

“**As loiras preferem os homens?**”: uma análise sobre performances,  
aproximações e distanciamento entre Marilyn Monroe e Madonna<sup>1</sup>

ALBERTO, Thiago Pereira<sup>2</sup>

MEDEIROS, Fernanda de Faria<sup>3</sup>

Universidade Federal Fluminense

Universidade Federal de Minas Gerais

### Resumo

O presente artigo propõe, a partir de movimentos de aproximação e distância, evidenciar e tensionar aspectos da performance de Madonna intertextualmente com Marilyn Monroe, a partir da relação que ambas mantinham com a sexualidade no âmbito midiático. Recorrendo à notações sobre as clivagens de representações que se estabelecem no contexto das celebridades, procuramos compor um quadro inicial de Marilyn. Posteriormente, acionamos a força da nostalgia – dimensionada pelo pastiche – diante do imaginário criado pela atriz, já nos anos 1980, época do surgimento de Madonna. Tais questões parecem se encontrar no clipe de *Material Girl*, que se apresenta como um estudo de caso instigante, no sentido de visibilizar com mais nitidez as questões que examinamos aqui.

### Palavras-chave

Celebridades; Cultura Pop; Madonna; Marilyn Monroe; Performance

### 1. Introdução

O lendário escritor Norman Mailer sugeriu, em sua biografia sobre Marilyn Monroe, publicada em 1973, que a atriz era o caso de amor de todo homem com a América, já que despertava todo um imaginário onde sugeria que sexo podia ser difícil e perigoso com as outras, mas que seria “fácil e delicioso” com ela. Talvez seja seguro apontar que Madonna, que estreou em disco uma década depois, deu dimensões intersexuais, globais e pós-modernas para este imaginário, assumindo Marilyn como uma baliza frequente. Em entrevista ao jornal *The New York Daily News*, em 1984 a própria afirmou: “A sua sexualidade é algo que todo mundo estava obcecado (...) e

---

<sup>1</sup>Trabalho apresentado no Simpósio “Madonna 60: Um legado Crítico”, GP Comunicação, Música e Entretenimento, XVIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Doutorando em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense. Mestre em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Membro do Laboratório de Cultura Urbana e Tecnologias. E-mail: thiagopereiraalberto@gmail.com

<sup>3</sup> Doutoranda em Comunicação pela Universidade Federal de Minas Gerais. Mestre em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Membro do GRIS. E-mail: medfernanda@gmail.com

havia certas coisas sobre a sua vulnerabilidade que eu estava curiosa e me senti atraída”. Décadas mais tarde, o mesmo Mailer realizaria uma reportagem histórica com Madonna, onde seu argumento central estava em paralelizar as duas artistas, enfatizando a dinâmica ruptural que também constitui a relação de ambas. Assim ele dimensionava as diferentes formas com as quais as duas performavam diante do público – e em como Madonna aprendeu não apenas com as qualidades, mas também com as “falhas” da antecessora e estava disposta a levar isto a público<sup>4</sup>. Como anotou o autor:

Os horrores de Marilyn foram mantidos por dentro, e nós lamentamos isso porque ela deu tudo para nós e sacrificou a si mesma; até que foi sobrecarregada com animosidades internas e morreu. Já Madonna não é apenas uma sobrevivente, mas escolheu, parece que por necessidade, para sobreviver, levar estas questões para o público. "*Você quer estar comigo, então venha para a porra da cura*". Ela não oferece bálsamo para lugares doces e doloridos; ela é a instrutora severa que nos mostra o quão difícil é tudo, especialmente o sexo em sua consumação. No entanto, ela nos dá algo que Marilyn nunca poderia, algo menos atraente, mas igualmente valioso: ela nos mostra quão perigosa é a verdade humana quando nos atrevemos a explorá-la (MAILER, 1994, s/p).

O que ele parece fazer, portanto, é estabelecer uma era, conectando pontos que possuem uma ligação arterial na tessitura do ambiente midiático do século XX – especificamente na chave da performance e no contexto da cultura de celebridades – uma questão inicial que nos interessa neste artigo. Parte de uma referência a um dos símbolos maiores do *star system* hollywoodiano até o reconhecimento daquela que até então (e desde então, acreditamos) se estabeleceu como “um dos ícones femininos mais escandalosos do repertório das imagens que circulavam com a sanção da indústria cultural” (KELLNER, 2001, p.341). Partindo desta premissa, se torna inevitável parear tais relações, já que nos parece correto pensar que tal chancela – algo equivalente à ideia de mito pop – também vestiria a presença impactante de Marilyn, surgida quatro décadas antes da ascensão da cantora pop norte-americana.

