
Like a Medusa ou a performatividade em Madonna¹

Cíntia SANMARTIN FERNANDES²

Patricia da Gloria F. GOMES³

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ

Resumo

Este trabalho parte da aproximação do mito da Medusa com Madonna no exercício de análise que demonstre como a performatividade da artista, ao longo dos 35 anos de carreira, vem conseguindo provocar rachaduras em uma lógica social baseada em preceitos patriarcais; como por exemplo, ao assinalar o lado nefasto da identidade fixa de mulher e, mais recentemente, o preconceito contra pessoas acima de 50 anos de idade.

Palavras-chave

Performatividade; Imaginário; Madonna; Feminismo; Performance

A não-voz de Medusa não é algo que se encerra com uma simples explicação sobre a não produção audível de um som. Se por um lado, é verdade que nos textos clássicos sobre o mito não há referências à sua voz; por outro, isso não significa taxar que ela não falasse. Se Medusa não falasse, teria sido difícil tirá-la do papel de vilã a qual foi posta em sua primeira aparição ao mundo, em *Ilíada*. Se Medusa não falasse, também seguiria aceitando o papel de vítima a qual feministas chegaram – sem dúvida, em um importante esforço de releitura do mito. Contudo, Medusa não se estanca em nada disso e segue produzindo outras narrativas sobre si.

O que entoa de Medusa extrapola os limites do aparelho fonador e das narrativas dadas. A voz de Medusa ressoa. Ouvidos atentos são capazes de captar, até porque o que Medusa fala de si reverbera em muitos corpos de mulheres ou não, para além da Idade Clássica e da caverna. A cantora *pop* Madonna, confia-se, é um destes ouvidos absolutos capaz de ouvi-la. E o que sintonizou foi sobre certos tipos de feminino, junto a tantos outros, que repousam no imaginário de um povo ou era, mas que por serem talvez dos

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento da Intercom, XVIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutora em Sociologia Política pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Coordenadora e Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UERJ e pesquisadora do CAC-PPGCOM/UERJ, e-mail: cintia@lagoadaconceicao.com

³ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UERJ, e-mail: patfgf@yahoo.com.br

mais destoantes raramente são acionados. Uma aposta que se faz neste trabalho é de que tanto Medusa quanto Madonna são exemplos do campo do imaginário (MAFFESOLI, 2001; DURAND, 2002) que versam a respeito de construções sobre o feminino, que são acionados em épocas e premissas distintas, mas não indiscriminadamente. Afinal, como lembra Maffesoli: “A vida é feita de destruição e de construção” (MAFFESOLI, 2007, p.11). E para captar esse aspecto, elege-se Madonna como objeto, adotando como metodologia a Teoria Ator-Rede, que propõe

‘seguir as próprios atores’, ou seja, tentar entender suas inovações frequentemente bizarras, a fim de descobrir o que a existência coletiva se tornou em suas mãos, que métodos elaboraram para sua adequação, quais definições esclareceriam melhor as novas associações que eles se viram forçados a estabelecer. (LATOURET, 2012, p.31)

Por mais que modelos e padrões de modos de ser e de fazer possam ser identificados historicamente, sempre há, igualmente, algo da ordem do dissonante, do ruído.

Live to tell

Regras e pactos são necessários para uma organização social, como disse Hobbes com seu Leviatã. Padrões e modelos são frequentemente construídos e propagados, mas nem tanto assimilados sem ressalvas. O próprio Hobbes parecia saber disso, pois fala de que algo em estado de repouso ou de movimento tende a permanecer em seu estado original a menos que haja algo que interrompa (HOBBS, 2003, p.17). Um acidente, uma ruptura. É a desconstrução de um estado para a construção de outro. É a força do imaginário que se apresenta, ainda que a robustez catequizante da ordenação social siga presente. Assim foi Medusa, no templo de Atena, ao deixar sua obrigação social de permanecer virgem como a dona da casa⁴. Com a punição da deusa a ordem seria restabelecida. Não foi. Medusa pertence a esse ‘algo mais’⁵ que escapa. Vale frisar que o imaginário, esse *plus* de que se fala aqui, está igualmente contido e é produzido na cultura de um povo, não é estrangeiro. Dessa forma, a voz da Medusa segue soando ruidosa. Aquilo que diz: evidencia a punição que se pode sofrer caso não se cumpra a ordem social;

⁴ Este trabalho não adota a linha de que Medusa tivesse sido violentada por Poseidon. Não há clareza narrativa para isso, o que abre brecha para outras interpretações como a de que ela e Poseidon estavam apaixonados ou a de que não havia outros sentimentos envolvidos que não o desejo dela de perder sua virgindade com ele. E é com essa forma aberta que Medusa é tratada.

⁵ Nada diferente do que já alertou Maffesoli: “nada se pode compreender da cultura caso não se aceite que existe uma espécie de ‘algo mais’, uma ultrapassagem, uma superação da cultura. Esse algo mais é o que se tenta captar por meio da noção de imaginário” (MAFFESOLI, 2001, p.75).

mas, na mesma nota, indica uma outra possibilidade de ser – para uma outra construção de um feminino, mas para todos de modo geral. Por isso perturba e faz surgir o movimento de silenciar de vez. Mas as tentativas de silenciar, no fundo, são apenas tentativas. O imaginário já fez seu estrago, já disse a que veio e o que ele ensina é “que, na maioria das vezes, somos pensados, somos agidos por um inconsciente coletivo que estamos longe de controlar” (MAFFESOLI, 2009, p.118). Isso se aplica tanto em relação aos postulados da ordem vigente e às representações sociais, por exemplo; quanto às imagens que emergem e dão outras leituras e interpretações, rivalizando com o que está posto.

