

## GÊNEROS MULTISSEMIÓTICOS E INTERTEXTUALIDADE

Leonardo MOZDZENSKI<sup>33</sup>

**Resumo:** O objetivo deste trabalho é investigar como o gênero *videoclipe* dialoga com outros gêneros multissemióticos para produzir sentidos e construir identidades, buscando compreender as complexas relações intertextuais instauradas entre os clipes e outros gêneros dos campos artísticos e/ou audiovisuais. Proponho percebermos esse fenômeno através de um *continuum* tipológico das relações entre textos verbo-visuais, analisando como os textos videoclípticos apoiam-se em outros textos para a constituição de seus discursos, por meio de um gráfico em que dois contínuos se entrecruzam: a representação da intertextualidade através da forma (Implicitude/Explicitude) e da função (Aproximação/Distanciamento da voz citada) assumidas em situações comunicativas.

**Palavras-chave:** Gênero. Intertextualidade. Videoclipe.

**Abstract:** *The objective of this study is to investigate how the genre music video dialogues with other multisemiotic genres to make meaning and construct identities, aiming to understand the complex intertextual relations instituted between music videos and other genres of artistic and/or audiovisual fields. I propose to comprehend this phenomenon through a typological continuum of relations between verbal-visual texts, analyzing how music video texts rely on other texts in order to constitute their discourses through a graph in which two continuous intersect: the representation of intertextuality through form (Implicitness/Explicitness) and function (Approach/Detachment of the cited voice) assumed in communicative situations.*

**Keywords:** *Genre. Intertextuality. Music video.*

---

<sup>33</sup> Doutor em Linguística pelo PPGL-UFPE e, atualmente, doutorando em Comunicação pelo PPGCOM-UFPE. É professor de português da Escola de Contas Públicas Prof. Barreto Guimarães (ECPBG), Recife/PE - Brasil. E-mail: leo\_moz@yahoo.com.br

## Introdução: dialogando com outras obras e textos

*And all that you've ever learned, try to forget  
I'll never explain again.*  
(Madonna, "Bedtime story")

A citação acima [*E tudo o que você já aprendeu até hoje, tente esquecer / Eu nunca explicarei novamente*] pertence à letra da canção "Bedtime story" – integrante o álbum "Bedtime Stories" (de 1994), da cantora Madonna – e foi composta por Björk, Nellee Hooper e Marcus DeVries. Já no videoclipe *Bedtime story*<sup>34</sup> (dirigido por Mark Romanek e lançado em 1995), esse excerto surge escrito em árabe, no chão, como se vê na Figura 1 (cf. SANTOS, 2009):

**Figura 1. Stills do videoclipe *Bedtime story* (Madonna, 1995)**



Observe-se agora a semelhança entre as imagens acima e a Figura 2, extraída do filme russo *Sayat-Nova* – intitulado, no Ocidente, por *The color of pomegranates* e, no Brasil, *A cor da romã* (de Sergei Parajanov, 1968) – sobre a vida e a obra do poeta e músico armênio Sayat-Nova:

**Figura 2. Stills do filme *Sayat-Nova* (*A cor da romã*, Parajanov, 1968)**

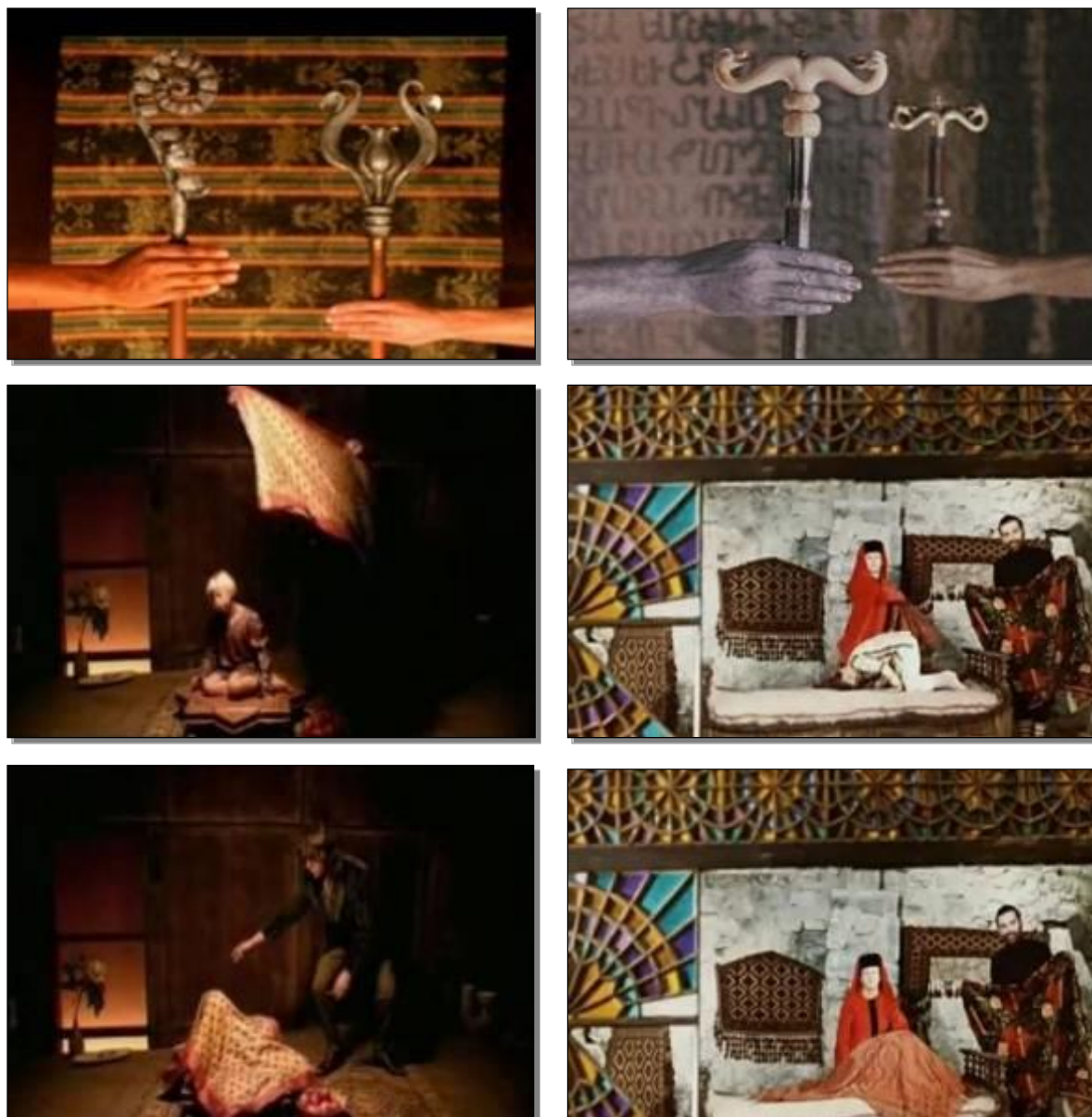


---

<sup>34</sup> Disponível em: <https://youtu.be/CSaFgAwnRSc>. Acesso em: 7 nov. 2015.

