

COMO UMA ORAÇÃO: SEXO E RELIGIÃO NA PRÁTICA DISCURSIVA DE MADONNA

Rodrigo Ziviani ¹

Resumo: Neste artigo, analisamos como a comunicação se estabelece como difusora de discursos, através da música, a partir da prática discursiva da cantora pop internacional Madonna, segundo os postulados de Dominique Maingueneau, em *Gênese dos Discursos* (2005). A partir da tese de uma semântica global, segundo a qual todos os planos do discurso estão sujeitos a restrições de ordem semântica, pretendemos compreender as regularidades da prática discursiva da artista. Para isso, analisamos uma de suas músicas de maior sucesso, a faixa *Like a Prayer*, do disco homônimo, e seu videoclipe correspondente. Ambos de 1989 e ainda uma referência em comunicação visual e discursiva.

Palavras-chave: Madonna. Música *pop*. Semântica global. Prática discursiva.

INTRODUÇÃO

O termo *pop* foi consagrado nos anos 1980 e pode ser resumido, musicalmente, numa miscelânea de ritmos, ao incorporar elementos da *disco*, *rock*, *country*, *dance music*, *jazz*, *blues*, *rap*, música eletrônica, entre outros, visando o consumo por audiências massivas. Para tanto, vale-se de letras e rimas fáceis, com abertura para um certo exibicionismo sexual, enfatizado pela superprodução da imagem, explorada, sobretudo, pela MTV, canal especializado em videoclipes, inaugurado em 1980.

A cantora Madonna, reconhecida pela crítica especializada como uma grande influência aos artistas atuais, surgiu nesse contexto e já vendeu, até hoje, mais de 300 milhões de discos, segundo o livro dos recordes Guinness (2016). Graças às músicas de sucesso e ao discurso empoderador, em favor de mulheres e *gays*, a artista norte-americana firmou-se como um ícone para várias gerações. Ao mesmo tempo em que se tornou símbolo do entretenimento, a cantora também usa a música como veículo para a controvérsia, “transpondo os limites convencionais do vestir-se e comportar-se” (KELLNER, 2001, p.375).

¹ Mestre em Linguística pela UNIFRAN E-mail: rodrizivi@gmail.com

O contexto nos coloca diante de um elemento-chave para a AD, vertente teórica que nos norteia neste artigo: a inscrição histórica dos discursos, a partir do momento social em que foram produzidos. Sob a lupa de Dominique Maingueneau, em *Gêneses dos Discursos* (2005), podemos afirmar que a música *pop* da qual Madonna faz parte é seu campo discursivo, onde o discurso se constitui de fato, e também a instituição que legitima seu dizer, organizando-se através dos meios de comunicação de massa e sendo responsável pela produção e difusão desse discurso. O espaço discursivo, onde as formações discursivas tomam corpo, sedimenta-se, num primeiro momento, na relação entre o *pop*, mais engajado em tópicos importantes (das minorias sexuais aos mais variados conflitos sociais), e a *disco*, movimento musical anterior que sobrepunha os festejos e o *glamour* às discussões de caráter político.

Nosso artigo se baseia nos pressupostos da obra de Maingueneau: o primado do interdiscurso sobre o discurso, a polêmica através da interincompreensão regrada, a competência discursiva, a prática intersemiótica como possibilitadora do estudo de objetos exteriores ao texto verbal e a prática discursiva. Partimos da ideia de que todo discurso, segundo Maingueneau, submete-se a um sistema de semântica global, com regras imanentes e também exteriores ao texto, conferindo à prática discursiva uma inscrição sócio-histórica, de acordo com seu campo e espaço discursivos

Das hipóteses elencadas por Maingueneau em *Gênese* para explicar o funcionamento discursivo, a prática intersemiótica nos parece a mais importante para desvendar o que propomos: a relação entre sexo e religião a partir de duas músicas emblemáticas da carreira da artista: *Like a Prayer*, de 1989, e *Holy Water*, de 2015.