Material girl

Os anos 80 no Brasil foram um contexto de muita mistura, no qual entre uma dita abertura política lenta, gradual e segura; orbitavam seriados japoneses, capa de disco mostrando personagem infantil com isqueiro preso à meia e apresentadora infantil usando maiô cavado e com decote deixando uma parte dos seios à mostra. O que se via, o imaginário exposto, era como um caleidoscópio social. Muita coisa acontecia controlada ou não. Se por um lado ainda emergiam traços claros de uma censura, como quando o SBT quase foi obrigado a tirar a programação do ar por um mês, por causa da crítica a parlamentares feita pelo jornalista Gilberto Di Pierro em entrevista à Hebe Camargo⁶; por outro, as sextas-feiras globais forçavam as bordas sociais com os episódios de Armação Ilimitada, em um arranjo familiar pouco convencional que botava sob o mesmo teto um menino órfão e uma mulher que namorava, ao mesmo tempo e sabidamente entre as partes, os dois outros moradores homens da casa.

Dessa forma, a aparição, em 1983⁷, do videoclipe⁸ de uma garota norte-americana com cabelos presos assimetricamente, vestida de preto, fazendo uma coreografia junto a uma dançarina e um dançarino, tendo ao fundo uma espécie de quadro-vivo de temática barroca e cantando “*We need a holiday*” (Nós precisamos de uma folga); de alguma forma não parecia fugir muito do cenário da época, ainda que pudesse causar certo estranhamento visual, pequeno ruído e várias dúvidas e críticas sobre a qualidade de sua técnica vocal. Mas a reação que suscitou em vários fãs, mulheres e homens, e a forma

⁶ <http://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/televisao/em-1987-entrevista-de-hebe-camargo-quase-tirou-o-sbt-do-ar-durante-30-dias-19895?cpid=txt>. Acessado em 08/04/18

⁷ Antes disso, Madonna teve um primeiro single ("Everybody") lançado em 06 de outubro de 1982.

⁸ O presente trabalho não discorre sobre a análise dos videoclipes em si, mas foi fundamental seguir as pistas da obra de Thiago Soares (2012), ao apresentar estas produções como potência compreensiva da cultura pop, mas também como reveladoras da cultura de massa, desde o final do século XX.

rápida como os jovens em especial se identificaram com Madonna já apontava para a percepção de um ‘algo mais’, com potência suficiente para passar através da rachadura do sistema patriarcal instituído⁹, compreendido como:

um sistema profundamente enraizado na cultura e nas instituições. É esse sistema que o feminismo busca desconstruir. Ele tem uma estrutura de crença firmada em uma verdade absoluta, uma verdade que não tem nada de ‘verdade’, que é, antes, produzida na forma de discursos, eventos e rituais. Em sua base está a ideia sempre repetida de haver uma identidade natural, dois sexos considerados normais, a diferença entre os gêneros, a superioridade masculina, a inferioridade das mulheres e outros pensamentos que soam bem limitados, mas que ainda são seguidos por muita gente. (TIBURI, 2018, p.27)

Neste primeiro momento, a reação por parte do *status quo patriarcal* (TIBURI, 2018) pareceu não ter sido tão forte ou deram pouca importância mesmo, talvez, na velha lógica de ‘Ah, é só uma menina fazendo música e se mostrando’¹⁰. Assim, sem ter sido interceptada, Madonna seguiu e, no ano seguinte, a narrativa que apresentou veio carregada com mais tinta ao revelar, por exemplo, se sentir ‘*Like a virgin. Touched for the very first time*’ (Como uma virgem. Tocada pela primeira vez) em um videoclipe, onde mostrava uma atitude que nada se referenciava à ideia canonizada que se supunha ser de uma virgem. Pelo contrário, como pode sugerir a cena em que ela e um tigre se estudam, e deixa a dúvida de quem caça quem, ou a dança sensualizada na proa de uma gôndola veneziana.

Também em 1984, assumiu o rótulo de ‘*material girl*’ (garota materialista) – um estereótipo de mulher interesseira –, se vestiu de Marilyn Monroe e encenou a cena de um filme em que a diva era posta para cantar ‘*Diamonds are Girl’s Best Friend*’ (Diamantes são os melhores amigos das garotas). Mesmo com referências bastante parecidas, a moral da história é outra. No original, Marilyn é a ‘*material girl*’, que inclusive senta com as amigas para propagar as maravilhas do diamante, é quase¹¹ uma leitura que coincide com o estereótipo. Já Madonna adota a *tag* em forma de reprodução da cena do filme, mas mostra que essa representação não lhe cabe, ao misturar cenas em

⁹ Destaca-se que este trabalho se funda em uma concepção intercultural da sociedade (HALL, 2013; CANCLINI, 2011; SANMARTIN FERNANDES, 2009). Contudo, opta-se por utilizar sistema patriarcal instituído (*status quo patriarcal*) como recorte a uma das características da organização social a qual se contrapõe o movimento feminista.

¹⁰ A percepção de mulheres se mostrando sempre recorre a um lugar de ‘mais do mesmo’, ainda mais se suas ações forem inseridas em um contexto de apelo ao homem – num certo tipo de imaginário fruto de uma cultura com elementos patriarcais, machistas (PERROT, 2003)

¹¹ Diz-se quase, porque mesmo Marilyn Monroe não foi uma mulher ajustada completamente na representação de uma mulher servil ou de uma boneca-viva.

que ela aparece, como a atriz, ou melhor, a *persona* (MAFFESOLI, 2010), e dispensa um pretendente que lhe dava diamantes, escolhendo um que não tinha dinheiro. Mas Madonna não vestiu a imagem da mulher pura e cândida, a cena no carro não deixa dúvida de que ela é também uma *bad girl*.