Como sinalizamos, a própria Madonna vai recorrer em diversos momentos de sua longa carreira a diversos eixos que foram preconizados expressivamente por Marilyn e que vetorizam o lugar central que a mulher ocupa, a partir da mediação midiática, no debate de gênero na sociedade, que acontece desde os anos 1950 por meio

---

<sup>4</sup> Neste contexto, parece importante lembrar que Madonna vinha de sua fase mais sexualizada (o que rendeu críticas e ampla exposição midiática negativa) especialmente após o lançamento do álbum “*Erotica*”, em 1992, acompanhado do livro “*Sex*”.

de performances que seriam sinônimos da potente relação de ambas com suas sexualidades. Dessa maneira, dialogando com sua antecessora, Madonna lança mão “da moda, da sexualidade e da construção da imagem para apresentar-se como objeto sexual tentador e como transgressora das normas estabelecidas” (KELLNER, 2001, p. 345). É nesse carnaval subjetivo que é marca da cultura pop, que situamos Madonna como artista de várias máscaras e facetas: criando novas categorias de representação, brincando com os gêneros referenciais, reinterpretando-os, resignificando-os (SOARES, 2012). É dessa maneira também que ela operacionaliza a mítica pop, que possui o movimento de identificação e projeção, de reconhecimento e representação, em seu cerne.

Para ficar em um exemplo imediato no campo da visualidade, Madonna mimetizou reverencialmente as poses e gestos da atriz em vários ensaios fotográficos, deixando rastros nítidos do quão evidente é seu esforço em atestar a presença icônica de sua antecessora<sup>5</sup>. Como assinala Baty (1995), diante deste status icônico, Marilyn se revela uma identidade sempre reproduzível: se recriações do ícone o representam, ele segue vivo, mesmo como uma cópia. É seu *continuum* pós-morte, ou como a própria Madonna declarou em 1984, “Marilyn foi transformada em algo que não é humano e de alguma forma, eu posso me relacionar com isso”. Dessa forma, para autora, Madonna é a versão encarnada, a quintessencial imitação de Marilyn, a Rainha do “Parecer-Sendo-Ela-Mesma” – como a própria persona de Marilyn constituiu-se anteriormente.

Madonna traz Marilyn à vida através de seu próprio corpo. Madonna se reproduz como Marilyn, o ícone, em trajes, penteados e maneirismos. (...)Mas Madonna vai além de uma identificação estritamente visual com Marilyn para traduzir-se em uma versão “mediada pela (cultura de) massa” de Marilyn (BATY, 1995, p. 12).

Assim, a questão da mediação, fundamental no contexto da “cultura da mídia” (KELLNER, 2001) na qual a cantora emerge como ícone e estudo de caso, é central para se entender a relação entre Marilyn e Madonna: de alguma maneira, um dos gestos da última foi trazer em si representações estáveis da primeira, em significados mediados (SILVERSTONE, 1999) que circulam em textos primários (“Os Homens Preferem as

---

<sup>5</sup> Um episódio, ocorrido em 2008, é exemplar cômico dessa relação. Um morador de Las Vegas, nos Estados Unidos, afirmou ter encontrado em seu depósito uma foto rara de Marilyn Monroe. Disseram ter passado quatro meses pesquisando a origem da foto, e acionaram um especialista em Marilyn Monroe para comprovar sua autenticidade, para descobrir que o que ele tinha na verdade era uma foto de Madonna recriando uma pose de Monroe, retirada do livro “Sex” lançado em 1992.

Loiras”, “Diamantes são os melhores amigos de uma mulher”) e secundários (“A Ambição Loira”, “A Garota Material”), através de intertextualidades como o pastiche, explicitando reverências ao passado, um aspecto que podemos apontar como constitutivo da retromaníaca cultura contemporânea.

Tais estatutos teóricos nos servem como inspiração inicial para os dois gestos que propomos neste artigo. O primeiro é posicionar Marilyn historicamente como um ícone essencial da cultura pop, a partir de notações a respeito do universo das celebridades sob a perspectiva da performance. Neste esteio, vislumbramos a possibilidade de alinhar Madonna à Marilyn, enfatizando a nostalgia como modeladora de algumas das formas de representação da cantora, e que posteriormente encontra um reconhecimento do público fruidor de sua trajetória.

Em um segundo momento, pretendemos dimensionar como este alinhamento com Marilyn também se conecta com rupturas e distanciamentos que contribuem na construção de alguns importantes vetores da performance de Madonna, especialmente no tensionamento de códigos relativos à sexualidade e à conduta feminina. Para operacionalizar esta relação de aproximação e distanciamento, teremos como objeto de análise final o clipe da canção *Material Girl*, de 1984, onde Madonna referencialmente sublinha e explicita um diálogo que se estenderá com Marilyn e oferece um arranjo que nos permita ressaltar suas proximidades, mas também suas rupturas nos âmbitos citados.

