



## História do Tempo Presente e Indústria Fonográfica: Questões Sobre Música Pop e Temporalidades

Igor Lemos Moreira<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente trabalho pretende discutir, a partir da perspectiva da História do Tempo Presente, as relações entre indústria fonográfica e a música *pop* com as temporalidades. Partindo das noções de geração, crise do tempo e retromania são analisadas formas de instrumentalização de experiências no campo da música *pop* contemporânea, refletindo sobre como diferentes sujeitos mobilizam usos diferentes do passado e sobre as diferentes temporalidades que atravessam a constituição deste campo artístico.

**Palavras-Chave:** História do Tempo Presente, Indústria Fonográfica, Música Pop, Temporalidades, Retromania.

## History of Present Time and Phonographic Industry: Pop Music Questions and Timing

**Abstract:** The present work intends to discuss, from the perspective of the History of the present, as between the phonographic industry and pop music as temporalities. The waves of notions of generation, time crisis and retro-aucance are not analyzed as forms of interactivity, but also as temporary ones that cross the artistic field.

**Keywords:** History of Present Tim, Phonographic Industry, Pop Music, Temporalities, Retromania.

### Introdução

No dia 02 de setembro de 2015, o ator brasileiro José de Abreu foi considerado como uma das principais pautas dos veículos digitais de comunicação voltados ao setor da cultura *pop*, entre estes o portal EGO<sup>2</sup>. De acordo com a publicação do jornalista Luis Pasin (2015) no referido portal, o ator, que na época fazia parte do elenco da novela “A Regra do Jogo”, da rede Globo, havia publicado comentários polêmicos em suas redes sociais a respeito da 22ª edição do Prêmio *Multishow*. Na edição de 2015, o evento premiou vários artistas e cantores nacionalmente conhecidos como Luan Santana e Anitta.

Nessa ocasião, Abreu, que na época tinha aproximadamente 69 anos de idade, afirmou que a premiação do canal *Multishow*, integrante do grupo Globo, era um marco no processo

---

<sup>1</sup> Doutorando, Mestre e Graduado em História pela Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGH/UDESC). Membro do Laboratório de Imagem e Som (LIS/UDESC), do Grupo de Pesquisa em Música, Cultura e Sociedade (MUSICS/CEART/UDESC) e da Equipe de Apoio Editorial da Revista Tempo e Argumento. Bolsista de Doutorado da Fundação Universidade do Estado de Santa Catarina (PROMOP/UDESC).

<sup>2</sup> O Portal foi lançado em 2006 pelo Grupo Globo com a proposta de ser um portal de notícias sobre o mundo das celebridades nacionais e internacionais. Em 2017 o site foi descontinuado.



que denominou como “O fim da música”. Suas publicações online acabaram chamando a atenção da cantora Anitta, premiada pelo evento e que, através de seu perfil no *Twitter*, questionou o artista afirmando que talvez aquele fosse o início de uma nova fase, afinal se estava falando de uma nova “geração” dentro da indústria. Não parando por aí, José de Abreu respondeu a cantora que existiria uma confusão entre “pouca idade” com o “novo”, afirmando que aquilo que muitos consideravam como “novo” possuía em seu cerne uma dimensão “velha”.

Poucos dias depois, e de maneira semelhante, a cantora estadunidense *P!nk* teceu comentários acerca do mesmo tema durante o *MTV Video Music Awards* de 2015. No dia 04 de setembro, o portal de notícias *POPline*, publicou uma matéria onde aproximava os comentários da cantora com os do autor José de Abreu intitulando a matéria de “Artistas *pop* atuais são chamados de “lixo” e “fim da música” – a exemplo de ídolos *pop* do passado”<sup>3</sup>. Produzida por Leonardo Torres (2015), um comunicólogo especializado em jornalismo cultural, a publicação aproximava os dois artistas que se sentiam deslocados frente a uma nova geração que não representava mais o mundo artístico em suas respectivas visões. No caso da cantora *P!nk*, que iniciou sua carreira no ano 2000, ela não apenas se sentia deslocada e “envergonhada”, em suas próprias palavras, mas também considerava que as músicas recentes eram um “lixo” sem potencial político algum e sem a capacidade de “salvar a vida” de ninguém (TORRES, 2015).