Outras imagens também são comuns às duas obras (isto é, ao clipe e ao filme), como se nota a seguir (Figura 3), tal qual constatou o crítico britânico Patrick Samuel (2011).

**Figura 3. Stills do videoclipe *Bedtime story* (Madonna, 1995), à esquerda, e do filme *Sayat-Nova* (*A cor da romã*, Parajanov, 1968), à direita**



Além dessas imagens bastante similares entre as duas obras, o filme *A cor da romã* – tal como o videoclipe *Bedtime story* – “tem a linguagem do sonho e sua pintura é, por vezes, quase surrealista”, nas palavras do crítico de cinema Rubens Ewald Filho (2009). Dessa forma, conclui-se que não é apenas com pintoras surrealistas que o clipe dialoga – como já havia

admitido a própria Madonna, em entrevista à revista *Aperture*<sup>35</sup> –, mas também com esse longa russo e provavelmente com outras tantas obras ainda não ‘descobertas’ pelos críticos e fãs, já que nem sempre essas referências são explícitas.

Os videoclipes constituem gêneros densamente estruturados intertextualmente. De modo extensivo, os textos videoclípticos retomam, citam, ‘re-citam’ e recontextualizam outros textos que circulam socialmente – o que parece ser inevitável, haja vista o caráter eminentemente dialógico assumido pelos gêneros artísticos midiáticos contemporâneos. Isso é reconhecido por todos os estudiosos desse campo, como vemos, por exemplo, no seguinte excerto:

muitos dos videoclipes mais intrigantes possuem uma grande dívida para com a histórica *avant-garde* e com os movimentos artísticos progressivos (no sentido comum deste termo) em todas as mídias. Essa dívida é normalmente reconhecida através da citação. Em outras palavras, o passado das artes criativas não é apenas “apropriado”, mas também retrabalhado, e frequentemente isso se encontra claramente marcado como uma referência intertextual, convidando assim os espectadores a fazer conexões entre a arte produzida no presente e sua história (TURIM, 2007, p. 89).

Embora a importância da intertextualidade para a produção de sentidos no clipe não seja negada pelas pesquisas no campo das ciências da comunicação e de mídia, constata-se a ausência de um procedimento metodológico mais consistente para o estudo sistemático desse fenômeno nos videoclipes. Na próxima seção, retomo e discuto brevemente algumas noções basilares de intertextualidade e, em seguida, apresento a minha proposta de análise.

### **A intertextualidade: revisando e criticando conceitos**

Relacionado a princípio ao estudo da literatura, o conceito de *intertextualidade* foi cunhado por Kristeva (1974 [1969]), ao defender que a obra literária redistribui textos anteriores em um só texto, sendo necessário pensá-la como um ‘intertexto’. A autora, no entanto, a partir da noção bakhtiniana de *dialogismo*, ainda vai mais longe ao considerar que todo texto constitui um intertexto numa sucessão de textos já escritos ou que ainda serão escritos.

---

<sup>35</sup> “Meu vídeo *Bedtime story* foi completamente inspirado por todas as pintoras surrealistas, tais como Leonora Carrington e Remedios Varo. Há uma cena em que minhas mãos estão para cima e as estrelas estão girando ao meu redor, e estou flutuando através de um corredor com meu cabelo se arrastando atrás de mim, e pássaros voando estão saindo de meu roupão aberto – todas essas imagens são uma homenagem às pintoras surrealistas; e também há ali um pouco de Frida Kahlo” (Madonna, citada em ALETTI, 1999).

Assim, uma leitura eficiente não pode ser realizada de maneira isolada, tornando-se importante perceber como as origens, as formas, a temática, etc. de um texto dialogam com vários outros textos (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004, p. 288). É nesse sentido que Maingueneau (2005:21) sustenta o *primado do interdiscurso* sobre o discurso, argumentando que “a unidade de análise pertinente não é o discurso, mas um espaço de trocas entre vários discursos convenientemente escolhidos”. De fato, a ideia de que todo enunciado é constitutivamente dialógico já está presente em Bakhtin/Voloshinov (2004 [1929]). Nessa perspectiva, a orientação dialógica consiste em uma marca característica de qualquer discurso, o qual sempre se encontra atravessado pelo discurso de outrem.

Para Bakhtin (2003, p. 272), cada “enunciado é um elo na corrente complexamente organizada de outros enunciados”. Em outras palavras, nenhum enunciado do discurso concreto (enunciação) é dito a partir de um ‘zero’ ou de um ‘vácuo’ comunicativo. Ele sempre se encontra em constante diálogo com tudo o que já foi dito acerca de determinado tema, bem como com tudo o que lhe seguir nessa “corrente evolutiva ininterrupta” da comunicação verbal (BAKHTIN/ VOLOSHINOV, 2004, p. 90). Tal como esclarece Cunha (2003, p. 168), todo “enunciado é uma resposta a um *já-dito*, seja numa situação imediata, seja num contexto mais amplo”.

Conforme Bakhtin (1993, p. 88), apenas “o Adão mítico que chegou com a primeira palavra num mundo virgem, ainda não desacreditado, somente este Adão podia realmente evitar por completo esta mútua-orientação dialógica do discurso alheio para o objeto”. Nas enunciações vivas, concretas, do nosso cotidiano, é impossível a produção de um discurso que não dialogue com outros discursos precedentes ou vindouros. E mais: o “discurso de outrem não apenas permeia linguagem, mas é uma das chaves para a sua compreensão” (CUNHA, 1992, p. 105).

