

Bitch, she's Madonna: o agenciamento do ethos discursivo na apresentação ao vivo de Girl Gone Wild

Bitch, she's Madonna: el agenciamento del ethos discursivo en la interpretación en vivo de Girl Gone Wild

Submetido em: 24/06/2023

Aceito em: 13/07/2023

Adrielly Carine da Cruz Almeida¹
Henrique Junior Soares Rondon²

Resumo: O objetivo deste artigo é descrever e analisar o funcionamento do *ethos* da cantora Madonna na apresentação ao vivo da canção *Girl Gone Wild* (2012), considerando que a escolha se justifica a partir de duas premissas principais: trata-se de um caso que pode contribuir para o funcionamento de certos tipos de funcionamento do *ethos*, como o mais recente desdobramento sobre o tema proposto por Dominique Maingueneau (2020) quanto ao agenciamento do *ethos*. Além disso, almejamos contribuir para os estudos discursivos no campo da música e, para isso, mobilizamos o conceito de Instituição Discursiva, Maingueneau (2006) e a noção teórica e metodológica de *ethos* discursivo (Maingueneau, 2006, 2008, 2020), na qual nos apoiamos para a reflexão, descrição e análise do *corpus*, que parte da hipótese de que a prática discursiva da artista apresenta traços de um posicionamento transgressor, cujos resultados confirmam a hipótese inicial.

Palavras-chave: Agenciamento; *ethos* discursivo; Madonna; *Girl Gone Wild*.

Resumen: El propósito de este artículo es describir y analizar el funcionamiento del *ethos* de Madonna en la interpretación en vivo de la canción *Girl Gone Wild* (2012), considerando que la elección se justifica con base en dos premisas principales: es un caso que puede contribuir para el funcionamiento de ciertos tipos de funcionamiento del *ethos*, como el más reciente desarrollo sobre el tema propuesto por Dominique Maingueneau (2020) sobre el agenciamento del *ethos*. Además, pretendemos contribuir a los estudios discursivos en el campo de la música. Así, movilizamos el concepto de Institución Discursiva, Maingueneau (2006) y la noción teórica y metodológica de *Ethos* discursivo (Maingueneau, 2006, 2008, 2020), usada como base para la reflexión, descripción y análisis del *corpus*, basada en la hipótesis de que la práctica discursiva del artista presenta características de una posición transgresora, cuyos resultados confirman la hipótesis inicial.

Palabras clave: Agenciamento; *ethos*; Madonna; *Girl Gone Wild*.

Introdução

No decorrer de sua história, a indústria da música passou por reconfigurações em relação ao modo de produção e de circulação de seus produtos, influenciada por

¹ Mestra em estudos da linguagem pelo Programa de Pós-graduação em estudos da linguagem da Universidade Federal do Mato Grosso (PPGEL-UFMT). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4318791827788212>. OrcID: <https://orcid.org/0009-0006-9629-2723>. E-mail: a.carine.calmeida@gmail.com

² Mestrando em estudos da linguagem pelo Programa de Pós-graduação em estudos da linguagem da Universidade Federal do Mato Grosso (PPGEL-UFMT). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2352113111213864>. OrcID: <https://orcid.org/0009-0005-4264-9101>. E-mail: henriquejuniorrondon@gmail.com

mudanças tecnológicas e econômicas. A música deixa de ser limitada ao momento da interpretação pelo artista nos salões de festas quando surgem aparelhos capazes de armazenar e reproduzir sons, por exemplo: aparelho toca-discos (1925), disco de acetato (1934), *long play* (LP) (1948), fita cassete (1963), fita cassete virgem (1965), *walkman* (1979) e o disco compacto (CD) (1979).

Além disso, o advento do rádio provoca a globalização da música, difundindo-a maciçamente ao redor do planeta Terra, fazendo com que pessoas de toda parte do mundo tivessem acesso ao mesmo repertório, bastava terem um aparelho de rádio, uma fonte de energia elétrica ou até mesmo um par de pilhas.

Diante disso, segundo Soares (2013), o ano de 1977 foi decisivo. Nos Estados Unidos, as rádios passavam por uma era de recessão, suas programações eram voltadas majoritariamente para o público adulto, enquanto a indústria fonográfica vivia uma era de crise em decorrência da baixa vendagem de discos, o período de alta rentabilidade desse produto estava em queda. Do ponto de vista econômico, os artistas não forneciam mais retorno financeiro suficiente às gravadoras, enquanto a crise das rádios americanas recaía também sobre a indústria.

Concomitante a isso, nos anos 1980, os videoclipes se tornam populares quando o canal americano de televisão MTV (*Music Television*) baseia a sua programação em videoclipes de artistas dos mais diversos gêneros musicais, tornando-se um meio de divulgação e expansão de popularidade. Com a exploração da imagem dos artistas nos videoclipes, os ouvintes de música passam a ter corpos associados às vozes que ouviam nas rádios e nos discos.

A indústria musical passa a ser bombardeada por videoclipes, nos quais, geralmente, o foco recaía sobre a imagem do artista atuando em determinados contextos fictícios, implicando, assim, imagens e situações que mobilizam diferentes modos de dizer, modos de ser, de se comportar, de se vestir etc. Os telespectadores aderem à imagem e à produção artística, que, a partir desse momento, vai além da mensagem e do ritmo da canção. São pessoas de diferentes idades, gêneros e grupos sociais, dividem-se em *fan bases*, unidas pela adoração a um artista, uma banda ou até mesmo um gênero musical.