## **2. Marilyn como celebridade: a divindade e a humanidade do mito performadas**

Partindo de uma notação histórica e biográfica, talvez seja possível apontar que 1953 tenha sido um ano definidor para a construção mítica de Marilyn. O período marca uma mudança fundamental de visibilidade para a atriz: depois de chamar a atenção dos críticos pelo desempenho em papéis coadjuvantes que ressaltavam a sua beleza, ainda no início da década, Marilyn passa a ser reconhecida como atriz protagonista, a maior estrela em ascensão (em prestigioso prêmio da revista *Photoplay*) e símbolo sexual. É notável que, nos três filmes em que esteve em primeiro plano, a construção de sua imagem se vinculava tanto representativamente, quanto narrativamente, à sedução. Iniciou esta fase como a *femme fatale* que planejava matar o marido em “*Torrentes de Paixão*”. Marilyn, inclusive, foi alvo de protestos femininos que alegavam que o filme seria imoral e obsceno. Na comédia musical “*Os Homens Preferem as Loiras*”, Marilyn conquista o gosto popular a partir da interpretação da loira ingênua, porém interesseira e

carismática. No último filme de 1953, “Como agarrar um milionário”, a atriz encena uma modelo que tentava encontrar um marido rico junto com as amigas, ampliando a fórmula que deu certo no filme em “Os Homens...” e o longa foi o maior sucesso de bilheteria de sua carreira até então, com uma arrecadação de mais de oito milhões de dólares.

Não parece coincidência que essas produções também sejam consideradas as mais abertamente sexuais de sua carreira e marcas de um período que estabelece Marilyn como um ícone midiático. Nesta época, a atriz e seu maquiador pessoal desenvolveram uma maquiagem que, definitivamente, se associou a sua imagem para sempre - pele clara, sobrancelhas escuras arqueadas e lábios vermelhos cintilantes, aspectos que procuravam diferenciar seu apelo sexual. De forma ainda mais gráfica, Marilyn causou escândalo quando revelou que havia posado nua em 1949, sob a justificativa de um desespero financeiro. Hugh Hefner, o lendário fundador da Playboy, comprou os direitos de imagem diretamente dos produtores do ensaio fotográfico (por um preço desprezível) e apresentou a maior estrela em ascensão do cinema na edição inaugural de sua revista, lançada no final de 1953.

Fama, sensualidade, beleza e polêmicas; esses parecem ser os componentes da receita ideal daquele momento para representar midiaticamente a imagem da fêmea inalcançável: no mesmo ano, a atriz estreou na televisão atuando como a "mulher dos sonhos" no programa *Jack Benny Show*. É justamente esse conjunto de textos que eram difundidos e reverberados no cinema, na TV, no rádio e na imprensa, que acaba por construir o rosto público da estrela (DYER, 1998) de forma nuançada e oscilante, sob o olhar da opinião coletiva. Assim, é notável como o romance, as personagens, o escândalo e, em especial, o embaraço entre as vidas pública e privada aumentaram consideravelmente a curiosidade do público e as especulações da mídia em torno da imagem de Marilyn.

Nesse sentido, os "Anos Dourados", conhecidos como o auge do *star system* (a década de 1950), formaram um contexto importante que, de alguma maneira, ampliou as possibilidades de explosão de uma figura como ela, já que havia um mecanismo criado pela indústria hollywoodiana que se esforçava em "fabricar" estrelas de cinema. Como Morin (1989) destaca, o papel das celebridades do *star system* na criação utópica de uma figura absolutamente especial, mitológica, que passa a ser desenvolvida com mais afinco através das mídias de massa e que já negociavam com o imaginário popular,

começa a partir de 1930. Tal arranjo se justifica pelo movimento de popularização do cinema, que passou a oferecer maior diversidade de personagens, na tentativa de abranger todos os tipos de público (heróis adolescentes, heróis e heroínas mais maduros). De forma generalizada, a figura do “herói simpático” – amado, amável e amante – foi fundamental para a inserção do *happy end* e para a consolidação da expectativa pela felicidade eternizada por um instante supremo, promovido pela mídia.

O autor afirma que a ideia do “final feliz” está na base da cultura de massa e que, por ela, o “herói simpático” é reconhecido pelo otimismo da felicidade, da recompensa e da superação de obstáculos. Segundo Morin, a essência desse personagem acabou escapando do cinema para a grande imprensa, e o herói simpático se transformou em um tipo de modelo, personificado também pelas vedetes da mídia. Seriam as celebridades então, os “olimpianos modernos”, com vedetes endeusadas e de dupla natureza: sobre-humana no papel que elas encarnam (de divindade), e humana na existência privada que elas levam e apresentam para o público. Seus papéis seriam efetuar a circulação permanente entre o mundo da projeção e o mundo da identificação, onde

a imprensa de massa, ao mesmo tempo em que investe os olímpianos de um papel mitológico, mergulha em suas vidas privadas a fim de extrair delas a substância humana que permita a identificação (MORIN, 1989, p. 107).