Há quem possa dizer que a narrativa feita por Madonna beire uma interpretação que volta ao limite dicotômico das representações sociais. Mas o que Madonna fez e os efeitos que provocou estão longe disso. Madonna borrou tudo. Mesmo em *Material Girl*¹², ela não pareceu ter interesse em excluir por completo o rótulo de interesseira, até porque, como constata na música, “*You know that we are living in a material world*” (você sabe que nós estamos vivendo em um mundo materialista). Como indica Soares:

Madonna não corresponde à bipolaridade advinda da modernidade (homem-mulher, arte erudita-arte popular, cinema-TV, ficção-realidade, público-privado, interior-exterior). Seu conceito enquanto artista pop é justamente o de mesclar tais eixos polarizadores, criando novas categorias, desequilibrando a aparente rota precisa do meio artístico na modernidade. É neste sentido que Madonna adentra ao conceito pós-moderno: ela desestabiliza o eixo entre o homem e a mulher e, principalmente, entre o público e o privado (SOARES, 2012, p.124-125)

A mensagem que Madonna passava era a de siga o que você quiser, seja quem você quiser. Recado que ia pondo em xeque as armadilhas das identidades fixas e deixando evidente a emergência de identidades mutantes. Se, em um primeiro momento, Madonna não foi duramente repelida; o cerco foi se fechando e o fato de ser mulher foi um dos alvos. Madonna fez sua aparição em um momento histórico regido pela caneta de Ronald Reagan¹³ e por uma onda de reação conservadora (*backlash*¹⁴) contra as lutas feministas. Todavia, a artista emergiu e sua chegada não foi pacífica. Como pontuou Maffesoli, “É preciso saber abrir caminho no espesso matagal das opiniões autorizadas que proliferam a respeito da coisa humana, e que ocupam o alto das cátedras institucionais” (MAFFESOLI, 2007, p.28). E Madonna soube. Ela captou um viés da ambiência de seu tempo e com temas trazidos do mais ordinário dos cotidianos, Madonna mexia com postulados de verdade institucionalizadas, sem parecer levar muito em conta se seguiam linhas políticas de direita ou de esquerda, em um momento de mundo fortemente polarizado. Era Medusa, cumprindo o turno de Musa e soprando para ela

¹² Uma análise aprofundada do videoclipe pode ser encontrada em SOARES (2012)

¹³ Seu mandato presidencial foi de 20 de janeiro de 1981 a 20 de janeiro de 1989

¹⁴ Segundo Faludi: “A década de 1980 deflagrou um implacável contra-ataque às conquistas femininas, que opera em dois níveis: convencer as mulheres de que seus sentimentos de angústia e insatisfação são resultado do excesso de independência, ao mesmo tempo que destrói gradativamente os mínimos avanços que as mulheres realizaram no trabalho, na política e em sua forma de pensar” (FALUDI, 2001)

aspectos do imaginário sobre as identificações, que cobravam com mais afinco estar na *playlist* do dia.

A presença de Madonna representava o lado B que tinha na outra face do vinil o movimento das feministas radicais (*radfems*). Se as *radfems* se voltavam contra, entre outras lutas, a pornografia e a prostituição, que eram percebidas como formas de violência contra a mulher e estímulo ao estupro¹⁵; o que Madonna mostrava era justamente uma mulher fora, se não completamente em boa parte, dos padrões sociais vigentes e exigidos para caber na categoria mulher. A importância de Madonna no contexto das lutas feministas na sociedade, mas também contra vertentes mais conservadoras do feminismo, foi tão representativo que ela recebeu *status* de ícone, chegando a ser chamada de *true feminist* (verdadeira feminista), por Camille Paglia, uma expoente da luta das mulheres americanas, em artigo publicado no New York Times¹⁶. Nas palavras de Paglia:

Madonna é a verdadeira feminista. Ela expõe o puritanismo e a ideologia sufocante do feminismo norte-americano, que está preso em um queixoso ‘modo adolescente’. Madonna ensinou as mulheres jovens a serem totalmente femininas e sexuais na mesma medida em que exercem controle total sobre suas vidas. Ela mostra às meninas como ser atraente, sensual, enérgica, ambiciosa, agressiva e engraçada - tudo ao mesmo tempo. (PAGLIA, 1990; *tradução livre*)

Contudo, por mais que se tentasse, o modelo de mulher que Madonna ia apresentando de si, igualmente, não dava para ser fechado em uma categoria. Exemplo disso foi a música "*Papa don't preach*" (Papai, não discuta), lançada em 1986, na qual ela mais uma vez quebrou as possibilidades de enquadramento ao cantar "*I'm gonna keep my baby*" (eu vou ficar com meu bebê), a decisão de uma adolescente que engravida e quer ter o filho. Essa composição provocou rachaduras na imagem de ícone feminista. Entre as críticas que recebeu, está a de ser contra o aborto e ser acusada de influenciar que adolescentes engravidassem. O que essa ação de Madonna parece fazer é ir ao encontro da percepção de que:

Se há algo de certo na afirmação de Beauvoir de que ninguém nasce e sim *torna-se* mulher decorre que *mulher* é um termo em processo, um devir, um construir de que não se pode dizer com acerto que tenha uma origem ou um fim. Como uma prática discursiva contínua, o termo está aberto a intervenções e ressignificações. (BUTLER, 2017, p.69, *grifos do autor*)

¹⁵ As *radfems* surgiram no início da década de 80. Ressalta-se que este trabalho não se coaduna com as radicais feministas. Concordar com as *radfems* seria somente atentar para uma parte da questão e que nada tem realmente de transformador. As *radfems* seguem uma linha crítica que em última instância responsabiliza a mulher pela violência sofrida. Para elas, por exemplo, a roupa que a mulher escolhe tem relação direta com a possibilidade de sofrer um estupro.

