

# sessões do MAGINÁRIO

VOL. 18 | N. 30 | 2013



CURTA NOSSA  
PÁGINA

**Caravaggio, Rammstein  
e Madonna**

Ticiano Paludo

**P.79**

**Hipermodernidade, sociabilidade  
e tecnologias digitais**

Erika Oikawa

**P.89**

**Manifestações e mídias  
alternativas**

Antonio Brasil e Samira Moratti Frazão

**P.127**

# Bang, Bang! Caravaggio, Rammstein e Madonna: sexo, violência e autorrepresentação em alegorias encenadas

*Bang, Bang! Caravaggio, Rammstein and Madonna: sex, violence and self-representation in staged allegories*

Ticiano Paludo<sup>1</sup> 

## Resumo

O artigo estuda as relações entre construção alegórica e encenação, relacionando-as com a autorrepresentação, tendo como recorte obras de Caravaggio, Rammstein e Madonna. O texto aborda, ainda, a relação da representação com o conceito do espetáculo total proposto por Richard Wagner.

## Palavras-chave

Rammstein; Wagner; alegoria.

## Abstract

The paper studies the relationship between allegorical construction and scenario, relating them to self-representation presented in a cutout works of Caravaggio, Rammstein and Madonna. It also discusses the relationship between representation and the Richard Wagner's total spectacle.

## Keywords

Rammstein; Wagner; allegory.

O presente artigo enfoca a autorrepresentação teatral, encenada na pintura e na música. Entende-se por autorrepresentação os trabalhos nos quais o artista se insere como protagonista da cena. Soma-se a isso o fato da atuação encenada ser afim à proposta conceitual das obras. O estudo se dará através do recorte de três artistas contestadores que, utilizando diferentes suportes – sendo eles a pintura, a apresentação musical ao vivo e o vídeo musical – elaboraram uma arte conceitual crítico-alegórica que se utiliza de elementos construtores de representação, com base identificada na teoria do teatro, amparada pela construção de alegorias. Além disso, será evidenciado o caráter wagneriano do espetáculo total presente no show e no vídeo, confrontando-o com a pintura. Para embasar a discussão, propõe-se um breve resgate de conceitos relacionados à arte teatral, ao estudo wagneriano do espetáculo e à construção alegórica. Ao final, será traçada uma costura entre os apontamentos teóricos e os objetos.

A primeira questão que se impõe é: qual a importância do legado teatral para a música? A resposta: toda. A música esteve presente no teatro desde suas origens, seja como música de fundo, seja como plano frontal. Embora na ópera a música apareça com maior destaque, não devemos esquecer que se trata de teatro musical (ao contrário da música no teatro, ou seja, a música de cena).

Quando pensamos o teatro, cabe lembrar que existe um impulso do homem que necessita desse instrumento de diversão e conhecimento, prazer e denúncia. A representação teatral pode ser falsa ou fiel, improvisada ou previamente ensaiada, povoada de acontecimentos que imitam ou reconstituem imagens

da fantasia ou da realidade. A tríade básica do teatro (autor, ator e público) pode ser identificada tanto nele quanto na pintura e nas apresentações musicais que se utilizam da encenação teatral. No recorte proposto neste trabalho, os artistas desempenham um papel simultâneo de autor-ator.

Resgatando brevemente as origens do teatro, Peixoto (1983) relata que são mencionadas representações litúrgicas no Egito entre 3000 a.C. a 2000 a.C. Pesquisas mais recentes descobriram um papiro, provavelmente de 1887 a.C., que indica um ritual de representação da morte e esquartejamento de Osíris, deus da terra e da fertilidade no Egito. Acredita-se que os primeiros intérpretes tenham sido os sacerdotes. O primeiro a ser nominado, na história do espetáculo, é o grego Téspis que, em 560 a.C., teria introduzido na dramaturgia primitiva o canto poético, o diálogo e o personagem. De lá até os dias de hoje, a representação teatral vem sofrendo metamorfoses paradigmáticas e subdivisões em gêneros constantes, nutrindo-se do passado e atualizando historicamente suas técnicas e tessituras.

