

Dos fluxos midiáticos entre o *mainstream* e o *underground*: os encontros e desencontros de Madonna e as subculturas

The flows of media between the *mainstream* and the *underground*:
the matches and mismatches of Madonna and the subcultures

Flujos mediáticos entre lo *mainstream* y lo *underground*:
los encuentros y desajustes de Madonna y las subculturas

Adriana da Rosa Amaral

Universidade do Vale do Rio dos Sinos | adriamaral@unisinos.br

Caroline Govari

Universidade do Vale do Rio dos Sinos | carolgovari@gmail.com

Resumo: Este ensaio tem como objetivo discutir os fluxos midiáticos entre *mainstream* e *underground* presentes na trajetória da cantora Madonna. Partimos da hipótese de Mustafa (2012), a de que a cantora se apropriou de movimentos, cenas e estéticas das culturas alternativas (“Vogue” e a cultura BDSM, por exemplo) e as visibilizou em contextos midiáticos *mainstream*, ressignificando temas da música pop. Também debatemos os fluxos contrários, ou quando as subculturas – compreendidas aqui a partir das perspectivas de autores pós-subculturalistas – ressignificam o pop e convocam o diálogo entre a cantora, suas cenas e seus gêneros musicais. Nossa discussão centra-se no caso das coletâneas-tributo *Virgin Voices I e II* (1999; 2000), lançadas pelo selo Cleopatra Records, no qual versões de Madonna aparecem regravadas em subgêneros relacionados à subcultura gótica. Como resultado, percebemos que *mainstream* e *underground* são categorias de análise fluidas e que dependem de seus contextos comunicacionais.

Palavras-chave: fluxos midiáticos; *mainstream*; *underground*; subculturas; Madonna.

Abstract: This essay discusses the media flows between *mainstream* and *underground* present in the Madonna’s career. We start from Mustafa’s (2012) hypothesis that the singer took for herself activities, scenes, and aesthetics of alternative cultures (“Vogue” and BDSM culture) and made them visible in *mainstream* media contexts, providing new meaning to pop music themes. We also debate the opposite flows, or when subcultures – which we understand according to the perspectives of post-subculturalist authors – redefining the meaning of pop music and calling for dialogue between the artist, her scenes, and her musical genres. Our discussion focuses on the case of the *Virgin Voices I and II* (1999; 2000) tribute collections, released on the Cleopatra Records label, in which versions of Madonna’s songs appear re-recorded in darkwave, Industrial and EBM versions, subgenres related to the Gothic subculture. As a result, we realize that *mainstream* and *underground* are fluid categories of analysis that depend on their communicational contexts.

Keywords: media flows; *mainstream*; *underground*; subcultures; Madonna.

Resúmen: Este ensayo tiene como objetivo discutir los flujos mediáticos entre el *mainstream* y el *underground* presentes en la trayectoria de la cantante Madonna. Partimos de la hipótesis de Mustafa (2012) de que la cantante se apropió de movimientos, escenas y estéticas de culturas alternativas (“Vogue” y cultura BDSM por ejemplo) y las hizo visibles en contextos mediáticos dominantes, dando nuevos significados a los temas de la música pop. También debatimos los flujos opuestos, o cuando las subculturas – entendidas aquí desde la perspectiva de los autores postsubculturalistas – resignifican el pop y llaman al diálogo entre Madonna, sus escenas y sus géneros musicales. Nuestra discusión está enfocada en el caso de las colecciones tributo *Virgin Voices I y II* (1999; 2000), editadas por el sello Cleopatra Records, en las que aparecen versiones de Madonna regrabadas en subgêneros relacionados con la subcultura gótica. Así, nos damos cuenta de que *mainstream* y *underground* son categorías de análisis fluido que dependen de sus contextos comunicacionales.

Palabras clave: flujos de mediáticos; *underground*; *mainstream*; subculturas; Madonna.

Considerações iniciais

Nós gostaríamos de quebrar quaisquer tipos de barreiras que foram erguidas entre o *underground* e as pessoas que saíram dele e foram para o *mainstream* [...] na verdade, ela foi muito respeitável na forma como ela referenciou todas as diferentes subculturas. Ela era muito parte delas¹.

A frase acima, sobre Madonna, foi retirada de uma entrevista com o guitarrista Thurston Moore, publicada no jornal britânico *The Guardian*. Moore é um dos fundadores da banda novaiorquina de rock alternativo Sonic Youth, usualmente considerada pela crítica e público como uma das bandas definidoras do que significava fazer parte do movimento *underground* norte-americano entre os anos 1980 e 1990 do século XX. Do punk ao indie, passando pelo grunge, durante uma boa parte dessas duas décadas houve quase um consenso da crítica em torno do “status” *underground* e artístico do Sonic Youth. O mesmo não pode ser dito sobre Madonna, ou melhor, a mesma crítica que colocava o Sonic Youth no panteão do *Maximum Rock’n’Roll*², era a que muitas vezes invisibilizava o trabalho da cantora em sua relação com outras culturas fora do mercado do pop.

Partimos da fala de Thurston Moore, artista categorizado e legitimado pela imprensa como um dos “pais fundadores do *underground* estadunidense”, nos anos 1980, na qual ele explicitamente refere-se às relações de Madonna, chamada “Rainha do Pop”, com essas diferentes cenas e com diversas subculturas, como gancho para algumas questões que serão tratadas neste ensaio.

Em primeiro lugar, vale contextualizar a obra da artista aqui abordada. Madonna é considerada uma das maiores artistas da música pop de todos os tempos: a diva que despontou nos anos 1980 e foi uma das precursoras do que compreendemos, até os dias de hoje, como o mundo do *showbusiness*. Além disso, suas lutas pela comunidade LGBTQIA+ foram centrais no debate da mídia e do feminismo nos anos 1990. Em função disso, Madonna é um constante objeto de análise, especialmente na área que intersecciona as pesquisas de comunicação e música³.