Retomando mais propriamente a noção de *intertextualidade*, Bazerman (2006) salienta a importância do estudo desse fenômeno – isto é, da relação que cada texto estabelece com os textos que o cercam –, argumentando que essa análise possibilita compreender, entre outras coisas, como os escritores/produtores de textos concebem as personagens em suas histórias e como eles próprios se posicionam nesse universo de múltiplos textos. Além disso, torna-se mais fácil identificar as ideias e as posições políticas subjacentes. Importante salientar que a intertextualidade “não é apenas uma questão ligada a que outros textos você se refere, e sim como você os usa, para que você os usa e, por fim, como você se posiciona enquanto escritor diante deles para elaborar seus próprios argumentos” (BAZERMAN, 2006, p. 103).

Muitos pesquisadores vêm sugerindo diversas formas de classificar a intertextualidade.<sup>36</sup> Inicialmente, ainda no âmbito da literatura, Genette (1982) propôs uma análise concreta de como a intertextualidade opera dentro de textos específicos, delineando metodicamente os arranjos das possíveis relações entre textos, o que o autor chamou de “transtextualidade”: *intertextualidade* (presença efetiva de um texto em outro, como na citação explícita, alusão ou plágio); *paratextualidade* (relação entre o texto em si e os paratextos que o circundam, tais como títulos, prefácios, epígrafes, etc.); *metatextualidade* (relação de comentário, crítica); *hipertextualidade* (relação de derivação entre um certo texto [hipotexto] e outro dele originado [hipertexto], e.g., paródia e pastiche); e *arquitextualidade* (relação do texto com o gênero discursivo em que se enquadra).

Piègay-Gros (1996) divide as relações intertextuais em dois tipos: relações de *copresença* entre dois ou mais textos e relações de *derivação* de um ou mais textos a partir de um texto-matriz. No primeiro grupo, a autora elenca a *citação* (o texto é inserido expressamente em outro); a *referência* (similar à citação, mas sem transcrição literal do texto-fonte); a *alusão* (o texto-matriz é retomado de forma sutil, por indicações que o leitor deve perceber); e o *plágio* (a citação não vem marcada). Já no segundo grupo, encontram-se a *paródia* (a estrutura e o assunto do texto são retomados em outras situações com efeitos de carnavalização e de ludismo); o *travestismo burlesco* (reescritura de um estilo a partir de uma obra cujo conteúdo é conservado); e o *pastiche* (imitação de um estilo com utilização da mesma forma do texto imitado).

---

<sup>36</sup> Não cabe detalhar neste trabalho toda a profusão taxionômica de classificação dos tipos de intertextualidade. Mencionarei aqui apenas alguns autores mais citados nos trabalhos brasileiros. Para uma análise bem mais extensiva sobre o tema, consultar Bazerman (2007a), Fairclough (2001) e Koch, Bentes e Cavalcante (2007).

Koch (2004), por seu turno, postula a distinção entre intertextualidade e/ou polifonia em sentido amplo e intertextualidade e/ou polifonia *stricto sensu*. Enquanto a primeira é constitutiva de todo e qualquer discurso, a última ocorre quando, em um texto, encontra-se inserido outro texto (intertexto) anteriormente produzido, fazendo parte da memória social de uma coletividade ou da memória discursiva dos interlocutores. A estudiosa também argui que a intertextualidade pode ser *explícita* ou *implícita*. Nesta, o produtor do texto não menciona a fonte do intertexto introduzido, esperando que o seu leitor/ouvinte reconheça a sua presença através da ativação do texto-fonte em sua memória discursiva; já naquela, menciona-se no próprio texto a fonte do intertexto.

Em um trabalho posterior, Koch, Bentes e Cavalcante (2007) retomam essas categorias propostas por Koch (2004), acrescentando-lhes uma exaustiva lista de outras possíveis classificações de intertextualidade, agrupadas sob os mais diversos critérios: intertextualidade das semelhanças *x* intertextualidade das diferenças (SANT’ANNA, 1985); intertextualidade implícita *x* intertextualidade explícita (PIÈGAY-GROS, 1996); intertextualidade por captação *x* intertextualidade por subversão (MAINGUENEAU, 1997); heterogeneidade mostrada *x* heterogeneidade constitutiva (MAINGUENEAU, 1997); heterogeneidade mostrada marcada *x* não-marcada (AUTHIER-REVUZ, 1990); etc.<sup>37</sup>

Finalmente, Fairclough (2001, p. 114) compreende a intertextualidade como sendo aquela “propriedade que têm os textos de ser cheios de fragmentos de outros textos, que podem ser delimitados explicitamente ou mesclados e que o texto pode assimilar, contradizer, ecoar ironicamente, e assim por diante”. O autor ainda distingue a intertextualidade *manifesta* – quando os outros textos estão expressamente presentes no texto em análise, podendo ser sequencial, encaixada ou ainda mista – da intertextualidade *constitutiva* ou *interdiscursividade* – relativa à configuração de convenções discursivas que entram na produção do texto (ordem do discurso, gênero, estilo, etc.). Para o linguista, o estudo das cadeias intertextuais possui importantes implicações para o processo de constituição de sujeitos no texto e para a compreensão do trabalho ideológico do discurso.

---

<sup>37</sup> De particular interesse para esta investigação dentro dessa miríade de terminologias, resta tão-somente o fato de que Koch, Bentes e Cavalcante (2007, p. 130), ao criticarem as propostas dicotômicas de Piègay-Gros e de Authier-Revuz, sugerem que seria “mais adequado considerar variados graus de explicitude”. As autoras, no entanto, não chegam a propor um modelo desse tipo de análise nem sistematizam como se daria um estudo da intertextualidade realizado a partir desses “graus de explicitude”. Seria, na verdade, uma mescla do que Bazerman (2006) denomina de “níveis de intertextualidade”, “técnicas de representação intertextual” e “alcance intertextual”.

Adotando uma proposta mais próxima à do presente trabalho, Van Dijk (2008) também enfatiza a importância desse tipo de análise intertextual, só que priorizando os seus aspectos sociocognitivos.

Ao discutir a noção de *contextos*,<sup>38</sup> o autor defende que

Apesar da natureza normalmente implícita dos contextos, estes também podem ser discursivos. Nas conversações cotidianas, bem como em muitos tipos de falas institucionais, referências implícitas ou explícitas podem ser feitas a outros textos prévios falados e escritos. [...] Os discursos da mídia inúmeras vezes fazem referência a vários “discursos-fonte” [...]. Em outras palavras, a *intertextualidade* [...] pode constituir uma importante condição tanto para a compreensão quanto para a apropriação do discurso (VAN DIJK, 2008, p. 19).