Ou seja, a publicização destas vedetes tinha seu campo de interesse construído mais na personalização da estrela (os rumores em torno de sua vida pessoal) do que na sua prática de atuação (os filmes) em busca de “não apenas transformar a vida real em mito e o mito em realidade, mas desvendar rigorosamente tudo, e tudo oferecer a uma curiosidade insaciável” (MORIN, 1989, p. 60). Marilyn é exemplar deste tratamento, muito a partir de suas relações íntimas com outras figuras célebres (uma longa lista que inclui o casamento com Joe Di Maggio, um dos maiores esportistas da época; o namoro com Frank Sinatra e a polêmica relação com o presidente John Kennedy) frequentemente noticiados em tons dramáticos e sensacionalistas, expondo o caráter devasso da mídia. A diferença implica em separação e distância dos comuns, e ela parece ser fundamental para a existência do reconhecimento de uma figura enquanto célebre, principalmente no caso de Marilyn. Ao exercer a dupla natureza dos olímpianos, a Diva do cinema atendeu (e continua atendendo) às mais variadas

---

necessidades de projeção dos indivíduos ordinários, indo do desejo de perfeição, plenitude e beleza às aspirações de força, coragem e realizações amorosas.

Simultaneamente, as fragilidades desse ídolo, seu lado humano e sua vida privada, são aspectos que provocam identificação – eles podem causar afinidade e empatia, e, de alguma forma, acercam o paralelismo entre o mito e os comuns. No entanto, a celebridade, em algum nível de consciência do seu próprio poder de afetação, também pode tentar ajustar esses pontos de aproximação e distanciamento da relação com o público a partir da performance de sua própria imagem na mídia. No caso de Marilyn, ela mesma desempenhou um papel significativo na construção do seu rosto público, cultivando amizades com jornalistas, escritores e colunistas sociais na intenção de fazer circular sua imagem. Como foi visto, ainda que brevemente, a construção da fama passa, de maneira invariável, pela exibição de um “eu privado” mas, ao mesmo tempo, acreditamos que esse “eu” também pode ser desempenhado através de algumas práticas e comportamentos sociais que têm o objetivo de edificar uma certa imagem de si.

Essa perspectiva se ajusta ao conceito de representação, de acordo com a concepção de Goffman (2010). Na realidade, o autor entende como representação a noção de performance associada à execução de um modelo de comportamento social. Para examinar a forma como os indivíduos representam ele destaca os conceitos de fachada e fundo, relacionados ao desempenho durante a interação. A fachada é aquilo que a pessoa quer dar a ver, aquilo que os indivíduos desejam exibir para legitimar sua representação<sup>6</sup>. O pano de fundo é composto por elementos que deixamos escapar durante a interação, aquilo que não pode ser desmascarado frente à sociedade, pois deslegitima o papel com a qual o sujeito quer ser representado. De acordo com o autor, a fachada pessoal é representada sob uma determinada fachada social: um tipo de representação socializada, com papéis sociais estabelecidos, que carrega certa generalidade e evoca o pensamento estereotipado.

No caso de Marilyn, a fama não está nem na fachada, nem no pano de fundo, mas, sim, conjugada entre esses dois pontos – o que também ressalta o movimento de proximidade e distância que alicerça o status célebre. Os elementos da fachada, de alguma forma, afirmam o espaçamento que há entre o mito e os comuns, já que eles se

---

<sup>6</sup> A aparência e a maneira de agir fazem parte da fachada pessoal, e correspondem, respectivamente, a características físicas (como vestuário), e a características expressivas, ou seja, a forma como atuamos (expressões, gestos, etc.).



dão a ver através dos aspectos que compõem a performance pública da Diva: a maquiagem planejada para destacar o olhar e os lábios, a boca vermelha; o cabelo platinado; os vestidos tomara-que-caia, que muitas vezes caíam mesmo, propositalmente, em algum evento publicitário. O jeito de agir e se expressar também são traços da fachada e, nesse ponto, Marilyn se empenhava na representação. Para enfatizar a inocência de suas personagens em aparições fora dos filmes, por exemplo, a atriz usava frequentemente uma voz sussurrada e infantil, além de desenvolver conversas confusas e de duplo sentido na maioria de suas entrevistas. Como veremos mais adiante, são justamente os pontos mais óbvios da fachada que são utilizados para releituras e *mímesis*.

Entretanto, os elementos de pano de fundo também são fundamentais para a construção e permanência do mito. Os romances secretos com outras celebridades, as traições, os escândalos e o passado problemático podem ser encarados como aspectos do pano de fundo da representação de Marilyn, uma vez que, em determinados momentos de sua carreira, a atriz se esforçava mais, ou menos, para mantê-los longe do público. Em alguma medida, esses pontos são a demonstração de que o ídolo tem traços de humanidade; e, às vezes, essas características, quando vêm à tona, podem até apresentar uma outra figura existente "por trás" do mito - como parece ser o caso de Marilyn, principalmente depois de sua morte. O vício em remédios, os casos médicos que falam sobre depressão, síndrome do pânico e bipolaridade começaram a aparecer imediatamente depois da morte da atriz e escancararam nuances de uma imagem que se aproxima mais da perfeição que da realidade; e talvez por isso pareça ter tantos "panos de fundo" encobertos. É interessante perceber como a fama é motivada pelos aspectos da fachada, ao mesmo tempo que motiva a exposição do pano de fundo.