A *Arte poética*, de Aristóteles, pode ser considerada como marco fundador importante para pensarmos a narrativa teatral. No que diz respeito à tragédia grega, a tese geralmente aceita é a de que as representações apareciam nos cultos a Dionísio, deus do vinho e da fertilidade, das fontes da vida e do sexo. Aristóteles afirmava que a tragédia tinha sua origem nos ditirambos (cantos corais acompanhados de flauta) e tendia a representar os homens melhores do que são, enquanto a comédia nascia das cerimônias e canções fálicas, mostrando os homens piores do que são. As tragédias versavam sobre heróis e mitos, enquanto

as comédias estavam voltadas à investigação crítica do cotidiano, ainda que, geralmente, em defesa dos valores tradicionais e contra os perigos de uma decadência ética e moral. Peixoto (1983, p. 68) lembra que “[...] para Aristóteles, a arte é imitação da natureza; o drama é a imitação das ações, tendo por objetivo provocar compaixão e terror. A identificação do público com os personagens coloca o primeiro em estado de êxtase e assim poderá atingir a purgação (catarse) destas emoções”. No jogo teatral, assistindo ativa ou passivamente, os espectadores são envolvidos no manto ritualístico das representações.

Avançando na conceituação teórica, Brecht dizia ser o prazer a função mais nobre da atividade teatral:

Etimologicamente a origem é o verbo grego *theastai* (ver, contemplar, olhar). Inicialmente designava o local onde aconteciam espetáculos. Mais tarde serve para qualquer tipo de espetáculo: danças selvagens, festas públicas, cerimônias populares. A ideia que hoje a palavra desperta em nós só aparece definida no século XVII. (Brecht apud Peixoto, 1983, p. 14 – grifo do autor)

Os recortes apresentados neste artigo utilizam-se de ironia (ou comédia), mostrando o homem “pior do que é”, e também da tragédia, apresentando uma crítica ao cotidiano. Uma vez que a representação carrega em seu íntimo o poder de trazer à luz, dar vida ao ser representado, ela permite ao público uma espécie de radiografia viva, um olhar crítico e contemplativo de si mesmo. Esta é a proposta identificada nas obras apresentadas a seguir.

Os integrantes de banda alemã Rammstein, a cantora *pop* norte-americana Madonna e o pintor italiano Caravaggio assumem, nas obras apresentadas neste artigo, o papel simultâneo de autores e atores de suas “cenas teatrais”, sendo elas, respectivamente: um vídeo musical, uma apresentação ao vivo musical, e uma pintura a óleo. Analisaremos as “cenas” sob o ponto de vista da representação, do teatro total wagneriano e sob a ótica da construção alegórica.

Começando pela questão da representação, para o encenador russo Stanislavski, representar verdadeiramente significa “estar certo, ser lógico, coerente, pensar, lutar, sentir e agir em uníssono com o papel” (Stanislavski apud Peixoto, 1983, p. 45). Para Stanislavski, o ator deveria desenvolver um trabalho de tal profundidade emocional com seu personagem a ponto de dar a impressão de que ambos fossem uma coisa só. Voltando ao pensamento de Brecht, ele propunha que o ator não se anulasse ou confundisse com o personagem, assumindo a postura de quem mostra um comportamento ao público, estabelecendo um diálogo crítico com a plateia, impedindo que ela acabasse anestesiada pela interpretação. Peixoto (1983) equaliza a questão, ao afirmar que ambas as técnicas podem coexistir sem ser excludentes. O ponto de partida de Stanislavski era o ator, enquanto que o de Brecht era o autor. Como aponta Peixoto (1983), para Stanislavski, os personagens conduzem a narrativa, enquanto para Brecht é o oposto. Cabe lembrar que no fim da vida, Brecht acabou por aceitar essa pluralidade coexistente.

Para a compreensão da alegoria, voltemos a Aristóteles, agora pensando a questão retórica.

Aristóteles dizia que a retórica era uma parte da dialética, pois, sendo a verdade demasiado débil para se impor, precisava contar com um instrumento que a tornasse mais eficaz. Porém, a retórica da verdade pode se transformar em um mero instrumento de persuasão, já não mais preocupado com a verdade. Kothe (1986, p. 6) define a alegoria, comentando a questão da retórica:

A alegoria é geralmente vista como figura de linguagem, portanto como parte da retórica. Mas seu meio de representação não precisa ser, necessariamente, a linguagem verbal. Pode ser, por exemplo, a pintura ou a escultura. A alegoria costuma ser entendida como uma representação concreta de uma idéia abstrata.

Porém, quanto mais abstrata a ideia, mais vazia de significado ela fica. E esse não é o devir da alegoria. Alegoria, então, é o “dizer o outro”. Esse dizer envolve um processo metafórico. A persuasão, o exercício da vontade, torna-se a essência da retórica. A metáfora, à medida que revela atributos comuns a dois entes diversos, configura o gesto típico do juízo sintético. Assim, inicia-se o processo de construção alegórica. Se enunciarmos a frase “Pedro é astuto como uma raposa”, teremos um exemplo clássico de metáfora: a identidade entre dois seres diferentes, isto é, um homem e um animal selvagem, utilizadas como elemento construtor. Kothe (1986, p.7) vai afirmar que “o *tertium comparationis* aponta para diversos atributos [...] aos dois seres”, permitindo a relação metafórica. O autor diz que o *tertium comparationis* refere-se a qualidades e atributos inerentes aos segmentos comparados. Assim, a força da metáfora

será proporcional à quantidade e à qualidade de coisas que ela for capaz de sugerir de modo sintético. Quanto mais distantes forem os elementos de comparação, mais surpreendente ela será. Cria-se, então, uma nova identidade, forjada pela soma destes polos contraditórios. O que difere a alegoria da metáfora é que a alegoria é mais extensa e detalhada.