Além da música e do videoclipe, a estrutura da cadeia produtiva da indústria musical conta também com o *show* musical, caracterizado pela apresentação do

artista diante de um público em tempo real, realizada em casas de *shows*, teatros, arenas, estádios entre outros espaços aptos a sediarem apresentações ao vivo.

No decorrer da história da indústria fonográfica, os *shows* e *turnês* se tornaram importantes para o funcionamento do motor musical. Quando se trata de cantores *pop*, ele tem um papel essencial para sua sobrevivência no âmbito da música, já que o palco é um dos espaços onde os aspectos que se materializam os diferenciam de outros artistas musicais, conforme Lins (2020). Um *show pop* traz “o conceito estético, a narrativa, a música, a dança, os bailarinos, a cenografia, as trocas de figurino e tudo aquilo capaz de flexibilizar os limites da noção do que seria um tradicional show de música” (Lins, 2020, p. 165).

Logo, podemos alegar que os artistas desse estilo de *show* não se interessam em apenas apresentar suas canções diante do público, dançando, cantando e/ou tocando, o objetivo é construir “uma performance que envolve a teatralização, produzindo uma estética que não se restringe somente ao aspecto musical [...] senão também a uma gramática cênica e sonora particular” (Lins, 2020, p. 166).

No mundo da música *pop*, a popularização e a consagração dos majestosos espetáculos musicais aconteceram a partir dos anos 1980, associadas a dois artistas norte-americanos: Michael Jackson e Madonna.

Madonna possivelmente [é] a referência mais sólida nesse cenário, dado o refinamento de suas produções, os números expressivos de bilheteria e a longevidade na carreira. A artista cristalizou o que se confirmaria como uma espécie de padrão de *show pop*, seguido por cantoras como Britney Spears, Beyoncé, Katy Perry, Miley Cyrus e Ariana Grande, no qual é criada uma narrativa costurada por blocos temáticos, identificados por diferentes cenografias, figurinos, coreografias e encenações, durante aproximadamente duas horas (Lima, 2017 *apud* Lins 2020, p. 166).

Portanto, este artigo objetiva descrever e analisar o funcionamento do *ethos* da cantora Madonna na apresentação ao vivo da canção *Girl Gone Wild* (2012), considerando que a escolha se justifica a partir de duas premissas principais: trata-se de um caso que pode contribuir para o funcionamento de certos tipos de funcionamento do *ethos*, como o mais recente desdobramento sobre o tema proposto por Dominique Maingueneau (2020) quanto ao agenciamento do *ethos*. Partimos da

hipótese de que a prática discursiva da artista apresenta traços de um posicionamento transgressor.

Para isso, iniciaremos nosso percurso a partir da assunção de uma perspectiva da música ou da indústria musical como uma Instituição Discursiva (Maingueneau, 2006), considerando que o sujeito Madonna alicerça a sua prática discursiva a partir do campo da música, regulado por convenções sociais e culturais, desenvolvido por meio dos gêneros do discurso que, por sua vez, determinam as formas de fala e escrita, os temas abordados, as normas de comportamento linguístico entre outras regras que regem a comunicação. Consideramos também que tratar do funcionamento da instituição discursiva musical, mais especificamente do *show pop*, é relevante para este artigo, pois se trata de modos de construir e agenciar o *ethos* da artista, a partir da inscrição no campo musical e da exploração de mundos éticos, que o próprio funcionamento do campo, em certa medida, impõe e/ou autoriza. Em seguida, trataremos da noção teórica e metodológica de *ethos*, da Retórica à Análise do Discurso, assim como o seu desdobramento mais recente, o agenciamento. Depois, traçaremos um breve panorama das condições de produção sobre as quais a ideia de *show pop* se apoia. Por fim, a apresentação de *Girl Gone Wild* será descrita e analisada sob a perspectiva teórica e metodológica mobilizada.

A indústria musical sob a perspectiva da instituição discursiva

Em *Discurso Literário* (2006), no capítulo dedicado à Instituição Discursiva, Maingueneau apresenta um percurso acerca da análise do discurso desenvolvida na segunda metade da década de 1960 em relação a duas problemáticas contemporâneas a ela: a sociologia dos campos, de Bourdieu (2002), e a arqueologia, de Foucault (2004). Ao fazer isso, o autor objetiva articular o conceito de instituição trazido por Bourdieu com o conceito de discurso desenvolvido por Foucault para, em seguida, formular a ideia de instituição discursiva.

O que atrai a atenção do autor na proposta de Bourdieu (2002) é a concepção de que o campo literário forma um universo incluído no espaço social, mas que apresenta certa autonomia em relação a ele; o que implica uma relação mediada, na

qual o campo age sobre seu exterior e, ao mesmo tempo, os conflitos externos o influenciam indiretamente.

Bourdieu busca escapar do reducionismo da análise interna e da análise externa (do formalismo e do sociologismo), recusando-se a “explicar a obra a partir de variáveis psicológicas e sociais vinculadas a um autor singular” e associando ao campo um *habitus*, entendido como “um sistema de disposições incorporadas que faz com que se integrem mais ou menos suas regras implícitas” (Maingueneau, 2006, p. 47). Além disso, o posicionamento dos autores é determinado não só pelo *habitus*, mas também pelas possibilidades que o campo oferece em um determinado momento, o que implica que os produtores literários sejam, ao mesmo tempo, agentes e pacientes em constante disputa por autoridade, definindo sempre novas estratégias para alcançá-las.

