

## Limiares entre a mitologia e a imagem sobrevivente: iconologias contemporâneas de Afrodite

Thresholds between mythology and the surviving image:  
contemporary iconologies of Aphrodite

Umbrales entre la mitología y la imagen sobreviviente: iconologías  
contemporâneas de Afrodita

---

### **Daniela Andrade Jara**

Doutoranda em Estudos Culturais pelo Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (CECS), Universidade do Minho, Portugal, com bolsa de doutoramento financiada pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT, Portugal) e Mestra em Comunicação e Cultura pela Universidade de Sorocaba (UNISO). E-mail: [andriatti.daniela@gmail.com](mailto:andriatti.daniela@gmail.com)

### **Elton Caramante**

Doutorando em Estudos Culturais pelo Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (CECS), Universidade do Minho, Portugal, com bolsa de doutoramento financiada pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT, Portugal) e Mestre em Comunicação e Cultura pela Universidade de Sorocaba (UNISO). E-mail: [caramante@gmail.com](mailto:caramante@gmail.com)

### **Alexandre Ferreira**

Professor do Departamento de Língua Portuguesa na Tianjin Foreign Studies University, China. Doutor em Estudos Culturais pela Universidade do Minho e Universidade de Aveiro e pesquisador do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (CECS), UMinho, Portugal. E-mail: [al.barbosa.ferreira@gmail.com](mailto:al.barbosa.ferreira@gmail.com)

### **RESUMO**

O presente trabalho centra-se na relação entre o mito de Afrodite e iconografias contemporâneas, de Madonna, Lady Gaga e Beyoncé, sobretudo na convergência que estas estabelecem com a obra “O nascimento de Vênus”, de Botticelli. A análise das imagens dar-se-á a partir da “iconologia dos intervalos” de Aby Warburg, que corresponde à investigação sobre a linguagem do inconsciente da memória cultural enquanto fenômeno antropológico. O nosso objetivo consiste em identificar as possíveis reutilizações de elementos expressivos provenientes da Antiguidade e do Renascimento, e de que maneira estes contribuem para a construção da representação da mulher na pós-modernidade através de jogos de identificação. A relevância deste artigo está na articulação das tensões geradas pelo processo de cristalização do movimento da vida na imagem, sobretudo no

deslocamento e ressignificação de materiais históricos e culturais, que desafiam o tempo e o espaço, e se fazem presentes na contemporaneidade.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Afrodite; Mito; Divas pop; Imagem; Iconologia dos intervalos.*

#### ABSTRACT

The present paper focuses on the relationship between the myth of Aphrodite and present iconographies of Madonna, Lady Gaga and Beyoncé, especially in the convergence they establish with the painting "The Birth of Venus", by Botticelli. The analysis of the images will take place based on Aby Warburg's "iconology of the intervals", which corresponds to the investigation into the language of the unconscious of cultural memory, as an anthropological phenomenon. Our objective is to identify the possible reuses of expressive elements from Antiquity and the Renaissance, and how this contributes to the construction of the representation of women in post-modernity through identification games. The relevance of this article lies in the articulation of tensions generated by the crystallization process of the movement of life in the image, especially in the displacement and new meanings of historical and cultural materials, which challenge time and space, and are present in the contemporary period.

**KEYWORDS:** *Aphrodite; Myth; Pop divas; Image; Iconology of the intervals.*

#### RESUMEN

El presente trabajo se centra en la relación entre el mito de Afrodita y las iconografías contemporáneas de Madonna, Lady Gaga y Beyoncé, especialmente en la convergencia que establecen con la obra "El nacimiento de Venus", de Botticelli. El análisis de las imágenes se realizará a partir de la "iconología de los intervalos" de Aby Warburg, que corresponde a la investigación del lenguaje del inconsciente de la memoria cultural, como fenómeno antropológico. Nuestro objetivo es identificar las posibles reutilizaciones de elementos expresivos de la Antigüedad y el Renacimiento, y cómo contribuyen a la construcción de la representación de la mujer en la posmodernidad mediante los juegos de identificación. La relevancia de este artículo radica en la articulación de las tensiones generadas por el proceso de cristalización del movimiento de la vida en la imagen, especialmente en el desplazamiento y resignificación de materiales históricos y culturales, que desafían el tiempo y el espacio, y están presentes en la época contemporánea.

**PALABRAS CLAVE:** *Afrodita; Mito; Divas del pop; Imagen; Iconología de los intervalos*

Submetido em 07 de Setembro de 2021

Aceito em 16 de Novembro de 2021

## Introdução

“Os cabelos aderem ao vento, e ela faz inveja ao dia”  
(Alamanni, 1859, p. 4)

As imagens do cotidiano podem ser um ponto de partida para a análise do social, sobretudo no que concerne aos efeitos que estas exercem sobre o espectador, mas também como espelho de uma cultura viva. É inegável que as tensões da sociedade, sempre emparelhada e voltada à tela, denunciam uma faceta preponderante do *modus vivendi* contemporâneo. Em linhas gerais, o mundo das imagens tecnológicas reestrutura a experiência humana em torno da nossa subjetividade e projeta em nós uma sensibilidade artificial ao produzir emoções e gerir afetos (Martins, 2011). O fluxo contínuo de imagens midiáticas possui um caráter volátil e vertiginoso que alimenta a lógica de um sistema cultural, o interesse de bens simbólicos e contrastes dialéticos (Benjamin, 1986, 2009), mas também promove a sociabilidade na medida em que forja diferentes estéticas e modelos de identificação (Maffesoli, 1998). Na perspectiva dos Estudos Culturais, é através da maneira como dialogam com as diferentes comunidades que estas imagens se tornam reveladoras em si mesmas, e que podem ser pensadas como produto final de uma dialética cultural que lhes dá forma e significado (Hall, 2006).

Isto posto, analisaremos neste artigo três imagens de subprodutos da cultura *pop* que compõem o cenário midiático – representações de três divas *pop*: Madonna, Lady Gaga e Beyoncé. Pinçamos entre diversas representações, de diferentes meios, imagens que se aproximam estética e simbolicamente ao mito de Afrodite, tomando como referência a pintura do Quattrocento, “O Nascimento de Vênus” (1484 – 1486), de Sandro Botticelli. O percurso analítico parte da “iconologia dos intervalos”, de Aby Warburg, que propõe o entendimento e leitura do mundo imaginal por meio do estudo da intensidade das experiências significativas retidas na memória individual e coletiva – *Engramm* –, suas associações às matrizes gestuais e aos pormenores, bem como ao processo

de ressemantização dossímbolos (Didi-Huberman, 2016). Em sua tese doutoral publicada em 1893, por meio da análise das obras *O Nascimento de Vênus* e *A Primavera* de Botticelli, Warburg (2012) elaborou uma metodologia voltada a deslindar os modelos expressivos ligados aos valores da Antiguidade ressignificados pelos artistas do século XV (Warburg, 2012, p. 7). O desafio a que esse olhar se propõe ultrapassa a identificação de referenciais racionais que impulsionam a concepção da imagem. O olhar de Warburg coloca-nos diante da instância dionisíaca do emocional, dos sonhos, do afetivo, do irracional, do patológico.