Como este artigo coloca a lente sobre três obras artísticas distintas, cabe realçar que “[...] a obra de arte procura dizer o real (ainda que subjetivo), como o real procura se dizer através da obra: cada um diz o seu outro e se diz *no* outro (como faz todo o elemento alegórico)” (Kothe, 1986, p. 15 – grifo do autor). Ainda que ficcional ou fantasiosa, a obra não escapa da realidade, afinal, é parte dela. Fora da realidade a fantasia não tem sentido.

Ainda sobre a obra de arte, Kothe (1986, p. 71 – grifo nosso) afirma que “autor e leitor geram juntos a obra, que é sua alegoria, o seu *dizer o outro*, de modo que equivale à relação amorosa”. A fábula<sup>2</sup> (por exemplo, a história da cigarra e da formiga, na qual a formiga é apresentada como correta, porque trabalha duro, e a cigarra, como inconsequente porque prefere cantar<sup>3</sup>) é, tradicionalmente, um discurso de direita, uma legitimação do *status quo*, que nasce para perpetuar os interesses dominantes. A alegoria é um instrumento estratégico ideológico que tem o fetichismo como elemento inerente. Oscila entre dois pontos: explícito e velado, e vai depender de um *timing*, ou seja, depende do momento histórico, situa-se no tempo, depende do contexto. O mesmo vale para grupos fechados, nos quais o código pode ser interpretado por seus membros, mas é ininteligível ou obscuro para quem está fora do grupo.

Desse modo, a alegoria, assim como toda a linguagem cifrada, encontra-se em algo que não é privilégio particular de ninguém: a realidade. A alegoria não possui um significado estanque, único e universal. Ela significa, em um determinado contexto, dentro de um determinado grupo, e em um momento histórico específico. Essas variáveis podem alterar o significado ou a crença na mensagem alegórica (o “aqui agora” da formulação, circulação e interpretação). Cabe ainda ressaltar que, para sua eficácia, a alegoria deve transformar experiências pessoais em experiências universais.

Posto isso, passemos às análises. Nelas, buscaremos identificar inicialmente a questão alegórica, passando para a encenação. Nos exemplos musicais, identificaremos, também, as questões wagnerianas, estabelecendo, ao final, um confronto entre Wagner e Caravaggio.

A primeira obra a ser analisada é uma pintura a óleo datada de 1606. Intitulada *Davi com cabeça de Golias* (Figura 1), trata-se de uma alegoria bíblica integrante do Velho Testamento (Samuel 16-17), na qual Davi, com a ajuda de sua fé em Deus, mata o gigante malvado Golias, com uma fundada, e após sua morte, decapita-o.

Schama (2006, s. p.) apresenta uma leitura da cena representada por Caravaggio, na qual afirma que, neste autorretrato, Caravaggio não se representa como o herói (Davi), mas sim como o vilão, o monstro (Golias). Infere-se que, oferecendo sua própria cabeça, ele seria absolvido de seus pecados (uma vez que a alegoria depende de contexto, cabe lembrar que, nesse período, ele era fugitivo, acusado de assassinato).

Ao contrário das narrativas tradicionais, nas quais o herói é o bondoso que vence, aqui, o herói é o vilão, o gênio-artista que se retrata como tal.



**Figura 1:** Davi com cabeça de Golias (Caravaggio, 1606).  
**Fonte:** < [http://lounge.obviousmag.org/sandalias\\_magneticas/2012/08/pinturas-que-antecedem-a-morte.html](http://lounge.obviousmag.org/sandalias_magneticas/2012/08/pinturas-que-antecedem-a-morte.html)>. Acesso em: 30 jun. 2013.

Estamos diante de um autorretrato diferente de tudo o que havia se pintado até então. Os retratos tradicionais procuravam banhar os retratados com beleza e virtude. Aqui, Caravaggio personifica a maldade. Em uma representação da virtude do bem sobre o mal, Davi deveria ser o centro das atenções da cena retratada, porém está em segundo plano e suas feições não esboçam um semblante vitorioso ou orgulhoso, pelo contrário, aparenta um tom de decepção, estando o foco principal dirigido à cabeça cortada, para a qual se dirige, também, o olhar de Davi, induzindo igualmente o olhar do espectador.