¹⁶ <https://www.nytimes.com/1990/12/14/opinion/madonna-finally-a-real-feminist.html>. Acessado em 20/04/2018

Nessa sentido, ainda que estivesse no *mainstream*, ela era a arranjadora da própria imagem em uma lógica a qual a “ficção é uma necessidade cotidiana. Cada um, para existir, conta-se uma história” (MAFFESOLI, 2010, p.266). E ela brincava com isso nas letras, na sua construção visual e, principalmente, no jogo entre as duas. O caminho percorrido por Madonna em muito lembra o indicado por Maffesoli sobre o que chamou de “deslizamento de uma *lógica da identidade* para uma *lógica da identificação*” (MAFFESOLI, 2009a, p.22; *grifos do autor*). Isto é: “Na identificação, o sujeito, em vez de se projetar no mundo, absorve-o. A identificação ‘incorpora o meio ambiente no próprio eu’ e integra-o afetivamente” (MORIN, 1970, p.106). Munida disto, Madonna parecia escolher, ao invés desta ou daquela identidade, o que lhe convinha, no momento em que achava conveniente, e se tivesse que retomar alguma, que deixou passar, o faria sem problema.

Who’s that girl

Há algo que sempre esteve presente na trajetória de Madonna: inventar a si ao ponto de apagar os limites entre o real e o imaginado. Um exemplo disto diz respeito ao nome: Madonna é o nome de batismo ou surgiu como homenagem à sua mãe? Não importa. Madonna é Madonna. Aliás, exatamente como desejou (ou previu) ainda em 1983:

‘As pessoas ainda não sabem como sou boa’, disse, sustentando meu olhar. ‘Mas logo vão saber. Daqui a alguns anos, todo mundo vai saber. E para falar a verdade’, arrematou, ‘estou planejando me transformar numa das maiores estrelas do século’. E sem usar um sobrenome?, perguntei, sem ter certeza até se ‘Madonna’ era um nome de verdade. (É claro que não podia ser.). ‘Só Madonna’, ela disparou. ‘Como a Cher. Guarde bem’. (TARABORRELLI, 2010, p.6)

O que esse fato demonstra é a capacidade da cantora se construir, inclusive naquilo que se teria de mais “básico” em matéria de identidade: o nome próprio. A janela que essa ação abre não aponta para criação de um personagem, ainda que possa ter essa leitura. O que faz é esgarçar a compreensão, e por isso sua relevância para o presente trabalho, não somente sobre a atribuição de um nome próprio em si, mas igualmente sobre toda a carga de representação pessoal e social que o cerca (gênero, laços familiares, posição social etc.) que é baseada em um princípio de origem e verdade.

Junte a isso a habilidade da artista em constantemente se transformar. Em seus cliques ela já usou cabelos curtos, longos, loiros, pretos, lisos, ondulados, soltos, presos, secos, molhados; já foi gótica, noiva, dominatrix, toureira, dançarina de show *privê*; já

beijou na boca (em maior ou menor intensidade) de homens, mulheres, os dois ao mesmo tempo, transgêneros e até criança¹⁷. Fora dos cliques: católica, sem religião, seguidora da cabala; casada, divorciada, solteira, mãe biológica, mãe adotiva; cantora, atriz, diretora, escritora de livros infantis; já morou nos Estados Unidos, Inglaterra e agora em Portugal. E segue a lista. Afinal, quem é Madonna?

Todas e cada uma delas. E muito mais: quem quiser ser e quando. E nenhuma dessas possibilidades é menos verdadeira ou diz menos sobre quem ela é. Isso porque não há um ‘eu original’. Teorias como a de Butler – e este trabalho se coaduna a ela – indicam que não há uma ‘essência de eu’, pois toda e qualquer forma de apresentação (ou de identidade) já parte de uma construção que, inclusive, é exterior, se dá na relação com o outro. Nas palavras de Butler sobre a impossibilidade de relatar a si:

O ‘eu’ não pode contar a história do seu próprio surgimento, nem as condições de sua própria possibilidade, sem dar testemunho de um estado de coisas que ele poderia não ter presenciado, que é anterior ao seu próprio surgimento como sujeito cognoscitivo, e assim constitui um conjunto de origens que só pode ser narrado à custa de um conhecimento confiável. (BUTLER, 2015, p.52)

Contudo, complementa: “a irrecuperabilidade de um referente original não destrói a narrativa; ela a produz ‘numa direção ficcional’” (BUTLER, 2015, p. 52). Ficcional, porque é do campo da construção, mas não menos verdadeiro. E, na esteira do debate sobre identidade de gênero (BUTLER, 2017)¹⁸, o que Madonna expõe em seus videoclipes, composições e na vida pessoal pode-se traduzir por atos performativos (BUTLER, 2002), que fazem surgir, pela narrativa que promovem, o que nomeiam, constituindo-se na e pela linguagem. Ou seja, como assinalou Butler, em entrevista ao jornal Folha de São Paulo: “Toda vez que colocamos reivindicações por direitos, ou insistimos em estar em público sem sermos molestados, feridos ou presos, usamos da performatividade. Não só dizemos quem somos mas ‘fazemos’ quem somos e pedimos ao mundo que aceite”¹⁹.