Embora tenha salientado esse significativo papel desempenhado pela intertextualidade, Van Dijk (2008) não chega a sistematizar propriamente uma metodologia para análise desse fenômeno. O modelo que apresento a seguir surge, portanto, como uma proposta de suprir essa lacuna ao compreender e analisar a intertextualidade de maneira mais sistemática, buscando avançar o estado da arte dos estudos discursivos acerca desse tema.

Em primeiro lugar, é importante ressaltar que o principal problema das classificações acima expostas reside no fato de que todas tendem a ‘discretizar’ a intertextualidade, agrupando-a em categorias que parecem ser constituídas por unidades distintas, estanques e bem delimitadas. Ou seja, consoante essas classificações tradicionais, a intertextualidade só pode ser considerada, em princípio, *ou* uma ‘citação’ *ou* uma ‘referência’ *ou* um ‘plágio’ *ou* uma ‘alusão’, e assim por diante. Não parece existir uma gradação ou continuidade entre esses tipos categoriais. Tem-se a impressão de que o texto é visto como um ‘monobloco semântico’, que deve ser taxativamente enquadrado em uma das possíveis classes discretas e não-integralizadas de intertextualidade.

Em segundo lugar, uma grande parte dessas propostas de classificação também recorre a categorias aparentemente dicotômicas ao explicar o fenômeno: intertextualidade das semelhanças *x* das diferenças; intertextualidade implícita *x* explícita; intertextualidade manifesta *x* constitutiva; captação *x* subversão; heterogeneidade mostrada *x* constitutiva; heterogeneidade marcada *x* não-marcada; etc. É claro que nas nossas práticas discursivo-cognitivas cotidianas não percebemos os textos como se estivessem divididos e agrupados intertextualmente em duas categorias à primeira vista antagônicas. Percebemos, sim, como se

---

<sup>38</sup> A noção de contexto sob o paradigma sociocognitivista é bastante complexa. Para os propósitos deste trabalho, basta esclarecer que contextos são aqui definidos como sendo as interpretações subjetivas (sociocognitivamente construídas) dos interlocutores sobre as propriedades relevantes da *situação* social, interacional ou comunicativa da qual participam (VAN DIJK, 2012).



eles estivessem em um contínuo em que todas essas possibilidades de ocorrência da intertextualidade se dão concomitantemente.

Finalmente, em terceiro lugar, é possível constatar a ausência de critérios mais consistentes e coerentes para o agrupamento de cada tipo de intertextualidade em uma mesma categoria. Isto é, fenômenos como a citação e a paráfrase (ligados fundamentalmente à *forma* da intertextualidade) são equiparados a fenômenos como a paródia e o pastiche (relacionados sobretudo aos *efeitos de sentido* produzidos a partir da intertextualidade).

É a partir dessas reflexões que sugiro o modelo de análise a seguir.

### **Um novo olhar sobre a intertextualidade: propondo um modelo de análise**

Para apresentar um novo modelo de análise das relações intertextuais, inicialmente recorro à noção de *explicitude*, assim formulada por Marcuschi (2007, p. 40): “explicitar é oferecer uma formulação discursiva de tal modo que contenha em si as condições de interpretabilidade adequada ou pretendida”. Dessa forma, explicitar significa promover meios de tornar o texto *interpretável* em contextos de uso a partir da criação de condições de acesso.

Dentro de uma perspectiva intertextual, isso implica afirmar que cabe ao falante/escritor gradativamente oferecer (ou se recusar a oferecer) pistas discursivo-cognitivas que viabilizem a interpretação do seu texto. Essas pistas são dadas conforme os *contextos* dos interlocutores, isto é, seus conhecimentos partilhados, suas interpretações (inter)subjetivas da situação comunicativa, seus propósitos, etc. Em síntese, quanto à *forma* que a intertextualidade pode assumir em um texto, proponho o *continuum* tipológico exposto no Gráfico 1.

Gráfico 1. Contínuo tipológico da intertextualidade quanto à sua forma de ocorrência



Desse modo, como se observa no Gráfico 1, em termos da *explicitude* do texto-fonte, o texto pode variar idealmente desde o *plágio* (apresentação fraudulenta de obra alheia como se fosse própria), em que propositadamente não há marcas explícitas de identificação do texto-fonte nem de sua autoria, até a *cópia autorizada* (reprodução integral, legalmente permitida, de uma obra já existente), como no caso de uma coletânea de artigos científicos que já haviam sido anteriormente publicados em revistas acadêmicas distintas.

É fundamental enfatizar que as categorias tradicionais listadas nesse contínuo (*plágio*, *alusão*, *menção indireta*, etc.) são meramente ilustrativas e não-discretizadas. Isto é, um mesmo texto pode apresentar, de maneira simultânea, uma ou mais ocorrências de quaisquer desses tipos de intertextualidade ou ainda qualquer combinação entre essas categorias já mais ou menos estabilizadas e outras classes ‘intermediárias’.

O outro critério para observarmos as relações intertextuais diz respeito à *função*<sup>39</sup> desempenhada por cada ocorrência de intertextualidade. Mais especificamente, esse critério está relacionado ao *posicionamento* da voz do autor citante diante da voz do autor citado para construir seu próprio discurso.

Essa ideia de diferentes vozes que habitam o discurso é tomada de empréstimo à noção de *polifonia* em Bakhtin (2002), referindo-se à existência de diversas vozes polêmicas em gêneros dialógicos polifônicos, as quais são a todo o momento retomadas, ressignificadas, ratificadas, confrontadas, ironizadas, etc. Para usar uma metáfora de Bakhtin/ Voloshinov

<sup>39</sup> Adoto aqui o termo *função* (tomado em seu sentido lato) para caracterizar o critério de organização desse contínuo (Gráfico 2), embora reconheça a carga semântica dessa expressão já associada a alguns referenciais teóricos bastante distintos daqueles que são utilizados neste trabalho.

