagar-se à escala mundial através dos mesmos em milhões de aparelhos de difusão.

Segundo números avançados por Lyman (2005), a digressão mundial de 1987 quebrou recordes de bilheteira em treze países, o seu concerto de 1988 no Brasil contou com a presença de 182.000 pessoas, tornando-se na maior audiência para um concerto ao vivo de um artista a solo até à data e a sua digressão mundial de 1990 compreendeu um total de 13 milhões de ouvintes.

A qualidade do seu trabalho artístico e o subsequente reconhecimento obtido por parte dos críticos e do público tornam Tina Turner aos olhos de McCleary (2004) “She has become one of the most respected female entertainers of all time.” (McCleary, 2004: 537)

Sendo que os estudos de autores como Brown e Volgsten (2006) revelam que a música associada à imagem – o vídeo-clip e o anúncio de televisão – estimulam a imitação, e, como tal o influenciam o comportamento, será talvez pertinente reflectir sobre o impacto que a forma de apresentação e os papéis encarnados

pelas artistas aqui referenciadas poderão ter sobre um número tão vasto – e, como já mencionamos no início do presente capítulo, tão peculiar na sua forma de relacionamento com os seus ídolos – de espectadores.

Madonna (1958 -): Queen of Pop Music

Também conhecida pelas multidões que arraste e considerada por Michael LaBlanc (2006), como “the reigning queen of pop music”, Madonna Louise Ciccone, ou simplesmente Madonna, pode ser considerada uma profissional de sucesso: tem desenvolvido uma invejável e longa carreira no mundo impiedosamente competitivo da Música Pop que, se caracteriza, para além da estrutura aparentemente simples das músicas – sobre a qual nos debruçámos no capítulo anterior –, também por ser interpretada por artistas – cada vez mais – jovens, de aparência extremamente cuidada e físico atlético que se prevê útil, não só em termos de imagem – e subsequente possibilidade de sucesso de vendas numa época dominada pelos meios visuais de promoção da música –, mas também dada a crescente complexidade e exigência das coreografias actuais.

Graças à sua visão, capacidade de gestão da própria carreira, dos *media* e de se reinventar enquanto produto de uma cultura Pop dominante, Madonna conquistou não só um lugar nos Tops, como na História da Música, tornando-se num verdadeiro ícone em termos culturais. Tendo estudado dança ao longo do seu percurso no ensino secundário, Madonna parte para Nova Iorque, abandonando a Universidade do Michigan que ingressara em 1976, a fim de seguir uma carreira artística. Após várias tentativas pouco felizes, uma colaboração com Stephen Bray (1956 -) resultou no seu primeiro sucesso, *Everybody* (1982). O seu primeiro álbum, *Madonna* (1983), com temas como *Holiday* ou *Lucky Star*, trouxe-lhe maior visibilidade junto do público em geral. Segundo Susan McClary (2008),

“Madonna attracted unparalleled attention, in part because of her uncanny ability to operate within the new medium of television channels devoted to music videos. She held the public spotlight throughout the 1980s with a series of carefully crafted videos, each of which offered a different facet of an ever-changing persona. Her initial images presented her as a stereotypical ‘bad girl’, which outraged those who saw her embracing the role of sex object. However, her increasingly self-conscious staging of gender and identity as constructs along with video references to classic films, as in *Material Girl* and *Express Yourself*, soon made her a favourite focus of cultural theorists who regarded her as enacting postmodernist models of subjectivity.” (McClary, 2008)

Esta constante capacidade de adaptação e mutabilidade são características também inerentes à sua música, sempre reinventada de acordo com as tendências actuais que são levadas a um limite de inovação rapidamente aceite por críticos e fãs a nível mundial.

McClary (2008) refere como Madonna tem incorporado elementos de diferentes subgéneros na sua música, como forma de a adaptar às audiências dos seus vários álbuns. A autora salienta subgéneros tais como o *Gospel* em *Like a Prayer* (1989), o *Rap* em *Justify My Love* (1990), o *Rhythm & Blues* no álbum *Bedtime Stories* (1994), ou a música *Techno* em *Ray of Light* (1998):

“She has continually used her access to the media to bring to the mainstream controversial subcultural practices, such as interracial relationships (*Like a Prayer*), ritualized impersonations in gay dance clubs (*Vogue*), or the sado-masochism celebrated in certain queer communities, in her book *Sex* (New York, 1992) and the song *Justify my love*. Some critics decry these projects as opportunistic; others credit them with challenging and expanding accepted notions of the erotic and gender propriety.” (McClary, 2008)

Segundo McClary (2008), os lucros astronômicos obtidos com as vendas dos seus inúmeros temas de sucesso aliados à sua capacidade negocial garantiram-lhe autonomia financeira e profissional, sendo que possuiu, desde 1992 a 2007, a produtora dos seus álbuns, a empresa *Maverick*, vendida com lucro à Warner. Assim, na opinião desta autora, “Madonna has become one of the most powerful artists and cultural entrepreneurs now working.” (McClary, 2008)

Mais de vinte anos após o seu primeiro grande sucesso mundial *Like a Virgin* (lançado em 1985), o nome Madonna *per se* constitui ainda uma garantia de sucesso comercial, tornando-a numa das cantoras mais bem sucedidas da História da Música Pop, em grande parte devido à versatilidade que a caracteriza, não apenas em termos musicais, mas também em termos estéticos:

“Madonna’s texts are meaning-systems, which proliferate polysemic meanings and messages. Her performances on her music videos highlight the meanings of the words, or use images to undercut or subvert the meanings of the lyrics – as she chooses. Her music videos are often complex modernist systems of meaning, demanding interpretation and allowing multivalent readings. Madonna is a meaning machine and her performances articulate her ideology, vision, and messages.” (Kellner, 1995: pág. 288)

Tendo em conta a complexidade subjacente à extensão do seu trabalho artístico propomos a divisão da carreira de Madonna em, essencialmente, três fases distintas, correspondentes a três faces ou, segundo Cross (2007), máscaras: 1. a “Mulher Fatal”; 2. a “Mística”; 3. a “Crítica”.

1. A “Mulher Fatal”

Nesta fase inicial da sua carreira de “estrela Pop”, e após ter explorado a imagem de jovem rebelde envolta em rendas (Metz, Benson, 2000), Madonna busca referências que lhe garantam aceitação por parte do público. Assim, procura ser identificada com os paradigmas de beleza e *glamour* de grandes nomes de Hollywood nas décadas de 30 a 50 do século passado, de entre os quais se destaca Marilyn Monroe³⁴ (1926 – 1962), como a mais emblemática das chamadas *femmes fatales*, que esculpiram estética e culturalmente gerações femininas e povoaram os sonhos de gerações masculinas.

Encontrando-se ainda numa fase em que era necessária a criação de uma imagem facilmente aceite e comercialmente vendável, numa época em que não havia referências anteriores de cantoras Pop de sucesso a um tal nível como o atingido por ela, Madonna, num recurso pós-moderno de *pastiche*, transforma-se na mulher fatal dos anos 80, a herdeira de Marilyn Monroe que tão cedo tinha sido arrancada da vista dos Americanos, o mito da diva loura sensual e receptiva renascido. Esta imagem é veiculada através dos videoclips de temas tais como *True Blue* (1986)³⁵ ou *Material Girl*³⁶ (1985), onde, segundo LaBlanc (2006), é claramente referenciado o tema *Diamonds Are a Girl’s Best Friend* interpretado por Marilyn Monroe, sendo a própria temática idêntica: qualquer homem que se proponha conquistá-la terá que possuir uma fortuna e gastá-la em si, porque “we are living in a material world \ and I’m a material girl” (Madonna, *Material Girl*, 1985). Madonna representa, portanto, uma figura feminina sofisticada que entende que neste mundo material, uma mulher consegue enriquecer se, primeiro, puser de parte o seu lado sentimental e procurar lucrar usando as armas que tem, tornando-

³⁴ Conf. “Anexos I”: fig. 9 e fig. 10

³⁵ Conf. “Anexos II”: *True Blue*

³⁶ Conf. “Anexos II”: *Material Girl*

se assim num objecto, é certo, mas um objecto caro que lucra com o facto de ser usado.

Neste vídeo – clip, Madonna assume-se claramente como uma nova mulher fatal, com características que remetem para um estereótipo de beleza vistosa, quase espampanante por vezes, sensual, superficial, que oferece e provoca mais do que sugere, pronta a “consumir” por um público *yuppie*, maioritariamente masculino detentor de um poder económico e social superior ao do público feminino que, segundo David Owen (1997), se limita a sonhar vir a ser assim:

“Madonna first emerged in the moment of Reaganism and embodied the materialistic and consumer-oriented ethos of the 1980s (‘Material Girl’). She also appeared at a time of dramatic image proliferation, associated with MTV, fashion fever and intense marketing and promotion. Madonna was one of the first MTV music video superstars who consciously crafted images to attract a mass audience. She used top production personnel to create her videos and music and brilliant marketing strategies to incorporate ever-larger and diverse audiences.” (Smart, Ritzer, 2001: 399)

No entanto, à semelhança de Tina Turner, Madonna subverte a imagem da mulher – objecto, projectando uma figura divergente, plenamente consciente do seu poder de atracção, bem como das vantagens a obter através do recurso ao mesmo.

Por outro lado, Kellner (1995) aponta outra possibilidade de leitura que destaca o papel do elemento masculino, aparentemente pobre – afinal revela-se um produtor, qual “príncipe encantado” – que não pertence ao grupo de bailarinos que simbolizam a opulência e o materialismo e cuja proximidade Madonna aceita:

“Thus, in ‘Material Girl’, Madonna is all things to all people and has it every way: for conservatives of the Reagan years, she is a celebrant of material values, the

material girl, who takes the guilt away from sex, greed, and materialism. For this audience, she is Marilyn Monroe reincarnated, the superpop superstar, the super-ideal male fantasy sex object and female fantasy boy toy icon. But for romantic idealist youth, she is the good girl seeking love, who chooses true love over material temptations. Yet in the music video narrative, she gets both love and a successful guy.” (Kellner, 1995: 273 – 274)

2. A “Mística”

Após anos de sucessos (onze *singles* número 1 consecutivos no Top dos Estados Unidos) e uma crescente necessidade de chocar o público que ameaça a sua carreira, nomeadamente com o lançamento dos álbuns *Erótica* (1992) e *Bedtime Stories* (1994), Madonna abranda o ritmo, regressando ao sucesso, depois do nascimento da sua filha, com aquele que é considerado por muitos críticos como a sua obra prima (Guilbert, 2002), *Ray of Light* (1998). Esta “nova” Madonna surge com uma aura de mistério tipicamente *fin de siècle*, uma forte vertente mística e influências tipicamente *New Age* (Hutnyk, 2000), que se reflectem na sua música. Esta apresenta uma sonoridade e maturidade até então nunca ouvidas em temas seus (Rooksby, 2004). O electrónico dos sintetizadores e batidas entre a *Dance Music* e o *Hip Hop* conjugam-se harmoniosamente com *samples* de sons, sequências e ritmos orientais enriquecidos com cordas e guitarras electro-acústicas e eléctricas que conferem densidade aos temas interpretados por uma Madonna com um superior domínio do seu instrumento vocal em termos expressivos, o que, em conjunto com letras de temática bastante diferente das anteriores, resulta num álbum simultaneamente enérgico e intimista.