### **Questões Sobre Música Pop e Temporalidades**

Apesar das diversas discussões possíveis, o que chama mais a atenção na produção de Leonardo Torres, e tantas outras em outros portais como a de Guilherme Tintel (2017) “as divas *pop* estão passando por uma crise e ela parece longe de acabar”, é que os próprios produtores de conteúdo se colocavam como participantes deste processo e questionavam esses posicionamentos, apontando que as discussões estavam de forma geral, mas não exclusivamente, relacionadas um embate geracional. O debate acerca da noção de geração é bastante amplo e deve ser pensamento enquanto uma dimensão/categoria elástica que perpasse os indivíduos, sendo esta uma das principais características da cultura *pop*, que tem entre seus eixos estruturantes a música (SIRINELLI, 2006).

---

<sup>3</sup> TORRES, Leonardo. Artistas *pop* atuais são chamados de “lixo” e “fim da música” – a exemplo de ídolos *pop* do passado. 04/09/2015. Portal *POPline*. Disponível em: <<http://portalphopline.com.br/artistas-pop-atuais-sao-chamados-de-lixo-e-fim-da-musica-a-exemplo-de-idolos-pop-do-passado/>>. Acesso em: 27 maio 2018.



Diferentemente do senso comum, e estas matérias ecoam tal senso, a noção de geração não está relacionada exclusivamente a um dado biológico como o nascimento ou a idade, mesmo que estes sejam fatores que a influenciem. Jean-François Sirinelli (2006), aponta para a necessidade de observar a geração como o intercalar de múltiplos fatores e experiências na constituição de um sujeito, marcado por experiências comuns, meios/contextos nos quais estes sujeitos se inserem e de como estes se observam no mundo.

Assim como a geração, a noção de *pop* é elástica e perpassa uma série de outras questões como a indústria cultural, a mídia e a “performance”. De acordo com Thiago Soares (2015, p. 19), para se definir a Cultura *Pop* é preciso entendê-la como atrelada a “produção e consumo de produtos orientados por uma lógica de mercado, expondo as entranhas das indústrias da cultura e legando disposições miméticas”. Nesse sentido, a Cultura *Pop* é perpassada por processos de consumo e comunicação que, por sua vez, estão relacionados a ideia de uma arte “popular” como ao movimento “*pop art*” que emergiram no final da década de 1950 em países como os Estados Unidos (VELASCO, 2010). Apesar das aproximações e de sua relação direta com a ideia de “popular”, é preciso destacar uma diferenciação existente entre o sentido de “popular” e *pop*.

Em seus estudos, Thiago Soares (2015) discute que a noção de música *pop* faz referência a ideia de “popular midiático” distanciando-se, sem romper totalmente, com a noção de cultura popular que, em língua portuguesa, remonta a uma dimensão “típica/folclórica”. Tal diferenciação, de acordo com o autor, é uma característica fundamental nos países falantes de língua portuguesa onde as terminologias são facilmente confundidas, diferentemente dos Estados Unidos da América onde a cultura e música folclórica possuem uma outra determinação: *Folk*. Neste trabalho, ao fazermos referência a cultura e música *pop* estamos trabalhando com um gênero musical que em si mesmo é híbrido e incorpora outros gêneros, relacionado a ideias como a estética, a performance e ao papel midiático (SOARES, 2015). Além disso, cabe destacar as produções que circulam o gênero pois, desde o século XX é possível observar que o *pop* esteve relacionado a outros gêneros da indústria musical como o *R&B*, o *Rock* e a *Dance Music*.

É preciso aqui tecer alguns comentários a respeito das configurações da música *pop* e de seus distanciamentos do *rock* a partir da década de 1950, especialmente no contexto pois Segunda Guerra Mundial, uma vez que ambos emergem em contextos próximos e o



desenvolvimento do campo se daria de maneira aproximada em várias ocasiões. No pós-II Guerra Mundial, na medida em que o *rock* era aproximado cada vez mais dos movimentos *anti-establishment* e da contracultura (NAPOLITANO, 2016; GONZÁLEZ, 2016), foi criada uma distância maior entre os dois gêneros musicais. Em contrapartida, desde o mesmo período uma das principais características da música *pop* é sua a relação direta com o *mainstream*, um dos elementos de oposição do gênero ao *rock*.