Já Foucault (2004), ao contrário de Bourdieu (2002), privilegia a noção de discurso, situada “no centro de seu dispositivo conceitual” (Maingueneau, 2006, p. 50). Maingueneau destaca o que considera ser algumas ideias-força do autor para a análise do discurso francesa, dentre elas a de ordem do discurso, que não se reduz a uma concepção de língua nem a uma subserviência ao social ou ao psicológico. A nova concepção de discurso que postula Michel Foucault (2004, p. 65-67) “consiste em não – não mais – tratar os discursos como conjuntos de signos (de elementos significantes que remetem a conteúdos ou a representações), mas como práticas que constituem sistematicamente os objetos de que falam”. Portanto, conceber essa ordem do discurso implica conceber dispositivos enunciativos que não podem ser reduzidos às divisões tradicionais, de modo que:

[...] o discurso assim concebido não é uma manifestação, que se desenrola majestosamente, de um sujeito que pensa, que conhece que o diz; é pelo contrário um conjunto em que podem determinar a dispersão do sujeito e sua descontinuidade com relação a si mesmo. Trata-se de um espaço de exterioridade no qual se instala uma rede de localizações distintas. [...] não é nem pelo recurso a sujeito transcendental nem a uma subjetividade psicológica que se deve definir o regime de suas (= de uma formação discursiva) enunciações (Foucault, 2004, p. 74).

Ao discorrer sobre as noções de instituição e de discurso, as duas perspectivas, segundo Maingueneau (2006, p. 53), ampliam o campo de visão, porque passa a ser possível perceber que o conceito de instituição acentua “as complexas mediações nos termos das quais a literatura é instituída como prática relativamente autônoma”, pois o que realmente ocorre é um processo de dupla legitimação de um pelo outro e do outro pelo um, de modo que o escritor produz uma obra. No entanto, escritor e obra são, de certa forma, produtos de um emaranhado de práticas institucionais regulamentadas.

Maingueneau (2006, p.53) atribui todo o peso à instituição discursiva, por esta congregar em si, de maneira indissociável, a instituição como “ação de estabelecer, processo de construção legítima, e a instituição no sentido comum de organização de práticas e aparelhos”, destacando que o que resulta é uma mobilidade contingente entre o aspecto estático da instituição e seu aspecto dinâmico ou, dito de outra forma, entre a atividade enunciativa e as estruturas que são, ao mesmo tempo, a sua condição e o seu resultado.

A relação “instituição” e “discursiva” implica uma pressuposição mútua: o discurso só vem a ser se se manifestar através das instituições de fala que são os gêneros do discurso, que são pensados através das metáforas do ritual, do contrato, da encenação; a instituição literária, por sua vez, é ela mesma incessantemente reconfigurada pelos discursos que torna possíveis. Cada gesto criador mobiliza, queiramos ou não, o espaço que o torna possível, e esse espaço só se mantém graças aos gestos criadores que ele mesmo possibilita (Maingueneau, 2006, p. 53-54).

Por isso, podemos concluir que a instituição discursiva abrange um conjunto de práticas discursivas, reguladas por convenções sociais e culturais, ela se desenvolve por meio das instâncias de legitimação e de regulação da produção discursiva, que, por sua vez, determinam as formas de fala e escrita, os temas abordados, as normas de comportamento linguístico e outras regras que regem a comunicação em um determinado contexto social. Por exemplo, a instituição musical designa a vida musical, as instâncias de legitimação e de regulação, e a prática discursiva envolvendo: cantores, produtores, assessores, publicidade, crítica musical etc.

Portanto, ressaltamos que a indústria musical pode ser analisada sob a ótica do conceito de instituição discursiva, por regularizar um conjunto de práticas discursivas que influenciam, direta e indiretamente, sobre a imagem, os discursos e o comportamento dos sujeitos que enunciam a partir dela. Logo, reforçamos que o intuito aqui é analisar o funcionamento do processo de constituição do *ethos* da artista Madonna, que comemorou recentemente 40 anos de carreira, como um indício dos aspectos do *ethos* que o próprio funcionamento do campo, em certa medida, impõe e/ou autoriza.

A instituição musical é formada por diferentes instâncias responsáveis pela difusão das práticas discursivas do campo, a esse conjunto de instâncias se denomina indústria musical. Ela é subsidiada por grupos empresariais e organizações responsáveis por organizar, produzir e distribuir músicas e os produtos que surgem a partir dela. Além disso, alguns agentes têm papéis fundamentais nessa instituição: os artistas, os compositores e os produtores musicais, as gravadoras, os distribuidores e as empresas de gerenciamento de direitos autorais, responsáveis por fornecer e proteger os direitos dos criadores de música, por exemplo.

Ethos discursivo e agenciamento

A noção de *ethos* tem sua origem na retórica aristotélica, mas, como é sabido, adentra o campo da AD através das reflexões de Maingueneau, que advoga uma concepção encarnada do *ethos*, voltada para a construção da imagem do locutor na enunciação. Há que se lembrar, contudo, que:

[...] não vivemos no mesmo mundo da retórica antiga, e a palavra não está mais condicionada pelos mesmos dispositivos; o que era uma disciplina única – a retórica – reverbera hoje em diferentes disciplinas teóricas e práticas, que têm interesses distintos e captam o *ethos* sob facetas diversas (Maingueneau, 2006, p. 12-13).