O tema do Desprendimento é talvez o mais recorrente ao longo de todo o álbum. Em músicas como *The power of Good-Bye* (1998) ou *To Have and Not to Hold* (1998), entre outros, foca-se o desprendimento de tudo o que é material, inclusivé,

se necessário, do Outro, porque “nothing really matters” (Madonna, *Nothing Really Matters*, 1998).

Também em *Frozen*³⁷ os temas do Desprendimento “You’re so consumed with how much you get” (Madonna, *Frozen*, 1998), das constantes ilusões a que somos sujeitos “You only see what your eyes want to see” (Madonna, *Frozen*, 1998) e da busca da Paz interior através da abertura ao divino (Metz, Benson, 2000) “You waste your time with hate and regret” (Madonna, *Frozen*, 1998) são focados e ilustrados de forma elaborada num video-clip de inspiração aparentemente *New Age* onde reinam as tonalidades de azul, prata e negro – cores lunares associadas à noite, ao feminino, ao subconsciente, à criação – num cenário árido onde uma Madonna de cabelo negro recorre à ilusão visual ao transformar-se num bando de corvos – símbolo onírico do medo da infelicidade e da solidão voluntária de quem aspira a um plano superior – e em dois cães – símbolo da destruição (Chevalier, Gheerbrant, 1982). Poderemos estar perante a sugestão de que, apesar da busca por algo de diferente, o medo da infelicidade e da inexorabilidade da morte continuam presentes, o que é corroborado pela pintura ritual de protecção divina nas suas mãos, bem como o amuleto lunar que pende do seu pescoço. A ilusão continua enquanto a protagonista, na sua solidão, se divide em três – uma possível referência à ancestral Trindade Feminina: Donzela, Mãe, Anciã, a que correspondem as fases da vida da Mulher e que, ainda hoje, é adorada em inúmeros rituais Wicca por toda a Europa e Estados Unidos – executando uma esvoaçante dança de inspiração oriental (Hutnyk, 2000). A ideia de identificação com a Deusa Ancestral permanece no momento em que, durante a parte instrumental, Madonna se eleva no ar, flutuando, enquanto o movimento das imagens e a alternância entre luz e sombra nos sugere que o tempo passa, sem que tal se reflecta sobre a cantora que se mantém num plano acima do solo – do plano terreno –, como que Mãe intemporal (Guilbert, 2002). O gelo, a terra árida

³⁷ Conf. “Anexos II”: *Frozen*

sugerem-nos que, existindo porventura uma identificação com a Trindade, a face mais predominante é a da Anciã, a mulher vivida, experiente, que já viveu a puberdade, a maternidade, a desilusão, falta-lhe apenas o último ritual iniciático: a passagem para outra vida. Tal sugestão é-nos feita pela imagem final onde vemos Madonna debruçada sobre a terra seca, morta, em que poderemos subentender uma alusão à passagem bíblica na qual somos recordados que somos pó e que ao pó regressaremos.

Madonna personifica uma nova forma de poder proveniente, não tanto da sua sexualidade, mas da sua experiência e espiritualidade. Estamos, assim, perante um produto cultural que, aparentemente, se opõe ao anteriormente incorporado, uma vez que desvaloriza o material, o ilusório, o passageiro, aspirando a um modo de vida mais centrado em valores espirituais. Madonna encontra, portanto, uma nova forma de chocar o público e de atrair a atenção sobre si, através da negação de tudo aquilo que até aqui personificara. É pelo próprio acto de se desconstruir e reconstruir enquanto artista, apropriando-se de influências estéticas e musicais que referencia e funde, produzindo algo de novo que Madonna se reafirma enquanto artista da pós-modernidade:

“Even when it comes to religion, Madonna is postmodern, practicing as always the art of collage, just as she does with her looks and songs. Negotiating a moderate New Age turning, she took what could be useful to her, she said so herself.” (Guilbert, 2002: 174)

3. A “Crítica” e a “Idade da Desilusão”

Nesta nova fase parece haver uma gradação em termos de conteúdo das suas letras, não em relação ao tema do Desprendimento, mas da Ilusão constante a vários níveis. Em *American Life* (2003), a Ilusão é tema recorrente, a avaliar pela

acidez e carácter crítico das letras de *American Life*³⁸. No *single* que lhe dá o título somos defrontados com o resumo aparente da vida de Madonna, e o confronto entre o ícone cultural e Madonna, a crítica. A sua vida é duramente resumida na primeira estrofe, seguida de uma imprecação que pode ser interpretada como o desabafo de quem sabe à partida que os seus esforços não lhe trouxeram a felicidade esperada, imaginada, projectada por todos os seus fãs: “do you think I’m satisfied?” (Madonna, *American Life*, 2003) O refrão ilustra as dúvidas de todos os *Star Wannabes*, enquanto que a segunda parte da música consiste numa enumeração de tudo aquilo que Madonna – a estrela Pop – possui ou faz para conseguir a satisfação das suas necessidades imediatas, concluindo no final que se encontra apenas

“...living out the American Dream
And ... just realized that nothing is what it seems”.
(Madonna, *American Life*, 2003)

De igual modo, no vídeo-clip – gravado antes da Guerra do Iraque –, é feita uma crítica contundente à política externa da governação Bush: é imaginada uma passagem de modelos militares. Entre crianças, vítimas primordiais de qualquer guerra, e outros “modelos”, passa um militar com uma cauda de material verde que se assemelha a uma cauda de pavão, o símbolo do orgulho exagerado (Chevalier, Gheerbrant, 1982). Já perto do final do videoclip, Madonna – que se apresenta como uma poderosa heroína militar, revolucionária, lidera a rebelião atirando uma granada ao Presidente dos EUA que se limita a acender o charuto com a mesma.

Representa-se assim um país em guerra, fortemente militarizado, de tal forma equipado e paranóico, que uma granada pode ser comparada a um simples

³⁸ Conf. “Anexos II”: *American Life*

isqueiro. Por outro lado, a mesma granada poderá representar as vozes impotentes que criticam uma política de orgulho, egocentrismo e violência desmedidos (Fouz-Hernández, Jarman-Ivens, 2004).

Não constituiu este o único ponto relativamente ao qual se ouviu a voz crítica de Madonna. Em 2003, na gala dos MTV *Video Music Awards*, logo após ter sido proposta uma emenda que proibia os casamentos entre homossexuais nos EUA, Madonna faz uma aparição considerada, no mínimo, polémica.

Fazendo-se acompanhar por Britney Spears e Christina Aguilera que cantam parte do seu êxito “Like a Virgin” vestidas de noiva, Madonna surge de dentro de um enorme bolo de noiva, vestida de noivo, cantando o início do tema *Hollywood* e acabando por beijar as duas “noivas” em directo para o mundo inteiro (Reichert, Lambiase, 2006).

Seria apenas mais uma típica manobra de publicidade, não tivesse esta apresentação ocorrido na semana em que ocorreu, nem tivessem, tão pouco, as três cantoras terminado com as seguintes palavras “Music stations always play the same song / We’re bored with the concept of right and wrong (Change the Channel)” (Madonna, Spears, Aguilera, *Like a Virgin – MTV*, 2003).

Madonna transforma-se, pois, numa voz interventiva, herdeira de figuras activas como Joan Baez – tal como referido no Capítulo I –, opinando sem receio acerca da realidade sociocultural e política em que se encontra inserida, encarnando a figura da mulher forte, convicta e vivida que olha os factos e os desnuda com a frieza dura de quem conquistou a sua independência não só económica, profissional ou afectiva, mas também ideológica, não receando nada ou ninguém.

Mary Cross (2007) afirma:

“Madonna has always defied attempts to pin down her identity by rapidly changing her image. She acts out our fantasies before we can dream them; her many personae taking center stage while she herself eludes capture. (...) The masks and the fantasy identities are profitable, certainly, keeping her fans wanting more. And they have inspired university professors and cultural critics to enshrine her as a postmodern icon of pastiche and appropriation.” (Cross, 2007: xi)

Björk (1965 -): Icelandic Elf

Conhecida pela sua excentricidade, esta cantora de origem escandinava começou bem cedo a contactar com a sua futura arte, ao iniciar os seus estudos musicais, segundo Whiteley (2005) aos cinco anos de idade. Tendo estudado piano e flauta durante os dez anos seguintes, aos onze anos, Björk lançou o seu primeiro álbum constituído por *covers* de temas *Pop* e músicas tradicionais que obteve algum sucesso nacional. De acordo com aquela autora, aos treze anos fazia parte de uma banda de *Punk* de seu nome *Exodus* e aos catorze anos saiu de casa, formando novas bandas através das quais fez incursões por subgéneros tão díspares quanto o *Jazz* ou o *Rock* gótico com um estilo de tal forma alternativo que, segundo a autora, os álbuns produzidos nessa época foram considerados demasiado experimentais para obterem algum retorno em termos comerciais.

Formada em 1986 – o mesmo ano em que Björk casa com um dos seus músicos – a banda *Sugarcubes* viria a conseguir algum impacto fora da Islândia. Segundo refere Buckley (2008):

“Her eccentric, mannered vocal style was captured perfectly on the band's debut single *Birthday* (*One Little Indian*, 1987) which was a minor UK hit. The group

secured moderate commercial success with their guitar-based style, only to disband in 1992 after their most successful UK hit single, Hit.” (Buckley, 2008)

Brian Escamilla (2006) afirma que após a separação da banda em 1992, Björk desloca-se para Londres com o intuito de trabalhar naquele que viria a ser o seu primeiro álbum a solo: *Debut* (1993). Este, que apresentava uma fusão de música de dança, *World Music*, *Jazz* e baladas, vendeu meio milhão de cópias a nível mundial, consolidando o lugar desta cantora nos mercados de música internacionais e dando origem a *singles* de reconhecido sucesso como *Human Behavior* (1993) *Venus As A Boy* (1993), *Big Time Sensuality* (1993) e *Violently Happy* (1993). No concernente a este álbum, Buckley (2008) refere:

“Björk's breathy, shrill, melismatic vocal style is instantly recognizable, and her unusual accentuation and distinctive lyricism highlight a bizarrely naive and poetic use of English. Her lyrics play around with metre and syntax, and possess an almost child-like symbolism.” (Buckley, 2008)

No vídeo – clip de *Human Behavior*³⁹ (1993), é explorada a imagem de exotismo e aparência feérica da cantora (Stevens, 2000). Através da recriação de um ambiente fortemente influenciado pelo imaginário dos contos de fadas, Björk, ainda que em destaque enquanto protagonista, desempenha um papel de fragilidade, deixando transparecer uma imagem de inocente e indefesa perante um cenário recheado de elementos de tamanho exageradamente superior ao seu, nomeadamente o urso – que, eventualmente, a come – e a traça – passível de ser comida por Björk.

Baseados nas afirmações de autores como Raymond (1990), Woods (1999), Scott (2000), ou Lochhead e Auner (2002), podemos considerar que, ao recorrer a

³⁹ Conf. “Anexos II”: *Human Behavior*

processos como a fragmentação, a ironia – presente, por exemplo, na troca de papéis entre o caçador e a caça – e a apoderação de elementos pertencentes a outras expressões artísticas – nomeadamente a literatura infantil – Björk opta por uma ilustração de características pós-modernistas da sua música. Na verdade, como veremos, esta parece ser uma abordagem comum nos seus vídeo-clips. As imagens sucedem-se acompanhando o ritmo da música, criando uma maior ênfase nesta última e sublinhando a sua estrutura frásica e rítmica, o que aparenta ser outra característica dos vídeo-clips desta artista, como poderemos verificar de seguida.