Sabemos que nenhum pressuposto pode ser analisado de forma insular (uma vez que todos operam ao mesmo tempo e indistintamente na engrenagem intradiscursiva), por isso escolhemos enfatizar as intersemioses, tendo em vista nosso objetivo de extrapolar o objeto meramente linguístico (restrito ao texto das canções). Debruçamo-nos, assim, sobre as letras das músicas e também seus respectivos vídeos, uma vez que consideramos que as imagens também comunicam e sedimentam discursos. Para Maingueneau (2005, p.145), limitar o universo discursivo aos objetos linguísticos (ou aos enunciados, em sentido estrito) apresenta inconvenientes que não podem ser ignorados, entre eles o de deixar os analistas do discurso “muito aquém daquilo que todo mundo sempre soube, a saber, que os diversos suportes intersemióticos não são independentes uns dos outros,

estando submetidos às mesmas escanções históricas, às mesmas restrições temáticas etc...”.

As outras hipóteses expostas pelo autor, em seu intuito de esclarecer o funcionamento discursivo, emergirão em nossas observações, a exemplo da intertextualidade, própria do primado do interdiscurso sobre o discurso. Para que as intersemioses apresentem, faz-se necessário reconhecer que a prática discursiva da artista vale-se, igualmente, da competência discursiva, situando-a em seu lugar possível de enunciativa e possibilitando um certo cambiamento discursivo sem que, necessariamente, outros discursos sejam abandonados ou marginalizados pelo caminho.

Importante salientar, ainda, que o discurso no campo discursivo da música *pop* está sujeito, assim como todos os outros, a uma semântica global que lhe confere não apenas uma dimensão espaço-temporal, mas, outrossim, vocabulário e temas cuja relevância se edifica a partir do tratamento semântico que recebem. É esse tratamento, aliado ao estatuto do enunciador (no caso, uma cantora *pop* sujeita às escanções impostas pelo campo discursivo em questão) e do enunciatário (todo aquele com posicionamento compatível, em relação de aliança, neutralidade ou contrariedade, chamado, portanto, a participar desse discurso), em suas respectivas formações discursivas, que vai fazer germinar a polêmica discursiva, através da negociação de semas reivindicados e rejeitados, num esquema de interincompreensão regrada, própria de todo discurso, cujo fechamento só é dado pelo seu Outro, sendo este lido como posicionamento.

As intersemioses que interessam ao nosso desígnio se justificam pelo funcionamento do próprio campo discursivo em questão, o da música *pop*, em que as músicas são essencialmente visuais, e os discos acompanham o lançamento de múltiplos produtos, sejam clipes ou shows, imbricados numa mesma prática discursiva. Desta maneira, os clipes constituem-se como objetos intersemióticos em nossa análise. Isso porque as canções, que constituem o espaço canônico de Madonna, desdobram-se não apenas em videoclipes, mas também em filmes, entrevistas, figurinos, *shows*, dando lugar, em espaços associados, a outros manifestos congruentes à obra da artista, não forçosamente anulatórios ou marginalizadores de outros discursos no mesmo campo. A regra seria a de que “os sujeitos estão tanto menos presos a um ‘paradigma’ quanto mais o acesso a um novo paradigma discursivo é formalmente fácil” (MAINGUENEAU, 2005, p.55).

A competência discursiva, em vista disso, não se desmembra do interdiscurso, ao se decifrar por intermédio da atividade cognitiva e de discursos que ecoaram em outros, somados ao conteúdo historicamente determinado e ao domínio gramatical. Tal competência revela-se em diversas nuances de uma mesma prática discursiva, dentro e fora do texto. O fato de que o mesmo sistema de restrições opera num sistema de enunciados e produções que pertencem a outros domínios semióticos (fotos, músicas, filmes e vídeos) não implica, segundo Maingueneau, o esgotamento da análise do funcionamento discursivo, e sim a sua leitura mais abrangente e da ampliação, sobretudo, das possibilidades hermenêuticas, em harmonia com a natureza transmutável de toda e qualquer prática discursiva.

1 O CAMPO DISCURSIVO DA MÚSICA POP

A prática discursiva de Madonna sedimentou-se no campo musical, da qual deriva a música *pop* internacional, aqui tratada como um subcampo discursivo. A escalada da cantora ao sucesso começou ainda no fim dos anos 1970, em plena era *disco*, uma vertente da música dançante que escolhemos colocar em relação ao *pop*, a fim de delimitar, num primeiro momento, o nosso espaço discursivo, onde, através das formações discursivas, ocorre a individuação de um discurso.