Essa questão está diretamente relacionada a própria emergência de novas tecnologias como o rádio portátil com materiais e preços mais acessíveis e da gravação multicanal (MARTEL, 2012). No mesmo contexto em que a música *pop* se aproximou cada vez mais de uma imagem “comercial”, as emissoras de rádio foram marcadas pela emergência de artistas fundamentais na constituição do campo, como Cher e Elton John. A atuação de ambos, assim como outros artistas anteriores como Bob Dylan, Neil Diamond, e Marvin Gaye, foi fundamental pois, através de suas carreiras, é compreensível a aproximação da música *pop* com outros gêneros, a expansão da noção de “popular midiático” (FRITH; STRAW; STREET, 2001) e o crescimento do piano como base principal das músicas.

Já nesse contexto, é visível a aproximação da música *pop* com um estilo sonoro e de composição que permanece até nossa atualidade onde:

[...] a “música pop” como um gênero, opera sob a égide do ecletismo, mas aponta para lugares comuns na sua formatação: as canções de curta e média duração, de estrutura versos-pontes, bem como do emprego comum de refrãos e estruturas melódicas em consonância com um certo senso sonoro pré-estabelecido (SOARES, 2015. p. 24).

Foi especialmente a partir da segunda metade do século XX que o cenário passou a se desenhar de maneira diferenciada, sendo considerado por alguns como o momento de emergência do que hoje é entendido enquanto música *pop* (MARTEL, 2012). Nesse contexto, outros nomes passam a surgir dentro da indústria tais como Gloria Estefan, Abba, Celine Dion, Madonna, Whitney Houston e Michael Jackson. Márcia Tosta Dias (2008. p. 49-50), ao atualizar o conceito de indústria cultural, aplicando-o a indústria fonográfica, destaca que a dimensão mercadológica desse setor e o “universo do mercado de música é quase que completamente, tomado pela música popular de massa, a música *pop*, e o popular traz o referido sentido de popularidade adquirida através do mercado”. Retomando a discussão de Adorno e dos teóricos da escola de Frankfurt, a socióloga destaca que o processo visto com pessimismo



na perspectiva Adorniana, o qual a música popular seria esvaziada de sentido tornou-se a principal produção das indústrias fonográficas no final do século XX.

Além de trazerem mudanças significativas ao campo, incorporando temáticas como a sexualidade, latinidade e racismo em suas construções como artistas, o lançamento da carreira destes artistas trouxe ao meio musical o *Dance Pop*, a articulação entre música e dança que seria uma herança do *Disco*, e uma crescente aproximação com a mídia, em especial com o audiovisual e a cultura de videocliques. Baseado nesta ideia, é fundamental compreender que a “As execuções midiáticas das canções populares massivas não só permitem tornar as vozes dos cantores familiares ao cidadão comum, como também resultam na identificação desses cantores a partir de signos” (JANOTTI JÚNIOR; SOARES, 2008. p. 13).

Em 1981 foi ao ar, nos Estados Unidos, o primeiro programa da emissora *MTV*, precursora ao lançar um canal dedicado totalmente a música transmitindo, para além de alguns programas, uma série de videocliques durante sua programação (VICENTI, 2014). O lançamento de canais como a *MTV* colaborou diretamente para o crescimento de uma cultura visual dentro da indústria fonográfica, na qual a música *pop* passou a se basear de maneira destacável. Em seus estudos, Soares (2004) aponta a ampliação dos usos do videoclipe e a discussão estética que a perpassa como elementos fundamentais na construção da noção do artista e do gênero. Um caso de destaque foi a cantora Madonna, que explorou a sexualidade articulada as dimensões visuais e estéticas que, apesar de fazerem parte anteriormente das performances ao vivo, se intensificaram entre os anos de 1980 e 1990 com as possibilidades abertas pelo avanço comunicacional e tecnológico (O'BRIEN, 2018).

Até o presente momento, buscamos pensar não apenas a compreensão acerca do que seria a música *pop*, mas também o seu desenvolvimento a partir da segunda metade do século XX, chegando até os anos de 1980/90. Essa breve revisão permite observar o quanto o cenário passou a crescer e transforma-se em um território pantanoso. Para além de atravessar o contexto de crescimento da cultura de videocliques e da “performance”, as décadas de 1980 e 1990 foram períodos de crescimento e consolidação de outros aspectos da cultura *pop* entre os quais destacamos dois: A construção das chamadas “divas” e o movimento de “retromania” (REYNOLDS, 2011), que por sua vez remonta as considerações de Andreas Huyssen (2014) sobre a nostalgia que marcam as culturas e sociedades na virada do século XXI.