O nosso objetivo centra-se na possibilidade de identificarmos de que forma elementos fundadores da Antiguidade e do Renascimento, que compõem o mito de Afrodite, se fazem presentes nessas imagens contemporâneas, potencialmente ressignificadas. Para além de convergências iconológicas, faremos o exercício de um processo analítico e interpretativo ao firmarmos o nosso olhar no fundo das aparências, tomando essas imagens como fator de agregação social no contexto pós-moderno (Maffesoli, 2010a). Portanto, esse estudo deve partir de uma análise crítica e multicultural, levando em consideração as contradições ideológicas presentes nas suas formações (Kellner, 2001).

### **1.0 mito enquanto elemento fundador**

Neste artigo, enquadrar-se-á o conceito de mito sob a perspectiva dos Estudos Culturais. Para Barker (2004, p. 129), o mito refere-se a uma história ou fábula atuando como mapa de uma cadeia de sentidos e significados, capaz de naturalizar uma visão particular do mundo em algo imutável, quase sagrado. O mito é sistema de comunicação e, enquanto discurso, é um reflexo da “eliminação da qualidade histórica das coisas: nele, as coisas perdem a lembrança da sua produção” (Barthes, 2001, p. 163). Nesse sentido, há uma perigosidade do mito, pois ele “organiza um mundo sem contradições, porque sem profundidade, um

mundo plano que se ostenta em sua evidência, cria uma clareza feliz: as coisas parecem significar sozinhas, por elas próprias” (Barthes, 2001, p. 164).

Para Eliade (1986, p. 13), o mito dotado de sua força primordial atualiza-se constantemente, ressonando nas sociedades através de diferentes formas de representação. Ao restaurar os seus personagens e ações fantásticas, o mito configura uma vivência ritualística que contempla um mundo transfigurado e extraordinário. Potencialmente ressignificados, os mitos retomam narrativas de um passado que, de certa forma nunca se foi, mas que se atualiza ou apenas permanece. São temáticas que se perpetuam no tempo, estão amalgamadas à trajetória da civilização e fazem parte de um referencial básico da humanidade (Campbell *et al.*, 1990, p. 15). Por sua vez, Bataille (1987) considera que a sociedade humana é composta por duas formas complementares: o mundo profano, correspondente aos interditos; e o mundo sagrado, correspondente aos soberanos e deuses – os mitos. Num processo erótico, a mitologia compõe e embaralha os seus temas a partir dessa dicotomia:

Os deuses, que encarnam o sagrado, fazem tremer os que os veneram, mas eles os veneram. Os homens são em um mesmo tempo submetidos a dois movimentos: o terror, que intimida, e a atração, que comanda o respeito fascinado. O interdito e a transgressão respondem a esses dois movimentos contraditórios: o interdito intimida, mas a fascinação introduz a transgressão. O interdito e o tabu não se opõem ao divino senão num sentido, mas o divino é o aspecto fascinante do interdito: é o interdito transfigurado (Bataille, 1987, p. 45).

As narrativas sobre as ações da deusa Afrodite/Vênus descrevem-na como a mais bela e temida de todas as criaturas. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 938), a deusa representa as forças irrefreáveis da fecundidade e do amor carnal associado ao desejo e ao prazer dos sentidos. De acordo com Hesíodo (2007), sua origem está relacionada ao emergir da consciência, da sexualidade, mas também à impetuosidade e, conseqüentemente, às disputas e à guerra. Isso deve-se à maneira singular em que foi concebida, visto que seu pai, Urano, sofreu um ataque violento de Cronos e seu órgão sexual foi lançado ao mar (cf. Teog., vv. 195-205). Da fecundação das águas do mar pelo esperma de Urano, nasceu Afrodite,

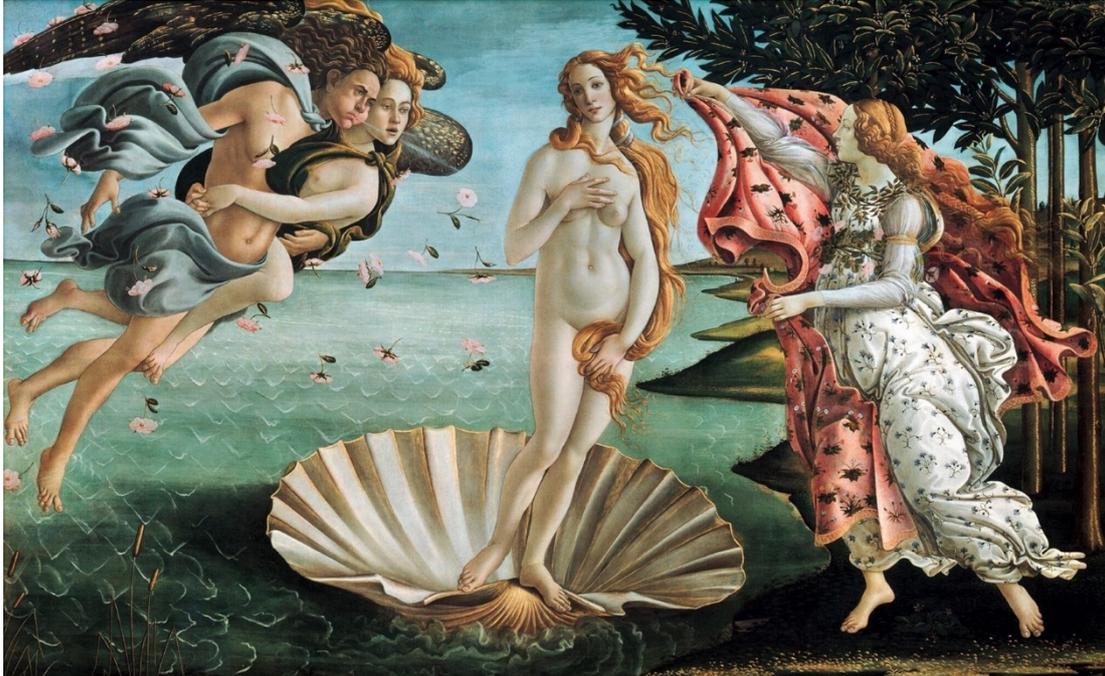
simbolizando a união da erótica sexual e da natureza. Ao emergir numa concha das águas de Citera, Afrodite protagoniza seu próprio surgimento no mundo e graças à sua aura arrebatadora, personalidade e astúcia, pleiteia sua ascensão ao Olimpo, passando a ser reconhecida enquanto deusa.