A performatividade em Madonna, ao elaborar encenações de gênero, gera dissonância e convoca mais uma vez²⁰ para a discussão o tema da construção social das

¹⁷ Como no clipe de “Open your heart” (1986) onde ela dá um ‘selinho’ em um menino

¹⁸ Sendo esta uma relação entre sexo, gênero, prática sexual e desejo – nascido no final da década de 80 e início da de 90, num contexto onde as lutas feministas estão discutindo os limites da categoria ‘mulher

¹⁹ Publicada em 20/09/2015, disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2015/09/1683172-sem-medo-de-fazer-genero-entrevista-com-a-filosofa-americana-judith-butler.shtml>

²⁰ Diz-se mais uma vez, pois desde a década de 50, com Simone de Beauvoir, de alguma forma já se tinha essa compreensão. No final da década de 80, a ideia de uma ‘mulher universal’ passou a ser criticada, pois foi percebida como se referindo a um tipo específico (branca, classe média e heterossexual) e as tantas

identidades, pondo em xeque inclusive correntes do movimento feminista. Nesta dinâmica o que se apresenta na performance da artista é o tema da agência (ou ação), que está diretamente ligada ao desejo, como evidencia Furlin: “em Butler, o grande motor da agência é o desejo. Ele é a força inovadora e impulsora da mudança e, portanto, também desestabilizadora por definição, já que não existe nenhum desejo que permaneça sempre o mesmo” (FURLIN, 2013, p.4). Nas palavras de Butler: “No momento do desejo somos sempre muito mais inteligentes do que imediatamente pensamos ser. Na experiência ostensivamente pré-racional de querer algo do mundo, nós já estamos sempre interpretando este mundo, fazendo gestos filosóficos, nos expressando como seres filosóficos” (BUTLER, 2012, p.31; *tradução livre*). Ao desejar, é possível se deslocar do lugar do conformismo, da simples aceitação; este deslizamento faz rachar, ou pelo menos põe em suspensão, os estatutos de verdade apreendidos.

Bittersweet

Madonna parece aqueles refrãos construídos com rima pobre e que não saem da cabeça, que são cantados mesmo não conhecendo toda a letra ou sequer gostando da música. Se pode odiá-la, mas não dá para ser indiferente a ela. Talvez por isso Madonna consiga ouvir a voz da Medusa. Se, como afiança o presente trabalho, Madonna está atenta para o que fala o mito²¹; a artista sabe há muito tempo que se há algo que salta na história de Medusa é o fato de que o *status quo* (representado na figura de Atena) não gosta de ser perturbado e é rancoroso. Assim, sofrer punições ao se posicionar contra regras instituídas faz parte do *box* que contém a coletânea das narrativas da artista. Madonna agora está às voltas com o mais recente lançamento: seu envelhecimento²². Ao que tudo indica, a artista violou a regra de ouro do manual de ‘Como uma Diva deve ser’ e envelheceu. Falta grave e a punição como vem se mostrando é severa.

Madonna beijar na boca outro artista (homem ou mulher), durante um show ou videoclipe, ou a exibição desnuda que a artista faz de partes do seu corpo ou todo ele,

outras mulheres (negras, nativas, pobres, lésbicas etc.) não se sentiam representadas. O ganho com essa crítica de feministas ao próprio movimento feminista foi alargar ainda mais a categoria de mulher e gênero.

²¹ Entendendo mito, como sugere Durand, como “uma repetição de certas relações lógicas e linguísticas, entre ideias ou imagens expressas verbalmente” (DURAND, 1993, p.14), que podem ser acionados em diferentes momentos históricos.

²² Sobre este tema em Madonna ver também SOARES; LINS, 2017.

como no livro *Sex*²³, já não choca ninguém, por mais que ainda haja aqueles que se ofendam. Certo? Nem de perto. O episódio ocorrido em 2015, durante sua apresentação no Festival Coachella, onde beijou o rapper Drake, 28 anos mais novo que ela; e sua chegada ao evento no Museu de Arte de Nova York, em maio de 2016, quando apareceu com um vestido em que seus seios (os mamilos foram tapados) e nádegas eram cobertos por um tecido rendado transparente, são apenas dois momentos recentes da trajetória de Madonna os quais, nas críticas que recebeu, o que estava em cena era a idade da artista.

Contudo, já há algum tempo, a dobradinha faixa etária *versus* visual vem causando interferência, como na fala de Camille Paglia, em entrevista publicada na revista *Veja*, em 2009²⁴: “Ela está patética. (...) E não é coincidência que a criatividade dela tenha decaído. Além disso, ela está um monstro. São inacreditáveis aqueles braços grotescamente musculosos e mãos que lembram garras”. Nunca é demais lembrar que esta Camille Paglia, que se referiu assim a Madonna de 51 anos, é a mesma que chamou a Madonna, então com 25 anos, de “verdadeira feminista”.