(2004), o discurso é concebido como arena em miniatura onde se entrecruzam e lutam essas vozes de diversas orientações (concordantes, contraditórias, satíricas, etc.). Podemos dispor, através do *continuum* tipológico do Gráfico 2, o modo como os enunciadores operam com essas vozes de outrem para produzir determinados efeitos de sentido.

Gráfico 2. Continuum tipológico da intertextualidade quanto à sua função de ocorrência



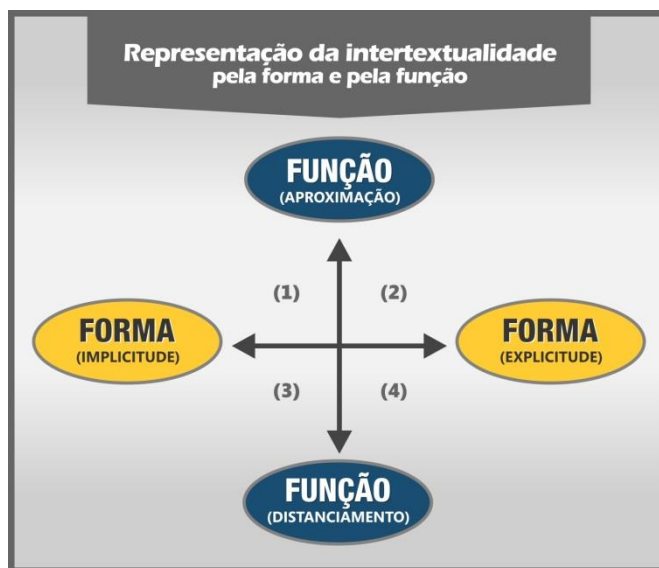
Assim, como advém da análise do Gráfico 2, o texto citante pode variar idealmente desde a situação em que a voz alheia é desqualificada até o momento em que ela é usada como forma de autoridade para garantir a validade do novo enunciado. O primeiro caso (desqualificação) ocorre tipicamente em debates políticos, científicos, etc.; como também nos julgamentos em tribunais onde o discurso do réu é retomado pelo advogado de acusação para defender a vítima; ou ainda em matérias jornalísticas, em que a fala dos menos favorecidos é deslegitimada através de estratégias de acesso – ou ausência de acesso – ao espaço discursivo.

Por outro lado, a citação de autoridade se dá, por exemplo, quando se menciona um provérbio de forma a invocar a ‘sabedoria popular’ como um recurso retórico de persuasão. Ou quando as vozes dos grupos de poder são introduzidas objetivando conferir credibilidade ao enunciado: “O governo afirma...”, “Segundo a opinião de especialistas...”, etc.

Nunca é demais ressaltar que, em todos esses casos do Gráfico 2, o que está sob análise é a *função* da intertextualidade, ou seja, são os *efeitos de sentido* construídos a partir do momento em que a voz alheia é incorporada ao novo discurso, e não necessariamente a *forma* como esse fenômeno ocorreu (objeto do Gráfico 1). Ademais, ratifico o meu entendimento de que as já clássicas categorias expostas no Gráfico 2 (citação ‘negativa’, paráfrase ‘negativa’, paródia, sátira, ironia, pastiche, etc.) encontram-se elencadas apenas a título de ilustração e jamais são tomadas como classes rígidas não intercambiáveis.

A partir desses dois contínuos (Gráficos 1 e 2), proponho enfim o Gráfico 3, que sintetiza dentro da ótica discursivo-cognitiva ora adotada a representação da intertextualidade por meio da *forma* (Implicitude ↔ Explicitude) e da *função* (Aproximação ↔ Distanciamento da voz citada) assumidas por esse fenômeno em situações comunicativas:

**Gráfico 3. Representação da intertextualidade pela forma e pela função**



### **A intertextualidade no videoclipe – testando o modelo**

Como essa noção de intertextualidade, apresentada no Gráfico 3, pode ser aplicada a um gênero multissemiótico? E de que maneira esse fator contribui para a construção de sentidos em textos verbo-visuais? Para responder a essa questão, passaremos a discutir o clipe *Cherish* (de Madonna, 1989),<sup>40</sup> em contraponto com o curta-metragem *At land* (de Maya Deren, 1944).<sup>41</sup>

O videoclipe *Cherish* (de Madonna, 1989) foi todo filmado em locação externa numa praia em Malibu, na Califórnia (EUA). Utilizando uma bela película em preto e branco, o diretor Herb Ritts – até então um dos fotógrafos de moda favoritos de Madonna, sem nenhuma experiência na direção de clipes – coloca a cantora em cenário paradisíaco, cercada por ‘sereios’. A música é, na verdade, uma simples canção de amor ‘pop-feliz’, celebrando a paixão e a devoção de uma mulher pelo seu amado, cujo destino é ficar para sempre ao lado dela.

No vídeo, Madonna aparece bem à vontade em um vestido preto justo exibindo-se para a câmera reiteradamente, ora sozinha (sorrindo, dançando, mostrando os músculos, quase

<sup>40</sup> Disponível em: <https://youtu.be/8q2WS6ahCnY>. Acesso em: 7 nov. 2015.

<sup>41</sup> Disponível em: <https://youtu.be/OVMV0j6XVGU>. Acesso em: 7 nov. 2015.

sempre em contato com o mar), ora brincando com uma ‘criança-sereia’, enquanto ‘sereios’ fazem suas acrobacias na água. O tom é leve, doce e divertido, e Madonna mostra a imagem de uma mulher radiante, festiva e, segundo a letra da canção, completamente apaixonada (Figura 4).<sup>42</sup>

**Figura 4. Stills do videoclipe *Cherish* (Madonna, 1989)**



Alguns críticos de cinema e de arte notaram uma nítida semelhança entre o clipe *Cherish* e o curta-metragem *At land* (1944), da cineasta ucraniana naturalizada americana Maya Deren. Com sua produção concentrada entre os anos 1940 e 1950, Deren também foi poeta, escritora, fotógrafa, dançarina, coreógrafa e teórica de cinema, sendo considerada uma artista brilhante e exercendo uma grande influência sobre os diretores contemporâneos (TURIM, 2001).

Em seu filme *At land*, Maya Deren não só dirige como interpreta a personagem principal, uma mulher aflita e inquieta. O filme inicia com Deren sendo banhada pelo bar e, a partir daí, segue uma jornada narrada visualmente (trata-se de um filme mudo) de forma bastante surreal, em que ela encontra diversas pessoas – muitas delas ignorando sua presença – e se depara com várias versões de si mesma. O tom do filme é sombrio e, não raro, angustiante. A imagem criada da mulher é de uma pessoa perturbada e ansiosa, sempre perseguindo (e sendo perseguida por) algo não muito claro.