¹ Tradução nossa. No original: “We wanted to break down any kind of barrier that was being set up between the *underground* and the people who had graduated from it to the *mainstream*. [...] Actually, I think she was very dignified in the way she referenced all of these different subcultures. She was a very big part of it” (HUTCHINSON, 2018, online). No dia 15 de julho de 2018, o jornal *The Guardian* publicou um especial acerca dos 60 anos da cantora. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/music/2018/jul/15/thurston-moore-on-madonna-credibility-new-york-downtown-scene>>. Acesso em: 15 dez. 2020.

² *Maximum RocknRoll* é uma revista/fanzine dedicada ao punk e ao hardcore fundada na cidade de São Francisco, Califórnia, em 1982, que continua a ser impressa até hoje. Por ser difundida nas cenas *underground* transnacionais, a revista ganhou um status de credibilidade e virou uma espécie de sinônimo do meio “alternativo”. A título de curiosidade, fizemos uma busca sobre Madonna no arquivo online da revista, e localizamos apenas duas entradas, ambas através de menções em entrevistas de outros artistas. Outras informações em: <<http://maximumrocknroll.com/about/>>. Acesso em: 15 dez. 2020.

³ Em 2018, ao completar 60 anos, Madonna foi tema do simpósio Madonna 60 – Um Legado Crítico, que ocorreu durante a programação do GP Comunicação, Música e Entretenimento da Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (Intercom). Todos os artigos apresentados na ocasião estão publicados no site do evento. Disponível em: <<https://tinyurl.com/27e2auv4>>. Acesso em: 28 fev. 2021.

Lins (2020) aponta que, no campo da música pop, a consolidação dos espetáculos musicais de grande porte acontece ainda na década de 1980, com dois nomes do *mainstream* norte-americano: Madonna e Michael Jackson. As técnicas utilizadas por eles influenciaram grande parte dos artistas que os sucederam, fazendo com que Madonna, em função dos números expressivos de bilheteria, produções excepcionais e longevidade na carreira, se solidificasse como uma referência nesse cenário. A artista cristalizou o que se admitiria como uma espécie de protótipo de show pop, seguido por cantoras como Britney Spears, Beyoncé, Katy Perry, Miley Cyrus e Ariana Grande, no qual é construída uma narrativa costurada por blocos temáticos, caracterizados por diferentes cenografias, coreografias, figurinos e encenações, durante aproximadamente duas horas de espetáculo.

Ainda de acordo com Lins (2017, p. 40), no *mainstream*, em que produtores e gravadoras buscam controlar os movimentos dos artistas, Madonna, entre muitas das imagens que criou, foi constituindo uma gradativa autonomia que lhe habilitou a falar sobre o que a indústria do entretenimento tinha o hábito de se esquivar. Ao usar a música pop para questionar crenças religiosas e padrões sexuais, Madonna estabeleceu uma negociação com o conservadorismo no interior do *mainstream*, flexibilizando-o, sem, no entanto, propor uma ruptura real. “Madonna é produto e ao mesmo tempo combustível de um sistema industrial complexo, nada binário, que tanto promove quanto oprime, numa relação marcada por contradições de ambas as partes”.

Lins (2017) lembra que, desde que se agregou à cena *underground* de Nova York, Madonna circulou entre artistas das mais diversas áreas, como músicos, poetas, grafiteiros, artistas plásticos, entre outros, alimentando-se de referências que forjariam muitas de suas personas no futuro.

É nítido que Madonna nos dá subsídio para pensar esses fluxos, encontros, desencontros e contradições – especialmente quando pretendemos analisar como a artista transita pelos campos do *mainstream* e do *underground*. Vários pesquisadores já discutiram conceitualmente os temas *mainstream* e *underground*, consolidando importantes pesquisas na área. Nossa ideia, então, é colaborar com esses estudos, fazendo um avanço ao observar os fluxos midiáticos entre esses conceitos que aparecem visivelmente na carreira da artista. Para tal empreendimento, iniciaremos com a rediscussão sobre os termos *mainstream* e *underground*. Em seguida, abordaremos alguns pontos da trajetória de Madonna nos quais essas relações entram em choque, trazendo também alguns debates sobre as apropriações da cantora em relação às subculturas. Por fim, tomaremos, como caso ilustrativo, um terceiro tipo de fluxo, de quando o *underground* se reapropria do *mainstream*. Nosso exemplo são as coletâneas-tributo *Virgin Voices*, volumes I e II, lançadas entre 1999 e 2000, pela gravadora californiana Cleopatra Records⁴, nitidamente focada em artistas alternativos, muitos deles relacionados a gêneros musicais que fazem parte do espectro da subcultura gótica, como death rock, gothic rock, EBM, darkwave, entre outros.

Embora esta seja uma abordagem de caráter ensaístico, nos inspiramos no método comparativo, presente nas Ciências Sociais, a partir das abordagens propostas por Schneider e Schmitt (1998) e por Negri (2011). Para apreender os termos *mainstream* e

⁴ Disponível em: <<http://cleorecs.com/home/>>. Acesso em: 15 dez. 2020.

underground, lançamos mão de “um tipo de raciocínio comparativo que podemos descobrir regularidades, perceber deslocamentos e transformações, construir modelos e tipologias, identificando continuidades e descontinuidades, semelhanças e diferenças” (SCHNEIDER; SCHMITT, 1998, p. 49) na construção de um fenômeno.

A comparação por semelhanças e contrastes foi trabalhada de forma sincrônica, ao debatermos as coletâneas que desenvolvem um único caso sendo discutido em uma perspectiva simples e micro-histórica, assim como propõe Negri (2011, p. 10). Nesse sentido, partimos de uma análise que compara termos operacionalizados de forma empírica – o *mainstream* e o *underground* –, não como categorias contraditórias, mas sim como contrastantes em diferentes contextos, como os discursos do senso comum e das cenas, mas que são analisadas aqui de formas complementares. As caracterizações desses termos são observadas a partir das diferentes direções dos fluxos das relações entre Madonna e as subculturas, expressas através de múltiplas mídias e expressões discursivas.