Girl gone wild

É bem verdade que Madonna nunca esteve exatamente dentro dos padrões. Porém, sua juventude, de alguma maneira, ainda funcionava como uma fina camada de aceitação. Sem esse escudo, Madonna se tornou um monstro. E na perspectiva teórica da Sociologia do Imaginário: “o monstro parece servir a uma reconstrução da realidade, a fim de exacerbar o que a ordem moral intitulará nossas qualidades e nossos defeitos” (LEGROS et al, 2014, p.116). A juventude é algo a ser celebrado, a velhice não. O que está em jogo agora não é o tipo de roupa em si, as declarações que dá ou o seu trabalho artístico; mas o próprio corpo, a pele da Madonna. E mais, o tom das críticas agora é de que ela perdeu o juízo, sua capacidade crítica, de avaliar. Como expresso na resposta de Camille Paglia, sobre o discurso proferido por Madonna²⁵, no evento do Museu de Arte de Nova York:

O problema número um no atual caminho de autodestruição de Madonna é sua constrangedora incapacidade de lidar com o envelhecimento. Madonna continua perseguindo a juventude, humilhando-se com exposições vulgares, como a roupa

²³ A publicação foi lançada em outubro de 1992 e seu conteúdo foi classificado como erótico e pornográfico. O livro apresenta fotos da artista em diversas poses, incluindo nu frontal e simulação de ato sexual.

²⁴ A entrevista a Juliana Linhares, na edição 2101 da *Veja*, de 25/02/2009 foi republicada no sítio: <http://www.gilbertogodoy.com.br/ler-post/as-conquistas-do-feminismo---camille-paglia> (Acessado em abril de 2018)

²⁵ Em seu discurso a artista se refere diretamente a Camille Paglia. A íntegra do discurso de Madonna pode ser lido em: <https://www.billboard.com/articles/events/women-in-music/7616927/madonna-billboard-woman-of-the-year-labyrinth>. Acessado em 30/05/2018

horriavelmente inútil, mostrando as nádegas, que ela usou no *Metropolitan Museum of Art Gala*, em maio²⁶.

É preciso, neste ponto do trabalho, fazer uma ressalva. A inclinação por apresentar as críticas de Camille Paglia não é a de meramente escolher declarações depreciativas sobre Madonna. A opção incide na relevância da autora no campo dos estudos feministas e, principalmente, em sua mudança de discurso sobre a Madonna, que parece (e muitas das declarações que profere caminham para esse sentido) estar associada mais proeminentemente ao envelhecimento da artista. Como pode ser mais claramente observado no trecho da entrevista que Paglia concedeu à Folha de São Paulo:

Por que você foi tão crítica ao ensaio fotográfico²⁷ recente em que Madonna aparece com os seios à mostra?

(...) acho que esse ensaio ficou feio, acho que ela está se repetindo. Nós já vimos seu corpo no auge da forma e era magnífico. O que ela está fazendo agora? Por que expor o corpo na sua idade em fotografias horrosas? Sinto muito, mas foi uma desgraça artística. Madonna não deveria estar competindo com mulheres jovens, cujos corpos são belos. Marlene Dietrich, que é um modelo para Madonna, nunca fez isso.

Você acha que mulheres mais maduras não devem mostrar o corpo?

Se você o mostra de um modo belo e sexy, ok. Mas aquelas fotos da Madonna eram revoltantes. Era embaraçoso. Hediondo. Ela parecia uma prostituta decadente que não sabe que está na sarjeta. (Folha de São Paulo, 20/04/2015)²⁸

De mulher bela e admirável a monstro repulsivo. Butler pontua que “A condenação torna-se o modo pelo qual estabelecemos o outro como irreconhecível ou rejeitamos algum aspecto de nós mesmos que depositamos no outro, que depois condenamos” (BUTLER, 2015, p.65). O julgamento ao processo de envelhecimento de Madonna deixa exposto não somente a perda da juventude, mas revela um temor humano muito mais primitivo: o medo da morte. Como indica Maffesoli: “A morte é o que há de originalmente violento. A modernidade dedicou-se, através do mito progressista, a apagar ou negar essa realidade. E toda a sua cultura fundamenta-se nessa negação” (MAFFESOLI, 2010a, p.108). Envelhecer, inegavelmente, é estar mais perto da morte. A exibição que Madonna faz de si não deixa espaço para negações e coloca quem a assiste em contato com a finitude do corpo. Contudo, a saída de transformá-la em monstro é apenas um subterfúgio, pois não consegue esconder que “através da alteridade do

²⁶ A íntegra da declaração pode ser acessada em: <http://www.dailymail.co.uk/femail/article-4029528/Feminist-Camille-Paglia-hits-Madonna-s-claims-rebuffed-female-peers-start-career.html>. Acessado em 30/05/2018. Tradução livre

²⁷ O ensaio fotográfico citado foi o que Madonna, com 56 anos, fez para a revista Interview, em 2015.

²⁸ A íntegra da entrevista pode ser acessada em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/04/1619320-nao-publicar-entrevista-camille-paglia-fronteiras-do-pensamento.shtml>

monstro, é uma parte de nós mesmos que é revelada, colocada em cena” (LEGROS et al, 2014, p.250). Madonna parece ter a mesma opinião. Em resposta às críticas sobre o vestido que usou no evento de 2016, postou em seu *Instagram*: “Se você tem um problema com o jeito com que eu me visto isto é simplesmente um reflexo do seu preconceito”²⁹.

O preconceito ao qual Madonna se refere é o que sofrem as pessoas que, como ela, estão na faixa etária acima dos 50 anos e vem sendo chamado de *ageism* (ageísmo ou idadeísmo)³⁰. Em entrevista à revista *The Cut*, em abril de 2018, Madonna fala sobre o tema: “O que eu estou vivendo agora é o preconceito de idade, com pessoas me colocando para baixo ou me dando um tempo difícil, porque eu saio com homens mais jovens ou faço coisas que são consideradas apenas do domínio de mulheres mais jovens. Quero dizer, quem fez essas regras?”³¹. A resposta é: as mesmas práticas sociais, que ditam como uma mulher deve ser e agir, somadas a representação social dos idosos e pronto. No fundo, Madonna continua lutando contra a nocividade das identidades fixas.

A diferença agora é que a artista não conta mais com o recurso da juventude. Sem ele o destino é a exclusão, a caverna. Uma faceta desta punição em Madonna pode ser ilustrada pela decisão de uma emissora de rádio britânica em não tocar a música ‘*Living for love*’, lançada em fevereiro de 2015, no Reino Unido³². A justificativa³³ foi a de que a emissora precisava diminuir a faixa etária de seu público e tocar Madonna significaria manter um público acima dos 30 anos³⁴. Todavia, isolar Madonna não é tarefa das mais fáceis. Até porque ela não para de gerar fatos sobre si e sabe utilizar os canais de comunicação disponíveis (*site oficial, twitter, instagram etc.*).

E se não é possível isolá-la quanto mais rotulá-la. No meio de todo o discurso e bandeira que vem levantando sobre a discriminação etária, eis que a artista lança uma linha cosmética, a MDNA *Skin*. No rastro da luta feminista contra a obrigatoriedade da

²⁹ A declaração completa pode ser acessada em https://www.instagram.com/p/BE_xe5TmEb7/. Tradução livre.

³⁰ Ageísmo, de forma geral, “descreve a experiência subjetiva implicada na noção popular de diferença de geração” (BUTLER, R., 1969, p.243). A literatura sobre o tema atribui a criação do termo *ageism* a Robert N. Butler. O autor em seu artigo *Age-ismo: Another Form of Bigotry*, de 1969, fazia a previsão de que em 20 ou 30 anos, o ageísmo, junto ao racismo, seria uma das grandes questões nacionais.

³¹ A íntegra da entrevista pode ser acessada em <https://www.thecut.com/2018/04/madonna-talks-about-mdna-skin-beauty-and-ageism.html>. Tradução livre.

³² Esta não foi a primeira vez que a artista teve uma música censurada. Soares (2012) indica que, por exemplo, em 1990 a música *Justify My Love*, foi proibida na MTV e BBC, por ter conteúdo erótico.

³³ Trecho publicado na Rolling Stones, em março de 2015, disponível em: <https://www.rollingstone.com/music/news/madonna-accuses-bbc-radio-of-ageism-after-song-ban-20150314>.

³⁴ Sobre a invisibilidade de pessoas acima de 50 anos nos meios de comunicação: “Os Idosos e a TV”, exibido na TV Brasil em 20/06/2014, disponível em <http://tvbrasil.ebc.com.br/vertv/episodio/os-idosos-e-a-tv>. Ou: “Envelhecimento, idadeísmo e a invisibilidade dos idosos na mídia - Entrevista com Laura Hurd Clarke”, publicada na revista Comunicação Mídia e Consumo (ESPM/SP), nº 38, set/dez de 2016

juventude eterna, Madonna que vinha sendo tratada como uma referência no enfrentamento contra o idadismo dá um giro parecido com o que fez em *'Papa don't preach'* e, mais uma vez, construiu com este ato performativo uma narrativa que denuncia qualquer possibilidade de se produzir mais um padrão normativo de 'ser'.

Todavia, os efeitos produzidos por essa ação performativa de Madonna são mais profundos. Como Butler indica, os atos performativos, além de expor a falácia das identidades fixas, evidenciam a utopia de um 'eu' livre, que não esteja imerso e se constitua nas (e das) mesmas relações que fundam as representações sociais e tudo que as envolve; bem como torna risível a exigência por uma abnegação ou atos heroicos por parte daqueles que se dispõem a lutar contra o *status quo*. Isto porque, deve-se levar em conta que mesmo o desejo que move a agência não é emancipado. O que não significa dizer que não haja resistência ou potência, pelo contrário,

Butler localiza a possibilidade da agência no seio de (e não fora de) estruturas de poder e, mais importante, sugere que a estrutura reiterativa das normas não serve apenas para consolidar um regime particular de discurso/poder, mas também fornece os meios para sua desestabilização. Por outras palavras, não existe uma possibilidade de “desfazer” normas sociais que seja independente do “fazer” das mesmas normas; a agência reside, portanto, no seio desta reiterabilidade produtiva” (MAHMOOD, 2006, p.134-135)³⁵

Assim, ao ingressar no ramo da cosmética como empresária³⁶, Madonna dá (voluntária ou involuntariamente), justamente por ser Madonna, outros sentidos e outras leituras ao campo, fazendo transparecer que

Assumir termos de poder que nunca criamos mas aos quais somos vulneráveis e dos quais dependemos para existir parece apontar para uma submissão mundana na base da formação do sujeito. No entanto, “assumir” o poder não é um processo simples, pois o poder não se reproduz mecanicamente quanto é assumido. Em vez disso, ao ser assumido, o poder corre o risco de tomar outra forma e direção. (BUTLER, 2017, p.30).

A história de Medusa, em certa medida, serve como exemplo. Medusa teve como desdobramento de sua punição a impossibilidade de olhar para outro ser, pois o transformaria em pedra. Porém, o que era para ser uma terrível punição, virou arma de defesa. É justamente nisso que reside a potência capaz de transformar, pois a questão não são as grandes viradas ou necessidade de um mártir, mas a exposição das fragilidades do

³⁵ O presente trabalho não é indiferente à crítica que Mahmood faz ao conceito de agência de Butler, ainda que reconheça sua relevância, sugerindo que a autora focalizaria sua análise sobre o poder das normas no enquadramento 'consolidação/ressignificação' e na identificação das formas de resistência à normatividade, ao poder; e com isso deixaria de aprofundar outras práticas existentes no agenciamento. Contudo, opta-se por não problematizar essa discussão, confiando que não acarretará prejuízo à análise.