A espada utilizada na decapitação apresenta a inscrição *Humilitas occedit superbiam*, isto é, “a humildade conquista o orgulho”. Para Schuma (2006, s. p.), trata-se de uma batalha que vinha sendo travada internamente por Caravaggio. Há o devoto, o corajoso “Davi Caravaggio” e o pecador criminoso “Golias Caravaggio”. A cabeça patética, arrancada do corpo, parece dizer “eu sei quem eu fui, eu sei o que eu fiz”. Um retrato sem graça, sem virtude, apenas a cabeça inundada de autoconhecimento. Schama (2006, s. p.) afirma que, para ele, “o poder da arte é o poder da verdade, não apenas sobre nós mesmos. Pois, se tivéssemos a chance de alguma redenção, ela deve começar com um ato de reconhecimento de que em todos nós o Golias compete com Davi”. Aí está a chave dessa alegoria, uma autoencenação que parte do particular para se tornar universal.

Caravaggio ficou conhecido por seu trabalho singular, apresentando constantemente uma narrativa densa e perturbadora. Como aponta Strickland (2004, p. 47), “[...] Caravaggio secularizou a arte religiosa,

fazendo os santos parecerem gente comum e os milagres, eventos do cotidiano”.

Tendo atuado em vida tanto como compositor quanto como diretor teatral, Richard Wagner surge no artigo para começar a estabelecer uma ponte entre música e teatro. Buscando uma relação entre a autorrepresentação heróico-(anti)heróica de Caravaggio e o trabalho de Wagner, observamos – no que diz respeito a Wagner – que, segundo Dumesnil (1934, p. 201-202)

[...] ninguém mais do que ele foi herói de suas obras, o personagem de seus dramas. Ele que procura eliminar do teatro tudo o que é muito subjetivo, ele que quer atingir o ‘puramente humano’, isto é, o símbolo bastante extenso para se aplicar à toda humanidade.

Mais uma vez, como apontado anteriormente, vê-se a procura pela verdade universal em prol da verdade particular, ainda que, no caso de Caravaggio, a subjetividade fizesse parte da cena. O autor complementa:

Wagner manifesta-se como incomparável diretor. Sua existência é, no sentido teatral, uma repetição de sua obra. Inventor de dramas e criador de heróis, Wagner começa por representar sua própria vida e para completá-la, vive sucessiva ou simultaneamente, uma quantidade de personagens diferentes (Dumesnil, 1934, p. 203).

Aqui começamos a notar a relação existente entre a “cena” representada por Caravaggio e o obra

de Wagner. Embora Wagner seja mais conhecido como músico e compositor, ele também foi um importante diretor de teatro, autor e ensaísta alemão. Propôs a música como elemento conciliador para a fusão de elementos representativos. Nesse modelo, a música governa os elementos e os agrupa em função das necessidades dramáticas de expressão. Wagner acreditava no teatro total, ou seja, cenários e iluminação caminhando de mãos dadas com o texto e o som. Desse modo, subordinando-se uns aos outros, os meios de expressão adquiriam a flexibilidade desejada para compor a teia narrativa total. Nas palavras de Wagner,

[...] o teatro é a arte capaz de dar ao homem a melhor imagem da Humanidade. [...] É preciso que a verdade que contenha seja bastante extensa para ter um valor universal. O drama será pois rico de símbolos. Seus próprios personagens serão símbolos vivos (sem tornar-se por isso, certamente, fantoches construídos de uma só peça e desprovidos de nuances psicológicas). Assim compreendido o teatro é uma arte total (apud Dumesnil, 1934, p. 86-87).

Peixoto (1983, p. 56) lembra que “[...] a arte sempre foi uma forma aberta de desafio e rebeldia e o teatro tem assumido, em diferentes períodos de sua trajetória histórica, um papel de agente de contestação”. Nesse eixo contestador, surgem os dois recortes restantes que, contrariando Wagner, apresentam uma subjetividade e “traços psicológicos” aparentes. Seguindo a ordem cronológica temporal, encontra-se a banda Rammstein, com o vídeo musical

da composição intitulada *Pussy* (“Xoxota”). A seguir, apresentamos um trecho da letra (no original e traduzido para o idioma português) para posterior investigação:

### *Pussy* (Rammstein)

<i>Schönes Fräulein, Lust auf mehr?</i>	Senhorita bonita, você quer mais?
<i>Blitzkrieg mit dem Fleischgewehr!</i>	Aquele trovão com arma de carne!
<i>Schnapps I'm Kopf, du holde Braut,</i>	Conhaque na cabeça, você linda noiva
<i>Steck Bratwurst in dein Sauerkraut!</i>	Enfia o salsichão no seu chucrute!