Mainstream e underground

Linguística e conceitualmente de origem inglesa, entendemos inicialmente os termos *mainstream* e *underground* a partir do que Cardoso Filho e Janotti Jr (2006) debatem. Os autores sugerem diferentes modos de valoração à música, na qual o *mainstream* remete às predileções de composição de um produto reconhecidamente oportunas, dialogando com subsídios de obras conceituadas e com sucesso relativamente assegurado. O termo também diz respeito a uma circulação agregada a outros meios de comunicação de massa, como, por exemplo, a televisão, por meio de videocliques; a internet, com seus inúmeros recursos de disseminação⁵; e o cinema, por meio das trilhas sonoras, entre outros. Dessa forma, há um amplo repertório ofertado para o consumo de produtos considerados parte do *mainstream*. Em relação às condições de sua produção e de seu reconhecimento, estes apresentam características bastante distintas, elemento que esclarece o processo de circulação em uma extensa e não segmentada dimensão.

Segundo os autores, o *underground* contempla uma série de princípios de composição de produtos que demanda um repertório mais delimitado para o consumo. A organização de produção e circulação desses produtos se sustentam, quase que constantemente, a partir da negativa do seu outro – no caso, o *mainstream*. O que se aborda, aqui, é um posicionamento valorativo de oposição, em que o positivo refere-se a uma divisão segmentada, contrapondo-se ao consumo abundante.

No *underground*, o produto é quase sempre tido como algo “autêntico”, “não comercial”; algo que não faz parte dos “grandes esquemas”, com uma divulgação e circulação limitada ao próprio nicho do *underground*, como pequenos fanzines e gravadoras independentes, sempre se distanciando dos padrões impostos pelo *mainstream*.

⁵ O debate acerca dos usos de *mainstream* e *underground* no caso específico da internet é ainda mais problemático, uma vez que a circulação da música e da informação sobre música em redes sociotécnicas pode tanto se aproximar de uma forma mais de nicho, remediando os zines e outras micromídias (THORNTON, 1996), como acontecer de forma que remeta e amplifique os processos das mídias massivas.

Por conseguinte, as condições de produção e reconhecimento acabam implicando em um sistema de circulação que sustenta o consumo segmentado. É interessante também levar em consideração o conflito existente entre o sistema de produção e circulação de grandes gravadoras, no qual se encaixa o *mainstream*, e, do outro lado, o *underground* e seu consumo segmentado, gerando uma atmosfera simbólica e peculiar no percurso da música pop. Além disso, mesmo que de alguma forma esteja acoplada às táticas mercadológicas, a música *underground* está presente no imaginário dos fãs como algo “autêntico” e “sem fórmula”, totalmente o oposto da música *mainstream*, produzida com fórmulas prontas e correspondentes ao grande mercado cultural.

O grau de distanciamento entre as circunstâncias de produção e o reconhecimento identificados nos produtos é algo que nos possibilita distinguir *mainstream* e *underground* de forma mais clara, já que boa parte do que é chamado de *underground* no meio musical está prontamente relacionado a uma aproximação entre seu formato de produção e reconhecimento, enquanto o *mainstream* se distingue por ter um acentuado distanciamento entre essas condições. A despeito dessa diferenciação, os autores lembram ainda que tanto *underground* quanto *mainstream* são táticas de posicionamento frente ao mercado fonográfico e ao público (CARDOSO FILHO; JANOTTI JR, 2006).

Na seqüência do que Cardoso Filho e Janotti Jr abordam, Cardoso Filho e Marra (2008) adentram a discussão dos termos *mainstream* e *underground* e falam sobre os modos como os fãs se apropriam da imagem pública de um artista. Isso faz com que ocorram duas estratégias diferentes de consumo: para o consumo amplo, voltado ao *mainstream*, e o consumo segmentado, referente ao *underground*. Ambas as estratégias podem acarretar barreiras na sua interação com o meio em que se encontram, podendo ter resultados positivos ou negativos, dependendo da maneira com que essas barreiras serão acionadas na dinâmica da experiência musical. Os autores se apoiam no que Cardoso Filho e Janotti Jr (2006) apontaram anteriormente: *mainstream* e *underground* são formas de produzir, embalar e visibilizar uma obra; entretanto, questionam em quais cenários e situações essa maneira de produzir, embalar e visibilizar uma obra acontecem nas disposições de sensibilidade colaborando para diferentes exemplos de experiência musical.

Esse tipo de questionamento colabora com a temática abordada neste texto, já que aponta não somente para as estratégias de amplo e segmentado consumo, mas também como um relevante componente da experiência musical. Neste ponto, as estratégias de circulação expostas anteriormente se transformam em componentes da estética musical, tornando-se um artefato crucial no que diz respeito à recepção do público.

É importante levar em consideração que os dois termos não são necessariamente dicotômicos e nem tão fechados em seus usos e contextos. As demarcações entre *mainstream* e *underground* muitas vezes encontram-se tensionadas e em fluxo. Há artistas que transitam entre ambos, com articulações entre os diferentes públicos e produtos. Em outros casos, artistas tentam sair de um para o outro, mas não conseguem. Há atravessamentos entre as categorias que, por vezes, aparecem nas trajetórias dos artistas ou até mesmo em discursos e posicionamentos dos mesmos. Em relação a esses atravessamentos, Gumes (2011) apresenta uma reflexão a respeito dos selos independentes, que articulam uma distinção que o rock sugere e assim se estabelecem dentro da indústria da música, fazendo

uma “oposição” às *majors*. Para a autora, esses selos que aparecem na década de 1980 possibilitam um lugar fora do *mainstream* para a música independente, que busca audiências menores e opõe-se ao rock comercial e estabelecido.

Essas *majors* e gravadoras independentes, de acordo com Negus (1992), são posições de mercado que carregam consigo questões importantes, como autenticidade e juízo de valor. O autor disserta sobre a indústria da música como uma teia de empresas maiores e menores, mas com aspectos similares, e identifica os selos independentes como laboratórios para pesquisas criativas das grandes gravadoras. Esses selos servem para descobrir novos talentos que, de alguma forma, vão separar o que pode ou não ser sucesso e atrativo para as grandes gravadoras. Todavia, eles também estabelecem outro tipo de vínculo entre artista e mercado, que não buscam um resultado imediato, e procuram criar, dessa forma, ferramentas de consumo dentro do mercado da música.