A música *pop* é um território permeado por divas femininas desde seus primeiros esboços ainda na década de 1930. A presença de ídolos na história é um elemento estrutural das sociedades, passando por alterações drásticas a partir do século XX com a expansão dos veículos de comunicação (MARTINO, 2015; MORIN, 1989). Pensando o caso específico das mulheres transformadas em ídolos, Silvia Martínez Cano (2017, p. 479) afirma que, “*los modelos de divas del pop es un fending que hunde sus raíces em los comienzos de la música para las masas populares*”.

Apesar de existirem homens como Michael Jackson e Elton John lançados no século XX, ou mais recentemente figuras como Shawn Mendes e Adam Levine, a presença feminina é marcante dentro da indústria da música *pop* de língua anglófona, remontando a nomes como Ella Fitzgerald, Tina Turner, Aretha Franklin e Diana Ross, ainda na primeira metade do século passado. Nessa questão existe ainda mais uma diferenciação da música *pop* para a música popular relacionada ao folclore em outras regiões do continente latino-americano.

Em outras regiões, como no Chile, as mulheres ligadas ao gênero da música popular, passaram por momentos de protagonismo no cenário como na década de 1920 com a promoção das cantoras folclóricas e em outros sem tanto destaque, como na década de 1950 quando as mulheres passaram a ser afastas desse cenário por conta de uma noção machista de condição de gênero que determinaria se pessoa era profissional ou não (GONZÁLEZ, 2016).

Essa discussão é interessante pois, em outras ocasiões a música popular latino-americana se aproximou de padrões estadunidenses, como na década de 1930/40 onde lançamentos nos EUA colocavam a voz feminina em destaque. Deste modo, é possível se afastar mais uma vez a divisão de música popular e música *Pop* tendo em vista que dentro dessa última a presença feminina é um dos pilares estruturais do campo que estaria sujeito as próprias regras, especificidades e disputas que o configurariam (BOURDIEU, 1992).

Marca do cenário musical *pop*, a construção de divas não esteve relacionada apenas a uma construção voltada ao mercado (ADORNO, 1982), mas igualmente a um processo de inversão da ordem vigente imposta e da criação de modelos de identificação a partir das culturas de massa (MORIN, 1989). Desse modo, a mulher que se tornava uma diva muitas vezes conseguia, através de uma vontade própria e/ou de um possível interesse de um setor do mercado específico, inverter a ordem do imposto. Retomando as considerações de Michel de Certeau (2009) podemos considerar que as “divas” possuem um potencial de escapar as



estratégias do campo e/ou da sociedade através de táticas. Apesar de soar talvez otimista, não estamos desconsiderando que muitas destas táticas são criadas pela indústria buscando o lançamento de novos mercados.

Como atenta Edgar Morin (1989), elas são símbolos de identificação elaborados dentro da indústria cultural, conhecidas por mobilizar grupos sociais em torno das imagens de figuras ditas como “públicas”. As mídias ocupam papel fundamental na elaboração de tais figuras, pois “em sua missão, a imprensa, em comunhão com a indústria musical, definiu atributos para cada estrela, a partir dos quais construía sua personalidade midiática” (GONZÁLEZ, 2016. p. 155).

Consideramos então que a discussão sobre “divas” é aproximável das análises sobre o fenômeno das *star's system* no âmbito do cinema. Com a expansão do cinema a partir dos anos 1920, Edgar Morin (1989) analisa a ampliação da indústria cultural que o permeia, dando especial atenção aos fenômenos de identificação das massas com o setor cinematográfico. Durante o processo, são observados novos sentidos atribuídos a ideia de “estrela”, sendo esta uma categoria que adaptada da ópera e do teatro, onde os públicos passam a se identificar cada vez mais com os artistas representados na tela, criando sentimentos de empatia por esses e, principalmente, constituindo processos de mitificação ao seu redor. Vale destacar que tais figuras estavam inseridas em um dos principais veículos responsáveis pela organização de novas identidades e processos de identificação, em especial em sua relação com a noção de cidadania e nacionalismo: o Cinema (CANCLINI, 1997).

Um dos principais elementos dessa construção em torno de artistas dentro do cinema foi justamente a inversão dos papéis onde a identificação não estava mais com o “personagem” ali representado, mas sim com a atriz ou o ator que o representaria. Através da expansão do universo cinematográfico, com a articulação de outros veículos de comunicação, eram construídos novos significados atribuídos a ideia de “estrela” ou, como o autor irá chamar, a emergência do fenômeno do *star system*. Esse processo ocorria através de vários suportes como periódicos voltados ao universo das “celebridades” e os ensaios fotográficos que passaram a ser realizados e divulgados. Para Edgar Morin (1989):

Longe de eliminar o culto, incentiva-o. Mais presente, mais familiar, a estrela está quase à disposição de seus admiradores: daí o florescimento de fã-clubes, revistas, fotografias, correspondência, que institucionalizam o fervor. Toda uma rede de canais conduz a partir daí a homenagem coletiva, que retorna aos fiéis na forma dos mil fetiches que eles reclamam (MORIN, 1989. p. 20).



Apesar de fazer referência a contextos e suportes diferentes, a análise de Morin pode ser aproveitada para o debate acerca das divas ou celebridades da música *pop* uma vez que estas se encontram em modos de produção que possuem permanências destas “estrelas”. Partindo das leituras de Edgar Morin, a autora Ana Carolina Maciel (2011) observou o fenômeno das *star's system* como um processo colaborativo entre mídia e expressão artística, onde tais figuras são vistas como sujeitos possíveis de identificação e de criação de elos com o público que os observa e os consome em múltiplas plataformas que não apenas a sua produção. Esse processo de identificação analisado pelos autores reserva as estrelas um espaço de atuação e de construção de si, sendo assim elas, apesar da influência da indústria, não podem ser compreendidas somente como um produto mercadológico.

O que queremos destacar é o papel da diva ou da *star system*, enquanto um ídolo e/ou uma celebridade, que é dotado de espaços de atuação e liberdade não apenas criativa, mas também social e político, além de possuírem historicidade (MORIN, 1989). Exemplos destas questões podem ser observados nas atuações da artista Gloria Estefan e seus esforços contra o socialismo cubano em meio a promoção da música latina dentro dos Estados Unidos desde a década de 1970. Outro caso possível de se observar refere-se a figura da cantora Madonna e seus movimentos em prol da revolução e libertação sexual nas últimas décadas do século passado (CICCONI; LEIGH, 2008; O'BRIEN, 2018). Em ambos os casos, é reconhecível que as cantoras integraram movimentos de setores e vertentes da indústria cultural de promoção da música latina ou das pautas ligadas ao gênero e a sexualidade. Porém, a inserção na indústria não impede de considerar seus espaços de liberdade, atuação e articulação.

É justamente a construção de tais figuras simbólicas, que são as divas, que possibilita retomar novamente as falas de *P!nk* e de José de Abreu levantadas no início deste capítulo (MARTÍNEZ CANO, 2017). Em ambas, assim como nas duas publicações citadas a respeito do cenário da música *pop* atual, a problemática das divas está presente. A partir da década de 1990 aconteceu o crescimento das consideradas novas mídias que acabaram alterando profundamente as redes de sociabilidade e circulação de ideias e pensamentos. Entre estas novas mídias, como destaca Pierre Lévy (2004), ocorreu o desenvolvimento da internet de uso comercial, a chamada *World Wide Web*, causando assim não apenas um impacto profundo na sociedade e no processo de criação de tais figuras, mas também criando novas categorias





fundamentais de análise para as conjunturas atuais, entre estas a noção de *cibercultura* (MARTINO, 2015).

Por *cibercultura* consideramos um conjunto de práticas que se instalam a partir da ampliação ao acesso da internet, em especial por parte de grupos de jovens, que encontraram no espaço virtual não apenas novas formas de experimentação e trocas, mas canais de compartilhamento e comunicação coletiva que quebram com uma determinada hegemonia dos principais veículos ditos como “tradicionais” (LÉVY, 2010). Nesse novo espaço é possível observar a construção de novos desejos e práticas permeados por riscos nos planos econômicos, políticos, sociais e culturais intensificados a partir da *Web 2.0* e da crescente cultura participativa (JENKINS; GREEN; FORD, 2014).

Essa mudança impactou significativamente a configuração da indústria da música *pop* e do campo artístico que a constrói. Neste sentido, se a ideia de celebridade e de “ser” um artista *pop* passou por uma revolução em função do advento da cultura dos videoclipes e da incorporação da noção de performance (SOARES, 2004), a virada do século XXI trouxe novas configurações ao campo acompanhadas pela referida *cibercultura*. Ao mesmo tempo, poderia se dizer que existe uma “expansão tecnológica no campo” que permite pensar as novas disputas geracionais pautadas, como no caso de José de Abreu, na ideia de “retromania”.

Em seus estudos, Simon Reynolds (2011), procura demonstrar que uma das marcas da música *pop*, a partir da década de 1990, seria certamente a presença de um passado que está sempre em disputa. Para o autor, os anos compreendidos entre 2000 e 2010 trouxeram consigo o peso de exercícios de rememoração e homenagens, tais como *reality shows* e séries televisivas. Estes seriam apenas alguns dos elementos da cultura do passado-presente (HUYSSSEN, 2014) que marcam o gênero e da indústria no século XXI. Segundo Reynolds (2011):

A certa altura, a enorme massa de passado acumulada atrás da música começou a exercer uma espécie de força gravitacional. A sensação de movimento, de ir a algum lugar, poderia ser satisfeita tão facilmente (de fato, mais facilmente) retrocedendo nesse vasto passado do que avançando. Ainda era um impulso exploratório, mas, agora assumia a forma de arqueologia (REYNOLDS, 2011, p. XX, tradução livre).

Para o autor a prevalência de uma cultura passado-presente pode ser chamada de retromania fazendo referência a uma fixação constante pela moda “retro”, destacada por Andreas Huyssen (2014). Outro elemento que é possível pensar desse contexto foi a criação do *youtube* (2005) e de que maneira este alimenta atualmente um desejo por registro e fuga do



passado, uma vez que através desta plataforma performances e músicas estaria “salvas” para consulta quando necessário. O que parece perpassar indiretamente as reflexões de Reynolds, é a preocupação com relação a um medo ou uma forma de disputa do “esquecimento” uma vez que, conforme o autor destaca, a obsessão pelo passado pode ser o maior perigo do futuro da música *pop*. Este é um ponto particularmente interessante, em especial pelo que vem sendo levantado até o momento relativo ao ambiente virtual, dos conflitos geracionais e a cibercultura na qual as sociedades ocidentais contemporâneas estão mergulhadas.

Contudo, é preciso destacar que a noção de uma suposta “crise da indústria” não é em nada nova ao campo, sendo inclusive anterior ao fenômeno da “retromania”. Eduardo Vicente (2014) e Márcia Tosta Dias (2008) aponta, através de suas pesquisas que existiria um fenômeno cíclico da indústria fonográfica em afirmar a existência de crises que teriam múltiplos fatores, como econômicos, tecnológicos e geracionais.

Nesse caso, mais do que um problema, a crise é um sintoma da indústria fazendo parte da mesma. As mudanças que ocorreram no final do século XX, em especial a partir dos anos 1980 e 1990 como apontado foram fundamentais não para uma emergência de uma “nova” crise, mas para uma nova narrativa acerca desta marcando igualmente alterações fundamentais no campo, em especial da música *pop*.

Nesse contexto, observa-se a mudança de suportes e a expansão tecnológica possibilitada pelo desenvolvimento da internet de consumo o que permitiu a reconfiguração do campo ao inserir novas práticas e possibilidades de crescimento de outros artistas não apenas pelo lançamento de gravadoras.

### **Considerações Finais**

A partir da expansão midiática e ascensão das culturas digitais, articulada a um crescimento de movimentos visando evitar o “esquecimento” dentro da indústria da música *pop*, não estaríamos nós mesmos criando mecanismos de esquecimento a partir de uma ilusão de preservação? Para Seligmann-Silva (2012), este processo pode ser um dos principais problemas de nossa obsessão pelo arquivamento. No caso específico do *youtube*, levantado por Reynolds (2011), é possível pensar esse movimento pela disponibilização de vários materiais *online* sem critérios, movidos por um desejo de divulgação e criação um arquivo imagético. Além disso, a plataforma está inserida dentro de redes de compartilhamento e busca pela



isenção de responsabilidade para com a preservação daquilo que se pretende registrar, afinal após a publicação online geralmente se acredita que o material estaria a salvo.

Nesse sentido, as sociedades ocidentais contemporâneas vivem sob uma visão onde o simples fato de guardar/publicar serviria como modo de luta contra o esquecimento, o que resguarda um problema das relações entre preservação e esquecimento pois não se trabalharia ou discutiria aquilo que se deseja guardar como destaca Seligmann-Silva (2011). A obsessão em publicar vídeos no *youtube* ou outras plataformas, é destacada por Reynolds como uma das marcas desta “retromania”, produzindo uma forma de hiperamnésia mergulhada em um presente onde tudo e ao mesmo tempo nada se torna memória.

Essas considerações estão igualmente alinhadas a um terceiro autor, no qual inclusive Simon Reynolds (2011) baseia parte de suas considerações. Andreas Huyssen (2014), estudioso de temáticas como a literatura, a memória e os movimentos artísticos, traz considerações valiosas acerca deste processo. Para o autor, a partir do último quartel do século XX observasse a emergência de novas políticas de memória e do crescimento de tais discussões, a partir da ascensão de uma sensação de mal-estar com o período de então.

De modo semelhante, François Hartog (2013) registra este mesmo fato ao discutir o crescimento de novas discussões patrimoniais e a expansão deste campo, a partir da ascensão do regime de historicidade presentista. De acordo com estes pesquisadores, a virada do século XXI trouxe consigo o crescimento de preocupações com relação ao “presente” em função de um futuro que não mais pode ser visto de maneira positiva ou garantido, e de um passado traumático marcado pelas recentes catástrofes, no qual perpetuamente estamos mergulhados (ROUSSO, 2016).

A nova relação com um presente hipertrofiado e onipresente, quase uma amarra que não permite fugas desta sensação de mal-estar, provoca uma sensação nostálgica frente ao tempo vivido. Essa sensação existe, pois, “temos saudades das ruínas da modernidade porque elas ainda parecem encerrar uma promessa que desapareceu da nossa era: a promessa de um futuro alternativo” (HUYSSSEN, 2014. p. 93). Os comentários tecidos pelo artista José de Abreu, pela cantora P!nk, ou ainda pelos autores das matérias anteriormente comentados, são exemplares desta sensação e alinham-se perfeitamente a tais discussões.

Mesmo que integrem gerações, que extrapolam as barreiras de idade e campos distintos, esses sujeitos coabitam uma mesma temporalidade e compartilham uma sensação



comum onde a música possuiria valores engajados ou distintos daqueles que eles observam (SIRINELLI, 2006). Especialmente no caso da cantora P!nk e das publicações *online*, que são falas de pessoas mergulhadas na indústria da música *pop*, esse dado é ainda mais representativo, ecoando e convocando uma memória e uma nostalgia daquelas que foram consideradas como *Divas* e/ou fundamentais no campo, em especial nas décadas de 1980 e 1990. É, em parte, um embate geracional existente dentro do campo que convoca uma determinada memória acerca do mesmo em tempos de “crise” ou de “brecha no tempo”, onde existiria uma necessidade memorialista que guiasse os sujeitos (HARTOG, 2013).

Remontado, ainda, Huyssen (2014, p. 98), “o presente da modernidade apareceu (não raro) como uma ruína da autenticidade e de um passado melhor e mais simples”. Essa ideia de modernidade compartilhada por muitos dentro das redes da música *pop* seria justamente aquela na qual a experiência do novo, da novidade e da inovação constitui o campo. As críticas realizadas nos casos levantados inicialmente se situariam então justamente nessa ideia de uma falta de sensação do novo e de novas experiências.

### Referências

- ADORNO, T. Sobre Música Popular. In: ADORNO, T. **Theodor Adorno**. São Paulo: Ática, 1982.
- BOURDIEU, P. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. 16 ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 2009.
- CICCONE, C; LEIGH, W. **A vida com minha irmã Madonna**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2008.
- DIAS, M.T. **Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura**. São Paulo: Boitempo, 2008.
- FRITH, S.; Straw, W.; Street, J. (Orgs). **The Cambridge Companion to pop and rock**. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- GONZÁLEZ, J.P. **Pensando a música a partir da América Latina: problemas e questões**. São Paulo: Letra e Voz, 2016.
- HARTOG, F. **Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- HUYSSSEN, A. **Culturas do passado-presente: modernismo, artes visuais, políticas da memória**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
- JENKINS, H.; GREEN, J.; FORD, S. **Cultura da conexão: criando valor e significado por meio da mídia prorrogável**. São Paulo: Aleph, 2014.
- LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. 3a Ed. São Paulo: Ed. 34, 2010.



- MACIEL, A.C.M.D. **“Yes, nós temos bananas”**: Cinema industrial paulista: a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, atrizes de cinema e Eliana Lage. Brasil. Anos 1950. São Paulo: Alameda, 2011.
- MARTEL, F. **Mainstream**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- MARTÍNEZ CANO, S. Las divas del pop y la identidad feminista: reivindicación, contradicción y consumo cultural. **Rev. de Investigaciones Feministas**, v. 8, n. 2, 2017. Disponível em: <<https://revistas.ucm.es/index.php/INFE/article/view/55079>>. Acesso em: 12 nov. 2017.
- MARTINO, L.M.S. **Teoria das mídias digitais**: linguagens, ambientes e redes. Petrópolis/RJ: Rio de Janeiro, 2015.
- MORIN, E. **As estrelas**: mito e sedução no cinema. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- NAPOLITANO, M. **História & música**: história cultural da música popular. 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- O'BRIEN, L. **Madonna 60 anos**: a biografia do maior ídolo da música pop. 2 ed. Rio de Janeiro: Agir, 2018.
- PASIN, L. José de Abreu critica vencedores do Prêmio Multishow e Anitta rebate. 02/09/2015. **Portal EGO**. Disponível em: <<http://ego.globo.com/famosos/noticia/2015/09/jose-de-abreu-critica-vencedores-do-premio-multishow-e-anitta-rebate.html>>. Acesso em: 27 maio 2018.
- REYNOLDS, S. **Retromania**: Pop culture's addiction to its own past. Nova Iorque: Macmillan, 2011.
- ROUSSO, H. **A Última catástrofe**: a história, o presente, o contemporâneo. Rio de Janeiro: Fundação Getulio Vargas, 2016.
- SELIGMANN-SILVA, M. Direito pós-fáustico: por um novo tribunal como espaço de rememoração e elaboração dos traumas sociais. In: FICO, C.; ARAÚJO, M.P.; GRIN, M. (Orgs.) **Violência na história**: memória, trauma e reparação. Rio de Janeiro: Ponteio, 2012.
- SIRINELLI, J.F. A Geração. In: FERREIRA, M.M. AMADO, J. (Orgs.) **Usos e abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2006.
- SOARES, T. Percursos para estudos sobre música pop. In: SÁ, Simone Pereira de; CARREIRO, R.; FERRARAZ, R. (Orgs.) **Cultura pop**. Salvador: EDUFBA/Brasília: Compós, 2015.
- SOARES, T.; JANOTTI JUNIOR, J.S. O videoclipe como extensão da canção: apontamentos para análise. **Galáxia** (PUC/SP), v. n. 15, 2008. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/galaxia/article/view/1497/969>>. Acesso em: 12 nov. 2017.
- SOARES, T.; JANOTTI JUNIOR, J.S. **Videoclipe**: o elogio da desarmonia. Recife: Livro Rápido, 2004.
- TINTEL, G. As divas pop estão passando por uma crise e ela parece longe de acabar. 30/04/2017. **Portal It Pop!** Disponível em: <<https://www.portalitpop.com/2017/04/divas-pop-em-crise.html>>. Acesso em: 24 maio 2018.



TORRES, L. Artistas pop atuais são chamados de “lixo” e “fim da música” – a exemplo de ídolos pop do passado. 04/09/2015. **Portal POPline**. Disponível em:

<<http://portalpopline.com.br/artistas-pop-atuais-sao-chamados-de-lixo-e-fim-da-musica-a-exemplo-de-idolos-pop-do-passado/>>. Acesso em: 27 maio 2018.

VELASCO, T. Pop: em busca de um conceito. **Animus: Revista Interamericana de Comunicação Midiática**, Santa Maria, v. 9, n. 17, jan./jun. 2010. Disponível em:

<<https://periodicos.ufsm.br/animus/article/view/2376/2466>>. Acesso em: 12 nov. 2017.

VICENTE, E. **Da vitrola ao iPod: uma história da indústria fonográfica no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2014.