<i>Just a little bit...</i>	Só um pouquinho
<i>Be my little bitch!</i>	Seja minha putinha

<i>You've got a pussy,</i>	Você tem uma xoxota,
<i>I have a dick,</i>	Eu tenho um pau,
<i>So what's the problem?</i>	Então, qual é o problema?
<i>Let's do it quick!</i>	Vamos fazer isso rápido!

A partir das primeiras pistas, ou seja, da leitura da letra e da visualização de um *frame* extraído do vídeo (Figura 2), é possível perceber o caráter contestador novamente se manifestando. Este vídeo musical foi lançado exclusivamente via internet, no site de vídeos pornográficos *Visit-X*, no ano de 2009, um feito incomum, uma vez que vídeos musicais não são lançados em plataformas desse tipo, e tampouco apresentam o ato sexual tão explícito.

Gerbase (2006) diz que a pornografia sempre esteve relegada ao submundo, tratada como uma espécie de crime estético. O autor lembra também que Nietzsche já dissera que a moral escrava nasce de um grande “não” à



**Figura 2** – *Printscreen* do vídeo-clipe da faixa *Pussy* da banda Rammstein (Dirigido por Jonas Åkerlund, 2009).

**Fonte:** <<http://blog.totallyannette.com/wp-content/uploads/2009/09/Rammstein-porn-video-pussy.jpg>>. Acesso em: 24 mai. 2013.

vida, que compreende um “não” ao outro como parceiro sexual. Sempre que o “não” à alteridade vigorar, o mundo e as criações artísticas serão assexuados, desumanos e moralistas. Assim como a maneira de narrar de Caravaggio surpreendeu pela inovação, aqui notamos a mesma dose de surpresa, ao explicitar o sexo, o desejo e o instinto animal sexual para o centro da encenação musical.

A trama apresenta os integrantes da banda atuando em imagens explícitas de sexo. Os cortes entre ponto de vista e determinante fazem o espectador crer que os músicos, de fato, estão fazendo sexo com as atrizes que povoam as cenas. O que se soube, tempo depois, é que, na verdade, as cenas de sexo explícito (nas quais órgãos genitais são sempre apresentados sem tarjas e em *close*) foram realizadas por duplês de corpo. Se Caravaggio utilizou-se da inversão de papéis entre herói-vilão para compor sua alegoria, aqui temos novamente os autores postos em cena, utilizando-se de violência sexual para chocar e criticar, assumindo o papel ativo da selvageria que representam e criticam.

A banda, formada em Berlim em 1994, serve-se de uma sonoridade agressiva, que bebe da fonte da música eletrônica industrial e do *heavy metal*, cantando em alemão e inglês sobre diferentes tabus, tais como sadomasoquismo, homossexualismo, necrofilia, abuso sexual, canibalismo e incesto, inspirados, segundo Maklouf (2010, *online*, s. p.), na obra de Goethe (novamente a influência do teatro na música se revela). A autora ainda aponta que o Rammstein realiza performances fortes, sendo, por exemplo, proibido de tocar em Moscou e Minsk, por causa do conteúdo provocante dos shows<sup>6</sup>.

Maklouf (2010) ainda classifica as apresentações como um autêntico show dadaísta, composto por fogos