Antes da produção e subsequente lançamento do álbum seguinte, *Post* (1995), Björk colabora na elaboração do tema *Bedtime Story* (1994), de Madonna, que viria a tornar-se um dos temas de sucesso do álbum *Bedtime Stories* (1994). Escamilla (2006) cita a artista:

“The lyrics just sort of popped into my head. I thought of a collection of words that I have always wanted to hear Madonna say, 'Let's get unconscious, baby.' Then, I formed the song around those phrases.” (Escamilla, 2006)

David Buckley (2008) descreve o segundo álbum a solo de Björk, *Post* (1995), como sendo mais arrojado, com maior incidência nos ritmos de dança em voga na época – Tricky (1968 -), antigo membro do grupo *Massive Attack* deu o seu contributo para a produção do álbum, aproximando-o das batidas contemporâneas – e temas contrastantes como *It's Oh So Quiet*,⁴⁰ uma extravagante versão do tema da década de 40 *Blow a Fuse*, interpretado por Betty Hutton (1921 – 2007), que aquele autor considera o seu maior sucesso até à data.

Neste vídeo-clip, Björk parece, através de inúmeras referências, prestar homenagem ao ambiente estético dos grandes filmes de Hollywood, de temática

⁴⁰ Conf. “Anexos II”: *It's Oh So Quiet*

amorosa, nomeadamente os de Fred Astaire (1899 – 1987) e Gene Kelly (1912-1996). Patricia Pisters (2003) aponta outras referências:

“An umbrella scene filmed from above also refers to the kaleidoscopic movements of Busby Berkeley movies. In the décor (the gas station / garage) and the props (the umbrellas) also can be sensed one of the few European musicals from the 1960s, Jacques Demy’s *Les Parapluies de Cherbourg*.” (Pisters, 2003: 134)

O contraste entre os momentos que ilustram o silêncio e as explosões de energia da música duplica-se na alternância entre a rapidez e lentidão dos movimentos, quer de Björk, quer dos figurantes / bailarinos, bem como na forma como cenas e espaços comuns do quotidiano subitamente se transformam em cenários de filmes musicais onde não faltam as sequências de coreografias típicas deste género de filme.

De salientar ainda a forma como a artista se apresenta: num vestido simples, mas, tal como no exemplo anterior, em claro destaque e protagonismo de toda a acção, encarnando, desta feita, a heroína romântica, ingénua e apaixonada comum nos filmes musicais de Hollywood. Podemos encontrar ironia na forma como este género é subvertido e parodiado em exageros: a protagonista, isto é, a estrela, é retratada numa casa de banho pública em vez de se preparar para a sua *performance* num camarim, como retratado nos filmes musicais aqui referenciados; os bailarinos que contracenam com esta estrela – que, ao invés dos vestidos sofisticados a que uma verdadeira estrela do género teria direito, surge envergando um vestido simples, de corte direito e sem qualquer adorno, em contraste com, por exemplo, as referências ao mesmo género que vemos em *Material Girl* – revelam-se inusitados, sendo que Björk chega ao extremo de executar sapateado sobre um carro e passos de dança com um marco do correio. O vídeo-clip termina com a artista inserida num plano superior ao dos restantes

elementos, numa posição que poderá ser interpretada como de superioridade ou êxtase romântico.

Outros álbuns como *Homogenic* (1997), marcam uma alteração na imagem feérica que a artista havia desenvolvido com os dois títulos anteriores. Considerado um dos mais experimentais e emocionalmente ricos álbuns de Björk, *Homogenic* (1997) funde, principalmente no tema *Joga* (1997), *samples* de música electrónica com arranjos abundantes em sonoridades produzidas pelas cordas.

Este álbum, que viria a ser disco de platina em 2006 nos Estados Unidos, foi lançado em conjunto com vários vídeo – clips, sendo que alguns foram transmitidos na MTV, nomeadamente *Bachelorette* (1997) e *All Is Full of Love* (1997). Este último foi o primeiro *single* lançado em formato de DVD nos E.U.A., abrindo caminho a outros lançamentos de *singles* em DVD ou constituídos por outros materiais multimédia.

Em *All Is Full of Love*⁴¹(1997) é recriado um ambiente de ficção científica onde um robot – Björk – acaba de ser construído por um outro idêntico que o acompanha na interpretação da música. No final ambos se unem num beijo enquanto máquinas trabalham em painéis inseridos nas suas costas. Sendo que os robots são idênticos, este beijo pode ser encarado sob uma perspectiva narcisista de busca pela auto-estima ou de encontro com o Eu que se perde numa realidade contemporânea cada vez mais fria e impessoal. Por outro lado, como refere Winegarner (2006), este gesto poderá ser encarado como uma desconstrução da imagem do robot, ou do *cyborg* enquanto máquina ameaçadora, violenta e masculinizada, tal como é retratada na maioria das suas representações, tais como em *Star Wars* ou *Terminator*. De acordo com Anna Munster (2006), a desconstrução e ironia prendem-se com o facto de aqui ser representado um sentimento que, *a priori*, pela natureza mecânica das personagens, se encontra

⁴¹ Conf. “Anexos II”: *All is Full of Love*

descontextualizado, tornando-se impraticável sob todas as suas formas de expressão.

A sua participação no filme *Dancer in the Dark* (2000) é aclamada pelos críticos, bem como a banda sonora que criou para o mesmo, "Selmasongs" (2000). *Vespertine*, lançado em 2001, contém orquestras de câmara, coros e uma abordagem intimista dos temas que constituem este álbum, com letras que, à semelhança do seu álbum seguinte, "Medúlla" (2004), incluem poemas de E.E. Cummings (1894 - 1962). Dos três vídeo – clips lançados para promover este álbum, apenas o primeiro, "Hidden Place" (2001), foi transmitido sem reservas no canal MTV2. Os restantes, "Pagan Poetry" (2001) e "Cocoon" (2001), foram considerados inadequados, uma vez que o primeiro apresenta imagens de distorcidas de actos sexuais, tendo sido censurado em algumas partes e transmitido apenas em horário nocturno, sendo apresentado na sua totalidade apenas num programa especial intitulado "Most Controversial Music Videos" (2002) e o segundo exhibe os mamilos de Björk de onde sai o seu casulo. Este último não chegou a ser transmitido na MTV. O seu álbum seguinte, "Medúlla" (2004), utiliza como principal recurso a voz humana alterada electronicamente, mesclando influências de *Hip Hop*, *Beatboxing* – técnica segundo a qual se procura imitar instrumentos com a voz, nomeadamente de percussão – e música coral.

Em 2005 Björk elabora uma nova banda sonora, desta feita para o filme *Drawing Restraint 9* (2005), onde esta explora sonoridades de origem japonesa, de forma a ilustrar o ambiente retratado no filme e em 2007, o seu álbum *Volta*, que conta com a participação do conhecido produtor Timbaland (1971 -), obteve uma aceitação generalizada por parte das audiências europeias e norte – americanas.

A análise dos vídeo-clips de Björk permite-nos encontrar algumas características transversais aos mesmos, no que concerne a tipologia, a estética e as formas de representação da figura feminina. De acordo com a tipologia de Simon Frith

(1988), os vídeo-clips analisados tendem a ser conceptuais, ilustrando a ideia genérica, o tema expresso na letra da canção que acompanham. Essa ilustração é concretizada através do recurso a técnicas que se aproximam das cinematográficas – uma tendência geral observada por Katy Stevens (2000) –, bem como da utilização de elementos habitualmente identificados com uma estética pós-modernista, nomeadamente a fragmentação, a ironia, a paródia, o exagero, o *pastiche*, a crítica e a fusão entre géneros, nomeadamente o cinema, o filme de animação e o vídeo promocional. Estas técnicas, influências e recursos veiculam representações do feminino divergentes das preconizadas pelas restantes artistas analisadas no presente trabalho. Ao contrário destas, que subvertem os papéis de passividade e dependência sexual, afectiva – nomeadamente em termos de auto-estima – e intelectual – como é o caso de *Typical Male*, de Tina Turner –, protagonizando papéis de poder, libertação e sofisticação, Björk distingue-se ao personificar imagens de exotismo (Lysloff, Gay, Ross, 2003), à semelhança de Tina Turner, ainda que um exotismo de características divergentes, que se prende com o imaginário nórdico – em vídeo-clips como *Human Behavior* – cibernético – *All is Full of Love* – e oriental – *Cocoon*. Paralelamente a esta imagem de exotismo, Björk projecta ainda uma imagem de isolamento representada no destaque e distanciamento claramente marcados relativamente a outros elementos constantes dos vídeo-clips – à excepção natural de *All is Full of Love*, onde Björk contracena com uma outra representação de si própria e *Cocoon*⁴², uma vez que se encontra só, após abandonar um plano onde, mais uma vez, se encontra junto de outros simulacros de si própria – e simplicidade minimalista na forma de se apresentar: sem jóias, sem adornos, chamando a atenção apenas para o aspecto enigmático do seu rosto – sublinhado, em *Cocoon*, por um elaborado penteado – e a complexidade do seu instrumento vocal:

⁴² Conf. “Anexos II”: *Cocoon*

“More specifically, her unconventional looks (...) her ethnicity, her eccentric little girl image and her enthusiasm for role play – which extends into both videos and films – has lead to a characterisation as both other-worldly and spontaneously natural.” (Whiteley, 2005: 105)

Esta naturalidade e simplicidade contribuem ainda para projectar uma ideia de liberdade, não tanto de escolha – como Aretha Franklin ou Tina Turner – mas de expressão e opção estética. Neste âmbito, pelas contradições que personifica, pelo controlo que exerce sobre a sua imagem e opções artísticas, Björk aproxima-se, enquanto compositora e produtora, de Madonna, cujas escolhas, ainda que polémicas, não deixam de ser pessoais. No entanto, existe uma divergência fundamental entre ambas, que é apontada por Escamilla (2008) e se prende com o carácter mercantilista do ícone Pop personificado por Madonna por oposição à pura expressão artística na qual reside a escolha de Björk:

“With a career in music that started when she was just 11 years old, Björk has made her mark using contradictions as her striking tool. As long as she has something to sing, she plans to continue doing it for the rest of her life, whether or not she sells albums.” (Escamilla, 2008)

Madonna, por outro lado – bem como Aretha Franklin e Tina Turner – tem procurado manter-se nos Tops de vendas e nas listas de vídeo-clips a passar naquela que foi considerada pelo vice-presidente da Polygram, uma das maiores editoras discográficas da actualidade “...the most powerful selling tool we’ve ever had” (Lewis, 1990: 24) e nos seus sucessores.

Através de uma cuidada gestão das suas carreiras, estas mulheres souberam adaptar-se, de início, a estereótipos já existentes e aceites pela maioria – Aretha Franklin adopta uma postura cândida e penteado europeu ao estilo de grupos de

sucesso como as famosas *The Supremes* de Diana Ross⁴³; Tina Turner encarna a mulher selvagem das fantasias masculinas; Madonna glosa Marilyn Monroe; Björk importa a imagem de fragilidade feminina e imaginário das heroínas dos contos de fadas – apoiando-se no seu sucesso comercial e visibilidade inerente para, numa fase posterior, subvertê-los e projectar imagens divergentes de representação do feminino, utilizando, para tal, todos os meios de disseminação à sua disposição, nomeadamente aquela que constitui, *per se* uma das mais completas formas de expressão e comunicação audiovisual da actualidade (Stevens, 2000): o vídeo-clip.