---

<sup>42</sup> Vários estudiosos procuraram fazer leituras mais ‘profundas’ do videoclipe. Vernalis (2004, p. 233-234), por exemplo, sustenta a existência de uma “conotação homoerótica” entre Madonna e os ‘sereios’. Já Guilbert (2002, p. 45) atribui ao vídeo um viés feminista, pois, ao contrário do senso comum e da tradição que pregam que as sereias são entes femininos as quais fascinam os homens, no clipe, Madonna é que fascina os ‘sereios’, cuja sexualidade é ambígua (uma vez que órgãos genitais desses seres mitológicos não são expostos).

Apesar de construírem identidades femininas bastantes divergentes, o clipe *Cherish* e o filme *At land* dialogam visualmente, ao menos de forma implícita – já que nem Madonna nem o diretor Herb Ritts assumiram qualquer influência da obra de Maya Deren. Em seu famoso *blog* “Madonna Scrapbook”, Whacker (2010) constatou a semelhança entre os trabalhos (Figura 5):

**Figura 5. Fotomontagem entre *Cherish* (Madonna, 1989, à esq.) e *At land* (Maya Deren, 1944, à dir.)**



Fonte: “Madonna Scrapbook” (Disponível em: <http://bit.ly/1QIDNHj>. Acesso em 7 nov. 2015).

Por sua vez, em seu *site* de crítica de arte contemporânea “Freak Show Business”, Santos (2009) apresentou a seguinte fotomontagem, em que também se percebe o evidente diálogo imagético entre as duas obras (Figura 6):

**Figura 6. Fotomontagem entre *At land* (Maya Deren, 1944, à esq.) e *Cherish* (Madonna, 1989, à dir.)**



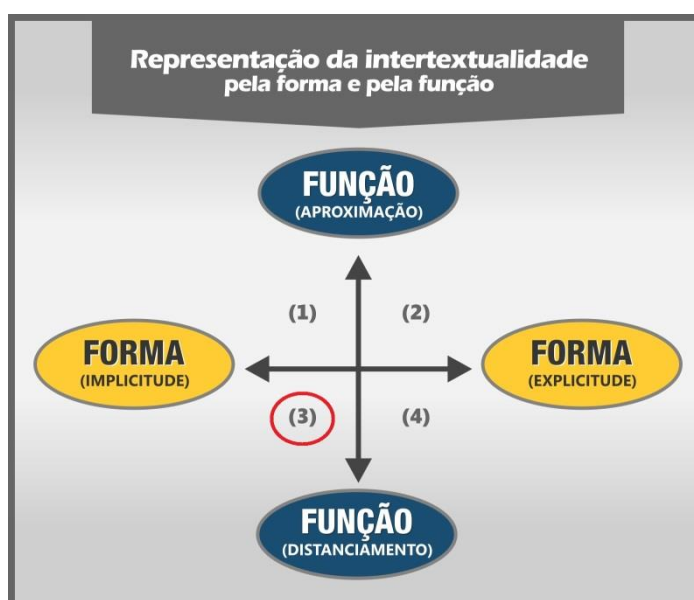
Fonte: “Freak Show Business” (Disponível em: <http://bit.ly/1SzW9Us>. Acesso em 7 nov. 2015).

Chegamos então à conclusão de que há uma notória aproximação imagética entre o clipe *Cherish* (Madonna, 1989) e o curta-metragem *At land* (Deren, 1944), já que ambos possuem uma *forma* semelhante: fotografia em preto e branco, figurino idêntico entre as protagonistas,

cenário similar (praia, mar, ondas), etc. Essa forma semelhante, no entanto, está implícita, pois não foi expresso em nenhum momento (quer por indícios no clipe, quer por entrevistas dos artistas envolvidos) de que a obra de Maya Deren tenha servido de influência visual para a composição do vídeo. Essa é, na verdade, uma ‘descoberta’ – ou, para ser mais preciso, uma suposição – de fãs e críticos.

Já quanto à *função* intertextual relativa à imagem da mulher construída, observamos que há um total distanciamento entre as duas *personas*: enquanto Madonna representa uma mulher feliz e apaixonada, Deren corporifica uma mulher ansiosa e atormentada. O clipe se situa, assim, no quadrante (3) do Gráfico 4.

**Gráfico 4. Intertextualidade entre *Cherish* (Madonna, 1989) e *At land* (Maya Deren, 1944)**



### **Algumas reflexões sobre os resultados obtidos**

Visto então como opera o modelo proposto de análise da intertextualidade, restam ainda algumas questões aqui suscitadas a título de provocação para possíveis debates posteriores. Uma delas é seguinte: embora haja uma semelhança imagética formal tão evidente entre o videoclipe *Cherish* e o curta-metragem *At land* (1944), por que o filme de Maya Deren não é amplamente identificado como a ‘fonte’ do vídeo musical – ao contrário, por exemplo, do clipe *Material girl* (Madonna, 1985),<sup>43</sup> em que todos associam imediatamente à Marilyn Monroe

---

<sup>43</sup> Disponível em: [https://youtu.be/Iu\\_nlPaI\\_0E](https://youtu.be/Iu_nlPaI_0E). Acesso em 7 nov. 2015.

(Figuras 7 e 8)? Em outras palavras, qual é a fronteira entre o ‘explícito’ e o ‘implícito’ na intertextualidade?

**Figura 7. Stills do videoclipe *Material girl* (Madonna, 1985)**



**Figura 8. Stills do filme *Os homens preferem as louras* (Howard Hanks, 1953)**



Uma resposta possível a essa pergunta pode ser encontrada a partir da noção de memória socialmente partilhada em uma dada cultura. Nesse sentido, portanto, a imagem exuberante de Marilyn cantando “Diamonds are a girl’s best friend” (no filme *Os homens preferem as louras*, de Howard Hanks, 1953) já integra a memória social da cultura ocidental, constituindo assim um *discurso fundador*. Ou seja, apesar de ser possível identificar o texto-fonte de modo preciso (bem como, obviamente, a sua autoria), ele já faz parte do nosso imaginário coletivo partilhado.<sup>44</sup>

Uma flagrante evidência dessa hipótese pode ser constada a partir das várias ‘releituras’ pelas quais a icônica apresentação de Marilyn Monroe vem passando em diferentes mídias: em filme (*Moulin Rouge!*, de Baz Luhrmann, 2001; e *Burlesque*, de Steven Antin, 2010), em clipe (além de Madonna, em *Material Girl*, há também Geri Halliwell, em *Too Much*, com o grupo Spice Girls), em shows musicais (Kylie Minogue e Nicole Scherzinger), na publicidade

---

<sup>44</sup> Essa icônica performance de Marilyn Monroe pode ser assistida neste *link*: <https://youtu.be/IUGfC7GYi18>. Acesso em 7 nov. 2015.