Estas motivações cruzadas de alguma forma inspiram autores como o próprio Mailer (2012) a entender que o mito Monroe foi parte do que matou a atriz. E confirmam que, aparentemente, são os aspectos pessoais, humanos e mundanos que estimulam a produção de conteúdo midiático em torno da imagem da atriz, mas, ao mesmo tempo, é a repetição e os desdobramentos desses conteúdos que reforçam o caráter de ídolo mitológico que a imagem dela carrega. A dupla natureza dos olímpicos parece se relacionar continuamente com a exibição de uma fachada planejada e com a publicização de aspectos do pano de fundo. Para este trabalho, é importante ainda pontuar que nenhuma fachada é totalmente nova: Goffman (2010) afirma que os



indivíduos escolhem uma fachada já reconhecida que seja mais apropriada para determinada situação. O que muda é a forma como a fachada é representada junto ao quadro de sentido.

### **2.1 - Madonna goes Marilyn: nostalgia e pastiche**

Se a noção de quadro de sentido rege a atuação dos sujeitos dentro da situação, sendo a configuração da interação de acordo com os padrões sociais e a ordem pública do contexto, apontamos aqui em como a nostalgia se inscreve como um vetor importante na relação entre as performances de Marilyn e Madonna (no sentido de que a segunda recupera aspectos da fachada da primeira). Dessa maneira, situamos a cantora em um contexto onde a nostalgia se apresenta como uma das marcas típicas da paisagem americana da década de 1980, especificamente quando enquadrada dentro da lógica de consumo do capitalismo tardio – um panorama que aplica-se ao que Cross (2015) vai chamar de *consumed nostalgia*. Em suma, esta dimensão passadista estaria em transformar “*waste to want*” e “*old novelty to new nostalgia*” onde o consumo *retro* e as referências ao (temporariamente) ausente assume um papel fundamental: converter os resíduos da história, sejam eles carros, roupas, filmes ou discos, em “testemunhas que atestem nossas virtudes ancestrais” (CROSS, 2015, p.9).

Acreditamos que tal gesto transformador poderia etiquetar a comunhão entre Madonna e Marilyn, onde o ritmo nostálgico também propulsiona impulsos para resgatar vislumbres do passado, identificá-los e, principalmente, identificar-se, em uma operação de representação (artistas) e reconhecimento (público), a partir de resgates, que é típica do jogo pop: como anota Hutcheon (1989, p.111), o diálogo intertextual se constrói em “um diálogo entre o leitor e a sua memória de outros textos, conforme são evocados pelo texto em questão”. Expandindo, a articulação entre memória, identidade e a partilha pública de textos individuais e coletivos serviria como cimento fundamental para a arquitetura das diversas dimensões que a nostalgia ganha no tecido social contemporâneo.

Nesta direção, diversos teóricos da nostalgia (BOYM, 2001; HUYSSSEN, 1996) irão arranjá-la através de sintomas pessoais (personificados individualmente) e coletivos (culturalmente incorporados). Localizando tais estudos em referenciais pós-modernos, acionamos Grainge (2002), que propõe duas categorias para situá-la especificamente no contexto contemporâneo. Em um jogo de palavras, ele denota a nostalgia tanto como

“*mood*” (humor), quanto como “*mode*” (modo), onde a primeira forma estaria centrada no anseio por um passado profundamente estruturado, uma maneira de se ancorar em uma sociedade de temporalidades dispersas e fluídas: uma resposta às formas de descontinuidade cultural fartamente alimentada pela centralidade da mídia. Já a nostalgia como modalidade converte o passado como imagem consumível, entre tantas disponíveis, evocando-o de maneira elegante e moderna para o consumo público. Ou seja: trata-se de um jogo de retorno e recriação, tingido por vezes como novidade (Madonna é artista da *new wave*<sup>7</sup>, afinal), ao aprofundar a memória em uma “sequência aleatória de adjacências metonímicas” (GRAINGE, 2002, p.31).

A conexão Marilyn e Madonna, assim, se visualiza também diante do caráter metonímico do carrossel de imagens contemporâneo, referente à relação lógica e à proximidade de sentidos entre textos, onde Madonna reapresenta diversos signos que foram formativos para a construção da performance de Marilyn: a audácia sexual, as relações pessoais devassadas pela cultura de celebridades, o fator loira, as multiplicidades cênicas, a inscrição de ambas na galeria da *pop art*<sup>8</sup>. Nesta incorporação, em alguns momentos ela coloca em evidência como escolha estética o pastiche, uma espécie de apropriação ou cópia das formas e estilos de outros textos que envolvem imitação e mímica (sem o componente imediato do humor ou da sátira, o que o diferencia da paródia), fazendo uma mistura desses diferentes estilos numa mesma obra – que emerge como uma criação independente.