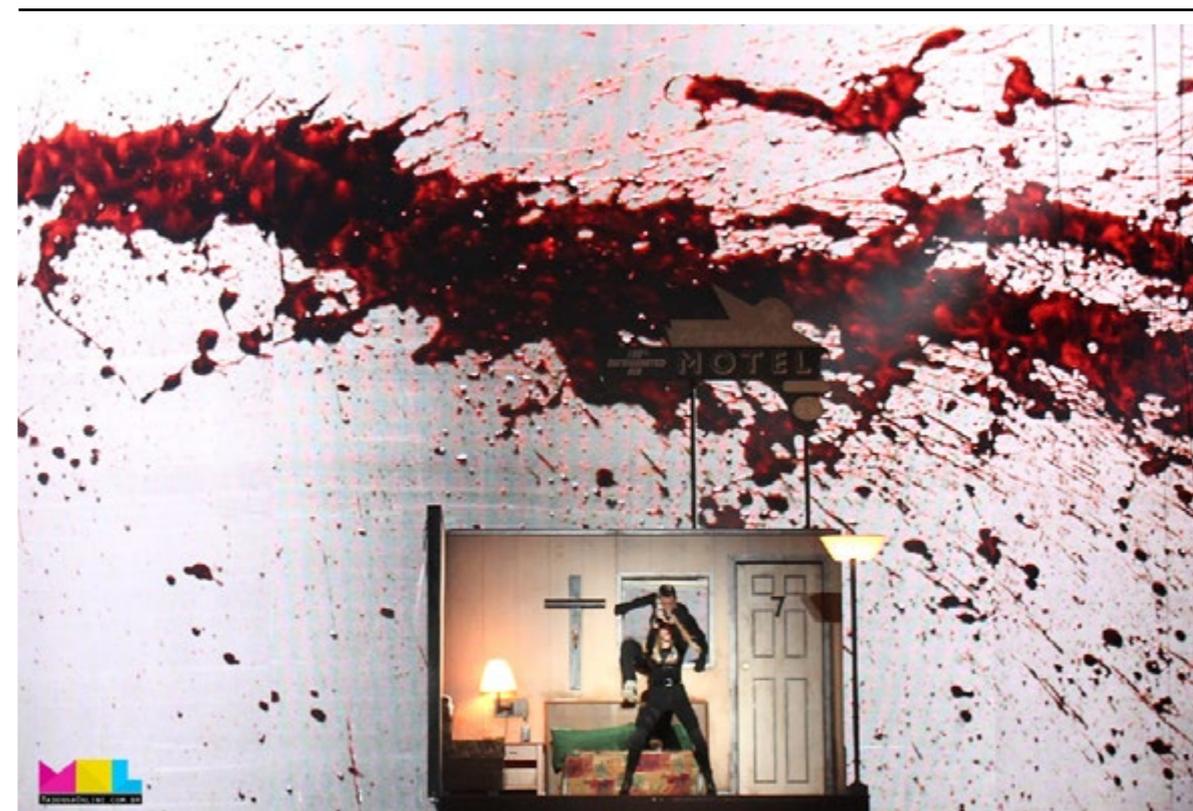
de artifício, desenho de luz e pirotecnia. Em suma, aqui temos elementos da arte total wagneriana. No caso do vídeo musical, em vez de representar diretamente para o público, a encenação se dá para a máquina (câmera), tendo o público um contato de segunda mão com a performance, diferente do que ocorreria em um show ao vivo. Ainda assim, trata-se de uma encenação. No vídeo, mesmo que a música seja o mote, as imagens em movimento acabam passando para o primeiro plano. Ao procurar-se por outros vídeos do grupo, percebe-se que a opção de os integrantes da banda atuarem é uma constante proposital no conjunto de sua obra fílmica. Ainda que na sequência desse texto analisemos um show, a artista apresentada a seguir também atua como personagem de seus vídeos.

O último recorte diz respeito à cantora *pop* Madonna. Conhecida por espetáculos que misturam música, dança, figurinos elaborados e cenografia composta com a utilização de tecnologia sofisticada – além de abordagem de tabus e polêmicas como temática recorrente – apresentou mundialmente, em 2012, o espetáculo MDNA (em referência ao seu próprio nome MaDoNnA). O espetáculo esteve em Porto Alegre, naquele ano, e foi assistido pelo autor do artigo. O que foi possível apreender *in loco* é que os fãs esperavam um repertório composto de sucessos dançantes e animados. No entanto, Madonna apresentou um show bastante ácido e crítico, com números não tão dançantes e temática violenta em uma proporção relativamente grande em relação ao todo. É o caso de *Gang Bang* (uma gíria em referência ao som emitido pelo disparo de armas de fogo), cuja letra em inglês e tradução livre para português é apresentada a seguir.