(Beyoncé Knowles, no comercial do perfume Emporio Armani Diamonds), em programas humorísticos (Dawn French e Jennifer Saunders, a dupla britânica à frente da série cômica *Absolutely Fabulous*) e até mesmo em campanha pela defesa dos direitos animais (estrelada pela falecida ex-coelhinha da Playboy Anna Nicole Smith para o grupo PETA). E isso só para mencionar alguns exemplos recentes.

Por seu turno, a obra de Maya Deren ainda se encontra restrita basicamente a um seleto grupo de estudiosos e profissionais do cinema. Desde o seu primeiro – e mais célebre – filme, *Meshes of the afternoon* (1943), Deren tornou-se um ícone *cult* entre os diretores de filmes norte-americanos de vanguarda, sendo considerada um dos marcos do cinema experimental. Sempre rejeitando a produção cinematográfica hollywoodiana *mainstream*, a artista chegou a alugar, em 1946, o Teatro de Provincetown, no centro de Nova York, para a exibição independente de suas primeiras obras, num evento chamado *Three Abandoned Films* (além de *Meshes of the afternoon* e *At land*, também foi apresentado *Study in choreography for camera*, de 1945). Seus trabalhos usualmente recorriam à autodistribuição ou eram divulgados através da imprensa *underground* e em pequenas mostras – bem distante, portanto, do esquema massificador dos grandes estúdios.

Em outras palavras, por não integrarem a nossa memória coletiva, a imagem feminina criada por Maya Deren em *At land* (e em outras obras) – ao contrário da antológica performance de Marilyn Monroe – ainda possui um traço autoral bastante marcado que a impede de ser tomada de empréstimo e imediatamente reconhecida por um público não especializado. Além disso, também é preciso considerar o fato de que a ampla divulgação de uma obra fílmica – sobretudo protagonizada por uma estrela consagrada como Monroe – viabiliza um poder de assimilação cognitiva e cristalização social bem mais sólido e duradouro do que curtas-metragens *cult*.

Essa discussão evidencia outro aspecto bastante interessante da constituição identitária de Madonna. *Material girl* é um videoclipe do começo da carreira da cantora. Ela ainda não era massivamente conhecida e precisava consolidar uma imagem facilmente assimilável pelo grande público. Com o vídeo – e uma série de outras referências em ensaios fotográficos e reportagens –, Madonna passava a ser (re)conhecida como ‘a nova Marilyn’. Já no vídeo *Cherish* e no álbum *Like a prayer* (1989) como um todo, Madonna busca dar uma guinada em sua *persona* pública (isto é, em seu *ethos*): ela agora é uma artista séria, profunda e que incorpora em seus trabalhos referências *cult* como Maya Deren.

## Considerações finais

Assim como podemos observar a partir da discussão dos exemplos de clipes analisados anteriormente, é fundamental levar em consideração o papel desempenhado pela intertextualidade na produção de sentidos do texto videoclíptico. Como vimos, isso é ainda mais interessante ao se estudar uma única artista com uma extensa obra videográfica, tal como a cantora Madonna. Com base em vários de seus videoclipes, é possível constatar como a intertextualidade pode ser compreendida em termos de dois contínuos quanto à forma e à função (*i.e.*, ao efeito de sentido construído). Além do fato de possuir uma vasta coleção de vídeos dos mais diversos estilos, diretores, configurações genéricas, etc. – o que contribui imensamente na seleção do melhor exemplo para ilustrar cada caso –, Madonna também pode ser examinada por sua impressionante variedade de *personas* que ela encarna a cada novo trabalho.

De fato, a *popstar* americana parece a todo momento estar construindo, desconstruindo, contestando e redefinindo modelos de feminilidade. Kaplan (1987, p. 126) afirma, por exemplo, que, ao combinar “um ousado poder de sedução com um corajoso tipo de independência”, Madonna representa “a heroína feminista pós-moderna”. Por sua vez, Gauntlett (2004, p. 174) defende que a cantora “tornou possível articular ideias feministas de maneira acessível (ou mesmo sexualmente provocativa)” e, assim, “pavimentou o caminho” para o empoderamento de uma nova geração de jovens *performers* femininas.

A partir de artistas desbravadoras como Madonna, é possível ampliar discussão sobre a construção da identidade feminina nos clipes e, de forma mais ampla, na mídia contemporânea. Com o presente trabalho, pretendo enfim estimular esse debate, que sem dúvida deverá render ainda muitas discussões no meio acadêmico e está longe de um consenso.<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> O presente trabalho constitui, na verdade, um recorte revisado de um dos temas tratados na minha tese de doutorado, intitulada “O *ethos* e o *pathos* em videoclipes femininos: construindo identidades, encenando emoções” (MOZDZENSKI, 2012), sob orientação da Professora Dra. Angela Paiva Dionísio.

## Referências

ALETTI, V. Male/female: interview with Madonna. **Aperture**, n. 156, summer 1999. Disponível em: <<http://www.madonna-online.ch/m-online/interviews/interviews.htm>>. Acesso em: 18 nov. 2011.

AUTHIER-REVUZ, J. Heterogeneidade(s) enunciativa(s). **Cadernos de Estudos Linguísticos**, Campinas, n. 19, p. 25-42, jul./dez. 1990.

BAKHTIN, M.M. Os gêneros do discurso. In: BAKHTIN, M.M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 261-306.

\_\_\_\_\_. **Problemas da Poética de Dostoievski**. 3.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

\_\_\_\_\_. O discurso no romance. In: BAKHTIN, M.M. **Questões de estética e literatura: a teoria do romance**. São Paulo: Hucitec/UNESP, 1993. p. 71-210.