Dyer (2007, p.9) assume o pastiche, para além de um inventário de imitações conscientes, também como “combinação”. Ao compilar textos preexistentes, posicionando-os em novas combinações ao mesmo tempo em que mantêm a identidade de cada fragmento, a memória da fonte original da qual cada elemento foi recolhido permanece acessível ao leitor. Desta maneira, os rastros destas origens seriam uma garantia da possibilidade de envolvimento crítico com o texto, o que assinalaria, “um instrumento de ajuste de expressão em tempos de desagregação e de renascimento cultural” (DYER, 2007, p.53). Dessa maneira, Madonna atua como ícone pós-moderno exemplar também por ser a “corporificação viva do princípio do pastiche, tanto em sua

---

<sup>7</sup> Termo bastante generalista utilizado por parte da crítica musical do final dos anos 1970 e início dos 1980, para agrupar um diverso número de artistas que possuíam múltiplas dimensões sonoras (num escopo que vai do pop ao *synth*), o que impossibilita qualquer estabilidade de gênero,

<sup>8</sup> O fato de Andy Warhol, um dos responsáveis por eternizar a dimensão pop que Marilyn ocupa no século XX através do dístico que ele fez da atriz em 1962, ter se aproximado de Madonna nos anos 1980 parece confirmar estes ladeamentos.

proliferação de ambiguidades quanto na recusa em oferecer ao público uma posição clara” (CURRY, 1990, p.15). Esta ambiguidade se constitui também pela recuperação da fachada de celebridades anteriores.

### **3. *Material Girl*: as loiras preferem os homens?**

Como apontamos anteriormente, Madonna (também) escolheu Marilyn, e fez isso com muita evidência através de uma das plataformas típicas da artista desde o início dos anos 1980, o videoclipe, quando o formato ainda se estabelecia como uma nova mídia. Se no clipe fica evidente a “convenção narrativa e lírica de usar a canção para retratar um personagem, enquanto, simultaneamente, chama-se à atenção para a arte da representação deste” (FRITH, 1996, p. 171), *Material Girl* é onde Madonna até então expressa com maior nitidez alguma forma de tributo à Marilyn (através do pastiche como exercício de estilo), ao mesmo tempo em que parece sinalizar um rompimento com certas percepções caras à trajetória da atriz.

Dirigido por Mary Lambert em janeiro de 1985 (em uma época em que poucas mulheres assumiram tal posto, é importante sublinhar) o clipe é exemplar do que tratamos aqui. Concebido como um filme dentro de um filme, as cenas retratam Madonna interpretando uma atriz e possui duas linhas narrativas, que se entrecruzam constantemente. Elas evidenciam tanto a aproximação quanto a tentativa de distanciamento de Madonna em relação à sua antecessora, através da interpretação de diversos personagens por parte da cantora – a partir dela mesma. Essas histórias se justapõem constantemente no vídeo, oferecendo ao espectador um texto final fragmentado, onde as camadas de interpretação exigem o entendimento do jogo de máscaras.

O vídeo se inicia com a cantora atuando e sendo testada numa tela em uma sala de exibição, e se torna objeto de desejo por dois homens. O que se inicia com que parece ser um entusiástico elogio profissional (“Ela é fantástica. Ela poderia se tornar uma estrela. A maior estrela do universo”), é transformado pela garantia apaixonada de quem parece ser o chefe entre eles: “Ela já é uma estrela. Não vamos mudar nada nela. Eu quero vê-la. Agora”. Assim, somos apresentados à personagem, ainda questionada por um dos produtores de cinema (já que ela pode ser moldada, adaptada), mas hipnotizando o outro: dois homens reunidos para decidirem seu destino, o que de saída, já estabelece quem tem o poder na narrativa do vídeo: uma alegoria da vida real.

---

Madonna assim, parece exposta aos meandros que frequentam o imaginário do sucesso, sujeita aos assédios e à condição de ser um mero fantoche nas mãos quem realmente detém o poder.