Tendo-nos proposto reflectir sobre a forma como as representações veiculadas nos meios audiovisuais de promoção da música Pop – nomeadamente os vídeo-clips – podem constituir factores de influência na aquisição – e alteração – de papéis sociais pré-estabelecidos, concluímos que esta relação biunívoca de caracterização e aculturação não se desenvolve apenas com a adição do lado visual à música. Na verdade, já a música popular retratava a imagem da figura feminina de duas formas distintas:

“As early as the 1930s we see popular music playing a significant role in portraying women, using a complex combination of images ranging from innocent sweetheart to sexual vixen”. (Ostwalt, 2003: 198)

Assim, com o alvorecer da era audiovisual, desenvolve-se uma faceta já existente na música popular – e posteriormente, na música Pop – de descrição e sugestão de estereótipos, que autores como Zillmann e Vorderer (2000), Brown, Delano, Steele e Walsh-Childers (2002) e Ostwalt (2003) referem-na nos seus trabalhos, bem como a sua importância:

“Many scholars now agree that contemporary popular music plays a significant role, perhaps even a leadership role, in constructing and deconstructing gender

⁴³ Conf. “Anexos II”: *Stop in the Name of Love*

images in the culture. (...) Much of the literature suggests that music videos promote stereotypes about sexuality and dramatize sexual relationships through a model of antagonistic relationships between men and women that cast women in submissive roles. The disturbing implication is that popular music and music videos perpetuate certain myths of sexuality and gender relationships that youth incorporate uncritically from the culture.” (Ostwalt, 2003: 198)

Tal como verificámos no Capítulo I do presente trabalho, a música Pop tem nas camadas mais jovens da sociedade a sua principal audiência que, com o advento da televisão, se tornou também o público – alvo dos programas e canais de televisão de música. Um público jovem, em constante processo de transformação e adaptação a novos papéis sociais lhe são sugeridos e, como tal, mais susceptível de incorporar esses papéis, pondo-os em prática. Brown, Delano, Steele e Walsh-Childers (2002) clarificam a importância deste aspecto, concluindo:

“First, we know that music is an important part of teens’ daily lives, and that most of the music they listen to has sexuality as its theme. Second, we know that many of the songs and music videos most popular among teens portray gender roles in a stereotyped way, although there are notable exceptions to this rule. Third, we know that teens make use of sexually themed songs for a variety of purposes in their lives, most notably entertainment, identity formation, and coping.” (Brown, Delano, Steele e Walsh-Childers, 2002: 262)

Tendo por base estes pressupostos, podemos inferir que os protagonistas desta forma de expressão desempenham um papel preponderante na definição e incorporação dos papéis sociais da sua jovem audiência. Zillmann e Vorderer (2000) vão mais longe, defendendo peremptoriamente que os efeitos dos vídeo – clips na sua respectiva audiência são previsíveis de acordo com a temática explicitada nos mesmos. Assim, de acordo com a opinião destes autores, um grupo de jovens que visione, por exemplo, video-clips onde seja ilustrada violência, demonstrará, a longo prazo, maior apetência para exercer violência para

com os circundantes. Se os vídeo-clips veicularem imagens estereotipadas, sejam elas de um ou outro sexo, esse grupo tendencialmente irá reproduzir e personificar esses estereótipos. Existem, no entanto, lacunas nestas investigações que são apontadas por Saad (2007) que recorda que, uma vez que a principal função do vídeo-clip é potenciar a venda de um produto, a música, a principal preocupação dos seus criadores será torná-lo atractivo ao maior número de pessoas possível e não tanto o seu papel social. Barrie Gunter (1999) acrescenta outras lacunas que se prendem com a interpretação pessoal dos estímulos e papéis veiculados nos vídeo – clips de acordo com a própria experiência e contexto sócio-cultural de cada indivíduo:

“Thus, given the complexity of actual network content, it should be expected that individual viewers often would see the same material differently and that the effects of this content would vary based on these interpretations” (Gunter, 1999: 39)

Tomando em consideração todos os pontos de vista acima expostos, parece-nos razoável optar por uma posição intermédia que aceite o vídeo-clip como uma forma de disseminar um produto com vista ao seu sucesso comercial, mas que permite, por outro lado, veicular ou alterar estereótipos, comportamentos, tendências estéticas ou artísticas, papéis sociais, ideias, conceitos e preconceitos, tendo, no entanto, em mente, que estes processos serão, naturalmente, influenciados pela interpretação baseada na experiência de cada indivíduo e que, dada a contemporaneidade do objecto de estudo, existem ainda inúmeras possibilidades de investigação a explorar, sendo que algumas são apontadas por autores como Zillmann e Vorderer (2000). No entanto, torna-se pertinente, à luz da presente clarificação, reflectir sobre a forma como este meio de disseminação e sugestão é passível de ser explorado nas suas potencialidades comunicativas por artistas de sucesso como forma de projectar a sua imagem, bem como as significâncias sócio – culturais subjacentes na mesma.

Segundo a presente ordem de ideias, e de acordo com o que explanámos ao longo deste capítulo, parece-nos consequente que, quanto mais elevado for o nível de aceitação de um artista por parte do público em geral – ou, por outras palavras, quanto maior for a sua audiência e subsequente visibilidade ou projecção nos *media* – maior probabilidade este terá de participar, de forma activa, neste processo biunívoco de mutação social, pois que, quanto maior for o número de indivíduos em contacto com o trabalho de determinado artista, maior será o número de possíveis alterações comportamentais, o que, em larga escala, poderá contribuir para a criação de alternativas no desempenho de papéis sociais.

Este parece ser o caso das quatro artistas escolhidas para figurar no presente trabalho. Tal como referimos acima, Aretha Franklin, Tina Turner, Madonna e Björk apresentam percursos semelhantes começando por se integrar – estética e artisticamente – em parâmetros pré – existentes que, tendencialmente, geram um processo de reconhecimento por parte do público-alvo, garantindo, assim, maiores probabilidades de sucesso comercial. Posteriormente, estas artistas subvertem a sua imagem anterior, utilizando o vídeo-clip como meio privilegiado de disseminação das novas representações femininas que personificam. Estas representações, ainda que de aparência diversa, apresentam similaridades que as aproximam em termos conceptuais, tornando-as símbolos de poder – pelo talento profissional e mediatismo que as caracterizam e que utilizam como forma de atingir maiores vendas bem como de disseminar a sua imagem e influência social – e de renovação: estética, artística, conceptual.

Conclusão:

“As Rolling Stone writer Jim Farber points out, the reason critics deride music video is because it ‘boldface[s] the connection between music, marketing and image’.” (Stevens, 2000)

Criado com o intuito de constituir um meio de publicitação de temas musicais pertencentes ao género *Pop* – sobre o qual reflectimos, em termos de evolução e principais influências, com o intuito de conseguirmos uma definição tão abrangente e acertada quanto possível, ainda que nos tenhamos deparado com a dificuldade, já apontada pelos estudiosos da matéria, inerente a tal missão –, o vídeo-clip transforma-se, de mero registo audiovisual de uma *performance* musical, em artefacto de estética pós-moderna, numa profusão de *pastiche*, ironia crítica, glosas e inter-textualidade. Cada vez mais abundante em recursos, este constitui a representação ideal da música Pop ao unir o som e a imagem que o ilustra, potenciando-o enquanto forma completa de expressão e comunicação audiovisual de massas. (Stevens, 2000)

Dada a sua componente visual, e tendo-se expandido em audiência desde a criação do primeiro canal de música, a MTV, o vídeo-clip, de acordo com os

estudos referenciados ao longo do Capítulo II do presente trabalho, tem-se estabelecido também enquanto veículo de expressão e disseminação de correntes estéticas e estereótipos e sugestão de papéis sociais. *Simulacrum* por excelência, o vídeo-clip projecta ambientes, realidades, personagens ilusórias que se reproduzem em cada aparelho receptor, dando início a um processo comunicativo que envolve o público, as personagens – confundidas com os artistas reais – e a indústria que os promove. O espectador desenvolve uma relação de afectividade, posse – expressa pela aquisição dos álbuns do artista, bem como de toda uma panóplia de objectos relacionados com aquele – e identificação para com o artista que se funde e reinventa na personagem do *simulacrum*, imitando os seus gestos e atitudes, copiando as suas roupas (Metz, Benson, 2000), relacionando a informação que recebe com a sua própria experiência. Na era multimédia, ao adquirir o novo álbum do seu músico preferido, o indivíduo não se limita a procurar a sua música; compra também a sua imagem. De tal forma assim é que cada vez mais álbuns são editados em suporte multimédia ou com DVDs anexos – a título exemplificativo, *Confessions on a Dance Floor* (2005), de Madonna foi lançado com uma edição em álbum duplo: CD e DVD com imagens da respectiva digressão mundial, *Confessions Tour* (2006).

O vídeo-clip constitui, portanto, um elo de ligação entre aquele e o seu público, transmitindo, para além da música e do seu significado – expresso na letra e nos arranjos musicais – uma vertente visual também repleta de conteúdo significativo e passível de ser interpretado e manipulado, pois que resulta da interacção da música, da imagem – sempre em constante adaptação de acordo com as exigências do mercado que constitui o motivo primordial para a criação de um vídeo-clip, desde as suas mais remotas origens – e do *marketing* inerente à venda de ambos: música e imagem.

Debruçámo-nos pois, ao longo do presente trabalho, sobre diferentes formas de manipulação de conteúdo na estética do vídeo-clip, recorrendo, para tal, à análise

de estudos já efectuados na área da estética, veiculação de estereótipos e papéis sociais de identidade masculina e feminina, bem como da sua subversão nos *media* em geral e no vídeo-clip em particular. Analisámos ainda registos audiovisuais de quatro das mais emblemáticas e influentes figuras femininas da História da Música Pop em termos profissionais, artísticos e conceptuais à luz daqueles estudos.

Aretha Franklin – *Queen of Soul* –, Tina Turner – *Rock And Roll's Queen Diva* –, Madonna – *Queen of Pop Music* – e Björk – *Icelandic Elf* –, quatro figuras aparentemente díspares, possuem em comum a qualidade do seu trabalho artístico, o seu legado inegável na área musical, sucesso comercial acima da média e audiências fiéis à escala mundial, o que, de acordo com os estudos analisados ao longo do presente trabalho, poderão constituir factores de potenciação de influência em termos sócio-culturais e estéticos.

Foi-nos possível observar, ao longo da nossa reflexão, como estas figuras optam por subverter papéis de passividade e submissão, bem como estereótipos femininos enraizados na cultura e sociedade ocidentais através das imagens que projectam nos seus vídeo-clips e que, se bem que totalmente dissemelhantes, apresentam proximidade conceptual.

Embora nos pareça que inicialmente se procuram inserir nos parâmetros estéticos *mainstream* em busca de afirmação e aceitação por parte de novos públicos, todas estas figuras femininas parecem optar por, *a posteriori*, subverter a própria imagem que criaram, projectando alternativas através da ironia, da glosa, da paródia, do exagero.

Assim, e tendo por base os estudos mencionados no Capítulo II do presente trabalho, constatámos, através da análise das representações da figura feminina veiculadas por Aretha Franklin, Tina Turner, Madonna e Björk nos seus vídeo-clips que estas projectam, ainda que de forma divergente, uma imagem de

liberdade de expressão observável em três vertentes distintas: estética – Aretha Franklin apresenta-se em palco com vestuário étnico numa época de conflitos raciais; Tina Turner opta por utilizar a sua cabeleira leonina (Conboy, Medina e Stanbury, 1997) que a liga à herança estética de personificação da mulher selvagem imposta por Ike Turner como imagem de marca, mudando, mais tarde, para um penteado mais curto e sofisticado; Madonna exalta, reinventa e lidera as tendências da moda seguindo o mote do seu tema de 1989 “Express Yourself”; Björk substitui a sua aparência feérica por uma estética progressivamente mais ligada ao imaginário cibernético e pós-industrial – e de opinião – Aretha exige *Respect*; Tina afirma-se como “a fierce contender in the battle of the sexes” (Pilchak, 2006); Madonna critica a política belicista e preconceituosa dos governos mundiais, inclusive o Norte-Americano; Björk dedica o seu tema *Declare Independence* (2008) ao povo do Kosovo no Japão e ao Tibete em Xangai (BBC News, 2008).

Estas artistas projectam também uma imagem de liberdade de expressão artística, uma vez que se envolvem pessoalmente na composição e / ou produção dos temas que interpretam, mostrando competência nessas áreas, fundindo influências – de *Gospel, Rhythm & Blues, Rock N’ Roll, Synth Pop, New Age, Drum N’ Bass e Techno*, apenas para citar algumas das inúmeras influências de cada uma destas figuras –, inovando e reinventando tendências estilísticas nesse fenómeno cultural de massas que constitui a música Pop. Em última análise, projectam uma imagem de liberdade de expressão da própria individualidade, estética e artisticamente, bem como de auto-suficiência profissional, psicológica e afectiva.

Observámos ainda que estas figuras artísticas projectam imagens de poder – sobre as suas escolhas, profissão, vida e *sex appeal* – e sofisticação expressa nos seus vídeo-clips, através dos ambientes recriados naqueles, da imagem pessoal que desenvolvem e veiculam – como podemos inferir, a título exemplificativo, a partir do uso de peles e realce nas jóias utilizadas por Aretha Franklin, ou o recurso de

Tina Turner e Madonna a roupas sofisticadas, de criadores famosos, como Jean Paul Gaultier (Kellner, 1995) –, ou ainda através das técnicas cinematográficas, tecnologia de ponta e recursos de produção e edição utilizados nos mesmos.

Controverso objecto de estudo no meio académico, o vídeo-clip, quer seja encarado enquanto expressão de arte (Stevens, 2000), fenómeno sócio-cultural (Reichert, Lambiase, 2006), instrumento de manipulação de massas (Brown, Volgsten, 2006) ou mera ferramenta comercial (Smart, Ritzer, 2001), poderá ser ainda considerado, dadas as suas características inerentes, como um repositório de tendências estéticas e convenções sociais, constituindo, eventualmente, em futuros trabalhos, um auxiliar pertinente enquanto registo histórico. Seja qual for a definição – ou, encarando todas como parte de uma significação mais completa e equilibrada da expressão audiovisual que é o vídeo-clip, o que nos parece mais adequado – ou abordagem escolhidas, parece-nos evidente que, pela vasta audiência que possui e complexidade que apresenta enquanto artefacto sócio-cultural, se torna pertinente enquanto objecto de estudo, tendo sido particularmente tidas em conta no presente estudo o papel do vídeo-clip enquanto meio de ilustração e comunicação nas relações espiralares de constante reajuste que se estabelecem entre o artista – produto resultante de relações pré-estabelecidas entre o próprio, a editora que o representa e a indústria da música Pop – e os seus potenciais consumidores.

É um facto que poucos serão bem sucedidos na missão de trautear a parte inicial do “Magnificat” de Bach, principalmente se as suas idades se encontrarem entre os quinze e os quarenta anos. No entanto as percentagens sofrem uma inversão se procurarmos indivíduos oriundos da mesma faixa etária capazes de identificar “Like a Virgin” (1984) de Madonna ou “...Baby One More Time” (1998), de Britney Spears apenas a partir da audição da sequência melódica que antecede a inclusão da voz.

Estes chamados “ícones da música Pop” são elaborados produtos com canais de venda e mercados muito específicos. São também produtos culturais capazes de incorporar as projecções, desejos e ambições do homem ou da mulher comum. Personificam os seus sonhos, exorcizam os seus fantasmas, receios e pesadelos. Moldam e são moldados por eles, relacionando-se duplamente com a cultura que os criou e que é, subsequentemente, recriada por eles, voltando, posteriormente, a influenciá-los, levando-os a novas adaptações que evitem o seu esquecimento por parte das massas que os deificam e da máquina comercial que os promove. É esta adaptabilidade e capacidade de recriação constante que caracterizam Aretha Franklin, Tina Turner, Madonna e Björk, tendo-lhes permitido o sucesso que atingiram ao longo das suas vastas carreiras; é esta superior capacidade de metamorfose, comunicação e sedução do público que as define enquanto artistas Pop e lhes garante um lugar nos anais da história deste género musical, eternizando-as numa área caracterizada pela rápida mutabilidade inerente à sociedade de consumo em que se insere.

Na indústria da música Pop haverá sempre novos “fenómenos” na forja, prontos a serem lançados para a ribalta, para gáudio do público mundial e proveito das suas editoras. Encarnando novos papéis, ou recriando antigos, desenvolvendo novas tendências e convenções estéticas, explorando novos recursos tecnológicos e antigas técnicas representativas, cinematográficas e publicitárias, veiculando imagens figurativas, conceitos e preconceitos, outras *divas* e *rainhas* da Pop mundial referenciarão as anteriores personificando e ilustrando o substrato conceptual da *estrela Pop*, e tomarão o seu lugar perante o público numa sequência fragmentada em termos de representações, influências absorvidas, glosas e *pastiche*, aparentemente tão pós-moderna quanto a estética do vídeo-clip. “And the world is spinning...” (Spears, *Lucky*, 2000)

ANEXOS I



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10

Bibliografia

Bibliografia:

- Adjaye, Joseph K., and Adrienne R. Andrews. Language, Rhythm, & Sound: Black Popular Cultures into the Twenty-First Century. Pittsburgh, Pa.: University of Pittsburgh Press, 1997.
- Adorno, Theodor W, Gretel Adorno, Rolf Tiedemann, Robert Hullot-Kentor. Aesthetic Theory. Continuum International Publishing Group, 1997.
- Adorno, Theodor W, J. M. Bernstein. The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture. Routledge, 2001.
- Altschuler, Glenn C. All Shook Up: How Rock 'N' Roll Changed America. Oxford University Press US, 2004.
- Austen, Jake. Tv a-Go-Go: Rock on Tv from American Bandstand to American Idol. Chicago: Chicago Review Press, 2005.
- Austern, Linda Phyllis. Music, Sensation, and Sensuality. Routledge, 2002.
- Baldwin, Elaine. Introducing Cultural Studies. Pearson Education, 2004.
- Banks, Jack. Monopoly Television: Mtv's Quest to Control the Music. Lightning Source Inc., 1996.
- Batchelor, Bob, Scott Stoddart. The 1980s. American Popular Culture through History. Westport: Greenwood Publishing Group, 2007.
- Bauer, Marion. Music through the Ages - a Narrative for Student and Layman. READ BOOKS, 2007.
- Beard, David, Kenneth Gloag. Musicology: The Key Concepts. London: Routledge, 2005.
- Beebe, Roger, Denise Fulbrook, and Ben Saunders. Rock over the Edge: Transformations in Popular Music Culture. Durham: Duke University Press, 2002.
- Bennett, Andy. Popular Music and Youth Culture: Music, Identity, and Place. Houndmills, Basingstoke, Hampshire; London, New York: Macmillan Press; St. Martin's Press, 2000.
- Benstock, Shari, Suzanne Ferriss. On Fashion. London: Rutgers University Press, 1994.

- Boeckman, Charles. And the Beat Goes on; a Survey of Pop Music in America. Washington: R. B. Luce, 1972.
- Bogdanov, Vladimir. All Music Guide to Hip-Hop: The Definitive Guide to Rap and Hip-Hop. Backbeat Books, 2003.
- Bogdanov, Vladimir, Chris Woodstra, Stephen Thomas Erlewine. All Music Guide to the Blues: The Definitive Guide to the Blues. All Media Guides. 3^a Ed. ed: Backbeat Books, 2003.
- Bogdanov, Vladimir, Chris Woodstra, Stephen Thomas Erlewine. All Music Guide to Country: The Definitive Guide to Country Music. Backbeat Books, 2003.
- Bolaffi, Guido. Dictionary of Race, Ethnicity and Culture. SAGE, 2003.
- Brown, Jane Delano, Jeanne R. Steele, Kim Walsh-Childers. Sexual Teens, Sexual Media: Investigating Media's Influence on Adolescent Sexuality. Lawrence Erlbaum Associates, 2002.
- Brown, Steven, Ulrik Volgsten. Music and Manipulation: On the Social Uses and Social Control of Music. Berghahn Books, 2006.
- Bossy, Michel-Andre, Thomas Brothers, John C. McEnroe. Artists, Writers, and Musicians: An Encyclopedia of People Who Changed the World. Lives and Legacies. Westport: Oryx Press, 2001.
- Bowling Green State University. Dept. of Sociology. Popular Music and Society. Vol. v. 1- fall 1971-. Bowling Green, Ohio: Dept. of Sociology Bowling Green State University.
- Brabec, Jeffrey, and Todd Brabec. Music, Money, and Success: The Insider's Guide to the Music Industry. New York, Toronto
New York: Schirmer Books; Maxwell Macmillan Canada; Maxwell Macmillan International, 1994.
- Brown, Jane D., Jeanne R. Steele, and Kim Walsh-Childers. Sexual Teens, Sexual Media: Investigating Media's Influence on Adolescent Sexuality. Lea's Communication Series. Mahwah, N.J.: L. Erlbaum, 2002.
- Buckley, Peter, John McKay. The Rough Guide to Rock. Rough Guides. 3^a Ed. ed. London: Penguin Books, Ltd., 2003.
- Butler, Jeremy G. Television: Critical Methods and Applications. London: Routledge, 2006.
- Case, Sue-Ellen Philip Brett, Susan Leigh Foster. Decomposition: Post-Disciplinary Performance. Indiana University Press, 2000.
- Cashmore, Ellis. And There Was Telev!S!On. London, New York: Routledge, 1994.
- Cashmore, Ernest. The Black Culture Industry. New York: Routledge, 1997.