O nome *disco* deriva da abreviação da palavra francesa *discothèque*, ou discoteca, espaço onde se popularizou. A música *disco* surgiu nos clubes de dança voltados para negros, latino-americanos, *gays* e apreciadores de música psicodélica, nas cidades de Nova York, Chicago e Filadélfia. Foi um movimento pela liberdade de expressão e um contrapeso ao *rock* dominante na época. As principais influências musicais são o *funk* de James Brown, nos anos 1960, a música latina, psicodélica e a *soul music*. Os cantores geralmente cantavam em falsete. Na maioria das faixas, cordas, metais, pianos elétricos e guitarras criam um som de fundo compassado e luxuriante. Ao contrário do *rock*, a guitarra é raramente usada em solos. A cantora Donna Summer emplacou uma série de sucessos nessa época e foi aclamada como a “Rainha Disco” (WIKIPEDIA, 2016), ao lado de outros artistas que alcançaram projeção notável, entre eles Gloria Gaynor, KC and the Sunshine Band, ABBA, Chic e os Jackson Five, grupo que revelou Michael Jackson. O filme *Os embalos de sábado à noite*, de 1977, com trilha sonora dos Bee Gees,

ajudou a transformar a *disco* numa febre planetária. No Brasil, a telenovela *Dancin' Days*, exibida pela Rede Globo em 1978, provocou efeito similar, ao som de As Frenéticas.

Embora ainda seja de grande influência para o *pop* e para a música *dance* e eletrônica (a própria Madonna revisitou a sonoridade *disco* no álbum *Confessions on a Dancefloor*, de 2005, incluindo trechos de *I Feel Love*, de Donna Summer, na sua faixa *Future Lovers*), a *disco music* entrou em decadência no começo da década de 1980, abrindo caminho ao *pop* massificante de Madonna e seus contemporâneos. Enquanto a *disco* se pautava pelo suíngue e não se apoiava no videoclipe como instrumento de divulgação em massa, o *pop* oitentista abusou dos sintetizadores, guitarras melódicas, batidas bem marcadas e da imagem trabalhada com esmero cinematográfico nos videoclipes da era MTV, canal norte-americano especializado em música. Sendo assim, a imagem passa a ser tão importante quanto a própria canção.

Não obstante a *disco* ter se beneficiado da revolução sexual e do aumento de consumo de gravações musicais entre negros e hispânicos, seu apelo social e político foi diminuto. A premissa da diversão se sobrepunha a interesses de outra natureza, na medida em que se colocava como uma alternativa alegre e festiva à hegemonia do *rock* e à contracultura do movimento *punk*. Com letras elementares, repetitivas e percussão reforçada, “a finalidade é a de fazer dançar, e não a de ser ouvida” (STEFANI, 1989 apud RODRIGUES, 2013, p.10).

Desse modo, a *disco music* se distancia das preocupações políticas e sociais, ao assumir a proposta de oferecer *glamour* e movimento, num grau menor de contestação. “Os jovens dessa década preferiram usar o corpo, ao contrário de seus antecessores, que usaram o som e a voz. O movimento corporal foi a mais evidente forma de expressão da juventude dos anos 1970” (RODRIGUES, 2013, p.11). Aqui, referimo-nos não à voz fictícia de um discurso que se traduz num corpo enunciador, descrita por Maingueneau em seus esforços para desvendar a semântica global, mas sim aos movimentos corporais e vocalizações, restritos ao universo físico, manifestados pelos artistas em suas atuações.

A era *disco*, dotada de toda essa fisicalidade, influenciou de forma inexorável a música e o comportamento dos artistas *pop* dos anos 1980, o que podemos considerar como uma evidência, em termos teóricos, do primado do interdiscurso, de acordo com Maingueneau, em *Gênese*. A dança, por exemplo, pode ser interpretada, tanto na *disco* quanto no *pop*, como uma “alegoria das relações sexuais” (RODRIGUES, 2013, p.11),

cuja principal contribuição foi a de reforçar efeitos de sentido de uma autonomia feminina, por meio da imagem da mulher embalando o próprio corpo, e para trazer à tona questões de liberdade de gênero, com homens repetindo movimentos e comportamentos que eram tradicionalmente femininos, tais como o rebolado e o uso de sapatos de salto alto.