No momento seguinte do clipe, a parte musical, ela surge como a atriz adulada por jóias e por presentes diversos em seu camarim, onde uma tiara de diamantes repousa sobre uma indefectível pipoca (um grande ícone pop) que surge em primeiro plano. Através do musical, a chave de sua apresentação muda completamente: antes uma atriz em teste, agora Madonna faz do videoclipe um instrumento para mostrar sua imagem não como uma estrela em potencial, mas já como uma afirmação na cultura pop da época. Para ilustrar com maior precisão o contexto, ela recorre à Marilyn: *Material Girl* é um pastiche de *Diamonds Are a Girl's Best Friend*, número eternizado por sua antecessora no filme “Os Homens Preferem as Loiras”. A cantora reencena tanto a narrativa do número original (uma jovem atraente sendo mimada por vários pretendentes através de regalos, ao som de uma canção) quanto a representação imagética, refazendo os códigos cinematográficos inscritos no vídeo original: reprisam-se a pantomina vermelha ao fundo, o vestido rosa sem alças com um grande laçarote traseiro, estolas de pele, leque de renda e o colar de diamante. Assim como Marilyn, Madonna é acompanhada por um séquito masculino e ostensivamente captura deles objetos valiosos enquanto é bajulada. Na final da parte musical, temos o toque “olimpiano”: carregada pelos homens, Madonna se eleva acima dos normais.

As aproximações são repletas de simbolismo; destacamos aqui as distâncias; a começar pela separação que ela estabelece entre a Madonna no musical do vídeo, e a Madonna do restante do clipe, que se apresenta com o figurino que se tornaria icônico da cantora nos anos 1980: peças em renda, o crucifixo, a saia de malha com um cinto solto por cima. De alguma maneira, é a cantora afirmando a si mesma, mesmo tributando a diva anterior, posso *estar* Marilyn, mas *sou* Madonna. Ainda em relação a estes rastros deixados pela cantora, Guilbert (2002) oferece uma interessante leitura referente ao leque usado por Madonna. Trata-se de um objeto que, segundo o autor, quando usado por Marilyn no vídeo original, sugeria uma iconografia de uma roda indiana, de algo que seria relativo ao desejo ardente que a atriz despertava nos homens – que, para o autor, denunciava o sacrifício ritual (de sua sexualidade pelos homens) que se consumaria com a morte prematura de Marilyn. Nas mãos de Madonna, o leque é desfilado, mas aparece pela última vez golpeando um dos galanteadores que a cercam –

---

um movimento que simbolizaria que, desta vez, ela seria a senhora de seu destino, e não a vítima.

Após este momento, onde o que estava em primeiro plano de representação era a sensualidade de Madonna, o clipe mostra uma virada e também pautada por uma espécie de heroicização: ela, que até então ostentava o posto de garota material, assume que gosta de romances. O diretor apaixonado, que aparece em vários momentos no decorrer da narrativa espreitando os movimentos da cantora, escuta essa revelação e age em função dela: finge ser pobre, lhe traz flores, compra o caminhão velho de um humilde caipira e convoca a cantora para ir com ele. A cena final mostra os dois se beijando no veículo, e a conclusão parece se dar a partir dos caprichos e desejos da cantora, já que é o homem poderoso que tem de vestir uma máscara para conquistá-la. Estas seriam situações, falando com Kaplan (1993, p.54), em que Madonna conjuga a sedução através de um tipo provocante de independência e onde sua habilidade esteja em articular e ostentar o desejo de ser desejada, em oposição à “ânsia auto-abnegada de perder-se no masculino, que se evidencia em muitos filmes clássicos de Hollywood”.

### **Considerações finais**

Na tentativa de analisar a imagem de Madonna sob uma perspectiva que realça (e se embaraça com) a trajetória da mulher nos sistemas midiáticos, partimos de um cotejo entre as performances da cantora e da atriz Marilyn Monroe a fim de ressaltar as diferenças e aproximações que, além de compor a imagem das estrelas, também evidenciam padrões, valores e comportamentos – da sociedade e da mídia, em épocas diferentes. Para tanto, nosso esforço teórico foi dividido em três partes: na primeira, dimensionamos a imagem de Marilyn à luz da noção da dupla natureza dos olímpicos, buscando apreender os traços de sua representação pública que permitiram a reencenação do mito na mídia. Na sequência, recorreremos a dimensões da nostalgia e acionamos o pastiche como uma prática de *mímese* que também se dá através de deslocamentos materializados em corpos femininos, repletos de inscrições discursivas que acionam uma teia de “agenciamentos históricos, lugares de observação e reificação, que, quando numa esfera midiática, aponta para tensões ainda mais evidentes nos sistemas normativos marcadamente masculinos” (SOARES E LINS, 2017, p.2). Na terceira parte, analisamos o clipe *Material Girl*, por meio da operacionalização dos

---

conceitos convocados nas etapas anteriores. Apontamos aspectos que tangenciam as diferenças e marcam as aproximações que permeiam a imagem das duas artistas.

De forma conclusiva, acentuamos como a performance de Madonna no videoclipe explicita uma ambigüidade, se considerarmos os papéis da mulher e do homem dentro da mídia, ao longo do tempo. Se, por um lado, é clara a negação da cantora em assumir uma posição de garota material, também há um reforço do *happy end* hierarquizado pela figura masculina “tradicional”. É exatamente neste ponto que o movimento de aproximação e distanciamento fica ainda mais nítido e também se afirma como paradoxal. O personagem do diretor marca a presença de uma estrutura social conservadora, que privilegia o olhar masculino. Embora ele tenha se submetido à decisão de Madonna, a maneira como ele é caracterizado no clipe também enfatiza subjetivamente a soberania do sujeito. Há um esforço em realçar o lugar de poder que o diretor ocupa: o diálogo de abertura revela, de saída, que ele é o “homem que manda”, e esses são pontos determinantes para o *happy end* daquele contexto.