³⁶ Aliás, este não é o primeiro empreendimento da artista, ela possui, por exemplo, desde 2011 a marca de roupa *Material Girl*, em parceria com uma loja de departamentos americana.

poder instituído, da normatização, das narrativas tidas como verdadeiras. E Madonna faz isso como ninguém: em um momento em que a artista é chamada de monstro, ela vai e se torna dona de ‘fábrica de fazer beleza’.

Bitch, I’m Madonna

Se há algo que não se pode criticar em Madonna é falta de coerência. O que a artista já anunciava no caleidoscópio social da década de 80 (e manteve ao longo de sua carreira) era a possibilidade de pertencer a diversos grupos, sem ter que necessariamente adotar só um; ou de assumir variados papéis sociais, sem ter que se resignar com o que é atribuído socialmente no nascimento, como nome e sobrenome, mas também a opção sexual ou o gênero. Como a Medusa, a cada tentativa de cercá-la em uma identidade fixa, ela escapa e dá novas leituras de si. Seguir Madonna (como na proposta da TAR) é como caminhar por um pedaço da História; é, constantemente, deslizar por identificações, situações contraditórias, reviravoltas biográficas, reflexos do preconceito de quem a vê.

Madonna não é perfeita, mas é uma aliada das lutas feministas. É necessário que se perca o arraigado hábito de se buscar heroínas impecáveis, que se encaixem exatamente naquilo que se acredita e pensa ser o certo. *Sorry*, esta não é a Madonna. Ela pertence ao ‘algo mais’ e perceber isso “pode permitir compreender que os heróis pós-modernos não são mais políticos ou ideológicos, mas à imagem dos deuses pré-modernos, das ‘figuras’ que vivem as paixões, os amores, as baixezas e as exaltações de qualquer um” (MAFFESOLI, 2007, p.41). Aqueles que esperam que Madonna seja o som límpido do CD apenas encontrarão frustração, se tornarão estátuas de pedras. Ela é como a ambiência criada pelo constante chiado dos LPs. Madonna, como Medusa, é ruidosa.

Referências bibliográficas

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017

_____. *Cuerpos que importan: Sobre los limites materiales y discursivos del ‘sexo’*. Buenos Aires: Paidó, 2002

_____. *Sujeitos del deseo: Reflexiones hegelianas en la Francia del siglo XX..* Buenos Aires: Amorrortu, 2012

_____. *A vida psíquica do poder: teorias da sujeição*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017

BUTLER, Robert N. Age-Is: Another Form of Bigotry. In: *The Gerontologist*, Volume 9, Issue 4_Part_1, 1 December 1969, p. 243–246

-
- CLAUDINO, Mariana; ALZER, Luiz André. *Almanaque anos 80*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2002
- _____. *A imaginação simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1993
- FALUDI, Susan. *Backlash: O contra-ataque na guerra não declarada contra as mulheres*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001
- FURLIN, Neiva. Sujeito e agência no pensamento de Judith Butler: contribuições para a teoria social. In: *Sociedade e Cultura*, Goiânia, vº16, nº 2, jul./dez. 2013, p. 395-403
- HOBBS, Thomas. *Leviatã ou matéria, forma e poder de uma república eclesiástica e civil*. São Paulo: Martins Fontes, 2003
- LATOUR, Bruno. *Reagregando o social: uma introdução à Teoria Ator-Rede*. Salvador: Edufba, 2012; Bauru. São Paulo: Edusc. 2012
- MAFFESOLI, Michel. *O ritmo da vida: variações sobre o imaginário pós-moderno*. Rio de Janeiro: Record, 2007
- _____. O imaginário é uma realidade. In: *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, nº15, agosto de 2001, p. 74-82
- _____. *Saturação*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2010a
- _____. *A república dos bons sentimentos*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2009
- _____. *O mistério da conjunção: ensaios sobre comunicação, corpo e socialidade*. Porto Alegre: Sulina, 2009a
- _____. *No fundo das aparências*. Petrópolis: Editora Vozes, 2010
- MAHMOOD, Saba. Teoria feminista, agência e sujeito liberatório: algumas reflexões sobre o revivalismo islâmico no Egito. In: *Etnográfica*, vol.10, nº1, 2006, p.121-158
- MORIN, Edgard. A alma do cinema. In: *O cinema ou o homem imaginário*. Lisboa: Moraes, 1970
- PERROT, Michelle. Os silêncios do corpo da mulher. In: SOIHET, Rachel; MATOS, Maria Izilda Santos de (Org.). *O corpo feminino em debate*. São Paulo: Editora UNESP 2003, p.13-27
- SOARES, Thiago. *Videoclipe: o elogio da desarmonia*. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2012
- _____. O Videoclipe como Performance da Canção: Apontamentos para uma Análise Midiática. In: *Anais X Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste – São Luis, MA – 12 a 14 de junho de 2008*.
- _____; LINS, Mariana. Políticas de gênero nas performances de Madonna. In: *Vozes & Diálogo*. Itajaí, v. 16, nº02, jul./dez. 2017, p.56-68
- TARABORRELLI, J. Randy. *Madonna: uma biografia íntima*. São Paulo: Planeta, 2010
- TIBURI, Marcia. *Feminismo em comum: para todas, todes e todos*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018