Assim como os gêneros musicais (GOVARI⁶, 2020), também há uma diferenciação de consumo para álbuns lançados por selos independentes, que fazem parte do *underground*, e para os que são lançados pelas *majors*, dentro do *mainstream*. “Estas oposições *majors* × *indies*, *mainstream* × *underground*, arte × mercado são parte de uma tensão inerente à música popular massiva para posicionamentos dos gêneros dentro da indústria musical e para o consumo das audiências” (GUMES, 2011, p. 50); porém, os limites estão cada vez mais frágeis, com o fluxo provocado pela circulação da música na internet e pelos novos modelos de negócios que apareceram a partir dessa perspectiva.

Nesse sentido, Gumes (2011) retoma o posicionamento de Negus (1992) e aponta que *major* e *indie* são arranjos de mercado e que músicos independentes não são essencialmente criativos, artísticos e democráticos, assim como as *majors* não são necessariamente conservadoras, comerciais e oligárquicas. O que nos interessa, ao abordar este tópico, é a forma como a produção musical solicita que os artistas atuem no mundo dos gêneros, como bem lembra Gumes, apontando que, mesmo sabendo que eles extrapolam as sonoridades e disputam sua posição a partir da configuração como são escutados e interpretados por uma audiência ampla, isso implica aspectos ideológicos e sociológicos, e não somente musicais.

A propósito, Govari (2020) aponta que, se prestarmos atenção, perceberemos que as partes interessadas de um gênero musical (seus artistas, público e crítica especializada) têm um conjunto de finalidades ou um conjunto de mudanças para as quais eles afirmam estar trabalhando – algo não muito diferente dos movimentos sociais. Lena (2012, p. 6, tradução nossa) nomina essas finalidades como “ideais de grupo de um gênero”, que são, essencialmente, mudanças que os membros de um gênero buscam realizar – por exemplo, inventar uma movimentação vanguarda ou conseguir o status de *mainstream*, mas sem abandonar a estética *underground*. Ou seja, essa relação entre *mainstream* e *underground* se dá também a partir das categorizações de gêneros musicais, definidos pela autora como “sistemas de orientações, expectativas e convenções que unem indústria, intérpretes, críticos e fãs para tornar o que eles identificam como um tipo distinto de música”. Em outras palavras, um gênero existe quando há algum consenso de que um estilo distinto de música está sendo executado. Essa definição de gênero proporciona um ponto de vista sociológico

⁶ Conforme a autora, anteriormente conhecida como Nunes, prefere ser citada.

do assunto, na medida em que foca a atenção no conjunto de arranjos sociais que atrelam os participantes que se sentem envolvidos em um projeto coletivo.

O ideal de gênero musical que Lena (2012) comenta tem semelhança com as sensibilidades das “comunidades críticas”, nas quais um grupo de pensadores críticos cultiva sensibilidade sobre algum problema e desenvolve consenso a respeito de seus interesses e causas e um senso compartilhado de como algo deve ser tratado ou resolvido. Na música, elas geralmente surgem de queixas com o *status quo* (GOVARI, 2020) e desses atravessamentos que estamos discutindo aqui.

No caso de Madonna, podemos observar algumas peculiaridades em relação a esses conceitos tanto em relação a origem quanto a postura, trajetória e estilo musical.

Madonna e as subculturas: encontros e desencontros

Os debates sobre o conceito de subculturas acompanham boa parte dos estudos culturais norte-americanos e britânicos, da influência seminal da Escola de Chicago à constituição do termo pela Escola de Birmingham, por pós-subculturalistas como Muggleton e Weinzerl (2003). Há também aqueles como Canevacci (2006), que creem não haver mais sentido no termo, ou Maffesoli (1998), que vislumbra a fluidez das tribos em oposição a uma certa rigidez e cristalização do estilo, entre outros. A rediscussão e o debate sobre os termos em conexão com outros conceitos, como o uso de cenas, microculturas, comunidades, etc., por exemplo, têm sido problematizados por autores como Amaral (2013) e Guerra e Quintela (2016), entre outros.

Neste ensaio, situamos nossas observações dentro do uso do termo clássico subcultura, por aludir aos estilos de vida juvenis que tentam se contrapor à cultura dominante, uma vez que partem do cenário histórico ao qual a trajetória de Madonna está atrelada.

De acordo com O'Brien (2008), as relações de Madonna com as subculturas estiveram presentes desde o início de sua carreira. O filme *Procura-se Susan Desesperadamente* (1985), por exemplo, apresentava o estilo visual da cantora no contexto da cena nova-iorquina dos anos 1980. Outros pontos de contato são a gravação da canção “La Isla Bonita” (1987), dedicada à comunidade latina, sua relação com Andy Warhol e suas constantes transformações ao modo camaleônico de David Bowie, seu ídolo de adolescência.

Ainda para O'Brien (2008), Madonna e Warhol têm muito em comum. Ambos fizeram parte da cena gay *underground* de Nova York nos anos 1980, eram atraídos pelo poder das celebridades e, ao mesmo tempo, cortavam essa atração com um senso de humor *kitsch* completamente irônico. Realizaram seus sonhos após sair da região central dos Estados Unidos, onde viviam com suas famílias católicas de imigrantes trabalhadores. Ambos tinham paixão por dinheiro e foram acusados de oportunistas ao utilizarem a cultura popular em suas artes.

Segundo Mustafa (2012), no entanto, o ponto na carreira de Madonna em que suas referências subculturais ficam mais fortemente explícitas e encontram ecos no *mainstream* é o lançamento da canção “Vogue”, em 27 de março de 1990⁷.

⁷ A canção foi lançada em março de 1990, com videoclipe gravado em preto e branco pelo diretor David Fincher. O vídeo mostra Madonna louvando os ídolos de Hollywood por sua graça e seu estilo (MUSTAFA, 2012, p. 83).