As letras simples e a ênfase na dança permaneceram. Contudo, o que os artistas da era *disco* deixavam subentendido, com sonoridades, coreografias e figurinos, os megastros da década seguinte exacerbaram. A ambiguidade sexual tornou-se ainda mais evidente. Madonna (que, por vezes, incorporou o gestual e peças do vestuário masculino em alguns vídeos, fotos e *shows*), Prince e Michael Jackson (que fizeram o mesmo por meio da maquiagem, das roupas e das coreografias comumente associadas ao feminino) sintetizaram o visual andrógino de forma explícita e fluida. O *rock*, cada vez mais influenciado pelo *pop*, seguiu a mesma tendência. Bandas como Bon Jovi, Kiss, Duran Duran, The Cure e Culture Club, por exemplo, conquistaram milhões de fãs usando cabelos compridos e maquiagem, numa era em que o exagero foi a regra, inclusive nos palcos, com *shows* superproduzidos, e na atitude, resvalada no apelo sexual e numa encenada promiscuidade, reprimida em seguida pela epidemia de Aids. Nesse ponto, parece-nos que o *pop* de Madonna preencheu uma lacuna que seus contemporâneos, pouco afeitos ao risco, decidiram não explorar.

Para o jornalista André Sollitto, o diferencial de Madonna está na sua habilidade em se manter em evidência, firmando-se como “um fenômeno de permanência único, que não tem antecessores e talvez não tenha sucessores” (Revista *Época*, 2012). Essa observação foi feita na mesma ocasião em que Madonna, então com 53 anos, completava três décadas de carreira e, ainda assim, conseguiu o primeiro lugar nas paradas digitais de mais de 50 países com o seu álbum *MDNA*, um feito inédito até então, considerados os números e a idade da cantora.

Sob influência não só da *disco*, mas também do rock psicodélico de David Bowie e da banda *Blondie* (cujas vocalista, Debbie Harry, é uma de suas inspirações declaradas), Madonna exercitou outra habilidade, a de comunicar mensagens de contestação através do *pop* elementar e acessível, dando voz a minorias e posicionando-se diante de questões nevrálgicas, como a homossexualidade, o meio ambiente, os desígnios do catolicismo como religião dominante e a liberdade sexual em tempos de Aids (muitos de seus amigos

morreram em consequência da doença, entre eles o incentivador e professor de dança Christopher Flynn e o artista plástico Keith Haring).

Desse modo, a prática discursiva da cantora faz-se notar no seu espaço canônico (as canções) e também nos espaços associados (videoclipe, *shows*, filmes e entrevistas). Como personalidade-chave na resistência e na luta pela derrocada de tabus na música e nos costumes, Madonna tornou-se um símbolo na comunicação de mensagens progressistas, através das quais questiona o conservadorismo, sem abandoná-lo por completo.

Ao lado desse sincronismo, a prática discursiva de Madonna pontua-se pela exploração de dois temas recorrentes: sexo e religião. Os temas, ou “aquilo de que um discurso trata” (MAINGUENEAU, 2005, p.85) são localizados no seio do espaço discursivo e podem ser impostos ou não pelo campo discursivo. Todavia, “é por sua formação discursiva e não por seus temas que se define a especificidade de um discurso” (MAINGUENEAU, 2005, p.88).

A escolha temática delinea o posicionamento num campo discursivo, porém, para Maingueneau, nenhum tema é realmente original, uma vez que pode aparecer em múltiplos outros discursos, mesmo nos adversários. Isso ocorre porque é possível opor pressupostos de um mesmo tema, imerso em um universo que admite as divergências e é amplamente aceito por ambas as partes. Entendemos ser este o funcionamento da temática sexual na prática discursiva de Madonna. Sob a luz de Maingueneau (2005, p.89), o sexo é um tema “imposto” pelo próprio campo discursivo, o da música *pop*. É parte de um dogma discursivo, assinalado pela controvérsia, numa conjuntura dada, isto é, a música *pop* dirigida a gerações que anseiam libertar-se de padrões e da repressão sexual.