Voltada para o prazer, Afrodite cheia de sorrisos e de enganos (cf. Teog., v. 205), torna-se uma unanimidade da sedução, tanto para os mortais ou interditos, quanto para os deuses. Senhora da beleza e guardiã do amor, tem caráter manipulador proveniente da dissimulada inteligência de Cronos, que prioriza os jogos amorosos e liberdade dos seus impulsos. Ela promove encontros e desencontros, causa uniões improváveis, embeleza, transforma, cura e confere alegria para compensar as tormentas anteriormente causadas por seus caprichos. A sua presença magnética e poderosa convertia os que estavam à sua volta em vassalos de suas vontades (Robles, 2006, p. 87). Sempre acompanhada de Eros, divindade ligada ao amor terno, juntos regem arbitrariamente a intimidade secreta e a imagem pública. A instabilidade atribuída à deusa confere-lhe um ar de mistério, contradições e perigo.

## **2.0 movimento da vida em O nascimento de Vênus, de Botticelli**

O anseio por atribuir uma forma, uma imagem, uma aparência que represente a sua complexidade, resulta em diversas representações que são formas de materializar o mito e nos saciar o desejo de identificação. A obra “O nascimento de Vênus” (figura 1), do renascentista Sandro Botticelli (1455-1510), pintada para a Villa de Lorenzo de Pierfrancesco de Médici, representa de forma alegórica “o símbolo do mistério através da qual a mensagem divina de beleza veio ao mundo” (Gombrich, 1999, p. 184).

**Figura 1:** O nascimento de Vênus (1484-1486), de Sandro Botticelli. Florença:  
Galleria degli Uffizi.



Fonte: site da Galleria degli Uffizi (<https://www.uffizi.it/en/artworks/birth-of-venus>  
Acesso em 26 jun.2021)

Botticelli compôs, através de formas graciosas, harmônicas e sinuosas, a representação da deusa em sua nudez pudica, com os cabelos soltos ao vento, impelida pelo sopro e por uma chuva de flores vindas de dois alados deuses eólicos, ou de dois Zéfiro, para a margem, onde se encontra uma das três Horas, ou Ninfas, prestes a acolhê-la com um manto esvoaçante de púrpura (Gombrich, 1999, p. 185).

Para Didi-Huberman (2005, p. 20), a deusa apresenta um gestual de pudor e uma nudez quase mineral, capaz de nos transpor diante de um nu transcendido, sublimado, perfeito, ideal, em suma, um nu celestial. Entretanto, para Warburg (2012), a passagem sobre a origem da deusa a partir da castração de Urano faz-se presente como elemento secundário, um *pathos* da tela, ligado ao horror e ao desejo. O autor identifica também a escultura Vênus de Médici (figura 2) como possível inspiração à petrificação do nu da pintura de Botticelli.

**Figura 2:** Vênus de Médici (Século I d.C.). Florença: Galleria degli Uffizi.



Fonte: site da Galleria degli Uffizi (<https://www.uffizi.it/en/artworks/medici-venus>  
Acesso em 26 jun.2021)

Esse indício reafirma a corrente neoplatônica e humanista, presente no Quattrocento, sobre o desdobramento do amor em duas partes, através da existência de duas Afrodites: a Urânia (*Venus Caelestes*) e a Pandêmia (*Venus Naturalis*). Conforme descreve Pausânias no banquete de Platão (1972, p. 21): “uma, a mais velha sem dúvida, não tem mãe e é filha de Urano, e a ela é que chamamos de Urânia, a Celestial; a mais nova, filha de Zeus e de Dione, chamamo-la de Pandêmia, a Popular”<sup>1</sup>. A primeira representa a manifestação do amor de corpo e alma, celestial, espiritual e sublime, intermediária entre a perfeição divina, a inteligência pura e a mente humana. A segunda representa o amor físico, carnal, relacionada à beleza primária manifestada no mundo corpóreo (Panofsky, 1972, p. 208, 209). De acordo com a

<sup>1</sup> Em Hesíodo (cf. Teog., vv. 188-206), Urano foi mutilado por seu filho Zeus, e o esperma do seu membro viril, atirado ao mar, espumou sobre as águas, gerando Afrodite. Em Homero, no entanto, essa deusa é filha de Zeus, e de Dione (cf. *Iliada*, V. 370).

cosmologia do pensamento neoplatônico difundido por Ficino (2001) no círculo do Renascimento florentino, o amor é a fundação do cosmos: graças a ele a criação acontece e orienta as criaturas para Deus. Assim, a mensagem do amor manifestado em duas formas, enquanto desejo de beleza, influenciou artistas da época.

Para Warburg (2012), a obra de Botticelli foi concebida a partir das artes poéticas e figurativas da época, principalmente a *Giostra*, de Angelo Poliziano, em consonância com as estéticas inspiradas nos poemas épicos da Antiguidade – de Homero, Ovídio e Claudiano. Dessa maneira, sua análise identificou indícios dessa influência através da persistência de uma matriz gestual ligada à representação do movimento. Essa estética tão presente nas obras da Antiguidade reinventava-se e reaparecia, principalmente nas "partes acessórias", como o drapejar dos tecidos, o serpentear dos cabelos, as expressões mímicas e fisionômicas extremadas, correspondente a uma gestualidade patética intensificada (Warburg, 2015, p. 14). Essa dinâmica expressiva que está latente nas imagens relaciona-se à manifestação incontrolável não dominada pelo *logos* e à intensidade das emoções do homem primitivo – a *Pathosformel*, que reverbera como potência afetiva, impulsionando a continuidade, a transformação, a releitura e a adaptação, reforçando o sentido de pós-vida. Para Agamben (2010), a *Pathosformel* representa um híbrido de matéria e forma, de criação e performance, de primeiridade e repetição – o antagonismo dialético entre o *ethos* apolíneo e o *pathos* dionisíaco abordado por Nietzsche (1992).

Warburg (2012, p. 88) elege como personagem desse pensamento a Ninfa. "(...) como resultado desta valoração teórico-estética da Antiguidade pode ver-se uma figura feminina de movimentos impetuosos (...)", que vez ou outra aparece representada nas pinturas renascentistas. Dessa forma, a Ninfa warburguiana representa a forma de vida em movimento, mas também o eterno retorno e inspiração para o termo *Nachleben* – vida póstuma –, conceito que se refere a algo que, apesar de morto, continua presente, assombrando de tempos em tempos, não necessariamente integralmente ou da mesma forma. Tomado por

esse conceito, Didi-Huberman (2016, p. 46) considera a Ninfa como a “heroína impessoal da sobrevivência”, um espírito que vaga pelo tempo e se move de obra em obra, como se assumisse diversas existências.

Centrado nos estudos de Warburg, Agamben (2010, p. 39-40), descreve a Ninfa como uma criatura elemental, ligada à água, uma “deusa pagã no exílio”, e dentre diversas tradições culturais representa o objeto paroxístico da paixão amorosa. Os elementais não são humanos nem animais, são mortais dotados de razão e linguagem; possuem alma e corpos não adâmicos, semelhantes aos corpos humanos, porém compostos de matéria sutil e espiritual. Dentre os elementais, as Ninfas possuem o poder de conquistar uma alma por meio do envolvimento sexual com um ser humano e, dessa forma, tornam-se humanas, assim como sua prole, fruto dessa relação.