Muito se falou sobre a estética utilizada em “Vogue”, tanto visual quanto sonora, ter sido inspirada na subcultura que estava, coincidentemente, em voga na época no circuito gay *underground* de Nova York. O detalhe que faltava é que o vogue dancing que fazia parte da subcultura popular entre os gays, não era somente inspirada no glamour das modelos da revista *Vogue*, nos desfiles de moda, em ginástica olímpica e em passos de dança de Fred Astaire. As influências da dança iam bem mais longe. O Voguing como era utilizado pelos gays, veio na verdade, de um estilo de dança de salão originário da década de 1930. Pois bem, dança de salão em inglês significa Ballroom Dance. A subcultura criada pelos gays de Nova York na década de 1980 consistia em competições, denominadas Balls (baile em português)⁸ que eram uma mistura entre o glamour visto na revista de moda *Vogue* e batalhas de dança Vogue que foi totalmente adaptada pelos gays (MUSTAFA, 2012, p. 84).

Assim, “Vogue” demarcou para o público em geral algo que, para frequentadores dos circuitos *undergrounds*, já era notório: Madonna utilizava os elementos estéticos subculturais no contexto *mainstream*, complexificando, assim, os fluxos midiáticos tradicionais, em termos de consumo de música. A artista continuou utilizando tais práticas no álbum *Erotica*, por exemplo, em que elementos estéticos da subcultura BDSM (Bondage & SadoMasoquismo)⁹ são utilizados em todo o material, das letras de música aos videocliques, passando pelas fotografias do livro *SEX*, lançado nesse mesmo período.

De acordo com Monteiro e Silva (2018, p. 143), para além dos prêmios e do sucesso de vendas, a canção e o videoclipe de “Vogue” foram alvo de uma série de críticas, desde uma acusação de plágio da música “Deep in Vogue”, de Willi Ninja e Malcom McLaren, até discussões entre os fãs sobre uma exploração comercial da comunidade LGBTQ, latina e negra da qual “Madonna pareceu ter se aproveitado do LGBT (que sempre foi seu maior público e mercado consumidor)”, não dando a devida visibilidade e créditos à sua importância.

⁸ “Os Balls, segundo Johnson (2012) e o documentário *Paris is Burning* (1990), eram uma organização complexa, criativa e poética. Eles serviam como válvula de escape para quem os frequentava. Era como um mundo à parte, onde os gays na sua grande maioria, negros, se sentiam aceitos e valorizados pelo que eram e gostavam, era o momento em que se deixavam levar por seus sonhos, viviam ali o que gostariam de ser o tempo todo. Era uma celebração de um imaginário, uma fuga da vida real de homofobia e racismo. Os participantes dos Balls eram indivíduos de personalidade forte, que na maioria dos casos tinham sido rejeitados por suas famílias, e não tinham emprego ou onde morar. Eles, então, se dividiam em grupos por afinidade, chamados houses, que os acolhiam como uma família. Cada house possuía um líder ou mentor, que eram chamados, carinhosamente, de Mother (mãe em inglês). As houses mais famosas foram a House of Ninja, que tinha o dançarino de voguing Willi Ninja como Mother, e a House of Labeija, que tinha a Drag Queen Pepper Labeija como Mother. Durante os Balls, alguns dos integrantes das houses, os caminhantes (walkers), competiam nas mais diversas categorias para ver quem possuía mais estilo próprio ou estava mais na moda ou era mais gracioso. Os vencedores ganhavam estatuetas inspiradas no Oscar e viravam lendas dentro do circuito. Em alguns Balls, também ocorriam às batalhas de voguing, onde os participantes disputavam suas diferenças sem utilizar violência, e sim dançando. A Dança de movimentos elaborados e bem marcados, as poses imitavam as linhas perfeitas e a flexibilidade das modelos de passarela. Os participantes, mesmo que muitas vezes acabassem com pernas e braços entrelaçados, não eram permitidos de encostar uns nos outros durante as batalhas” (MUSTAFA, 2012, p.85).

⁹ A canção “Hanky Panky”, trilha do filme *Dick Tracey*, já trazia referências a isso, mas de forma muito mais leve.

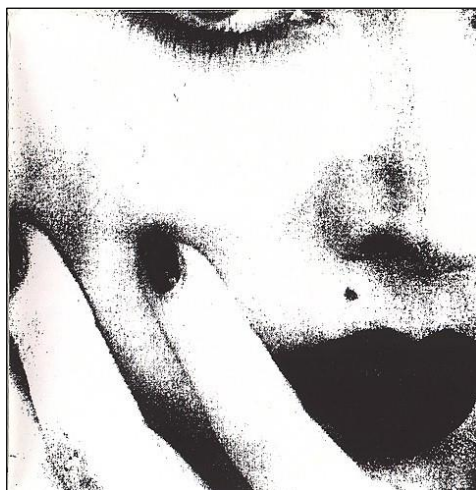
Dessa maneira, Madonna se valeu dos circuitos *underground* e trouxe estéticas subculturais para o pop, o que, de certa forma, a transformou em “antena de tendências”, ou *cool hunter avec la lettre*, e, ao mesmo tempo, a coloca em uma posição na qual a apropriação cultural de minorias e subculturas passa a também ser vista como uso mercadológico e apagamento. Os exemplos acima apresentam Madonna, criada no *underground* de NYC, como disse Thurston Moore, se apropriando de estéticas e elementos dessas subculturas de forma a popularizá-los no *mainstream* e a lhes dar alta visibilidade. No entanto, a partir daqui, nosso questionamento se inverte, pois refletimos sobre o que acontece quando o *underground* se apropria do pop ou quando as subculturas utilizam Madonna como seu material de expressão e referência. Como se dá essa modulação estética?

O caso *Virgin Voices*: quando Madonna virou *underground*

A relação dos músicos do *underground* com Madonna sempre foi bastante complexa. Nos anos 1980 e 1990, as demarcações ainda eram muito rígidas, e poucos artistas se arriscariam a entrar em uma seara ou em outra. Madonna saiu do *underground* jovem e conquistou o *mainstream* utilizando elementos desse universo e os popularizando. Já no fluxo contrário, um músico do *underground* emular o *mainstream* sem perder o público tratava-se de uma tarefa difícil em termos de aceitação tanto dos fãs quanto da crítica.

Em 1989, o próprio Sonic Youth (como alguns outros músicos da cena alternativa, como Mike Watt do Minutemen e J Mascis do Dinosaur Jr) lançou um álbum intitulado *Whitey Album* (Figura 1), sob o pseudônimo Ciccone Youth. É um álbum-tributo que contém dois *covers* de canções de Madonna: “Burnin’ Up” e “Into the Groove”¹⁰.

Figura 1. Capa do *Whitey Album*, da banda Ciccone Youth



Fonte: Reprodução.

¹⁰ As versões continuam marcadas pelo experimentalismo sonoro e dissonâncias características do Sonic Youth, acrescidas de *samples* das faixas originais.

Segundo as notas da edição *deluxe* do álbum *Daydream Nation*, da banda Sonic Youth,

o álbum de covers [do Ciccone Youth] tinha um design brilhante e contemporâneo, uma fotocópia em preto & branco ampliada do rosto de Madonna. Sonic Youth já tinha utilizado imagens encontradas em capas de álbuns antes, mas isso foi ampliar os limites. Nós enviamos cópias do álbum em vinil para a Warner para que chegasse à Madonna através de sua irmã que trabalhava no departamento de arte da gravadora. Ficamos sabendo que ela não teria problemas em reconhecer que ela lembrava da banda dos seus dias da Danceteria em NYC¹¹.

É possível, a partir deste exemplo inicial, observarmos as diferenças na forma de trabalho e divulgação que o *underground* mantém: a utilização de imagens encontradas, a despreocupação em torno da circulação, a estética DIY e a utilização da xerox, o envio boca a boca no estilo fanzine, além do uso de nomes paralelos para determinados projetos e de um certo desapego à noção dos direitos autorais.

No entanto, se a relação entre Madonna e o Sonic Youth ainda guardava uma questão de vizinhança e de conhecimento em comum, quando a cantora ainda frequentava a cena novaioquina, esse fator difere completamente no caso dos álbuns-tributo *Virgin Voices*.

A Cleopatra Records¹² é uma gravadora independente que foi fundada pelo empresário e fã de música Brian Perera. A gravadora está localizada em Los Angeles (Califórnia, EUA), desde 1992, e tem em seu catálogo diversos artistas e gêneros musicais cuja ênfase é a experimentação. Dentro da Cleopatra Records, há diversos selos independentes, como Hypnotic Records, Purple Pyramid Records, Deadline Music Records e X-Ray Records, abrangendo uma variedade de gêneros musicais e artistas únicos. A gravadora ficou inicialmente conhecida nos anos 1990 por ter divulgado e lançado artistas da segunda onda da música gótica e industrial nos Estados Unidos, como Christian Death, Switchblade Symphony, Leather Strip, The Electric Hellfire Club, Genitorturers, entre outros; artistas da new wave e do synthpop britânicos, como, por exemplo, Gary Numan e Missing Persons; além de expoentes do punk e pós-punk, como UK Subs e The Damned. Apesar da expansão mais recente para gêneros, como o metal, o blues, a psicodelia, o hip hop, entre outros, em selos específicos, ainda é fortemente associada a um caráter de experimentação e à cultura industrial e gótica, sobretudo no que diz respeito a sonoridades e gêneros que misturam guitarras e elementos eletrônicos.

Em *Virgin Voices*, Volume I (Figura 2), lançado em 1999, temos 14 faixas, com artistas que vão da new wave ao synthpop, como Heaven 17 (que regravou “Holiday”), Information Society (“Express Yourself”) e Dead or Alive (“Why Is It So Hard”), até o industrial de

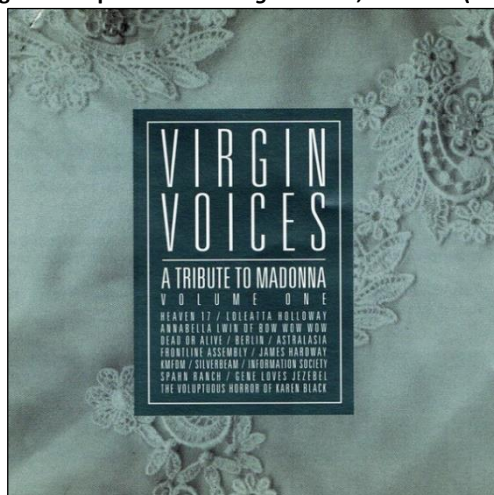
¹¹ Tradução nossa. No original: “The album cover [of Ciccone Youth], a b&w xerox enlargement of Madonna’s face, was a brilliant and contemporary design. Sonic Youth had utilized found images in album covers before, but this was testing the limit. We sent copies of the vinyl album to Warners to be passed on to Madonna via her sister who worked in the art department there. Word came back that she had no problem with it acknowledging she remembered the band from her NYC Danceteria day”. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/The_Whitey_Album>. Acesso em: 30 nov. 2020.

¹² Fonte: <<http://cleorecs.com/home/>>. Acesso em: 30 nov. 2020.

bandas como KMFDM (“Material Girl”) e Frontline Assembly (“Justify My Love”), passando por artistas como Boy George e Amanda Ghost (em uma versão dubstep triphop de “Bad Girl”), até uma banda darkwave, Gene Loves Jezebel (“Frozen”). Apesar da disparidade de subgêneros, observa-se que o tom experimental e o enfoque nos sintetizadores prevalecem nas versões. Além disso, destacam-se algumas sonoridades mais obscuras e etéreas, vocais mais sujos e distorções, além de um aumento nas BPMs (batidas por minuto), deixando os *covers* ainda dançantes, porém mais adequados às sonoridades das pistas alternativas.

A capa do álbum, apesar de nos remeter ao branco virginal do vestido de noiva da canção “Like a Virgin”, incorpora o frio do azul e as rendas, elementos muito utilizados no visual gótico, especialmente nos anos 1990. Assim, apesar das escolhas em geral óbvias de hits da cantora, as experimentações sonoras aliadas ao visual da capa endereçam a música de Madonna a fãs dos subgêneros em questão, acrescentando a dramaticidade do estilo gótico ao pop da artista.

Figura 2. Capa do álbum *Virgin Voices, Volume I* (1999)



Fonte: Reprodução.

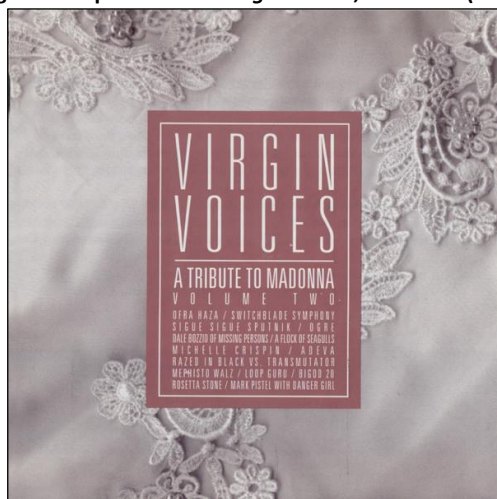
No Volume II, lançado no ano 2000 (Figura 3), temos outras 14 faixas e artistas que variam de subgêneros, como o darkwave/gótico de Switchblade Symphony (“Lucky Star”), Mephisto Waltz (“Skin”) e Razed in Black (“Erotica”), o EBM/techno da banda Bigod 20, que regravou “Like a Prayer” – e que fez muito sucesso nas pistas de clubs industriais –, o new wave/synthpop de A Flock of Seagulls (“This Is Used To Be My Playground”) e Sigue Sigue Sputnik (“Ray of Light”) e a cantora israelense Ofra Haza¹³, em uma versão quase oriental de “Open Your Heart”, remixada pela banda industrial Die Krupps.

¹³ Ofra Haza se tornou conhecida na cena gótica ao gravar, com a banda inglesa Sisters of Mercy, a música “Temple of Love”.

No segundo volume, as escolhas das canções são menos óbvias, e percebe-se um cuidado maior com a produção e os remixes, sobretudo dando mais peso e mais estranheza às sonoridades. A capa mantém a fotografia da primeira, mas acrescenta um vermelho escuro e o preto, remetendo ainda mais às tonalidades utilizadas no visual da subcultura.

Em ambos os volumes, temos músicas de fases distintas da popstar e de álbuns diferentes. O segundo álbum abraça, de forma mais intensa, sonoridades com mais ruídos e diferentes remixagens, além de mesclar nomes “mais conhecidos na cena”. O hit “Erotica”, por exemplo, do álbum de mesmo nome (1992), é remixado pela banda norte-americana Razed in Black, com uma sonoridade que mistura os subgêneros *electro-industrial* e *trance*, amplificando os sussurros e o caráter sexual da canção que já estavam presentes na original, combinando vocais masculinos e femininos, à medida que a música progride em seu “trance” eletrônico.

Figura 3. Capa do álbum *Virgin Voices, Volume II* (2000)



Fonte: Reprodução.

Nos dois álbuns, observamos que há negociações simbólicas que trafegam entre a homenagem a aspectos visuais e sonoros mais populares e confortáveis que são da zona do pop e do *mainstream* com reconstruções das canções que mantém estéticas do *underground* em um jogo de audições que transitam mais ou menos entre os campos em determinados momentos. As escolhas de repertório, de subgêneros e arranjos são moduladas em variações ora deixando as canções mais reconhecíveis aos fãs da cantora e ora desconstruindo a faixa com timbres, ruídos e barulhos que as transformam em elementos pertencentes à cena endereçando ao próprio selo no qual foram lançadas. Tudo isso demonstra que os artistas fazem essas mediações a partir de convenções artísticas e mercadológicas individuais e coletivas.

Considerações finais

Neste texto, procuramos discutir e apresentar elementos de como os fluxos midiáticos entre *mainstream* e *underground* apresentam-se de forma complexa e não binária na trajetória de Madonna, seja através dos usos que a Rainha do Pop faz de elementos estéticos subculturais, seja na delicada relação que artistas do *underground* têm com a cantora, apropriando-se de sua obra e trazendo elementos das culturas alternativas das quais fazem parte em seus tributos e regravações aqui apresentados. Nos casos do projeto Ciccone Youth e das coletâneas *Virgin Voices*, percebemos que Madonna foi “retrabalhada” para uma estética mais indie – no primeiro caso analisado – e mais gótica/obscura – no caso das coletâneas.

Em relação a essas estéticas, retomamos que o primeiro caso, voltado ao indie, é algo que remete à própria concepção do termo difundido na década de 1980 para descrever o circuito dos selos independentes e que posteriormente foi rotulado de indie rock, como citado por Straw (1991). Embora com estéticas e sonoridades diferentes, o indie do projeto Ciccone Youth não vai na contramão do gótico das coletâneas *Virgin Voices*, visto que a circulação desses gêneros e estilos musicais vem de um berço semelhante: o college rock, também nos anos 1980, no qual bandas que apresentavam experimentações musicais, como pós-punk e new wave, tinham espaço na mídia. Dessa forma, o próprio rock alternativo dialoga com a maioria dos gêneros que surgiram na década de 1980 e se tornaram conhecidos na década posterior, como indie rock, pós-punk, gothic rock e outros.

Então, mesmo que haja uma queixa em relação ao *status quo* e à indústria musical dominante, projetos como Ciccone Youth e coletâneas como *Virgin Voices* encontram maneiras de dialogar com o pop e de existir fora do *starsystem*, utilizando estilos como recurso simbólico – coisas que os gêneros e também as subculturas (HODKINSON, 2002; HEBDIGE, 2018) usam para identificar sua relação com o próprio *status quo*, especialmente nos casos em que buscam desafiar a hegemonia cultural.

Por conseguinte, mais do que diferentes discursividades estéticas, observamos a existência de diferentes fluxos e circulações não somente em relação aos aspectos midiáticos, mas também entre gêneros (e subgêneros) musicais (AMARAL et al, 2019) e no diálogo entre Madonna e as subculturas. Todas essas classificações na indústria musical buscam fomentar configurações de entendimento e consumo de material, o que se integra a sua promoção como obra e sua visibilidade no campo midiático.

A partir de uma análise que tomou como fundamento o método comparativo, trouxemos um estudo de caso sobre Madonna e as subcultura gótica ainda pouco explorado pela bibliografia consultada. Segundo Negri (2011), conforme os pressupostos metodológicos da abordagem comparativa, a escolha do caso específico das coletâneas musicais foi feita a partir de nossa questão inicial: “De que maneira os fluxos entre *mainstream* e *underground* nos desvelam relações menos polarizadas entre esses termos no contexto da indústria musical?”.

Em nossa tentativa de uma primeira operacionalização empírica sobre esse debate, *mainstream* e *underground* se mostraram categorias flutuantes não somente na estética, mas na forma de trabalho e nas estratégias e táticas de posicionamento – frente ao mercado, à crítica, à imprensa e aos fãs. Observou-se que as relações de uma artista de alta visibilidade, como Madonna, e de artistas de segmentos mais alternativos – como os encontrados nas

coletâneas aqui descritas – encontram-se em diálogo e tensão permanente, seja por questões de ordem visual, sonora ou por questões de endereçamento de mercado.

Referências

AMARAL, Adriana et al (Org.). *Mapeando cenas da música pop: materialidades, redes e arquivos*. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2019.

AMARAL, Adriana. Apontamentos iniciais sobre a cena witch house: a viralização de um subgênero e suas apropriações. In: JANOTTI JR, Jeder; SÁ, Simone (Orgs). *Cenas musicais*. São Paulo: Anadarco, 2013. p. 103-119.

CANEVACCI, Massimo. *Culturas extremas: mutações juvenis nos corpos das metrópoles*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

CARDOSO FILHO, Jorge; JANOTTI JR, Jeder. A música popular massiva, o *mainstream* e o *underground*: trajetórias e caminhos da música na cultura midiática. In: FREIRE FILHO, João; JANOTTI JR, Jeder (Orgs.). *Comunicação e música popular massiva*. Salvador, Edufba: 2006. p. 11- 23.

CARDOSO FILHO, Jorge; MARRA, Pedro. Do *underground* para o *mainstream* sem perder a categoria: análise da trajetória de um músico gaúcho. *Ícone*, Recife, v. 10, p. 1-15, 2008.

GOVARI, Caroline. “*Duas notas chegam para mim. Dois acordes repetidos sem fim*”: a constituição musical, midiática e identitária do rock gaúcho na década de 1980. 2020. 375 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2020.

GUERRA, Paula; QUINTELA, Pedro. Culturas urbanas e sociabilidades juvenis contemporâneas: um (breve) roteiro teórico. *Revista de Ciências Sociais*, Fortaleza, v. 47, n. 1, p.193-217, jan./jun. 2016.

GUMES, Nadja Vladi Cardoso. O negócio da música: como os gêneros musicais articulam estratégias de comunicação para o consumo cultural. In: JANOTTI JR, Jeder; LIMA, Tatiana; PIRES, Victor (Orgs.). *Dez anos a mil*: mídia e música popular massiva em tempos de internet. Porto Alegre: Simplíssimo, 2011. p. 70-83.

HEBDIGE, Dick (Ed.). *Subcultura: o significado do estilo*. Lisboa: Maldoror, 2018.

HODKINSON, Paul. *Goth: identity, style and subculture*. Oxford: Berg, 2002.

HUTCHINSON, Kate. Thurston Moore on Madonna: “She had credibility, she was really ahead of the game”. *The Guardian*, London, 15 jul. 2018. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/music/2018/jul/15/thurston-moore-on-madonna-credibility-new-york-downtown-scene>>. Acesso em: 15 dez. 2020.

LENA, Jennifer C. *Banding Together: How Communities Create Genres in Popular Music*. Princeton: Princeton University Press, 2012.

LINS, Mariana. This is show business: a cultura dos megaespetáculos pop e a invenção do “padrão Madonna”. In: SOARES, Thiago; LINS, Mariana; MANGABEIRA, Alan (Orgs.). *Divas pop: o corpo-som das cantoras na cultura midiática*. Belo Horizonte: Fafich/UFMG, 2020. p. 165-180.

_____. *A estetização da política na performance de Madonna*. 2017. 119 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2017.

MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

MONTEIRO, Gabriel; SILVA, Naiana Rodrigues da. “Come on, Vogue!”: Madonna e a construção da identidade LGBT através da representação simbólica na música pop. *Revista Temática*, João Pessoa, ano 14, n. 1, p. 128-145, jan. 2018.

MUGGLETON, David; WEINZERL, Rupert. *The Post Subcultures Reader*. New York: Berg, 2003.

MUSTAFA, Ariadne. “Get Up and Do your thing”. Carreira, performance e estratégia cross-media da cantora Madonna como exemplo alegórico da sociedade do espetáculo. 2012. 140 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Relações Públicas) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2012.

NEGRI, Camilo. O desenho de pesquisa comparativo em Ciências Sociais: reflexões sobre as escolhas empíricas. *Série CEPPAC*, v. 35, p. 1-19, 2011. Disponível em: <http://www.ceppac.unb.br/images/ics/S%C3%A9rie_Ceppac/035_negri_camilo_2011_3.pdf>. Acesso em: 22 jun. 2020.

NEGUS, Keith. *Producing pop: culture and conflict in the popular music industry*. London: Edward Arnold, 1992.

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

SCHNEIDER, Sergio; SCHIMITT, Cláudia Job. O uso do método comparativo nas Ciências Sociais. *Cadernos de Sociologia*, Porto Alegre, v. 9, p. 49-87, 1998.

STRAW, Will. Systems of articulation logics of change: communities and scenes in popular music. *Cultural Studies*, v. 5, n. 3, p. 368-388, 1991.

THORNTON, Sarah. *Club cultures*. Music, media and subcultural capital. London: Wesleyan University Press, 1996.

Adriana da Rosa Amaral

Professora do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos). Líder do Laboratório de Pesquisa Cultpop – Cultura Pop, Comunicação e Tecnologias, vinculado à Unisinos e certificado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq.

Caroline Govari

Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos). Pesquisadora do Cultpop – Laboratório de Pesquisa em Cultura Pop, Comunicação e Tecnologias, vinculado à Unisinos. Atualmente, faz parte do projeto de pesquisa *Histories of AI: A Genealogy of Power*, da University of Cambridge (Reino Unido), e é colaboradora do Centro de Investigação em Artes e Comunicação (CIAC), da Universidade do Algarve (Portugal).