No caso da prática discursiva de Madonna, o sexo é um tema “hipertrofiado” (MAINGUENEAU, 2005, p.87), em razão da sua imposição pelo campo, por ser fortemente compatível com o sistema de restrições e pelo próprio tratamento semântico que recebe.

A religião, por sua vez, surge como um tema específico, ou seja, não é imposto pelo campo discursivo, mas sua presença se explica por sua relação semântica privilegiada com o sistema de restrições.

Na obra da cantora, sexo e religião foram sobrepostos ou justapostos, conforme os lançamentos dos discos, vídeos e *shows*. Christopher Andersen (1991) notou que tal

engajamento foi uma maneira da cantora lidar com os seus próprios questionamentos, pois, para Madonna, sexo, família, religião e culpa estão entrelaçados de forma inquebrantável. “Muitas vezes, era difícil saber se ela criticava as injustiças de sua fé, ou apenas protestava contra os fatos da sua biologia” (ANDERSEN, 1991, p. 33).

2 AMBIGUIDADE EM *LIKE A PRAYER*

No álbum de 1989, *Like a Prayer*, Madonna sobrepôs a religião ao sexo, ao enfatizar a temática religiosa, em detrimento da sexual, subentendida. Essa sobreposição começa com a criação do título da canção (*Como uma prece*), escrita por ela, em parceria com o compositor e produtor Patrick Leonard, e continua sendo evidenciada pelo arranjo musical, com clara inspiração gospel, e pelo próprio tratamento semântico explicitado na letra, que fala de sexo a partir da religião, num jogo de metáforas e ambiguidades, especialmente no refrão:

When you call my name
Quando você chama meu nome
It's like a little prayer
É como uma pequena prece
I'm down on my knees
Eu estou de joelhos
I wanna take you there
Eu quero te levar lá
In the midnight hour
À meia-noite
I can feel your power
Eu posso sentir seu poder
Just like a prayer
Como se fosse uma oração
You know I'll take you there
Você sabe que te levarei lá

Nota-se que o sintagma “te levar lá” aproxima-se de outra expressão, “chegar lá”, amplamente utilizada pelos meios de comunicação de massa para aludir ao clímax sexual. No contexto religioso, refere-se a um momento de elevação, de êxtase espiritual. O ato de ajoelhar-se reforça a ambiguidade, pois está relacionada à prática religiosa, mas o mesmo ato também pode ser associado à felação, permitindo à enunciativa utilizar-se de uma espécie de oração como uma metáfora para o ato sexual (*À meia-noite/ Eu posso*

sentir seu poder/ Como se fosse uma oração/ Você sabe que te levarei lá). Percebemos, aqui, a importância do tratamento semântico dado ao vocabulário e ao tema, ambos planos discursivos que compõem o sistema de restrições semânticas. É na relação com as outras palavras e proposições, contextualizada num enunciado, que os vocábulos e temáticas encontram sentido, abandonam a literalidade e, assim, ajudam a elucidar o postulado da semântica global (MAINGUENEAU, 2005).

Constatamos, aqui, a primazia do interdiscurso sobre o discurso (MAINGUENEAU, 2005), à medida em que Madonna resgata o discurso religioso para questioná-lo e, simultaneamente, reforçá-lo, através de ambiguidades. O que para muitos pode ter sido considerado como uma tentativa deliberada de afronta à religião dominante da época foi, outrossim, um reconhecimento, com reservas, à influência do catolicismo na vida cotidiana.

Como enunciativa de um discurso provocador, a artista busca em outro campo, o religioso, elementos que reforçam esse tema em sua prática discursiva, apresentando-o de maneira transgressora, porém reconhecendo sua relevância. Esse movimento é autorizado, segundo Maingueneau (2005, p.56), pela competência interdiscursiva, através da qual a enunciativa é capaz de reconhecer enunciados como “bem formados”, isto é, que pertencem à sua própria formação discursiva, e pode, por isso, produzir um número ilimitado de enunciados inéditos pertencentes a essa formação discursiva.