Portanto, para Warburg (2012) há relações entre o magnetismo gerado pela Ninfa e a afetividade latente nas imagens, pois ambas anseiam por um olhar/envolvimento que lhes aflore sua potência de vida. Dessa forma, a eterna jornada da Ninfa representa a intenção de tornar sua forma sutil em matéria densa, viva.

### 3. Iconografias contemporâneas: a deusa evocada

A evocação do mito, como foi mencionada, é constante e assume várias formas na sociedade contemporânea. Uma delas, e talvez uma das mais evidentes, dá-se por meio da indústria da música e do entretenimento através da presença assídua de artistas que evocam um estatuto quase sagrado – as divas *pop*. Para Valente (2007, p. 63), a *diva pop* é um subproduto da cultura *pop* correspondente à plêiade de veteranas consagradas pela indústria cultural. Lister (2008) refere-se à “divatização” – livre tradução do termo “*divafication*” –, como o processo de converter cantoras *pop* em divas. Algo similar às prima-donas, cantoras líricas que fundem em si as qualidades excepcionais, heroicas ou sobrenaturais dos mártires ou dos vilões que interpretam, sobretudo o

alto nível de sofisticação em suas performances artísticas, que lhes confere algo de divino.

Quanto às divas *pop*, o destaque está nos maneirismos pelos quais dialogam com narrativas, mitos e encenações em suas performances espetaculares que contam com os mais variados recursos tecnológicos e artifícios visuais comuns nos ambientes midiáticos. A *popstar* Madonna, por exemplo, soube incorporar e encenar diferentes personas a cada era de trabalho artístico em seus concertos, videoclipes ou ensaios de revistas. Metamorfoseou a própria aparência por incontáveis vezes, adotando estilos ambíguos através da ressonância do visual de estrelas do cinema e da música, reafirmando a sua identidade multifacetada. Para Kellner (2001), o fenômeno Madonna despertou o interesse dos Estudos Culturais na medida em que a sua obra, popularidade e influência evidenciam características preponderantes da moda e da identidade nas estruturas da sociedade contemporânea. Assim, em sua longa carreira, amada ou odiada, a cantora foi alvo da atenção pública, recebendo diversas críticas tanto midiáticas, quanto acadêmicas, mas também consolidou a sua imagem enquanto artista global.

Desse modo, relacionamos a sua trajetória às estruturas tribais que movimentam a sociedade pós-moderna. Para Maffesoli (1998), o tribalismo é um fenômeno interligado à alienação e à resistência, um paradoxo particularmente sensível que atribui ao aspecto lúdico do social um real sentimento coletivo de pertencimento e de reapropriação da existência. Para o autor (2007), faz parte dessa estrutura o hedonismo presente na celebração das raízes, das festividades, do esporte, da moda, da música e do culto às celebridades. Também está presente o retorno das figuras míticas e a busca desenfreada dos símbolos, compondo um imaginário essencialmente estético em que a partilha das emoções configura a relação com o outro através de um sentido de alteridade. Assim, tal como nas tribos, as comunidades do mundo contemporâneo vivem e alimentam mitos que dão um sentido mais preciso à vida e às ações sociais do cotidiano. Portanto, as

divas da música *pop* não são exceção. Suas estéticas e múltiplas identidades podem recorrer à materialização de certos arquétipos:

Podem existir heróis, santos, figuras emblemáticas, mas eles são, de certa maneira, ideal-tipos, “formas” vazias, matrizes que permitem a qualquer um reconhecer-se e comungar com os outros. Dionísio, D. Juan, o santo cristão ou o herói grego, poderíamos desfiar infinitamente as figuras míticas, os tipos sociais que permitem uma “estética” comum e que servem de receptáculo à expressão do “nós”. A multiplicidade, em tal ou tal emblema, favorece infalivelmente a emergência de um forte sentimento coletivo (Maffesoli, 1998, p. 37).

Após esta breve contextualização, daremos início às análises, ao confrontarmos a capa do disco *Ray of Light*, de Madonna (figura 3) e a obra de Botticelli. Em ambas as imagens se observa um dinamismo conferido pelo tremular dos cabelos e drapeados dos tecidos, próprios da Ninfa warburguiana. Assim, temos em evidência a sobrevivência dessa matriz expressiva proveniente da pintura renascentista, pulsando no interior da fotografia de Madonna e exemplificando o entendimento de Warburg sobre as memórias que se cristalizam e podem ser atualizadas de acordo com as necessidades expressivas. Para Agamben (2007, p. 117), essa dinâmica caracteriza uma coexistência de transformações e permanência, capaz de romper com a linearidade temporal.

**Figura 3:** Madonna na capa do disco *Ray of Light*, 1998. Fotografia: Mario Testino.



Fonte: Site oficial de Madonna (disponível em: <https://www.madonna.com/discography/album/7/>. Acesso em 06 mai. 2021)

O movimento dos cabelos de Madonna sugere a presença do vento, ou sopro de Zéfiro, conforme também é mencionado nos primeiros versos da música homônima de *Ray of Light*: “*Zephyr in the sky at night / I wonder / Do my tears of mourning / Sink beneath the sun? [...]*”<sup>2</sup> (Madonna, 1998). Simbolicamente, para Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 935), o vento é tido como força elementar, o sopro divino criador dos seres celestiais, a origem do espírito, mas também símbolo de vaidade, instabilidade e inconstância devido à sua agitação.

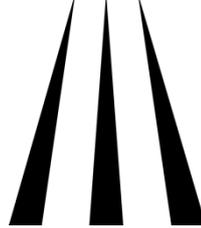
Entre o nome de Madonna e o título do álbum, encontra-se o símbolo druida *Awen*, que pode aludir a três raios de luz (figura 4). Segundo Carr-Gomm (2002, p. 175), na tradição galesa este símbolo significa inspiração para os poetas e bardos, o dom ou bênção dos deuses, ou especificamente da deusa tríplice Cerridwen que, por sua vez, representa o nascimento, a morte e o renascimento – o

---

<sup>2</sup> “Zéfiro no céu à noite / Eu me pergunto / Minhas lágrimas de luto / Afundam sob o sol? [...]” (em livre tradução).

ciclo da vida. Os três raios de luz do *Awen* simbolizam a terra, mar e ar; corpo, mente e espírito; ou amor, sabedoria e verdade.

**Figura 4:** Símbolo celta *Awen*



Fonte: PNGWING (disponível em <https://www.pngwave.com/png-clip-art-fedha>. Acesso em 06 mai. 2021)

A fluidez e a cor da indumentária sugerem que Madonna está vestida/envolta em água. Para Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 15), o sentido de que a água está ligada à noção de gênese, às águas primordiais e ao oceano das origens, é universal. O oceano é o símbolo dinâmico da vida. Já o mar representa o lugar de nascimento, renascimento e transformação (Idem, p. 592). A água do mar em movimento simboliza a transitoriedade, a incerteza, a dúvida, a ambivalência, as múltiplas realidades e opções. O mar carrega a imagem da vida e da morte, mas também das águas superiores. Estes simbolismos conferem a essa imagem um conceito de renovação/renascimento, liberdade, leveza, fluxo, transformação, dinamismo, ascensão e inspiração divina. Dessa forma, Madonna transcende ao transmutar-se na deusa, apresentando-se na fotografia de forma livre, dinâmica, quase etérea.

Tanto o serpentear dos cabelos da deusa pintada por Botticelli, quanto os de Madonna apontam para uma matriz gestual ligada ao enredamento, à captura, ao enlaçar, que por sua vez está associada à sedução. O mito de Afrodite também é fortemente ligado à sedução. Esse aspecto, segundo Marquetti (2013), é descrito nos hinos homéricos pelo termo *ειλε*, que aponta para “aquilo que envolve”, embora tal tradução não consiga representar toda a riqueza semântica original. A esta palavra vincula-se o comportamento de Anquises diante da deusa, no qual o mortal se mostra hipnotizado, invadido, paralisado, capturado pelo desejo. Para Marquetti (2013, p. 37), o sentido dessa expressão remete aos “movimentos da

serpente, da vinha e da espiral”, que por sua vez está relacionado à sinuosidade dos aspectos físicos e psicológicos que envolvem a deusa Afrodite:

A diacronia mostra que os termos apresentados no hino têm como eixo semântico o sinuoso, o curvo, ondulante – estabelecendo, portanto, que o tema da sedução, desejo suscitado pela deusa, é marcado por uma figuratividade de formas curvas, sinuosas e elipsoides, o que permite depreender o sema curvilíneo como um dos semas da matriz figural da sedução (Marquetti, 2013, p. 40).

O olhar da cantora é evidenciado por meio do enquadramento da imagem e pode reafirmar a concordância com o sentido de envolvimento, como também com o espiritual. Para Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 653), o olhar é símbolo e instrumento de revelação. Através de um efeito de espelhamento reflete “duas almas”, ou seja, o deslindar da alma que promove o encontro da expressão de quem olha e de quem é olhado. Nesse sentido, o revelar da interioridade ou das emoções através do encontro com o olhar do outro estabelece relações com Ninfa que, segundo Didi-Huberman (2016, p. 46) “sempre surge no presente do olhar, e sempre esse surgimento desvenda um eterno retorno”.

Conforme descrito anteriormente, a origem de Afrodite está relacionada a um ato violento, que representa o impulso gerador com capacidades de criação, (re)nascimento, abastecimento. Assim como a deusa, Madonna reforça, através da reinvenção de sua imagem e identidade artística, o poder de criação, do construto e da liberdade de romper com discursos de dominação, de gênero, sexo e classe. Para Kellner (2001, p. 341), Madonna constitui-se como um dos ícones femininos mais escandalosos e subversivos que circulam pela cultura dominante ao apresentar um comportamento sexualmente desinibido, promovendo diversas experimentações através da constante transformação da sua imagem e identidade. Para além do impacto social dessas representações, todas as pautas controversas que Madonna traz à discussão alimentam a indústria cultural, mas também possibilitam maior visibilidade sobre questões sensíveis do lugar da mulher na sociedade impostas por estruturas hegemônicas. Desse modo, a diva não se fixa aos estereótipos representados em personas anteriores e, com isso,

objetiva e consolida o seu lugar de poder no espaço público ao reforçar a liberdade de reinvenção da sua imagem pública.

A identidade cambiante e contraditória de Madonna pode ser entendida como uma expressão característica da pós-modernidade. Para Hall (2006), a identidade na pós-modernidade é definida a partir de princípios históricos, de representações mutáveis que partem de múltiplos sistemas culturais e celebrações móveis. Portanto, a pós-modernidade caracteriza uma crise de identidade, consequência de processos centrais de mudanças que abalam os níveis de relações e referências culturais anteriormente estabelecidas na modernidade, fornecendo novos modelos de identificação (Hall, 2006, p. 12).

Se anteriormente a cantora foi estigmatizada como uma mulher hipersexualizada, inadequada e oportunista – ao romper padrões convencionais e conservadores do comportamento feminino –, em *Ray of Light*, Madonna reforça outras formas de experimentação de sua própria imagem – ao transgredir as identidades anteriores, num movimento inverso, trazendo para sua persona um novo caráter erótico, desta vez, proveniente da plenitude e transbordamento do ser, da força da pulsão geradora e do renascimento. Portanto, nesta imagem, Madonna sugere a afirmação de sua centelha divina através de uma espécie de fusão transcendental ao evocar os atributos do amor em seu estado espiritual de elevação, próprio da Afrodite Urânia (*Venus Caelestis*).

Na figura 5, contemplamos um *frame*<sup>3</sup> do videoclipe *Applause*, de Lady Gaga. Nesta imagem, a cantora faz uma referência quase que caricata à deusa pintada por Botticelli. Podemos identificar nas linhas dinâmicas que formam as grandes mãos em torno da cantora, uma fórmula expressiva comparável ao manto sustentado por uma das três Horas em o *Nascimento de Vênus* (figura 1). Essa agitação, assim como o movimento dos cabelos e a silhueta sinuosa da diva, remetem-nos, mais uma vez, à presença da Ninfa warburguiana.

---

<sup>3</sup> Encontra-se em 1 minuto e 24 segundos do videoclipe.

**Figura 5:** Cena do videoclipe *Applause* (2013), de Lady Gaga (Direção: Inez Van Lamsweerde e Vinoodh Matadin)



Fonte: Canal oficial de Lady Gaga no *Youtube* (Disponível em: <https://youtu.be/pco91kroVgQ>. Acesso em 10 mai. 2021)

Gaga emerge de um caldeirão, que simbolicamente é continente da força mágica, proveniente da água/líquido divino que confere imortalidade e juventude eterna (Chevalier e Gheerbrant, 2009, p. 166). A intensidade de seu gestual expressivo – o braço direito apontado para o alto e a mão em punho – apresenta um *pathos* heroico ou de batalha/guerra contra uma força poderosa representada por duas mãos. A mão simboliza poder e dominação, como a mão de Deus que cria, protege, mas também destrói. Para Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 589), “(...) manifestação tem a mesma raiz que mão: manifesta-se aquilo que pode ser seguro ou alcançado pela mão”.

O cenário da imagem sugere uma tenda de circo, um contexto de espetáculo no qual Lady Gaga assume o papel central, que ora pode representar o animal domado, ora o domador, mas também o palhaço, os malabaristas etc. Ela pode ser a estrela do espetáculo, contanto que entretenha incessantemente seu público. O título da canção que deu origem ao videoclipe é “*Applause*”. Trata-se da dependência artística diante dos aplausos ou da falta dos mesmos: “*I live for the*

*way that you cheer and scream for me / The applause, applause, applause! [...]*<sup>4</sup>  
(Gaga, 2013).

Neste sentido, a dimensão das mãos indica domínio e seu movimento sugere captura, contenção. Lady Gaga age contra essa força asfixiante e vai em direção à luz, à sua apoteose. Trata-se da encenação de um jogo de poder entre a diva e os que a aplaudem, uma relação de interdependência com aquilo que a eleva enquanto artista e, ao mesmo tempo, tem o poder de lhe tirar de cena, ou seja, as mãos do público, mas também as mãos da indústria do entretenimento, representando forças hegemônicas. Esse jogo de poder é próprio da cultura da mídia, da qual artistas *pop* como Michael Jackson, Madonna, Lady Gaga ou Beyoncé são filhos legítimos:

[...]A mídia precisa deles tanto quanto eles necessitam da mídia. Sem ela não existiriam. Daí o despudor e mesmo obscenidade com que se expõem, escancarando suas intimidades no marketing pervertido da fama. Astros midiáticos têm uma existência vicária, dependente da mídia. Se deixarem de aparecer, desaparecem (Santaella, 2005, p. 101).

Essas celebridades midiáticas instauram na sociedade modelos ou padrões de identificação, pois suas imagens são construídas com a intenção de saciarem os anseios do inconsciente coletivo e, dessa forma, “essas obras permitem que os fantasmas, os arquétipos, os mitos, em suma, a memória coletiva, adquiram um rosto”(Maffesoli, 2007, p. 77). A cultura da celebridade é capaz de promover experiências sociais relevantes ao compor o imaginário contemporâneo através de formas arquetípicas, de temas míticos e personagens-tipo. Tal como o mito de Afrodite, é possível notar que Lady Gaga, em “*Applause*”, permite-se assumir as mais variadas formas e personagens. Suas transformações também permeiam a carreira da artista que é reconhecida por desdobrar-se, multiplicar-se, no que diz respeito à sua forma, aparência e estilo. Do ponto de vista societal, para Maffesoli (2010b, p. 63), a pluralidade do “eu” corresponde a um tipo de metamorfose em curso: “uma forma de concordância com o ser do mundo em sua

---

<sup>4</sup> “Vivo pela maneira que você torce e clama por mim / O aplauso, o aplauso, o aplauso! [...]” (em livre tradução).

realidade múltipla”; uma marca essencial da pós-modernidade, que exprime o retorno ao arcaísmo, à natureza essencial das coisas e fundamentais do “animal humano” (Idem, p. 62). Relaciona-se a esse aspecto a Afrodite Pandêmia (*Venus Naturalis*), que simboliza a representação da beleza primária manifestada no mundo corpóreo. Essa Afrodite irradia as centelhas do esplendor divino – amor – na matéria do mundo (Ficino, 2001, p. 40).

Neste sentido, a Figura 5 remete-nos a uma relação de poder em que Lady Gaga, pode ser objetificada e avaliada como *enterteiner* permanentemente pelo seu público, sugerindo-nos um dilema entre o estrelato e o aprisionamento da artista. Por outro lado, Lady Gaga, ao evocar Afrodite, perspectiva-se como um ser inatingível e, ao mesmo tempo, mundano, movimentando certas estruturas tribais através da erótica multiforme provocada pela construção de sua imagem esfuziante, sobretudo pelo culto ao corpo, sempre evidente em cena. Entretanto, a estratégia de recorrer à imagem divina também pode ser entendida como reafirmação de convenções e expectativas sociais sobre um padrão de aparência hegemônico (Butler, 2011, p. 76). Devemos mencionar que, embora estas artistas possam resgatar o mito e que este adquira outros significados, a figura 5, tal qual a figura 3, em nada contribuem para a desconstrução do ideal de beleza preconizado no mito original, mas promovem a afirmação das divas, na medida em que se apropriam dos atributos divinos de Afrodite.

Na figura 7, observa-se vários elementos relacionados à fecundidade. Ao centro está o corpo de Beyoncé numa nudez pudica, assim como a Vênus pintada por Botticelli. A fotografia de Awol Erizku anuncia a gravidez gemelar da cantora através de um ensaio composto por sessenta e quatro imagens intercaladas com o poema, “*I have three hearts*”, de Warsan Shire, publicado no site oficial da cantora:

**Quadro 1:** versos do poema *I have three Hearts* e sua respectiva tradução livre

*mother is a cocoon where  
cells spark, limbs form, mother  
swells and stretches to protect her  
child, mother has one foot in this world  
and one foot in the next,*

*mother, black venus  
in the dream I am crowning  
osun,  
nefertiti  
and yemoja  
pray around my bed[...]*

*venus falls in love,  
flowers grow wherever  
love touches her, this  
is how she is reborn[...]*

mãe é um casulo onde  
células se acendem, membros se formam,  
mãe  
incha e se estende para proteger seus  
filhos  
mãe tem um pé neste mundo  
e um pé no próximo,

mãe, vênus negra  
no sonho estou coroando  
oxum,  
nefertiti  
e iemanjá  
a orar em volta da minha cama [...]

venus se apaixona,  
flores crescem em qualquer lugar  
o amor a toca,  
é assim que ela renasce [...]

Fonte: site oficial da Beyoncé (Disponível em: <https://www.beyonce.com/tag/i-have-three-hearts/>. Acesso em 10 mai 2021.

**Figura 7:** Beyoncé, 2017. Fotografia: Awol Erizku.



Fonte: Site oficial de Beyoncé. (Disponível em: <https://www.beyonce.com/tag/i-have-three-hearts/>. Acesso em 10 mai. 2021)

O projeto intitulado “Eu tenho três corações”, em livre tradução, refere-se à relação da artista com a maternidade e sua identificação como uma “*Black Venus*”. O poema sugere uma comunhão entre Beyoncé, Iemanjá, Oxum e a rainha egípcia Nefertiti. Na cosmogonia iorubá, Iemanjá é uma das mães primordiais da criação do mundo, a “senhora das grandes águas, mãe dos deuses, dos homens e dos peixes, aquela que rege o equilíbrio emocional e a loucura” (Prandi, 2001, p. 22). Oxum, “preside o amor e a fertilidade, é dona do ouro e da vaidade e senhora das águas doces” (Idem). Mais adiante abordaremos a influência de Nefertiti enquanto elemento iconográfico presente na figura 7.

A pose da cantora remete à da deusa pintada por Botticelli. Ambas se apoiam sobre uma das pernas, mantendo a outra levemente flexionada, o que resulta numa silhueta sinuosa e num gestual escultural, porém petrificado. A tentativa de encobrir os seios também coincide nas duas imagens. As Vênus das figuras 1 e 2 posam cobrindo o sexo com uma das mãos, contudo, Beyoncé num gesto similar ampara o próprio ventre. A cantora se apresenta parcialmente nua, seu gestual mostra certa preservação, mas também exhibe sua gestação, a potência de vida. Desse modo, entendemos que a pulsão de vida expressada através da gestualidade patética, característica da Ninfa, extrapola a postura, a agitação, os desassossegos gestuais, entre outros, e adere ao próprio corpo de Beyoncé. Sobre a manifestação da Ninfa, Warburg entende que os movimentos dos elementos patéticos da Antiguidade tendem a desviar-se à medida que se aceleram, a partir do Renascimento. Assim, as superfícies acolhem essas “inversões dinâmicas” e, dessa maneira, os tecidos bifurcam sobre os corpos que adquirem uma autonomia visual e uma vida própria, ou seja, a potência imbuída ao panejamento desloca-se sobre a carne, a Ninfa desnudada (Didi-Huberman, 2016, p. 49-50).

Nas pernas de Beyoncé parecem flutuar as mesmas flores do cenário de Botticelli. Trata-se de uma pintura sobre a meia transparente da cantora. A transparência simboliza a ambiguidade entre o pudor e a sedução, nega o ver e se

refere aquilo que não deve ser visto, que será revelado, desnudado (Marquetti, 2013, p. 42). Para Marquetti (Idem), há relações entre os simbolismos da transparência/véu e o ímpeto de sedução de Afrodite. O jogo de velar e revelar, proposto pela divindade, instiga o fascínio e o desejo em seus amantes. Ao despir-se, Afrodite ostenta a visão de seu sexo/genitália, “o simbolismo do nu desenvolve-se em duas direções: a da pureza física, moral, intelectual, espiritual, e a da vaidade lasciva provocante, desarmando o espírito em benefício da matéria e dos sentidos” (Chevalier e Gheerbrant, 2009, p. 644).

A composição da Vênus de Beyoncé, em seu altar, no primeiro plano, apresenta um contraste com o fundo amarelo mostarda monocromático e saturado. Para Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 40), o amarelo é a cor mais quente do círculo cromático e simboliza expansão, intensidade e violência. O arranjo das plantas que envolve as pernas da cantora parece proposital para reforçar a representação de um local sagrado de adoração às divindades ou santidades, um altar ornamentado. Essa composição confere uma estética *kitsch* à fotografia, reforçando um exagero intencional entre o sacro e o mundano.

Este cenário sugere que Beyoncé surge da flora, ou que a flora surge com a diva, indicando uma comunhão direta com a terra. Para Chevalier (2009, p. 940), a fêmea tem relações com a terra, pois ambas simbolizam o princípio da vida. A terra é a mãe. Está também ligada ao desenvolvimento da vida e ao acolhimento da morte – o ciclo da vida. De acordo com o mito de Afrodite, sua presença é capaz de promover a beleza da natureza, germinando, florescendo e frutificando o solo por onde passa (cf. Teog., v. 195), ou seja, ela carrega consigo o impulso fértil. Desse modo, mais uma vez identificamos, nessa comunhão direta com a natureza e a pulsão geradora, a manifestação da Afrodite Pandêmia (*Venus Naturalis*).

Para Paglia (2011, p. 11), a identificação mitológica da mulher com a natureza está diretamente relacionada à fertilidade. Quando grávida, a mulher serve a si mesma, passando nove meses a refletir sobre a sua própria criação. O patriarcado, na visão da autora, é uma consequência da sensação de impotência do homem, face à complexidade geradora da mulher. Ao contrário do que revela a

tradição judaico-cristã, a mulher é a “fabricante primordial”. Para a autora, a mulher grávida, na visão do patriarcado, é tida como potencialmente demoníaca e “diabolicamente completa”.

A composição da fotografia ainda conta com um elemento secundário bastante significativo: um busto egípcio de Nefertiti, rainha da XVIII dinastia do antigo Egito. Reconhecida como a “senhora de todas as mulheres”, seu nome significa “a bela que chegou”. Destaca-se também por sua influência política e religiosa como sacerdotisa do templo de Aton, algo sem precedentes nesse contexto histórico (Watterson, 1991, p. 152 -154). A presença deste elemento estabelece uma conexão entre Beyoncé e sua ancestralidade africana, representando um passado grandioso: a perfeição divina e a beleza atemporal – atributos da rainha Nefertiti. O reconhecimento de elementos culturais ou étnicos preestabelecidos e circunscritos na tradição, representam uma forma parcial de identificação:

[...] ao reencenar o passado, este introduz outras temporalidades culturais incomensuráveis na invenção da tradição. Esse processo afasta qualquer acesso imediato a uma identidade original ou a uma tradição ‘recebida’ (Bhabha, 1998, p. 21).

Portanto, ao contemplarmos a figura 7, estamos diante da representação de uma Afrodite ressignificada, de uma Vênus negra, orgulhosa de seu poder matricial gerador da vida – a gestação –, sobretudo do poder advindo de Nefertiti, e das bênçãos – axé – de Iemanjá e Oxum. Com isso, Beyoncé parece lançar mão de uma estratégia representacional que desafia a forma de como a mulher negra é comumente representada nos ambientes midiáticos, subvertendo a lógica de certos estereótipos hegemônicos de gênero, raça e classe social.

Entretanto, ressaltamos que tanto a imagem quanto o mito, potencialmente ressignificados, carregam uma carga altamente ambígua em suas formações. Neste processo, podemos levantar questões de como a fotografia de Beyoncé permite que a sua representação enquanto mulher negra possa ser lida: a partir da forma de como os corpos de mulheres negras são comumente representados no ambiente

mediático, quais os aspectos que a figura 7 reforça? No que essa imagem difere de tantas outras em que o corpo da mulher negra é potencialmente explorado ou hipersexualizado? Há aqui, portanto, subtemas de “raça”, “diferença” e “alteridade” que não devem ser ignorados (Hall, 2016). As Vênus nas artes sempre foram representadas a partir do ideal de corpos etnocêntricos de mulheres brancas. Então, de que forma a figura 7 pode contribuir para a desconstrução do ideal de beleza reforçado pela branquitude das representações de Vênus no imaginário coletivo?

Na perspectiva de Hall (2016, p. 219), os corpos negros sempre foram fixados e estereotipados através de uma visão racializada. De acordo com hooks (2019), é raro que as representações de corpos de mulheres negras na cultura popular subvertam ou critiquem a forma com que suas sexualidades, sempre dissociadas da branquitude, sejam apresentadas de acordo com o racismo estrutural institucionalizado na sociedade. Essa lógica assenta-se sobre a perspectiva do olhar do outro e a objetificação dos corpos das mulheres negras, referindo-se à exposição e avaliação dos corpos negros escravizados sem que as suas presenças fossem consideradas.

Desde então, moldamos a nossa percepção de como seus corpos são frequentemente “coisificados” com certa naturalidade. Para hooks (2019, p. 144 - 145), o corpo da mulher negra, enquanto mercadoria, segue os parâmetros do sistema da moda na lógica cultural da pós-modernidade. Essa prática possibilita que a mulher negra seja representada em certos domínios do belo que não contemplam a pele escura, promovendo uma antiestética que zomba da ideia de uma beleza real. Dessa forma, a imagem étnica higienizada da mulher negra, cujo ideal de beleza se aproxima da mulher branca, era definida na literatura e nos primórdios do cinema a partir do estereótipo da “mulata trágica” (hooks, 2019, p. 148).

Nesse sentido, ainda que a imagem pública de Beyoncé tenha sido construída nos parâmetros da agenda de uma tradição dominante de representação da mulher negra, na figura 7, parece que a diva tenta romper certas

estruturas hegemônicas, embora não desconstrua o ideal de beleza etnocêntrico retratado por Botticelli. Em todo caso, a diva consegue reivindicar os atributos empoderadores da deusa, como também de sua ancestralidade africana majestosa, promovendo algumas deslocções culturais pertinentes ao debate racial em torno da representação da mulher negra no ambiente midiático.

### Considerações Finais

As imagens analisadas neste artigo correspondem a uma pequena partícula do fluxo de imagens a que somos submetidos cotidianamente. Embora pareçam descartáveis ou irrelevantes, essas imagens fazem parte de uma cultura midiática que movimenta estruturas sociais através das formas pelas quais a mulher pode ser representada neste cenário.

Tal como o totem para as tribos primitivas, as divas pop servem de polo de atração e identificação paroxística em rituais de culto, próprios das comunidades neo-tribais. Ao captarem o espírito de um tempo e ao recorrerem aos mitos e figuras emblemáticas, agregam em si mesmas as memórias afetivas cristalizadas pela permanência dessas personalidades ou entidades, criando jogos de identificação através da relação midiática ator/cantor/personagem e público. Há, nesses jogos, um caráter de causa e efeito, onde o trabalho artístico se funde ao próprio artista criando-se uma persona, uma máscara, que é mutável.

Apesar de Madonna, Lady Gaga e Beyoncé pertencerem ao mesmo subproduto da cultura *pop* e, neste caso, terem traçado estratégias similares – ao associarem as suas identidades artísticas à Vênus de Botticelli –, apropriam-se do mito em diferentes facetas da deusa. Enquanto Madonna suscita atributos de elevação e magnetismo, Lady Gaga se coloca como objeto central do jogo de captura entre artista e público/indústria do entretenimento, numa relação de interdependência. Já Beyoncé promove a sua imagem a partir do impulso gerador e matricial da deusa, mas também enaltece a sua ancestralidade africana, propondo uma Vênus negra. No âmbito da aparência da mulher/deusa retratada nas imagens

analisadas, consideramos que as divas perpetuam quase que integralmente o ideal de beleza etnocêntrico representado por Botticelli, na tentativa de apropriarem-se da áurea arrebatadora de Afrodite/Vênus. Com isso, essas imagens reafirmam as estruturas hegemônicas de um ideal de beleza que não contempla a diversidade dos corpos.

De todo modo, entre forma e conteúdo, o poder simbólico da imagem sobrevive e, com isso, consideramos que as iconografias analisadas são plataformas de uma expressão patética e expressiva como um inconsciente do tempo. Portanto, sinalizam a manifestação da Ninfa warburguiana por meio de atualizações e, assim, revelam novas *Pathosformeln* do desejo.

### Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas. Valencia: Pre-Textos*, 2010.

\_\_\_\_\_. *La potencia del pensamiento: Ensayos y conferencias*. Córdoba: Adriana Hidalgo editora S.A, 2007.

ALAMANNI, Luigi. *Versi e prose*. Vol. 1. Firenze: Felice Le Monnier, 1859.

BARKER, Chris. *The Sage Dictionary of Cultural Studies*. London: Sage Publications, 2004.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2001.

BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Porto Alegre: L&PM Editores S/A, 1987. B

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG: Imprensa oficial do estado de São Paulo, 2009.

\_\_\_\_\_. *Documentos de cultura documentos de barbárie: escritos escolhidos*. São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BUTLER, Judith. Actos performativos e constituição de gênero. Um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. In: MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca (org.). *Gênero, Cultura Visual e Performance: Antologia Crítica*. V.N. Famalicão: Edições Húmus, 2011. v. 148p. 69–87.

CAMPBELL, Joseph *et al.* *O Poder Do Mito*. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CARR-GOMM, Philip. *Druid Mysteries: Ancient Wisdom for the 21st Century*. London: Rider, 2002.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Rio de Janeiro: José Olympo, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa Moderna*. Essai sur le drapé tombé. Lisboa: KKYM, 2016.

\_\_\_\_\_. *Venus rajada: Desnudez, sueño, crueldad*. Madrid: Losada, 2005.

ELIADE, Mircea. *Aspectos do Mito*. Lisboa: Edições 70, 1986.

FICINO, Marsilio. *De amore: comentário a "El Banquete" de Platón*. Madrid: Editorial Tecnos, 2001.

GAGA, Lady. *Applause*. Hollywood/Nova Iorque: Interscope Records, 2013. Disponível em: <https://youtu.be/pco91kroVgQ>. Acesso em 1 jun. 2021.

GOMBRICH, Ernsr Hans Josef. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1999.

HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: PUC Rio: Apicuri, 2016.

\_\_\_\_\_. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HESÍODO. *Teogonia: A origem dos deuses*. São Paulo: Editora Iluminuras LTDA, 2007.

HOOKS, Bell. *Olhares negros: Raça e representação*. São Paulo: Elefante, 2019.

KELLNER, Douglas. *A Cultura da Mídia*. Estudos Culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru: Edusc, 2001.

LISTER, Linda. Divafication: the deification of modern female pop stars. *Popular music and society*, [S. l.], v. 25, n. 3-4, 2008.

MADONNA. *Ray of Light*. Hollywood: Warner Records/Maverick, 1998. Disponível em: <https://youtu.be/OVPcEPTG5xE>. Acesso em 1 jun. 2021.

MAFFESOLI, Michel. *No fundo das aparências*. Petrópolis: Vozes, 2010. a.

\_\_\_\_\_. *Saturação*. São Paulo: Editora Iluminuras LTDA, 2010. b.

MAFFESOLI, Michel. *O ritmo da vida: variações sobre o imaginário pós-moderno*. Rio de Janeiro: Record LTDA., 2007.

\_\_\_\_\_. *O Tempo das Tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

MARQUETTI, Flávia Regina. *Da sedução e outros perigos: o mito da Deusa Mãe*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

MARTINS, Moisés de Lemos. *Crise no Castelo da Cultura*. Das Estrelas para os Ecrãs. Coimbra: Grácio Editor, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia, ou Helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PAGLIA, Camille. *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. New Haven: Yale Nota Bene, 2011.

PANOFSKY, Erwin. *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza, 1972.

PLATÃO. *O Banquete*. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

ROBLES, Martha. *Mulheres, mitos e deusas: o feminino através dos tempos*. São Paulo: Aleph, 2006.

SANTAELLA, Lucia. *Semiótica Aplicada*. São Paulo: Pioneira Thompson Learning, 2005.

VALENTE, Heloisa de A. D. Madonna, madonnas e prime donne: da “diva absoluta” às divas-pop. In BAITELLO, Norval. *Os símbolos vivem mais que os homens: ensaios de comunicação, cultura e mídia*. São Paulo: Annablume Editora Comunicação, 2007.

WARBURG, Aby. *Histórias de fantasmas para gente grande: Escritos, esboços e conferências*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

\_\_\_\_\_. *O Nascimento de Vênus e a Primavera Sandro Botticelli*. Lisboa: KKYM, 2012.

WATTERSON, Barbara. *Women in ancient Egypt*. New York: St. Martins Press, 1991.