É por isso que também existe uma aproximação com o lugar da diva dos anos 1950 – a sua felicidade ainda é dependente de uma escolha masculina (afinal, ele apenas escolheu vestir a máscara do pobretão romântico), e esse é um tópico que vem sendo destacado na mídia há décadas. Nesse sentido, a figura do diretor é contraditória: ao mesmo tempo em que pontua uma certa autonomia feminina – e este é o nosso ponto de destaque para diferenciar a forma de representação dos dois mitos – também dimensiona essa “emancipação” como subalterna a uma lógica maior, que seria a paternalista. Assim, a provocativa garota material convive com a garota idealista, num arranjo que expressa com clareza a ambigüidade proposta por Madonna em suas encenações. Como Kellner (1995, p.274) sugere, a cantora tenta ajustar sua temperatura (antes aquecida pelo público mais jovem, através de seu *template* visual mais adolescente) para ser consumida “para tudo e para todos, de todas as maneiras”<sup>9</sup>.

Nessa perspectiva, se ao longo dos quase cinco minutos do vídeo Madonna procura ser identificada com um ícone paradigmático da beleza e glamour da cultura midiática de décadas anteriores (e ao buscar esta referência, procura vinculação também de um público nostálgico o suficiente para se lembrar de Marilyn), ela reforça, na

---

<sup>9</sup> “Para os conservadores da era Reagan, ela é uma celebrante dos valores materiais, a garota material que tira a culpa do sexo, da ambição e do materialismo. Para esta audiência, ela é Marilyn Monroe reencarnada, a *superpop*, *superstar*; tanto a fantasia super ideal masculina, do objeto sexual, quanto a fantasia feminina de ícone do “*boy toy*”. Mas para a juventude idealista e romântica, ela é a garota boa procurando amor, e que o escolhe ao invés de tentações materiais. Na narrativa do clipe, ela consegue tanto o amor como ganhar um cara bem sucedido.” (KELLNER, 1995, p.273)

mesma medida, linhas de diferença que sugerem um caminho particular e ciente dos problemas gerados pela performance de sua antecessora.

### Referências bibliográficas

BATY, S. Paige. *American Monroe: The making of a body politic*. Berkeley, CA: University of California Press, 1995.

BOYM, Stevlana. *The future of nostalgia*. New York: Basic, 2001.

CROSS, Gary. *Consumed nostalgia: Memory in the Age of Fast Capitalism*. New York: Columbia University Press, 2015

CURRY, Ramona. *Madonna from Marilyn to Marlene—Pastiche and/or Parody?*. IN: *Journal of Film and Video*, 1990

DYER, Richard. *Pastiche*. Londres: Routledge, 2007

DYER, Richard. *Stars*. London: British Film Institute, 1998.

FRITH, Simon. *Performing rites: on the value of popular music*. Cambridge, Massachussets: Harvard Univ. Press, 1996.

GILBERT, Jean Claude. *Madonna as post-modern myth: How One Star's Self-construction Rewrites Sex, Gender, Hollywood and the American Dream*. Londres: McFarland & Co, 2002

GOFFMAN, Erving. *Footing*. In: RIBEIRO, B., GRACEZ, P. (org.). *Sociolinguística interacional*. São Paulo: Loyola, 2002.

GRAINGE, Paul. *Monochrome memories: Nostalgia and style in retro America*. New York: Praeger Publishers, 2002.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Lisboa: Edições 70, 1989

HUYSSSEN, Andreas. *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1996.

KAPLAN, E. Ann. *Feminismo/Édipo Pós-modernismo: o caso da MTV*. In: Kaplan, E. Ann (org.). *O mal estar no pós-modernismo: teorias, práticas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993

KELLNER, Douglas. *A Cultura da mídia - Estudos Culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. São Paulo: Edusp, 2001

LINS, Mariana; SOARES, Thiago. *Políticas de gênero nas performances de Madonna*. In: *Revista Vozes & Diálogo*, v.16, n.2 jul/dez 2017

MAILER, Norman. "Like a Lady". *Revista Esquire*, Agosto de 1994. Disponível em <https://allaboutmadonna.com/madonna-interviews/madonna-interview-esquire-magazine-august-1994/2>

MAILER, Norman. *Marilyn: a biography*. Londres: Virgin Books, 2012

MORIN, Edgar. *Estrelas: mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

SILVERSTONE, Roger. *Por que estudar a mídia?*. São Paulo: Loyola, 1999

SOARES, Thiago. *Videoclipe: o elogio da desarmonia*. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2012