BAKHTIN, M.M.; VOLOSHINOV, V.N. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico nas ciências da linguagem**. 11.ed. São Paulo: Hucitec, 2004.

BAZERMAN, C. A escrita da organização social e o locus do letramento na cognição: estendendo as implicações sociais da escrita de Goody. In: BAZERMAN, C.; HOFFNAGEL, J.C.; DIONISIO, A.P. (Orgs.). **Escrita, gênero e interação social**. São Paulo: Cortez, 2007. p. 13-44.

\_\_\_\_\_. Intertextualidade: como os textos se apoiam em outros textos. In: BAZERMAN, C.; HOFFNAGEL, J.C.; DIONISIO, A.P. (Orgs.). **Gênero, agência e escrita**. São Paulo: Cortez, 2006. p. 87-103.

\_\_\_\_\_. Intertextualidades: Volosinov, Bakhtin, Teoria Literária e Estudos de Letramento. In: BAZERMAN, C.; HOFFNAGEL, J.C.; DIONISIO, A.P. (Orgs.). **Escrita, gênero e interação social**. São Paulo: Cortez, 2007a. p. 92-109.

CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. **Dicionário de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2004.

COURTINE, J-J. **Discours et image: semiologie des messages mixtes (Descriptifs des séminaires – année 2006-2007)**. Paris: Université Sorbonne-Nouvelle (Paris 3), 2006. Disponível em: <[http://www.cavi.univ-paris3.fr/ILPGA/ED/DIFLE1\\_seminaires.html](http://www.cavi.univ-paris3.fr/ILPGA/ED/DIFLE1_seminaires.html)>. Acesso em: 27 out. 2009.

CUNHA, D.A.C. O funcionamento dialógico em notícias e artigos de opinião. In: DIONISIO, A.P.; MACHADO, A.R.; BEZERRA, M.A. (Orgs.). **Gêneros textuais e ensino**. 2. ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2003. p. 166-179.

\_\_\_\_\_. Uma leitura da abordagem bakhtiniana do discurso reportado. **Investigações: Linguística e Teoria Literária**, Recife, v. 2, p. 105-117, 1992.

EWALD FILHO, R. A cor da romã (resenha). **UOL Cinema**, 2009. Disponível em: <<http://cinema.uol.com.br/resenha/a-cor-da-roma-1968.jhtm>>. Acesso em: 21 nov. 2011.

FAIRCLOUGH, N. **Discurso e mudança social**. Brasília: UnB, 2001.

\_\_\_\_\_. **Media discourse**. London: Edward Arnold, 1995.

GAUNTLETT, D. Madonna's daughters: girl power and the empowered girl-pop breakthrough. In: FOUZ-HERNÁNDEZ, S.; JARMAN-IVENS, F. (Eds.). **Madonna's drowned worlds: new approaches to her cultural transformations 1983-2003**. Aldershot: Ashgate, 2004. p. 161-175.

GENETTE, G. **Palimpsestes: la littérature au second degree**. Paris: Seuil, 1982.

GREGOLIN, M.R. Recitações de mitos: a história na lente da mídia. In: GREGOLIN, M.R. **Filigranas do discurso: as vozes da história**. Araraquara/Unesp: Cultura Acadêmica, 2000. p. 19-34.

GUILBERT, G-C. **Madonna as postmodern myth: how one star's self-construction rewrites sex, gender and the American dream**. Jefferson (NC): McFarland and Co. Publishers, 2002.

KAPLAN, E.A. **Rocking around the clock: music television, postmodernism and consumer culture**. New York: Methuen, 1987.

KOCH, I. **Introdução à linguística textual**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

KOCH, I.; BENTES, A.C.; CAVALCANTE, M.M. **Intertextualidade: diálogos possíveis**. São Paulo: Cortez, 2007.

KRISTEVA, J. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

MAINGUENEAU, D. Ethos, cenografia, incorporação. In: AMOSSY, R. (Org.). **Imagens de si no discurso: a construção do ethos**. São Paulo: Contexto, 2005. p. 69-92.

\_\_\_\_\_. **Novas tendências em análise do discurso**. 3.ed. Campinas: Pontes/ Ed. da Unicamp, 1997.

MARCUSCHI, L.A. **Cognição, linguagem e práticas interacionais**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007.

MOZDZENSKI, L. **O ethos e o pathos em videoclipes femininos: construindo identidades, encenando emoções**. 2012. 356 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2012.

PIÈGAY-GROS, N. **Introduction à l'intertextualité**. Paris: Dunod, 1996.

SAMUEL, P. The colour of pomegranates (review). **Static Mass Emporim**, 20 set. 2011. Disponível em: <<http://staticmass.net/world/the-colour-of-pomegranates-tsvet-granata-sayat-nova-dvd-1968-review/>>. Acesso em: 21 nov. 2011.

SANT'ANNA, A. R. **Paródia, paráfrase e cia**. São Paulo: Ática, 1985.

SANTOS, A. A discreta influência de Maya Deren na arte do videoclipe. **Freak Show Business**, 10 abr. 2009. Disponível em: <<http://freakshowbusiness.com/2009/04/10/a-discreta-influencia-de-maya-deren-na-arte-do-videoclipe/>>. Acesso em: 21 nov. 2011.

TURIM, M. Art/music/video.com. In: BEEBE, R.; MIDDLETON, J. (Eds.). **Medium cool: music videos from soundies to cellphones**. Durham (NC): Duke University Press, 2007. p. 83-110.

\_\_\_\_\_. The ethics of form: structure and gender in Maya Deren's challenge to the cinema. In: NICHOLS, B. (Ed.). **Maya Deren and the American avant-garde**. Berkeley: University of California Press, 2001. p. 77-102.

VAN DIJK, T.A. **Discourse and context: a sociocognitive approach**. New York: Cambridge University Press, 2008.

\_\_\_\_\_. T.A. **Discurso e contexto: uma abordagem sociocognitiva**. São Paulo: Contexto, 2012.

VERNALIS, C. **Experiencing music video: aesthetics and cultural contexts**. New York: Columbia University Press, 2004.

WHACKER, P. Cherish at land. **Madonna Scrapbook**, 28 fev. 2010. Disponível em: <<http://madonnascrapbook.blogspot.com/2010/02/cherish-at-land.html>>. Acesso em: 21 nov. 2011.