- Carstarphen, Meta G., and Susan C. Zavoina. Sexual Rhetoric: Media Perspectives on Sexuality, Gender, and Identity. Contributions to the Study of Mass Media and Communications, No. 57. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1999.
- Ceia, Carlos. Normas Para Apresentação de Trabalhos Científicos. Ensinar e Aprender. 1ª ed. Lisboa: Editorial Presença, 1995.
- Chambers, Iain. Urban Rhythms: Pop Music and Popular Culture. New York: St. Martin's Press, 1985.
- Charlesworth, Chris. The Complete Guide to the Music of Paul Simon and Simon & Garfunkel. Omnibus Press, 1997.
- Chase, Gilbert. America's Music: From the Pilgrims to the Present. Music in American Life. 3ª ed. Urbana, Chicago: University of Illinois Press, 1992.
- Chevalier, Jean, Alain Gheerbrant. Dicionário dos Símbolos, Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números. Paris, Éditions Robert Laffont S.A. et Éditions Jupiter, 1982.
- Childs, Peter, Mike Storry. Encyclopedia of Contemporary British Culture. Taylor & Francis, 1999.
- Christenson, Peter G., and Donald F. Roberts. It's Not Only Rock & Roll: Popular Music in the Lives of Adolescents. Hampton Press Communication Series. Cresskill, N.J.: Hampton Press, 1998.
- Christoph, Cox, Daniel Warner. Audio Culture: Readings in Modern Music. Continuum International Publishing Group, 2004.
- Conboy, Katie, Nadia Medina, Sarah Stanbury. Writing on the Body: Female Embodiment and Feminist Theory. Columbia University Press, 1997.
- Cross, Mary. Madonna: A Biography. Greenwood Biographies. Westport: Greenwood Publishing Group, 2007.
- Cusic, Don. The Sound of Light: A History of Gospel Music. Popular Press, 1990.
- Danilov, Victor J. Hall of Fame Museums: A Reference Guide. Greenwood Publishing Group, 1997.
- Darden, Robert. People Get Ready! A New History of Black Gospel Music. London, New York: Continuum International Publishing Group, 2004.
- Denisoff, R. Serge. Inside Mtv. New Brunswick (E.U.A.), London (U.K.): Transaction Publishers, 1988.
- Denisoff, R. Serge, William L. Schurk. Tarnished Gold: The Record Industry Revisited. Transaction Publishers, 1986.

- Dolfsma, Wilfred. Institutional Economics and the Formation of Preferences: The Advent of Pop Music. New Horizons in Institutional and Evolutionary Economics. Cheltenham, UK; Northampton, MA: Edward Elgar, 2004.
- Durham, Meenakshi Gigi, Douglas Kellner. Media and Cultural Studies: Keywords. Blackwell Publishing, 2001.
- Eargle, John. The Microphone Book. Focal Press, 2001.
- Fouz-Hernández, Santiago, and Freya Jarman-Ivens. Madonna's Drowned Worlds: New Approaches to Her Cultural Transformations, 1983-2003. Ashgate Popular and Folk Music Series. Aldershot, Hants, England; Burlington, VT: Ashgate, 2004.
- Friskics-Warren, Bill. I'll Take You There: Pop Music and the Urge for Transcendence. New York: Continuum, 2005.
- Frith, Simon, Andrew Goodwin, and Lawrence Grossberg. Sound and Vision: The Music Video Reader. London; New York: Routledge, 1993.
- G. Chase, C. Seeger, A. Jabbour, E. Southern, ed. The New Grove Dictionary of Music and Musicians: United States of America. Vol. XIX. London: Macmillan, 1980.
- Garofalo, Reebee. Rockin' Out: Popular Music in the USA. Boston: Allyn and Bacon, 1997.
- Gendron, Bernard. Between Montmartre and the Mudd Club: Popular Music and the Avant-Garde. University of Chicago Press, 2002.
- Gibaldi, Joseph. MLA Handbook for Writers of Research Papers. 6th ed. New York: The Modern Language Association of America, 2003.
- Goodlad, Lauren M. E., Michael Bibby. Goth: Undead Subculture. Duke University Press, 2007.
- Goodwin, Andrew. Dancing in the Distraction Factory: Music Television and Popular Culture. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.
- Goodwin, Andrew, Lawrence Grossberg, and Simon Frith. Sound and Vision: The Music Video Reader. London: Routledge, 1993.
- Gregory, Andy. The International Who's Who in Popular Music 2002. Routledge, 2002.
- Guilbert, Georges-Claude. Madonna as Postmodern Myth: How One Star's Self-Construction Rewrites Sex, Gender, Hollywood and the American Dream. North Carolina, London: McFarland, 2002.
- Gunter, Barrie. Media Research Methods: Measuring Audiences, Reactions and Impact. London: SAGE, 1999.
- Haig, Matt. Brand Royalty: How the World's Top 100 Brands Thrive and Survive. London: Kogan Page, 2004.

- Halsey, William D., ed. Collier's Encyclopedia. Vol. 19. 24 vols. London and New York, 1990.
- Hanson, Matt. Reinventing Music Video: Next-Generation Directors, Their Inspiration, and Work. Burlington, MA: Focal Press, 2006.
- Herndon, Marcia. Native American Music. Darby, Pennsylvania: Norwood Editions, 1982.
- Hargreaves, Alec G., Mark McKinney. Post-Colonial Cultures in France. Routledge, 1997.
- Harrington, Joe S. Sonic Cool: The Life & Death of Rock 'N' Roll. Hal Leonard, 2002.
- Hoffmann, Frank W., William G. Bailey. Arts & Entertainment Fads. Haworth Press, 1990.
- Horn, Geoffrey M. Bob Dylan. World Almanac Library, 2002.
- Hutnyk, John. Critique of Exotica: Music, Politics, and the Culture Industry. London: Pluto Press, 2000.
- Jarviluoma, Helmi, Pirkko Moisala, Anni Vilkkko. Gender and Quantitative Methods. SAGE, 2003.
- Jasen, David A. Tin Pan Alley: An Encyclopedia of the Golden Age of American Song. New York: Routledge, 2003.
- Jasper, Tony. Understanding Pop. London: S.C.M. Press, 1972.
- Jeffries, Stan. Encyclopedia of World Pop Music, 1980-2001. Westport, Conn.: Greenwood Press, 2003.
- Jones, John Bush. The Songs That Fought the War: Popular Music and the Home Front, 1939-1945. UPNE, 2006.
- Jones, Steve. Pop Music and the Press. Sound Matters. Philadelphia: Temple University Press, 2002.
- Justman, Paul, et al. Standing in the Shadows of Motown. videorecording /. Artisan Home Entertainment, Santa Monica, Calif., 2003.
- Kaplan, E. Ann. Rocking Around the Clock: Music Television, Post-Modernism, and Consumer Culture. New York, London, Methuen: Cambridge U.P. 1987
- Kellner, Douglas. Media Culture: Cultural Studies, Identity and Politics between the Modern and the Postmodern. Routledge, 1995.
- Kelly, Karen, Evelyn McDonnell. Stars Don't Stand Still in the Sky: Music and Myth. London: Taylor & Francis Ltd, 1999.

- Knapp, Raymond. The American Musical and the Formation of National Identity. Princeton University Press, 2005.
- Krims, Adam. Rap Music and the Poetics of Identity. Newcomb, 2000.
- Leblanc, Lauraine. Pretty in Punk: Girls' Gender Resistance in a Boys' Subculture. Rutgers University Press, 1999.
- Leichtentritt, Hugo. Music, History, and Ideas. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2007.
- Lewis, Lisa A. The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media. Routledge, 1992.
- . Gender Politics and Mtv: Voicing the Difference. Philadelphia: Temple University Press, 1990.
- Lewis, RobertM. From Traveling Show to Vaudeville: Theatrical Spectacle in America, 1830 -1910. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2007.
- Lochhead, Judy, Joseph Henry Auner. Postmodern Music/Postmodern Thought. London: Routledge, 2002.
- Longhurst, Brian. Popular Music and Society. Polity, 2007.
- Longmire, Lisa, Lisa Merrill. Untying the Tongue: Gender, Power, and the Word. Greenwood Publishing Group, 1998.
- Lont, Cynthia M. Women and Media: Content, Careers, and Criticism. Belmont, CA: Wadsworth Pub. Co., 1995.
- Lorand, Ruth. Television: Aesthetic Reflections. New Studies in Aesthetics; V. 35. New York: P. Lang, 2002.
- Lull, James. Popular Music and Communication. Sage Focus Editions; 89. Newbury Park, Calif.: Sage Publications, 1987.
- Lury, Karen. British Youth Television: Cynicism and Enchantment. Oxford University Press, 2001.
- Lydon, Michael. Flashbacks: Eyewitness Accounts of the Rock Revolution, 1964-1974. Routledge, 2003.
- Lyman, Darryl. Great African - American Women. Jonathan David Company Inc., 2005.
- Lysloff, Rene T. A., Leslie C. Gay, Andrew Ross. Music and Technoculture. Wesleyan University Press, 2003.
- Macgillivray, Scott. The Soundies Book: A Revised and Expanded Guide. IUniverse, Inc., 2007.

- Machado, José Pedro. Dicionário Etimológico Da Língua Portuguesa. Ed. Printer Portuguesa. 7^a ed. Vol. IV. V vols. Lisboa: Livros Horizonte, Lda., 1995.
- McCleary, John Bassett. The Hippie Dictionary: A Cultural Encyclopedia of the 1960s and 1970s. Ten Speed Press, 2004.
- McNeil, W. K. Encyclopedia of American Gospel Music. Routledge, 2005.
- McRobbie, Angela. In the Culture Society: Art, Fashion, and Popular Music. London: Routledge, 1999.
- Metz, Allen, Carol Benson. The Madonna Compendium: Two Decades of Comentary. New York: Music Sales Group, 2000.
- Middleton, Richard. Reading Pop: Approaches to Textual Analysis in Popular Music. Oxford University Press, 2000.
- Miles, Barry. The Beatles: A Diary. Omnibus Press, 1998.
- Morrison, Craig. Go Cat Go! Rockabilly Music and Its Makers. University of Illinois Press, 1996.
- Mundy, John. Popular Music on Screen: From the Hollywood Musical to Music Video. Manchester University Press, 1999.
- Munster, Anna. Materializing New Media: Embodiment in Information Aesthetics. UPNE, 2006.
- Nachman, Gerald. Raised on Radio. University of California Press, 2000.
- Neal, Mark Anthony. What the Music Said: Black Popular Music and Black Public Culture. New York: Routledge, 1998.
- Nicholls, David. The Cambridge History of American Music. Cambridge University Press, 1998.
- Nidel, Richard. World Music: The Basics. New York: Routledge, 2005.
- Oliker, Michael A., and Walter P. Krolikowski. Images of Youth: Popular Culture as Educational Ideology. New York: P. Lang, 2001.
- Osgerby, Bill. Youth Media. New York: Routledge, 2004.
- Ostwalt, Conrad Eugene. Secular Steeples: Popular Culture and the Religious Imagination. Continuum International Publishing Group, 2003.
- Owen, David. Sociology after Postmodernism. London: SAGE, 1997.
- Palken Rudnick, Lois, Judith E. Smith, Rachel Lee Rubin. American Identities: An Introductory Textbook. Westport: Greenwood Press, 2005.

- Peterson, Richard A. Creating Country Music: Fabricating Authenticity. University of Chicago Press, 1997.
- Pisters, Patricia. The Matrix of Visual Culture: Working with Deleuze in Film Theory. Stanford University Press, 2003.
- Potter, John. The Cambridge Companion to Singing. Cambridge University Press, 2000.
- Prown, Pete H. P. Newquist. Legends of Rock Guitar: The Essential Reference of Rock's Greatest Guitarists. Hal Leonard, 1997.
- Pytlik, Mark. Bjork: Wow and Flutter. ECW Press, 2003.
- Rawlins, Robert, Eddine Bahha, Barrett Tagliarino. Jazzology: The Encyclopedia of Jazz Theory for All Musicians. Hal Leonard, 2005.
- Raymond, Diane Christine. Sexual Politics and Popular Culture. Popular Press, 1990.
- Reichert, Tom, Jacqueline Lambiase. Sex in Consumer Culture: The Erotic Content of Media and Marketing. Routledge, 2006.
- Reiss, Steven, and Neil Feineman. Thirty Frames Per Second: The Visionary Art of the Music Video. New York: Harry N. Abrams, 2000.
- Reynolds, Simon. Generation Ecstasy: Into the World of Techno and Rave Culture. Routledge, 1999.
- Roberts, Robin. Ladies First: Women in Music Videos. xxix, 218 p. University Press of Mississippi, Jackson, 1996.
- Rooksby, Rikky. The Complete Guide to the Music of Madonna. Omnibus Press, 2004.
- Rose, Tricia. Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America. Wesleyan University Press, 1994.
- Rowe, David. Popular Cultures: Rock Music, Sport, and the Politics of Pleasure. London: Sage Publications, 1995.
- Ruhlmann, William. Breaking Records: 100 Years of Hits. New York: Routledge, 2004.
- Saad, Gad. The Evolutionary Bases of Consumption. London: Routledge, 2007.
- Samson, Jim. The Cambridge History of Nineteenth-Century Music. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Sanjek, Russell. American Popular Music and Its Business: The First Four Hundred Years. Vol. III: Oxford University Press, 1988.
- Scaruffi, Piero. A History of Rock Music, 1951-2000. iUniverse, 2003.
- Schwichtenberg, Cathy. The Madonna Connection: Representational Politics, Subcultural Identities, and Cultural Theory. Boulder: Westview Press, 1993.

- Scott, Derek B. Music, Culture, and Society: A Reader. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Seidman, S. A. "An Investigation of Sex-Role Stereotyping in Music Videos." Journal of Broadcasting.36 (1992): 209 - 16.
- Shomade, Beretta E. Smith. Shaded Lives: African-American Women and Television. Rutgers University Press, 2002.
- Shuker, Roy. Popular Music: The Key Concepts. Routledge Key Guides. London: Routledge, 2002.
- . Understanding Popular Music. 2 ed. London; New York: Routledge, 2001.
- Sims, Josh. Rock Fashion. Omnibus Press, 2001.
- Smart, Barry, George Ritzer. Handbook of Social Theory. London: SAGE, 2001.
- Smith, Suzanne E. Dancing in the Street: Motown and the Politics of Detroit. Harvard University Press, 1999.
- Stoff, David M., James Breiling, Jack D. Maser. Handbook of Antisocial Behavior. John Wiley and Sons, 1997.
- Storey, John. Cultural Theory and Popular Culture: A Reader. Pearson Education, 2006.
- Strasburger, Victor C. Adolescents and the Media: Medical and Psychological Impact. Developmental Clinical Psychology and Psychiatry; V. 33. Thousand Oaks, Calif.: Sage Publications, 1995.
- Tawa, Nicholas E. Supremely American: Popular Song in the 20th Century: Styles and Singers and What They Said About America. Maryland: Scarecrow Press, 2005.
- Tracy, Kathleen. Elvis Presley: A Biography. Greenwood Publishing Group, 2006.
- Treichler, Paula A., Cary Nelson, and Lawrence Grossberg. Cultural Studies. New York, N.Y.: Routledge, 1992.
- Vernallis, Carol. Experiencing Music Video: Aesthetics and Cultural Context. New York: Columbia University Press, 2004.
- Washburne, Christopher, Chris Washburne, Maiken Derno. Bad Music: The Music We Love to Hate. Routledge, 2004.
- Warner, Timothy. Pop Music: Technology and Creativity: Trevor Horn and the Digital Revolution. Ashgate Popular and Folk Music Series. Aldershot, Hants: Ashgate, 2003.
- Weekley, Ernest. An Etymological Dictionary of Modern English. Vol. I: Courier Dover Publications, 1967.
- White, Timothy. Taylor: James Taylor, His Life and Music. Omnibus Press, 2001.

- Whiteley, Sheila. Too Much Too Young: Popular Music, Age, and Gender. Routledge, 2005.
- Whiteley, Sheila. Women and Popular Music: Sexuality, Identity, and Subjectivity. London: Routledge, 2000.
- Wicke, Peter, Rachel Fogg. Rock Music: Culture, Aesthetics and Sociology. Cambridge U.P., 1990.
- Wilder, Alec, James T. Maher, Gene Lees. American Popular Song: The Great Innovators, 1900-1950. Oxford University Press US, 1972.
- Williams, Kevin. Why I (Still) Want My Mtv: Music Video and Aesthetic Communication. Critical Bodies. Cresskill, N.J.: Hampton Press, 2003.
- Williams, Paul. Bob Dylan: Performing Artist. Omnibus Press, 2004.
- Winegarner, Beth. Read the Music. Lulu.com, 2006.
- Woods, Tim. Beginning Postmodernism. Manchester: Manchester University Press, 1999.
- Yanow, Scott. Jazz on Film: The Complete History of the Musicians & Music Onscreen. Backbeat Books, 2004.
- Young, Richard A. Music Popular Culture Identities. Amsterdam; New York: Rodopi, 2002.

Sítios Consultados / Livros Eletrônicos:

- Berlin, Edward A. "Ragtime". 2007. (12 Jan. 2008).
<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.22825.2#music.22825.2>>.
- Björnberg, Alf. "Video". 2008. (20 Mar. 2008): Grove Music Online.
<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.41857#music.41857>>.
- "Björk." Contemporary Musicians. Ed. Brian Escamilla. Vol. 16. Gale Group, Inc., 1996. eNotes.com. 2006. 12 Abril, 2008 <<http://www.enotes.com/contemporary-musicians/bjork-biography>>
- "Bjork Makes 'Free Tibet' Gesture". 4 Marc, 2008. BBC News. 22 Mar., 2008
<http://news.bbc.co.uk/1/hi/world/asia-pacific/7276891.stm>
- Bloch, Avital H., Lauri Umansky. Impossible to Hold: Women and Culture in the 1960's. NYU Press, 2005. (20 Jan. 2008).
<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.19235>>.

- Bowman, Rob. "Aretha Franklin." Grove Music Online, Oxford U.P., 2008.
<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.19225>>.
- . "Motown". Grove Music Online, Oxford U.P. 2008. (12 Mar. 2008)
<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.19225>>.
- Brackett, David. "Disco." Grove Music Online Oxford U.P., 2008. (12 Mar. 2008)
<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.19325>>.
- . "Simon and Garfunkel." Grove Music Online Oxford University Press, 2008. (12 Mar. 2008)
<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.17225>>.
- . "Soul Music." Grove Music Online Oxford U.P., 2008. (12 Mar. 2008)
<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.19625>>.
- Buckley, David. "New Wave." Grove Music Online Oxford U.P., 2008. (12 Mar. 2008)
<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.19725>>.
- . "Pop: Implications of Technology." Grove Music Online Oxford U.P., 2007. (12 Mar. 2008)
<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.19925>>.
- .Buckley, David. "Björk." Grove Music Online Oxford U.P., 2008. (17 Mar. 2008)
<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.19626>>.
- Emmerson, Simon, Denis Smalley. "Electro-Acoustic Music". Grove Music Online, Oxford U.P., 2007. (8 Jan. 2008).
<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.08695>>.
- Fulford-Jones, Will. "Techno." Grove Music Online, Oxford U.P., 2008. (15 Feb. 2008). <<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.08685>>.
- Gilbert, Mark. "Disco." The Grove Music Online, Oxford U.P., 2008. (15 Feb. 2008).
<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.08689>>.
- Griffiths, Dai. "Bob Dylan." The Grove Music Online, Oxford U. P., 2008. (12 Feb. 2008). <<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.08688>>.
- John T. Woolley and Gerhard Peters, *The American Presidency Project* [online]. Santa Barbara, CA: University of California (hosted), Gerhard Peters (database). Available from World Wide Web: <http://www.presidency.ucsb.edu/ws/?pid=7969>. (12 Mai. 2007)
- Laing, Dave. "Joan Baez." The Grove Music Online, Oxford U. P., 2008. (8 Feb. 2008).
<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.08687>>.
- Lamb, Andrew. "Wright, Lawrence." The Grove Music Online, Oxford U.P., 2008. (9 Feb. 2008).
<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.08683>>.
- McClary, Susan. "Madonna." The Grove Music Online, Oxford U.P., 2008. (23 Feb. 2008).
<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.43178>>.

- MacDonald, Ian. "The Beatles." Grove Music Online, Oxford U.P., 2007. (23 Set. 2007).
<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.08681>>.
- Madonna." Contemporary Musicians. Ed. Michael L. LaBlanc. Vol. 4. Gale Group, Inc., 1991. eNotes.com. 2006. 12 Abril, 2008 <http://www.enotes.com/contemporary-musicians/madonna-biography>
- Manuel, Peter. "World Popular Music". Grove Music Online, Oxford U.P. , 2007 (12 Jan. 2008).
<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.43179.2>>.
- Middleton, Richard. "Popular Music in the West". 2007. Grove Music Online.
<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.43179.1>>. (15 Mar. 2007).
- Middleton, Richard, David Buckley, Robert Walser, Dave Laing, Peter Manuel. "Pop." Grove Music Online, Oxford U.P.,2008.
<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.43159.1>>. (25 Marc. 2008)
- Moore, Alan. "Glam Rock." The Grove Music Online, Oxford U.P., 2008. (25 Fev. 2008)
<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.43188>>.
- Moore, Allan. "Genesis." The Grove Music Online, Oxford U.P., 2008. (23 Fev. 2008).
<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.43175>>.
- Moore, Allan F., and ebrary Inc. "Analyzing Popular Music". Cambridge; New York, 2003. Cambridge University Press. (05 Fev. 2007).
<<http://site.ebrary.com/lib/acadia/Doc?id=10069911> >.
- Schoenberg, Arnold. "New Music, Outmoded Music, Style and Idea" 1946 (12 Abr. 2008). <http://grace.evergreen.edu/~arunc/texts/music/schoenberg/schoenberg.pdf>.
- Peel, Ian. "Dance Music." The Grove Music Online, Oxford U. P., 2008. (12 Mar. 2008). <<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.08688>>.
- Root, Deane L. "Foster, Stephen C." The Grove Music Online, Oxford U.P., 2007. (10 Jan. 2008).
<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.10040.3#music.10040.3>>.
- Rye, Howard. "Rhythm and Blues." The Grove Music Online, Oxford U.P., 2007. (10 Jan. 2008).
<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.10040.3#music.16040.3>>.
- Schafer, Willam J. "Ragtime." The Grove Music Online, Oxford U.P., 2008. (10 Mar. 2008).

<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.10040.3#music.16040.6>>.

Schreiner, Diane. "New Age." The Grove Music Online, Oxford U.P., 2008. (15 Mar. 2008).

<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.10040.3#music.16050.3>>.

Smith, Ernie / Josh Ferko, Howard Rye. "Documentaries and Other Filmed Performances". 2007. Grove Music Online.

<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=jazz.149900.2>>

Starr, Larry, Christopher Alan Waterman, and ebrary Inc. "American Popular Music: the Rock Years". New York, 2005. Oxford University Press. (20 Feb. 2007).

<<http://site.ebrary.com/lib/acadia/Doc?id=10091860> >.

Stevens, Katy. "The Art of Music Video". 2000. 12 Jan. 2008.

<<http://www.katystevens.com/essays-musicvideo.html>>.

Toop, David. "Rap." The Grove Music Online, Oxford U.P., 2008. (23 Feb. 2008).

<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.10040.3#music.16040.7>>.

Tribe, Ivan M. "Country Music". 2007. (27 Jan. 2008).

<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.06696.2#music.06696.2>>.

Tucker, Mark. "Jazz". 2007. (11 Feb. 2008).

<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.45011#music.45011>>.

"Turner, Tina." Contemporary Musicians. Ed. Angela M. Pilchak. Vol. 54. Gale Group, Inc., 2006. eNotes.com. 2006. 12 Abril, 2008 <<http://www.enotes.com/contemporary-musicians/turner-tina-biography>>

Walser, Robert. "Pop III - North America".Grove Music Online, Oxford U.P. (15 de Dezembro de 2007).

<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.46845.3#music.46845.3>>.

---. "Rock and Roll." Grove Music Online, Oxford U.P., 2008. (20 Mar. 2008)

<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=jazz.149900.2>>

Yeomans, Donald K. "91287 Simon-Garfunkel (1999 Fp21)." 2006.

Zillmann, Dolf, Peter Vorderer. Media Entertainment: The Psychology of Its Appeal. Lawrence Erlbaum Associates, 2000.

Artigos, Teses e Ensaios:

DjeDje, Jacqueline C. "African American Cries, Calls and Hollers." The Garland Encyclopedia of World Music: United States and Canada. Ed. Ruth M Stone Bruno Nettl, James Porter, Timothy Rice. Vol. III. The Garland Encyclopedia of World Music. London: Routledge, 1999.

Koch, Cristoph. "What Happens to the 'M' in Mtv? A Look at the Changes in Mtv's Programming." GRIN Verlag, 2007.

MacDonald, Cyril A. "Popular Culture as a Medium for Social Theorizing: An Exploratory Analysis of Selected Popular Lyricists." Thesis (M.A.). Acadia University, 1991., 1991.

Oliver, Paul. "Field Holler." 2008.

Tsoules, Christina Athena, and Cold Duck Complex (Musical group). "Framed: A Music Video Project Examining the Role of the Dancing Female Body in Music Videos." 2003.

Wilson, Cristina, and Colorado State University. Dept. of Speech Communication. "Representations of Femininity and Masculinity: Postmodernism, Gender Ideologies, and Music Video." 2004.

Wolfe, Charles K. "Country and Western." The Garland Encyclopedia of World Music: United States and Canada. Ed. Ruth M Stone Bruno Nettl, James Porter, Timothy Rice. 3^a ed. Vol. III. The Garland Encyclopedia of World Music, 1999.

Vídeo – Clips:

Nelson, Rick. *Travelin' Man*, 1961. (20 Jul. 2007).
<http://www.youtube.com/watch?v=vKjL9u6_wSk>.

Queen. *Bohemian Rhapsody*, 1975. (20 Jul. 2007).
<<http://www.youtube.com/watch?v=irp8CNj9qBI>>.

Jackson, Michael. *Thriller*, 1983. (20 Jul. 2007).
<<http://www.youtube.com/watch?v=AtyJbIOZjS8>>.

Jackson, Michael. *Billie Jean*, 1983. (20 Jul. 2007).
<<http://www.youtube.com/watch?v=En-cHBv7UpA>>.

Buggles. *The, Video Killed The Radio Star*, 1979 . (20 Jul. 2007).
 <http://www.youtube.com/watch?v=6LB6Q_oycfQ>.

Franklin, Aretha. *Shoop Shoop Song*, 1964. (20 Jul. 2007).
 <<http://www.youtube.com/watch?v=dAueAEO8Abk>>.

Franklin, Aretha. *Chain of Fools*, 1967. (20 Jul. 2007).
 <<http://www.youtube.com/watch?v=kK-g4ye7nmI>>.

---, *Don't Play That Song For Me*, 1970. (20 Jul. 2007).
 <<http://www.youtube.com/watch?v=OAa8vwmeewU>>.

---. *I Say a Little Prayer For You*, 1968 . (20 Jul. 2007).
 <<http://www.youtube.com/watch?v=LLffN6G-F8g>>.

---. *Dr. Feelgood*, 1968. (20 Jul. 2007). <<http://www.youtube.com/watch?v=T-F-jijmOS0&feature=related>>.

---. *Bridge Over Troubled Water*, 1971. (20 Jul. 2007).
 <http://www.youtube.com/watch?v=_DB15gAs6WI>.

---. *Freeway of Love*, 1985. (20 Jul. 2007).
 <<http://www.youtube.com/watch?v=lJgqKNM3zfU>>.

---. *Deeper Love*, 1993. (20 Jul. 2007).
 <<http://www.youtube.com/watch?v=MkEMLeNByks>>.

---. George Michael, *I Knew You Were Waiting For Me*, 1987. (20 Jul. 2007).
 <<http://www.youtube.com/watch?v=ft0pbyWzKR>>.

---. *Rock Steady*, 1972. (20 Jul. 2007).
 <<http://www.youtube.com/watch?v=jPB1RW94fDQ>>.

---. *Sparkle*, 1976. (20 Jul. 2007). <<http://www.youtube.com/watch?v=ymp3YmSnROI>>.

---. *Touch Me Up*, 1978. (20 Jul. 2007).
 <<http://www.youtube.com/watch?v=hBBKOITyZb8>>.

---. *Respect*, 1978. (21 Jul. 2007). <http://www.youtube.com/watch?v=c_qagoUHPak>

---. *Respect*, 1990. (21 Jul. 2007).
 <http://www.youtube.com/watch?v=_DZ3_obMXwU>.

---. *Think* , 2001. (21 Jul. 2007). <http://video.google.com/videoplay?docid=-1228381243594295911&q=aretha+franklin+think&ei=-3kMSMDeNZaCigK-_6GfBA&hl=en>.

---. *Willing to Forgive*, 1994. (21 Jul. 2007).
 <<http://www.youtube.com/watch?v=27nENSfywOk>>.

- . *A Rose is Still a Rose*, 1998. (21 Jul. 2007).
 <<http://video.google.com/videoplay?docid=-7479470974035626972&q=aretha+franklin+a+rose+is+still+a+rose&ei=fXoMSMzkCZLWjALYppGtBA&hl=en>>.
- Turner Ike & Tina. *Medley*, TNT 1966. (21 Jul. 2007).
 <<http://video.google.com/videoplay?docid=-7479470974035626972&q=aretha+franklin+a+rose+is+still+a+rose&ei=fXoMSMzkCZLWjALYppGtBA&hl=en>>.
- Turner, Ike & Tina. *Proud Mary*, 1971. (21 Jul. 2007).
 <<http://video.google.com/videoplay?docid=6191965283070034737&q=ike+tina+turner+proud+mary&ei=Mn0MSM6MI5qCiAKB3aCvBA&hl=en>>.
- Turner, Tina. *Let's Stay Together*, 1983. (21 Jul. 2007).
 <<http://www.youtube.com/watch?v=UHcwI3qRo0g>>.
- Turner, Turner. *What's Love Got to Do With it?*, 1984. (21 Jul. 2007).
 <http://video.google.com/videoplay?docid=-150288505320593163&q=tina+turner+what%27s+love+got+to+do+with+it&ei=334MSLL9F4jgiQK3_ri0BA&hl=en>.
- Turner, Tina. *Simply the Best*, 1991. (21 Jul. 2007).
 <<http://video.google.com/videoplay?docid=7838213669049786095&q=tina+turner+simply+the+best&ei=En8MSNmUIouAjqK72d2-BA&hl=en>>.
- . *Goldeneye*, 1995. (22 Jul. 2007).
 <<http://video.google.com/videoplay?docid=7944446864154397835&q=tina+turner+goldeneye&ei=PX8MSOeWAZOOiwLU962zBA&hl=en>>.
- . *Typical Male*, 1986. (22 Jul. 2007).
 <<http://video.google.com/videoplay?docid=393462609475121741&q=tina+turner+typical+male&ei=dH8MSLXQJ4uAjqK72d2-BA&hl=en>>.
- . *Private Dancer*, 1984. (22 Jul. 2007).
 <<http://video.google.com/videoplay?docid=3909232829056061110&q=tina+turner+private+dancer&ei=on8MSN2uApOOiwLU962zBA&hl=en>>.
- . *Whatever You Want Me to Do* 1986. (22 Jul. 2007).
 <<http://video.google.com/videoplay?docid=-4350757381917874881&q=tina+turner+whatever+you+want&ei=PoAMSOHMK4ucigKMiJCqBA&hl=en>>.
- Madonna. *True Blue*, 1986. (23 Jul. 2007).
 <<http://video.google.com/videoplay?docid=7908068682827172258&q=madonna+true+blue&ei=tIAMSKO3IY2SjgK72bmfBA&hl=en>>.
- Madonna. *Material Girl*, 1985. (23 Jul. 2007).
 <<http://video.google.com/videoplay?docid=->

2389709754052859689&q=madonna+material+girl&ei=3YAMSJqgGoWkjAKbrPGtBA&hl=en>.

Madonna. *Frozen*, 1998. (23 Jul. 2007). <http://video.google.com/videoplay?docid=-7231510858884585853&q=madonna+frozen&ei=_4AMSLKrApCEjgLE8qm2BA&hl=en>.

---. *American Life*, 2003. (23 Jul. 2007). <<http://video.google.com/videoplay?docid=5160686532630659985&q=madonna+american+life&ei=J4EMSNLTGai8igKyj8y1BA&hl=en>>.

Björk. *Human Behaviour*, 1993. (22 Jul. 2007). <<http://video.google.com/videoplay?docid=1512245763067321604&q=bjork+human+behaviour&ei=aIEMSMzTIqkiQL9soC5BA&hl=en>>.

Björk. *It's Oh So Quiet*, 1995. (22 Jul. 2007). <<http://video.google.com/videoplay?docid=-8951338349206787835&q=bjork+it%27s+oh+so+quiet&ei=jIEMSPntO4GMiwKb1Mm9BA&hl=en>>.

Björk. *All Is Full of Love*, 1997. (22 Jul. 2007). <<http://video.google.com/videoplay?docid=-8951338349206787835&q=bjork+it%27s+oh+so+quiet&ei=jIEMSPntO4GMiwKb1Mm9BA&hl=en>>.

---. *Cocoon*, 2001. (23 Jul. 2007). <<http://video.google.com/videoplay?docid=2913511529325827868&q=bjork+cocoon&ei=8YEMSOzoDJDuiwLR3oy0BA&hl=en>>.

Supremes *Stop in the Name of Love*, 1965. (23 Jul. 2007). <<http://video.google.com/videoplay?docid=5472940803893648387&q=supremes+stop+in+the+name+of+love&ei=R4IMSJXlCo-YjQLuyvioBA&hl=en>>.