## Gang Bang (Madonna)<sup>7</sup>

<i>I thought you were good</i>	Eu pensei que você era bom
<i>But you painted me bad</i>	Mas você me deixou aos trapos
<i>Compared to the others</i>	Me comparou aos outros
<i>You're the best thing I had</i>	Você é a melhor coisa que eu tive
<i>Bang bang, shot you dead</i>	Bang Bang, te matei com um tiro
<i>Bang bang, shot you dead</i>	Bang Bang, te matei com um tiro
<i>Bang bang, shot you dead (in the head)</i>	Bang Bang, te matei (na cabeça)
<i>Bang bang, shot you dead,</i>	Bang Bang, te matei
<i>Shot my lover in the head</i>	Matei meu amante na cabeça
<i>(I need you to die for me, baby)</i>	(Eu precisava que você morresse por mim, querido)
<i>Bang bang, shot you dead</i>	Bang Bang, te matei
<i>Shot my lover in the head</i>	Atirei na cabeça do meu amante
<i>Now my lover is dead</i>	Agora meu amante está morto
<i>And I have no regrets</i>	E eu não me arrependo
<i>(He deserved it)</i>	(Ele mereceu isso)
<i>And I'm going straight to hell</i>	E eu vou direto para o inferno
<i>And I got a lot of friends there</i>	E eu tenho muitos amigos lá
<i>And if I see that bitch in hell</i>	E se eu vir aquele puto no inferno
<i>I'm gonna shoot him in the head again</i>	Eu vou atirar na cabeça dele de novo
<i>Cuz I want to see him die</i>	Porque eu quero vê-lo morrer
<i>Over, and over, and over, and over</i>	De novo, e de novo, e de novo
<i>And over, and over, and over, and over,</i>	e de novo e de novo e de novo e de novo
<i>Now drive, bitch!</i>	Agora dirija, vadia!
<i>I said drive, bitch!</i>	Eu disse, dirija, vadia!
<i>And while you're at it, die, bitch!</i>	E enquanto o faz, morra, vadia!
<i>That's right, drive, bitch.</i>	Isso mesmo, dirija, vadia.
<i>Now drive, bitch!</i>	Agora dirija, vadia!
<i>I said drive, bitch!</i>	Eu disse, dirija, vadia!
<i>And while you're at it, die, bitch!</i>	E enquanto o faz, morra, vadia!
<i>That's right, drive, bitch.</i>	Isso mesmo, dirija, vadia.
<i>Now if you're gonna act like a bitch</i>	Agora se você vai agir como uma vadia
<i>Then you're gonna die like a bitch</i>	Então você vai morrer como uma vadia!

Uma performance da referida canção, similar à apresentada em Porto Alegre, está disponível no *YouTube*<sup>8</sup>. A encenação inicia com Madonna sentada na cama em um quarto de motel barato, bebendo uísque. À medida que ela vai cantando, empunha uma pistola e atira sistematicamente em diversos atores que pretendem surpreendê-la sem serem notados, surgindo de diversas partes do palco. Porém, na “hora h”, ela sempre é ágil e atira neles, em suas cabeças, sublinhando o que diz a letra. Nesse momento, um rastro de sangue espirra em um grande telão digital que serve de pano de fundo para a história. A sonoplastia, contendo efeitos sonoros de disparo de arma de fogo, auxilia a construção dramática. Os atores vestem toucas pretas. Seus rostos não aparecem. Um grande crucifixo, preso à parede do quarto do motel, faz contraponto com a dança de apelo sexual que Madonna realiza durante a atuação. A Figura 3 ilustra a cena.



**Figura 3** – Trecho da performance de Madonna em *Gang Bang*.

**Fonte:** <[http://madonnaonline.mtv.uol.com.br/wp-content/uploads/2012/05/madonna\\_mdnatour\\_024.jpg](http://madonnaonline.mtv.uol.com.br/wp-content/uploads/2012/05/madonna_mdnatour_024.jpg)>. Acesso em: 03 jun. 2013

Os atores não precisam de um rosto. Eles são a alegoria dos homens que maltratam as mulheres. Madonna, a justiceira vingadora. Peixoto (1983, p. 16) afirma que “[...] as mais radicais experiências frequentemente abalam os alicerces das poucas certezas”. O que pôde ser observado na apresentação de Madonna em Porto Alegre foi que o público pareceu não captar a mensagem cifrada da artista, inclusive, em alguns casos, considerando sua proposta como falta de respeito com a plateia, lembrando, em parte, a revolta dos espectadores com a *Sagração da Primavera*, de Stravinski, mal recebida em sua estreia.

Mas, no caso de Madonna, não se tratou de uma estreia, o show já circulava pelo mundo afora. Entretanto, quantos procuraram se informar sobre o programa do espetáculo e sua proposta conceitual? Além disso, cabe relatar outro elemento extra: ocorreu um atraso de mais de três horas para o início da apresentação, o que já é, por si só, um catalisador de revolta. O que se viu foi um público catatônico e um número considerável de pessoas retirando-se antes do final do espetáculo. Talvez a explicação seja o fato de que, em sua recente passagem pelo Brasil, Madonna engole por completo o teatro total de Wagner, com doses de Caravaggio, para construir uma alegoria que esgarça a violência cotidiana contemporânea. A música, nessa apresentação, embora pareça ser o elemento principal, por tratar-se de uma cantora/compositora *pop*, assume papel de música de fundo, sendo a encenação o ponto alto e Madonna, autora e atriz de seu texto alegórico. O espetáculo de Madonna não é musical, é total.