Neste ponto da carreira, Madonna cristalizava-se como um símbolo cultural comunicador de mensagens ambíguas (BERG e HOEVEN, 2013), por meio das quais revela tensões entre religiosidade e sexualidade, temas que recebem um tratamento semântico ambivalente, oscilante entre transgredir e conservar. Na prática discursiva da artista, os momentos transgressores manifestam o que Jenks (2003) descreve como um movimento que subverte os limites daquilo que nega e, simultaneamente, confirma. “Transgredir significa caminhar além das fronteiras ou limites estabelecidos por uma ordem, ou lei, ou convenção; é violar e infringir. [...] Atransgressão é um ato profundamente reflexivo de negação e afirmação” (JENKS, 2003, p.2).

Esse movimento pendular entre “transgredir e voltar atrás” (MENDES, 2009) pode ser observado quando a artista questiona a religião como instituição reguladora do sexo (permitido e incentivado, no caso do catolicismo, apenas para procriação, não para

o prazer) e, ao mesmo tempo, celebra a Igreja e a prece como, respectivamente, espaço e atos importantes para a comunhão, através, principalmente, da dança e do canto.

Ambiguidade que pode ser interpretada, sob certo aspecto, como um sintoma da instabilidade dos sujeitos e suas posições em tempos de modernidade líquida (BAUMAN, 2001), marcada pelo derretimento dos sólidos, a fim de que o novo tome seu lugar. E também pela sobreposição do privado sobre o público, outorgando certa autoridade a celebridades como Madonna num mundo onde o indivíduo passa a ser definido por si mesmo, e não mais por uma situação social.

O vídeo de *Like a Prayer*, dirigido por Mary Lambert, nutriu a controvérsia. Nele, Madonna interpreta uma mulher que dança, de forma sugestiva, ora em meio a cruzeiros em chamas, ora dentro de uma igreja, onde dá vida à estátua de um santo negro, cujo significado pode estar atrelado a São Benedito, conhecido pelos votos de pobreza e castidade, e a questões raciais mais contemporâneas, relacionadas ao preconceito. No clipe, ao sair do templo, o homem presencia o ataque de uma gangue a uma jovem, a quem tenta ajudar, mas é preso. A personagem de Madonna é sua testemunha ocular e amante.

No clipe (figura 1), os cabelos escurecidos contrastam com os olhos azul-esverdeados da cantora, especialmente quando o fogo faz cenário. O vestido marrom, de comprimento até os joelhos e colo à mostra, indica recato e sensualidade. Culpa e prazer duelam em cenas impactantes. Em uma delas, a personagem de Madonna larga um punhal, olha para as próprias mãos e vê as chagas de Cristo. Em outra, troca carícias e beijos com o santo de carne e osso. A estátua, em dado momento, chora sangue. No final, o acusado é inocentado e todos dançam num cenário que parece ser a delegacia, mas também é a igreja.

Ao enunciar o preconceito racial e seus desdobramentos, o vídeo propõe a reflexão sobre o aprisionamento pela religião e a libertação pelo sexo. O aprisionamento é representado, por exemplo, pela cena do santo atrás das grades, que se confunde com a imagem do homem (ou a versão humana do santo), preso em uma cela, por um crime que não cometeu. A libertação, por sua vez, aparece simbolizada pela mulher que é, ao mesmo tempo, devota (cuja ênfase é na religião) e amante (aqui, o sexo emerge, mais uma vez, a partir de uma prática religiosa). Essa mulher abre as grades que separam o santo (e o homem) dela, para então beijá-lo e deitar-se com ele no banco da Igreja. Assim, o clipe

comunica a relação entre opressão e liberdade, por intermédio de metáforas religiosas, sexuais e de violência. Há, desse modo, uma transgressão dos costumes católicos, que reservam espaços distintos às práticas sexuais e religiosas, porém existe uma clara celebração da música e do espaço religioso, quando a cantora se junta ao coral pra dançar, cantar e regozijar-se.

Figura 1 – Cenas do clipe de *Like a Prayer*.