Maingueneau afirma que Aristóteles compreendia como *ethos* as características que os oradores liberavam pelo modo de dizer, pela maneira como se expressavam, em que o objetivo era persuadir o ouvinte, construindo uma imagem favorável de si. Contudo, essa construção não se dava pelo que o locutor dizia sobre

si mesmo, mas pelo modo de se expressar, capaz de convencer o auditório, conquistando sua confiança, por meio da imagem que o locutor tentava criar dele mesmo. Assim, a construção do *ethos* do enunciador estava estreitamente relacionada à enunciação, e não a um conhecimento extradiscursivo sobre o locutor.

Aristóteles argumenta que, ao construir a imagem positiva e persuasiva de si diante dos interlocutores, o enunciador mobiliza três qualidades: a *phronesis* (prudência), a *arete* (virtude) e a *eunoia* (benevolência). Para o filósofo (1378a, p.6-14 *apud* Maingueneau, 2006, p. 267):

Os oradores inspiram a confiança por três razões, que são únicas, afora as demonstrações, a determinar nossa crença: a prudência (*phronesis*), a virtude (*arete*) e a benevolência (*eunoia*). Quando ocorre de os oradores alterarem a verdade sobre aquilo que dizem ao falar ou aconselhar, isso se deve a todas essas razões ao mesmo tempo ou a uma delas: ou, por falta de prudência, pensam erroneamente, ou, pensando corretamente, deturpam o que pensam por falta de virtude, ou então, ainda que prudentes e virtuosos, não são benevolentes; por essas razões pode ocorrer de sabedores do melhor curso de ação, não o aconselharmos.

Assim, de volta às palavras de Maingueneau, influenciam na formação do *ethos*: gestos, roupa, ritmo da fala, olhar, postura corporal, movimentos do corpo, o espaço etc., pois não se trata de uma representação totalmente definida e bem controlada, “mas uma forma primordialmente dinâmica construída pelo destinatário mediante o próprio movimento de fala do locutor” (Maingueneau, 2006, p. 268). Diante disso, é possível inferir alguns aspectos sobre o *ethos*:

- o *ethos* é uma noção *discursiva*; é construído por meio do discurso, em vez de ser uma “imagem” do locutor exterior à fala;
- o *ethos* está intrinsecamente ligado a um processo interativo de influência sobre o outro;
- o *ethos* é uma noção intrinsecamente *híbrida* (sociodiscursiva), um comportamento socialmente avaliado que não pode ser apreendido fora de uma situação de comunicação precisa, ela mesma integrada a uma dada conjuntura sócio-histórica (Maingueneau, 2006, p. 269).

Em outras palavras, *ethos* é uma noção ligada ao ato da enunciação, por meio dela a imagem do enunciador é construída com a colaboração do coenunciador, a

partir de um conjunto de fatores ativados simultaneamente, ou seja, essa imagem é ligada a um processo interativo de influência entre enunciador e coenunciador. Quando um enunciador assume a palavra, o destinatário prevê a construção de uma imagem projetada no discurso por meio de elementos linguísticos e sociais. O coenunciador avalia o comportamento social do enunciador em uma situação de comunicação delimitada, constituída a partir de um tempo-espço sócio-histórico, que determina as possibilidades e os limites dos sentidos.

Segundo Maingueneau (2006), o conceito de *ethos* apresenta certas dificuldades por envolver vários fatores. Apesar de estar associado crucialmente ao ato de enunciação, não se pode ignorar que o público a quem o locutor se apresenta também constrói uma imagem do enunciador antes dele começar a falar. Por isso, o teórico distingue *ethos discursivo* e *ethos pré-discursivo* (ou prévio), em que apenas o primeiro é uma definição de Aristóteles. Essa distinção do *ethos* deve considerar “a diversidade de tipos, gêneros do discurso e de posicionamentos, não podendo ter pertinência em algum plano absoluto” (Maingueneau, 2006, p. 269). Isto é, mesmo que o destinatário desconheça totalmente o *ethos* do enunciador, pelo fato da enunciação ocorrer a partir de um gênero do discurso, relacionada a uma instituição ou a um posicionamento, ela instiga a expectativa de um *ethos pré-discursivo*. Por exemplo, se decidimos assistir ao *show* musical da cantora Madonna, ainda que não a conheçamos, por ela estar inscrita no campo musical, o coenunciador espera que ela cante suas músicas, no mínimo. Além disso, por se tratar de uma artista *pop*, o coenunciador pode se apoiar previamente em um conjunto de situações e comportamentos estereotípicos desse estilo de *show*, denominado mundo ético: uma megaestrutura com palcos, telões, dançarinos, trocas de figurinos, um conceito estético e uma narrativa que norteia a organização do cenário, da coreografia, dos figurinos, a escolha das músicas apresentadas e a divisão do *show* em blocos.

Para além do *ethos* retórico, Maingueneau vem propondo contribuições acerca de outros aspectos colaborativos para a construção da identidade do enunciador. Segundo o autor, enquanto a retórica limitou o *ethos* à oralidade e ao seu poder persuasivo, é possível expandir a noção aos textos escritos. Todo texto escrito, ainda que negue, apresenta uma vocalidade ou seja, um tom particular, que se manifesta por meio de um corpo enunciante situado socialmente. Este corpo tem a ver com o

corpo de enunciador (não com o corpo do enunciador extradiscursivo), denominado fiador, uma instância subjetiva construída pelo coenunciador da enunciação, que por meio do tom atesta o que é dito, a partir de índices liberados na enunciação.

Essa é uma concepção “encarnada” da noção de *ethos*. O fiador do discurso tem atribuídos a ele um caráter e uma corporalidade: o “caráter” corresponde a um feixe de traços psicológicos. Já quanto à “corporalidade”, ela está associada a uma compleição física e a uma maneira de se vestir, a um modo de se mover no espaço social, a um comportamento” (Maingueneau, 2020, p.14). Dessa maneira, fica a cargo do destinatário conferir de maneira mais ou menos fluida e mais ou menos consciente o *ethos* do fiador da enunciação, baseado em estereótipos e valores sociais valorizados, ou não.

O processo de formação do *ethos* implica também um mundo ético, já citado anteriormente. Para Maingueneau (2008, p. 18), o:

[...] “mundo ético” [é] ativado pela leitura subsume [de] um certo número de situações estereotípicas associadas a comportamentos; a publicidade contemporânea se apoia massivamente sobre tais estereótipos: o mundo ético das estrelas de cinema, por exemplo, inclui cenas como a subida dos degraus do palácio do Festival de Cannes, seções de filmagem, entrevistas à imprensa, seções de maquiagem etc.

Além disso, Maingueneau, em *Variações Sobre o Ethos* (2020), amplia a sua noção de *ethos* quando pontua que o ambiente material no qual a enunciação se manifesta pode contribuir para dar forma ao *ethos*. Para exemplificar essa ideia, o autor aborda o momento do ato de confissão, oração da confissão dos pecados, inscrito no discurso religioso, que ocorre na primeira parte da missa, após os ritos de entrada e a saudação do celebrante.

Na análise, o autor considera o *ethos* implicado em decorrência da recitação de uma oração à organização do espaço material onde ocorre. “Os rituais têm isso de notável: associar estreitamente os enunciados a elementos não verbais de ordens em tudo diversas: os paramentos, a atitude, a distância entre os participantes, os objetos etc.” (p. 129)

Maingueneau (2020) afirma que não podemos nos limitar à dimensão propriamente verbal da enunciação, no caso, a enunciação do ato de confissão. A oração da confissão é indissociável de uma reorganização do espaço litúrgico. Antes, quando se recitava o *Confiteor*, o altar ficava posicionado no fundo do coro, o padre se posicionava de costas para os fiéis, enquanto dirigia-se a Deus, virado para o Ocidente, porque o sol levante simboliza Cristo ressuscitado. Na imagem analisada por Maingueneau, a representação da Imaculada Conceição tem sobre sua cabeça uma coroa real e está pousada sobre o globo terrestre, assim o dispositivo de intercessão mobilizado pelo *Confiteor* se encarna no cenário.

Essa organização do espaço litúrgico está vinculada a determinada distribuição de papéis: o padre se situa à frente, só, como o pastor que guia seu rebanho rumo à salvação. A posição de mediador também conferida ao padre se manifestava, como vimos, no plano textual do *Confiteor*, no qual os fiéis confessam seus pecados a uma série hierarquizada de actantes, que vai do mais elevado ao menos elevado, de Deus ao padre (Maingueneau, 2020, p. 138).

Atualmente, essa organização espacial mudou: o altar agora é posicionado próximo dos fiéis, já o padre celebra a missa posicionado frente aos fiéis. O altar que antes era luxuoso e teatral, uma espécie de lugar para se conectar a Deus, deu lugar a uma mesa simples, pertencente ao plano terrestre, compartilhada pelo padre e pelos fiéis, afinal, são “irmãos”.

Sendo assim:

[...] o ethos de um fiel que recita o *Confiteor* não pode ser o mesmo ethos implicado pelo “[Eu] Confesso a Deus”. No primeiro caso, o ethos inscrito numa Tradição, numa instituição e numa ordem do mundo que integram natureza e sobrenatureza: um ethos solene, teatral, no qual cada corpo individual é assumido pelo corpo da instituição, mediante o qual participa de um ritual que não mascara sua ritualidade. No segundo caso, os predicados morais (sinceridade, autenticidade, sentimento de culpabilidade...) o levam para a dimensão cósmica: a enunciação é assumida por uma consciência individual que fala em seu nome a seus irmãos, sob o olhar de Deus (Maingueneau, 2020, p. 139).

O conceito de agenciamento do *ethos* tem a ver com os elementos que não derivam do registro verbal, mas fazem parte do espaço, do cenário onde ocorre a enunciação assumindo o mesmo sentido que o termo “cenografia” tem no teatro: arte e estudo da organização, do agenciamento da cena, segundo Maingueneau (2020).

Por exemplo: o locutor que senta atrás de uma escrivaninha frente a seus espectadores é um agenciamento que favorece uma cenografia, portanto, um *ethos* didático. Outro exemplo apresentado por Maingueneau é: se o diretor de uma empresa *hightech* durante uma apresentação fala de modo imóvel atrás de um púlpito com um microfone, essa organização implica um *ethos* institucional; caso contrário, se ele falasse se deslocando pela cena, implicaria um *ethos* mais descontraído. Isto é, a organização do espaço, o uso de objetos, o agente e os mediadores menos visíveis de modo geral configuram o agenciamento do *ethos*.

Os diversos componentes da cena da enunciação não mobilizam, com efeito, os mesmos tipos de agentes. Os agenciamentos [...] são produzidos por uma ou várias categorias de profissionais. No caso da cena genérica, podemos facilmente falar de agentes; trata-se de uma instituição de fala estabilizada, rotinizada. Certamente, podemos, às vezes, remontar a uma primeira ocorrência, mas ela só se transformou em cena genérica por sua repetição posterior por outros indivíduos. Quanto à cenografia, ela é da responsabilidade dos locutores, que eventualmente se apoiam em conselhos de outros intervenientes. O *ethos*, então, não é restringido apenas por uma instituição e/ou uma tradição (cena genérica), ou especificado por um locutor (cenografia): ele implica ainda mediadores menos visíveis, que poderíamos chamar de “agenciadores” e cuja função é exatamente configurar agenciamentos (Maingueneau, 2020, p. 143-144).

O *show pop*: um breve panorama

Os *shows pop* se baseiam no teatro musical da Broadway, cuja origem remete à Inglaterra, após a restauração da monarquia, em 1660, período em que a realeza britânica só permitia a realização de espetáculos de canto e dança. Consequentemente, o teatro musical começa a se desenvolver a partir das encenações de óperas e operetas, obras cômicas, constituídas por canções integradas à ação (Heliadora, 2008, *apud* Lins, 2020, p. 167).

A partir do século XIX, esse estilo de *show*, já popular no Reino Unido, chega aos palcos norte-americanos, e tem como primeiro registro a montagem da peça *The Black Cook* (1866), marcada por conter elementos do *vaudeville* (gênero teatral de origem francesa), caracteriza-se por sua forma mais coesa de conectar a música e a dança com a narrativa, dividido em atos distintos, sem unidade, com performances de tipos variados, números burlescos, mágicos, acrobatas, cantores, cenas de peças etc., podendo ser considerado um embrião do modelo de *shows pop* dividido em blocos, que se consolidaria nos Estados Unidos no século XX. Em virtude disso, ao final do século, os espetáculos musicais inspirados no *vaudeville* no país eram utilizados principalmente como espaço para difundir a música popular, conforme Wollman (2006 *apud* Lins, 2020, p. 167).

O gênero prevaleceu na Broadway até a emergência do cinema, em meados da década de 1930, na medida em que boa parte dos teatros foi transformada em salas de exibição de filmes, provocando também a migração de atores “vaudevillianos” para a nova mídia em ascensão, como aconteceu com Charlie Chaplin, Mae West e Gene Kelly (Lins, 2020, p. 167).

Lins (2020) afirma que, seguindo o caminho da tradição do *vaudeville*, surge o cabaré, outro gênero de origem francesa, unindo música, dança, comédia e teatro em performances apresentadas em casas noturnas, enquanto os telespectadores bebiam ou comiam, acomodados em suas respectivas mesas. Quando se trata desse estilo de *show*, duas artistas são lembradas: Josephine Baker e Marlene Dietrich, figuras que inspiram as performances e a concepção visual dos *shows* de inúmeras cantoras *pop*, como Madonna. Assim:

a performance ao vivo das cantoras *pop* contemporâneas é atravessada esteticamente pela tradição musical da Broadway, evocando padrões e formatos que se expandiriam, para além do tablado, em grandes estádios por todo o mundo. Não por acaso, é comum que os *shows pop* sejam referidos como “espetáculos”, seja na imprensa especializada ou entre o público, por agregarem técnica e visualmente aspectos que extrapolam os *shows* de música convencionais (Lins, 2020, p. 173).

A autora destaca que, ao se fazer uma análise do modelo atual de *show pop*, como o que Madonna segue desde os anos 1980, pode-se identificar vários aspectos estruturais convergentes com os musicais da Broadway: uma narrativa que se desenvolve por meio de atos e de elementos como: uma sequência de músicas que contribuem para o tom da história, troca de figurinos, bailarinos, encenações apoiadas na organização e reorganização do espaço cenográfico no decorrer da apresentação.

A teatralização da música pop [...] gera um processo comunicativo social regido pelo corpo e por uma retórica gestual que abarca não apenas a voz e o movimento, mas um vasto repertório de linguagem e iconografia. Em Madonna, a articulação desses fatores resulta numa performance que [...] dialoga com a habilidade do público em compreendê-la ao mesmo tempo enquanto objeto (de sedução ou repulsa) e sujeito – algo muito próximo do que se passava com os artistas burlescos, no século 19 (Frith, 1996 *apud* Lins, 2020, p. 177).

Girl Gone Wild

Em 2012, Madonna saiu pelo mundo com a turnê *MDNA* para promover o seu décimo segundo álbum de estúdio, o *MDNA* (2012). Dentre as músicas do disco está a *Girl Gone Wild*, que em tradução livre pode significar *Garota que se Tornou Selvagem*.

A apresentação começa com dançarinos trajando túnicas vermelhas. Enquanto alguns puxam as cordas de um sino, outros aparecem empurrando um gigante turíbulo exalando fumaça sobre o palco. Os imensos telões posicionados atrás dos dançarinos mostram uma imagem que reproduz os vitrais de uma igreja, com uma cruz em destaque. Nela, lemos o anagrama MDNA, abreviação do nome Madonna. Em seguida, o trio Kalakan é elevado sobre o palco, usa vestimentas religiosas e entoia um cântico religioso (figura 1). Dançarinos caracterizados como gárgulas se posicionam sobre plataformas móveis que oscilam sua altura durante a apresentação. O jogo de luzes destaca as cores vermelha, preta, dourada e branca.

Tudo isso; a organização do ambiente físico, dos objetos e dos sujeitos em cena, nos direciona para o mundo ético de uma igreja católica esteticamente barroca, aspecto evidenciado também pela intensidade e pelo ritmo exagerado do cântico religioso e pelo contraste de luz e sombra.

Podemos afirmar que o próprio ambiente físico que compõe a apresentação é uma manifestação do que a instituição musical autoriza e de certa forma impõe para um *show pop*, considerando que a reinvenção, inovação e a existência de uma narrativa para guiar toda a apresentação são fatores cruciais para um artista musical desse nicho. Assim, levar um ambiente religioso para o palco não é uma novidade na prática discursiva de Madonna nem na indústria musical, mas o modo como o espaço físico se articula à enunciação deve resultar em um espetáculo que busque prender a atenção do público, produzindo certos efeitos de sentido.

Figura 1: cenas do *show MDNA*.



Fonte: YouTube. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=ozRE7Nk7lw&list=RDozRE7Nk7lw&start_radio=1. Acesso em 20 mai. 2023.

Continuando a apresentação, Madonna recita o ato de constrição, que é parte da canção: “Oh, meu Deus/Estou tão arrependida por tê-Lo ofendido/E eu detesto todos meus pecados/Porque eu temo a perda do paraíso/E as dores do inferno/Mas acima de tudo, porque eu O amo/E eu quero muito ser boa”³. Pela enunciação desses versos, podemos inferir a imagem de uma garota religiosa arrependida, temente a

³ “Oh, my God/I'm heartly sorry for having offended Thee/And I detest all my sins/Because I dread/the loss of heaven/And the pain of hell/But most of all, because I love Thee/And I want so badly to be good”.

Deus, com medo de ser punida por Ele, por causa dos atos (pecados) que cometeu (nesse instante, os coenunciadores ainda não conhecem os pecados cometidos), reforçados pelos sintagmas: “Estou tão arrependida por tê-Lo ofendido”, “Porque eu temo a perda do paraíso”, este último seria uma das consequências punitivas pelos atos mundanos, a perda do paraíso e da paz eterna.

Ao mesmo tempo, a enunciação do ato de constrição – ele é enunciado somente quando o fiel se demonstra arrependido de seus pecados – nesse contexto reforça a imagem ambígua que Madonna vai construindo no decorrer da canção, dividida entre o arrependimento, o medo e o prazer.

Enquanto isso, o telão com a imagem da cruz se divide em dois, e revela a silhueta de Madonna dentro de uma espécie de confessionário suspenso, ajoelhada, com as mãos e o rosto direcionados para o céu, em um momento de confissão direta para Deus, ressaltando o tom confessional da canção.

A cantora, em seguida, faz o sinal da cruz, levanta-se segurando um *rifle* e “quebra” os vitrais do confessionário. Então vemos ela vestindo uma calça preta e bustiê apertados, além de um véu preto cobrindo o seu rosto, que, para a igreja católica, pode remeter à penitência. Assim, Madonna aparece coberta porque está em um período de purificação e remissão de seus pecados após ter se confessado.

Enquanto o confessionário suspenso desce lentamente a artista retira o véu, nos direcionando ao momento antes da confissão e da penitência. Madonna continua a canção: ela enuncia as tentações que influenciaram seus atos, os dançarinos abrem as túnicas, nesse momento vemos que eles estão com os dorsos nus, calças coladas e sapatos de salto alto cravejados com diamantes, além de uma cruz balançando sobre o peito de cada um. A coreografia é intensa e rápida (figura 2.)

Figura 2: cenas do *show* MDNA.





Fonte: YouTube. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=ozRE7Nvk7lw&list=RDozRE7Nvk7lw&start_radio=1. Acesso em 20 mai. 2023.

Madonna, enquanto canta e dança (figura 3), confessa os seus pecados: “É tão hipnótico/A maneira como ele me atrai/É tão erótico/Esse sentimento não pode ser vencido/Sinto aquele escaldante dese-e-e-ejo/ Ninguém consegue apagar o meu fo-o-o-ogo/Quando escuto a batida do sintetizador/Me faz cantar/Ei-ei-ei, ei, ei, ei, ei/ Como uma garota que ficou selvagem/ Uma garota boa que ficou selvagem”⁴. Os sintagmas “É tão erótico/Esse sentimento não pode ser vencido/Sinto aquele escaldante dese-e-e-ejo” podem ser lidos como a imagem da garota lutando contra a tentação dos desejos da carne, do sexo, simbolizados pelo fogo, que ninguém consegue apagar e faz o seu corpo arder, ficar excitado.

O desejo carnal, o erotismo, a excitação, tudo isso contradiz os preceitos religiosos católicos e está em desacordo quanto ao que se espera de um sujeito religioso, que deve se privar dessas sensações e se reconciliar com Deus caso não resista à tentação, e buscar isso ao ir para a igreja e se confessar.

Os dogmas da religião e o medo da punição divina reprimem a boa garota, o sexo por prazer está associado à ideia de tentação, da qual a garota não conseguiu resistir, sentido evidenciado pelos sintagmas “Uma garota que ficou selvagem/ Uma garota boa que ficou selvagem/ Sou como uma garota boa que ficou selvagem”, em que o termo selvagem substitui a palavra pecadora, mas não sem antes sentir culpa e medo. Do mesmo modo, a diversão e a dança, como foi apresentada e enunciada

⁴ “It’s so hypnotic/The way he pulls on me/ It’s so erotic/This feeling can’t be beat/ I got that burnin’ hot desi-i-i-ire/And no one can put out my fi-i-i-ire/When I hear them 808 drums/It’s got me singin’/ Hey-ey-ey, hey-ey-ey-ey/Like a girl gone wild/A good girl gone wild.”

por Madonna: “Meninas, elas só querem se divertir/Ficarem quentes como uma arma fumegante/Na pista de dança até a luz do dia”, são atitudes condenáveis pela igreja, e estão atreladas à concepção de pecado também.

Figura 3: cena do *show* MDNA



Fonte: YouTube. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=ozRE7Nxx7lw&list=RDozRE7Nxx7lw&start_radio=1. Acesso em 20 mai. 2023.

Percebe-se, então que o agenciamento da apresentação de *Girl Gone Wild* se debruça sobre o ambiente e a iconografia religiosa: a cruz, as túnicas, os vitrais, o turíbulo, o sino, o cântico religioso, enquanto a canção traz um tom de confissão religiosa e Madonna pode ser considerada uma garota religiosa que se tornou selvagem.

A igreja é espaço e símbolo da comunicação entre Deus e os fiéis, para onde estes vão em busca de se sentirem mais próximos da entidade divina da instituição religiosa. É espaço para fortalecer e renovar a fé, alcançar a cura, a salvação da alma e a remissão dos pecados, intermediados pela figura do padre, o líder espiritual, responsável por ministrar os sacramentos, a eucaristia, os ensinamentos e os aconselhamentos espirituais, e perpetuar os dogmas a serem seguidos.

Materializar o ambiente material religioso em cima do palco de um *show pop*, aliado à enunciação da artista, é uma transgressão no que se refere ao papel da igreja católica para sociedade no geral e principalmente para os fiéis. O espaço e os elementos que a constituem, na apresentação, não acolhem ou acalmam a garota interpretada por Madonna, na verdade, tem a função de aprisioná-la, deixá-la aflita, fazendo com que se sinta uma pecadora.

Isso nos permite inferir alguns apontamentos quanto ao *ethos* transgressor de Madonna: a apresentação simboliza a luta da garota (do bem) contra a tentação da

carne e da diversão (do mal), a luta contra a culpa, o embate entre a salvação e o pecado, uma alma atormentada – características que evidenciam a estética barroca para além das cores – com medo, que cedeu às tentações e agiu contra suas convicções religiosas e contra Deus, transcendendo às normas e aos dogmas socialmente e historicamente consolidados do espaço religioso.

Diante disso, a movimentação de Madonna pelo interior do espaço litúrgico mobilizado na cena reforça a transgressão do *ethos* em momentos como: quando a artista “quebra” as vidraças do confessionário, como se se livrasse das amarras que esse espaço impõe, enquanto usa uma roupa colada que destaca as curvas de seu corpo e seus seios, seus dançarinos exibem seus dorsos nus e trajam roupas consideradas femininas. Eles dançam e se divertem, Madonna, a boa garota religiosa, confessa seus pecados, transcendendo, com essas atitudes, o que se espera de uma garota religiosa sobre o chão e sob o teto de uma igreja, na mira daquele que ela teme e que a condenará, num movimento entre temer as tentações, as consequências, e deixar-se levar por elas.

Considerações finais

Neste artigo, embasado pela noção teórica e metodológica de *ethos* discursivo, propusemos analisar o funcionamento do *ethos* da cantora Madonna na apresentação ao vivo da canção *Girl Gone Wild*, sob a hipótese de que a prática discursiva da artista apresenta traços de um posicionamento transgressor.

A partir da canção em tom de culpa, medo e arrependimento, e do agenciamento do espaço que se apoia na iconografia religiosa, Madonna interpreta uma garota religiosa, cujo *ethos* é transgressor, em decorrência de seu modo de dizer, de se vestir, e pelo modo como se desloca e se comporta no espaço religioso mobilizado no *show*. A construção do *ethos* transgressor da garota religiosa ocorre com o auxílio de elementos que vão além da enunciação, logo, o agenciamento da cena contribuiu para a materialização e a efetivação dos traços transgressores do *ethos* de Madonna.

REFERÊNCIAS

FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. 7 . ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

Girl Gone Wild. YouTube, 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ozRE7Nxx7lw&list=RD0zRE7Nxx7lw&start_radio=1. Acesso em 20 mai. 2023.

LINS, Mariana. *This is show business: A cultura dos megaespetáculos pop*. SOARES, Thiago; LINS, Mariana; MANGABEIRA, Alan (org.). In.: *Divas Pop: o corpo-som das cantoras na cultura midiática*. Belo Horizonte, Minas Gerais: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2020.

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. São Paulo: Contexto, 2006.

MAINGUENEAU, Dominique. A propósito do ethos. In: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana. (Org). *Ethos discursivo*. São Paulo: Contexto, 2008.

MAINGUENEAU, D. *Variações sobre o ethos*. São Paulo: Parábola, 2020.

SOARES, Thiago. *A estética do videoclipe*. João Pessoa, Paraíba: Editora da UFPB, 2013.

THUMEREL, Fabrice. *Le champ littéraire français au XXe siècle*. Paris, Armand Colin, 2002.