A alegoria é palco petrificado de uma luta, de uma discórdia que busca não se mostrar, nem

como discórdia, nem como luta. O artista consegue construir novas alegorias quando sente e capta tais tensões e forças sociais, canalizando-as para a alegoria, que pode ser pensada como um signo com significante e significado. No texto e entretexto artístico, todo o significado tende a se tornar um novo significante de novos significados. A alegoria pode ser utilizada, tanto como elemento repressor, quanto contestador, dependendo do contexto de produção e leitura. Em sendo contestadora, torna-se subversiva, manifestação e denúncia implícita do reprimido. E quando colocado diante do espelho, talvez o espectador demore a se (re)conhecer. Como lembra Peixoto (1983, p. 29), “[...] para o espectador, um espetáculo pode ser não o simples reconhecimento de sua subjetividade, mas sim o conhecimento de sua existência como ser social”. No ato de atuar, deixa-se de ser quem é para se viver o outro.

Rammstein e Madonna pertencem ao universo musical e são reconhecidamente artistas provocadores, que produzem autorretratos que questionam a violência, a ética, a moral e o *status quo*. Ainda que Caravaggio trabalhe com a pintura, e mesmo não tendo partido do paradigma wagneriano para construir a sua obra (uma vez que, logicamente, ela só surgiria muito tempo depois de sua morte), um exercício de reflexão pode levar a crer que, assim como Wagner, também ele pretendia que suas “cenas” fossem representações vibrantes de um teatro total, sendo a tela o seu palco; as tintas e as pinceladas, seu desenho de luz; os seus personagens retratados, os seus atores; e o silêncio sônico de suas telas provocadoras, o seu som. Como Rammstein e Madonna, ele demonstra ser um exímio

pintor de violentos dramas universais, retratados em “cenas”, atos e espetáculos.

Pretendeu-se aqui mostrar como um pintor do século XVI, uma cantora *pop* e uma banda rock pesado do século XX, podem ser lidos, no século XXI, como construções alegóricas desenvolvidas para pintar suas “cenas”, sejam elas em tinta a óleo, com uma apresentação ao vivo ou em forma de vídeo musical, e ainda produzirem um autorretrato crítico, já que, como dito antes, todos nós temos um pouco de Davi e de Golias em nosso ser. Mesmo que, como aponta Kothe (1986), a alegoria nunca seja capaz nem de apreender toda a ideia que nela se procura expressar, nem de expressar toda a ideia que nela se manifesta, temos, nesse recorte, um começo para entendermos como a mesma é uma técnica de construção narrativa vital para o fazer artístico. Involuntária ou proposital, a herança do espetáculo total de Wagner parece mais fresca do que nunca.

### Referências

DUMESNIL, René. **Vida de Wagner**. São Paulo: Cultura Brasileira, 1934.

GERBASE, Carlos. Imagens do sexo: As falsas fronteiras do erótico com o pornográfico. In: **Revista Famecos**, Porto Alegre, v. 31, pp. 39-46, 2006. Disponível em <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewFile/3391/2656>>. Acesso em: 20 jun. 2013.

KOTHE, Fávio R. **A alegoria**. São Paulo: Ática, 1986.

MAKLOUF, Tamine. Rammstein: sexo e violência em pacote dadaísta. **Blog do Noblat**, 01 jan. 2010. Disponível em <<http://oglobo.globo.com/pais/noblat/posts/2010/12/01/rammstein-sexo-violencia-em-pacote-dadaista-345634.asp>>. Acesso em: 01 jun. 2013.

PEIXOTO, Fernando. **O que é teatro**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SCHAMA, Simon. **Simon Schama's Power of Art: Caravaggio**. London: BBC, 2006. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=7UXediFaCnw>>. Acesso em: 24 mai. 2013.

STRICKLAND, Carol. **Arte comentada: da pré-história ao pós-moderno**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

## Notas

1. Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PPGCOM/PUCRS – Av. Ipiranga, 6681, Prédio 7, Sala 319, Porto Alegre/RS, CEP: 90619-900). E-mail: ticiano.paludo@gmail.com

2. Narrativa alegórica que tem geralmente animais como personagens e uma lição moral como conclusão.

3. Mais sobre a fábula em <[http://pt.wikipedia.org/wiki/A\\_Cigarra\\_e\\_a\\_Formiga](http://pt.wikipedia.org/wiki/A_Cigarra_e_a_Formiga)>. Acesso em: 01 jun. 2013.

4. Esta e as demais traduções realizadas de forma livre pelo autor.

5. Fonte: <<http://visit-x.net/rammstein>>. Acesso em: 10 fev. 2010.

6. O autor assistiu à apresentação do grupo em Porto Alegre em 1999 e pode comprovar a veracidade dos relatos apresentados por Maklouf.

7. Fonte: <<http://www.madonna.com/discography/index/lyric/songid/459/Gang%2Bbang>>. Acesso em 01 jun.2013.

8. Fonte: <<http://www.youtube.com/watch?v=MO9nMNT4HAo>>. Acesso em: 02 jun. 2013.