Fonte: <http://fotos.caras.uol.com.br/media/images/large/2012/11/18/img-453641-madonna-no-clipe-de-prayer-banido-pelo-vaticano.jpg/>.

Tal ambivalência não foi bem recebida pelos católicos mais conservadores. A veiculação do vídeo foi suspensa em alguns países, como a Itália, onde a cantora foi ameaçada de excomunhão.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que se depreende dessa relação entre os temas, a partir da análise da canção sob a lupa deste artigo, é que surgem de forma sobreposta, hipótese em que um se destaca sobre o outro, num jogo de metáforas que permite, através de um tratamento semântico específico, unir conceitos e sensações abordados, geralmente, de forma insular.

Na faixa *Like a Prayer*, a religião é conversada a partir de práticas sexuais sugeridas dentro de um espaço religioso por definição, a igreja. Percebemos aqui a sobreposição do tema específico (religião) sobre o imposto (sexo), a partir do tratamento semântico reservado a ambos. Todo o contexto religioso, do arranjo gospel às escolhas

estéticas, é privilegiado, em detrimento do sexual, que ocupa as entrelinhas. Mesmo na letra, a comparação entre a oração e o ato sexual exige um olhar mais atento. No vídeo, as cruces em chamas que denunciam o racismo, a igreja ocupada pelo coral em celebração a Deus, o santo negro como símbolo da opressão, entre outras manifestações de linguagem, sobrepõe-se ao conteúdo sexual implícito nas carícias, nos beijos e nos movimentos.

Concluimos, assim, que *Like a Prayer*, como parte da prática discursiva de Madonna, reforça uma marca importante na obra da cantora, a de transgredir e conservar, na medida em que contesta e confirma valores e instituições, reincorporados à sua arte.

Em *Like a Prayer*, esse discurso é evidente quando hipertrofia a temática religiosa, em tons transgressores, a partir da qual outros valores, mais ousados, também são conversados, como a própria sexualidade, intercalada com a iconografia católica integrada ao cenário do videoclipe.

Com esse movimento discursivo, Madonna contesta a religião como instituição castradora do prazer e, simultaneamente, reincorpora essa mesma instituição como item importante para a vida cotidiana. De algum modo, estabelece-se, aqui, uma nova ordem de controle social, à medida que a religião continua como reguladora das mais diversas expressões sexuais, porém de maneira menos conservadora.

A artista, por meio de suas composições, faz uso de uma voz fictícia, que emerge do discurso, a mesma que avança à prática discursiva a possibilidade da incorporação. Isso ocorre quando o discurso dá corpo ao enunciador através do corpo do próprio texto (aqui considerado em seu conceito mais amplo, possibilitado pela prática intersemiótica), que permite aos sujeitos a incorporação de esquemas que definem seu jeito de habitar o mundo e de se relacionar. A obra de Madonna, assim, encontra-se sob os efeitos da mesma semântica global que opera sobre todos os discursos.

REFERÊNCIAS

ANDERSEN, Christopher. **Madonna: uma biografia não autorizada**. SP: Record, 1991.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. 5. ed. RJ: Zahar, 2001.

BERG, Marguerite van den; HOEVEN, Claartje L. ter. Madonna as a symbol of a reflexivemodernization: **Estudo de Celebridades**, v.4, n.144, 2013.

GUINNESS world records. Disponível em: <<http://www.guinnessworldrecords.com/>>. Acesso em: 7 set 2020.

JENKS, C. **Transgression**. London: Routledge, 2003.

KELLNER, Douglas. **A Cultura da Mídia**. Bauru: Editora da Universidade do Sagrado Coração, 2001.

MADONNA. **Like a prayer**. Los Angeles e Nova York: Warner Bros Records Inc., p1989. 1 CD (ca. 51 min 13s).

MAINGUENEAU, D. **Gênese dos Discursos**. Curitiba: Criar, 2005.

MENDES, Heloísa Mara. **Transgressão e conservadorismo na prática discursiva da Jovem Guarda**: Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2009.

MÚSICA Disco. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Música_disco. Acesso em: 12 de julho 2016.

RODRIGUES, V. **“Disco Music made in Brasil”**: a redemocratização nos embalos da dischoteque. 2003. 71 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba.