

# A intertextualidade no videoclipe: Uma abordagem discursiva e imagético- cognitiva

Leonardo Mozdzenski\*

## **Resumo:**

Apesar da sua popularização nos meios de comunicação de massa, o gênero videoclipe não tem recebido a devida atenção dos estudos discursivos. Norteados pelo propósito de sanar essa omissão e fundamentando-se no primado do interdiscurso, este trabalho objetiva descrever e analisar como os textos videoclípticos dialogam com outros textos multissemióticos para produzir sentido, sobretudo no que diz respeito às relações de 'paródia', 'pastiche' e 'plágio' então estabelecidas. Para tanto, recorreremos à noção de intericonicidade e às contribuições advindas dos estudos tanto cognitivos quanto visuais, buscando abarcar as complexas relações intertextuais instauradas entre os clipes e diversos gêneros dos campos artísticos e/ou audiovisuais, propondo ao final um continuum tipológico das relações entre textos verbo-visuais e imagens midiáticas.

**Palavras-chave:** Videoclipe; Intertextualidade; Cognição.

## **Abstract:**

Although the genre music video has becoming increasingly popular in mass media, it has not been received the proper attention by discourse studies. Aiming at fulfilling this omission and based on the primacy of interdiscourse, this work intends to describe and analyze how music video texts dialogue with other multisemiotic texts to produce meaning, particularly regarding their relations of 'parody', 'pastiche', and 'plagiarism'. To do this, we use the notion of intericonicity and the contributions from cognitive and visual studies to understand the complex relations among music videos and several genres from artistic and audiovisual fields, suggesting a typological continuum of the relationships between verbal-visual texts and media images.

**Keywords:** Music video; Intertextuality; Cognition.

---

\* Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, mestre em Linguística pelo PPGL-UFPE, especialista em Leitura, Produção & Compreensão Textual (UFPE) e licenciado em Letras - Português/Inglês (UFPE). Endereço eletrônico: leo\_moz@yahoo.com.br.

"Somos feitos de citações."

(Gustave Flaubert, *Dictionnaire des Idées Reçues*)

## Introdução

Já está profundamente cristalizada em nossa memória social a antológica performance de Marilyn Monroe no musical *Os homens preferem as loiras* (dirigido por Howard Hawks, em 1953). Cercada por um séquito de ávidos pretendentes, uma Marilyn coberta de joias em seu vestido rosa-choque deliciava ricos e frustrava pobres ao cantar, com um sorriso malicioso, "Diamonds are a girl's best friend" (Fig. 1).

Não menos icônica é a imagem de Maria Antonieta, a última rainha da França. Suas imponentes perucas e o opulento vestuário foram símbolos não só das extravagâncias da jovem monarca, mas também dos derradeiros suspiros de um modo de vida abastado e luxuoso, típico da nobreza europeia pré-Revolução Francesa (Fig. 2).

E não menos glamorosas eram as mulheres retratadas pelo fotógrafo de moda e publicidade Guy Bourdin. Afeito à polêmica, Bourdin tornou-se famoso a partir dos anos 1950/60 por desconstruir uma até então conservadora estética *fashion* dominante, ao flagrar suas modelos em poses bastante provocativas e nada convencionais (Fig. 3).

Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Além de povoarem o imaginário coletivo, essas figuras emblemáticas de domínios discursivos tão distintos (cinematográfico, histórico/pictórico, mundo da moda) compartilham de um fenômeno característico da arte pós-moderna: a sua 'releitura' – para usar um chavão muito em voga – por outras mídias. No caso das imagens acima, todas elas, em algum momento, foram apropriadas em videoclipes

protagonizados pela cantora norte-americana Madonna: *Material Girl* (Mary Lambert, 1985, Fig. 4), *Vogue* (na performance ao vivo do MTV's 1990 Music Video Awards, Fig. 5) e *Hollywood* (Jean-Baptiste Mondino, 2003, Fig. 6), respectivamente.<sup>1</sup>

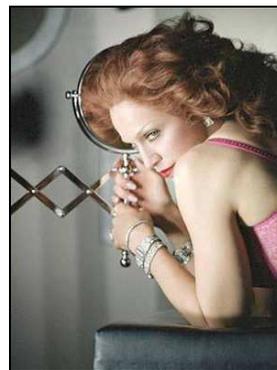
Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Em comum, essas novas imagens midiáticas levam os espectadores a construir um certo modo de ver e interpretar aquilo a que estão assistindo – e, lógico, também ouvindo. Em outras palavras, ao re(a)presentar, incorporar, atualizar, modificar, parodiar, plagiar, etc. aqueles textos imagéticos fundadores (Marilyn Monroe, Maria Antonieta, Guy Bourdin), os produtores dos videoclipes procuram influenciar o processo de compreensão discursiva desses vídeos musicais.

Para tanto, os cliques utilizam-se da intertextualidade imagética – ou da *intericonicidade*, conforme termo cunhado por Jean-Jacques Courtine (2006) – como um eficaz recurso para produzir determinados efeitos de sentido, direcionando como o público constrói seus modelos mentais, isto é, sua interpretação subjetiva acerca do que está sendo exibido no vídeo.

Com este trabalho, proponho realizar uma ponte entre intertextualidade e cognição. Como o meu interesse está centrado na análise de textos multissemióticos – em especial, o videoclipe –, iniciarei esta investigação discutindo os marcos teóricos que sustentam a minha proposta, a partir de dois pontos de vista: as chamadas viradas cognitiva e visual das ciências.

Em seguida, realizarei uma exposição sintética acerca das atuais teorias discursivas que procuram compreender como operam as relações intertextuais. Apresentarei o

estado-da-arte desses estudos e buscarei apontar suas principais deficiências, as quais impedem, inclusive, de observarmos as cadeias intertextuais de forma integralizada.

Por fim, irei sugerir um modelo de análise desse fenômeno usando como critérios elementares a forma e a função que a intertextualidade assume no discurso, evidenciando as relações travadas entre textos verbo-visuais e imagens midiáticas.

### ***A virada cognitiva:*** **discutindo noções de discurso, texto e contexto**

Nas últimas três ou quatro décadas, as ciências como um todo e, mais particularmente, os estudos linguístico-discursivos vêm passando por profundas transformações. Conceitos basilares da Linguística – como as noções de *texto*, de *discurso* e da própria *língua* – vêm sendo repensados e atualizados, recebendo uma forte influência interdisciplinar das mais diversas áreas do conhecimento: das Ciências Cognitivas, das Ciências Sociais, das Ciências da Comunicação, da Filosofia, da Psicologia, da Semiótica (em suas várias vertentes), etc.

Talvez o grande marco inicial dessa mudança tenha ocorrido na segunda metade do século XX, quando a Linguística sofre a chamada *virada pragmática (pragmatic turn)*.<sup>2</sup> O foco de atenção dos linguistas deixa de ser o estudo da estrutura abstrata da língua com seu sistema subjacente (a “*langue*” de Saussure e a “*competência*” de Chomsky), enfocando-se agora os fenômenos relacionados ao *uso* que os falantes fazem da língua. O interesse passa a se concentrar nos fatores que regem nossas escolhas linguísticas durante a interação social e quais são os efeitos dessas escolhas sobre nossos interlocutores.

Duas outras dessas ‘viradas’ serão fundamentais ao que proponho discutir aqui: a *virada cognitivista* e a *virada visual*. Dados os limites de espaço, farei apenas um apanhado geral dessas duas perspectivas, centrando-me nos aspectos que interessarão à construção do modelo de análise da intertextualidade imagética dos cliques.

De acordo com Marcuschi (2007), o século XX pode ser dividido em duas metades bem nítidas: até o fim dos anos 1950, em que o behaviorismo teve hegemonia; e a partir dos anos 1960 até os dias de hoje, quando o domínio do cognitivismo foi se

acentuando cada vez mais. Segundo Salomão (2006), não resta dúvida de que a *virada cognitivista* dos estudos da linguagem é devida ao trabalho de Chomsky, que no primeiro capítulo do seu *Aspects of the theory of syntax* (publicado em 1965) já advogava que “a teoria linguística é mentalista”. Vale ressaltar, contudo, que não há uma unidade teórica ou uma perspectiva unificada entre os estudos cognitivistas, os quais foram se dividindo e se diversificando ao longo do tempo.

Nesse sentido, a segunda metade do século XX, nas palavras de Lakoff (1990 *apud* MARCUSCHI, 2007:65), foi marcada por dois compromissos distintos: *a*) o compromisso gerativista (chomskyano): a língua é um sistema homogêneo e autônomo; seu estudo deve levar à construção de uma Gramática Universal (o inatismo de estruturas mentais que favorecem o surgimento de uma língua); *b*) o compromisso cognitivista: a língua é observada de forma situada e essencialmente ligada à atividade humana; tem a realidade sociocultural como base da cognição, rejeitando o posicionamento estritamente mentalista dos gerativistas.<sup>3</sup>

Esse novo paradigma cognitivista propõe que a língua/linguagem seja concebida como atividade sociointerativa, histórica e cognitiva (MARCUSCHI, 2007).<sup>4</sup> A linguagem não possui uma semântica imanente; antes, constitui um sistema de símbolos indeterminados em diversos níveis (sintático, semântico, morfológico e pragmático), cujos sentidos vão se construindo situadamente.

Além disso, ainda conforme Marcuschi (2007), não há uma relação direta entre o mundo e a linguagem; os modos de dizermos o mundo não estão na relação linguagem-mundo ou pensamento-linguagem, mas nas ações praticadas entre os indivíduos situados numa cultura e num tempo histórico. O mundo comunicado é sempre fruto de um agir comunicativo intersubjetivo e não de uma identificação de realidades discretas, ou seja, o mundo dos nossos discursos é sociocognitivamente produzido e o discurso é o lugar privilegiado da organização desse mundo.

A noção de *contexto*, dentro desse paradigma sociocognitivista, também passa por uma radical revisão conceitual em relação às demais disciplinas (Linguística, Literatura, Semiótica, Sociologia, Psicologia, etc.), revelando-se fundamental à compreensão da maneira como os participantes constroem sentidos em situação de interação. Marcuschi (2007:62) resume essa nova perspectiva de contexto:

[...] concordo com Catherine Kerbrat-Orecchioni (1996:41), para quem o *contexto* deveria ser visto muito menos como um entorno extralinguístico e muito mais como “*conjunto de representações que os interlocutores têm do contexto*”, isto é, o contexto seria muito mais uma noção cognitivamente construída (uma espécie de modelo) do que algum tipo de entorno físico, social ou cultural. Para a autora (1996:42), o contexto seria “um conjunto de dados de natureza não objetiva, mas *cognitiva*”, que se achariam *interiorizados* pelos interlocutores e *mobilizáveis* sempre que necessário no ato de enunciação. (Grifos do autor)

Esse é também o posicionamento adotado por Teun Van Dijk. Em vários de seus trabalhos (e.g., VAN DIJK, 2002, 2006 e, em particular, 2008), o autor assume esse olhar sociocognitivo para analisar o contexto. A principal tese defendida por Van Dijk (2008:x) é a seguinte: “não é a situação social que influencia (ou é influenciada pelo) discurso, mas sim o modo como os participantes *definem* essa situação”. Dessa forma, os contextos não consistem em um tipo de condição social objetiva ou causa externalista direta. Antes, são construtos cognitivos (inter)subjetivos, criados e constantemente atualizados na interação pelos participantes, enquanto membros de grupos e comunidades.

Também para Van Dijk (2008), os contextos são semelhantes a quaisquer outras experiências humanas: a cada momento e em cada circunstância, essas experiências definem o modo como vemos a situação atual e como agimos nela. Se os contextos realmente fossem condições externas objetivas ou restrições determinísticas socioculturais, todas as pessoas que estivessem numa mesma situação social falariam da mesma maneira. Na verdade, o contexto constitui um modelo mental ou uma interpretação subjetiva dos interlocutores acerca das propriedades relevantes da *situação* social, interacional ou comunicativa da qual participam (VAN DIJK, 2006:163).

Enfim, podemos retomar Marcuschi (2007:62), ao citar o trabalho de Auer e di Luzio (1992), para os quais o contexto “não é uma coleção de ‘fatos’ materiais ou sociais [...] mas um número de esquemas cognitivos acerca do que é relevante para a interação a cada ponto no tempo”. Enquanto modelos mentais, segundo Van Dijk (2008:16-17), o contexto consiste em esquemas de categorias convencionais, socialmente compartilhadas e culturalmente fundadas, que permitem rápidas interpretações de eventos comunicativos únicos e em andamento. Sem esses esquemas e categorias culturais, os participantes não seriam capazes de

compreender, representar e atualizar, em tempo real, isto é, em fração de segundos, essas – muitas vezes – complexas situações sociais.

Van Dijk (2008:162-163) afirma ainda que a maior parte dos trabalhos em Linguística, Sociolinguística e Etnografia têm se concentrado na análise do uso da linguagem falada, desconsiderando as estruturas visuais, estudadas com mais frequência pelas Ciências da Comunicação, pela Semiótica e pela História da Arte do que pela Análise do Discurso e da Conversação. O autor defende que

em uma teoria geral do contexto e das relações texto-contexto, as estruturas visuais também deveriam ser estudadas: *layout* de página, tamanho, tipo e cor de letra, uso de manchetes, títulos, subtítulos, letras maiúsculas, tabelas, figuras, histórias em quadrinhos, desenhos, fotos, sequências de vídeo [*footage*], filmes e assim por diante, como parte da expressão de um discurso (multimídia). (VAN DIJK, 2008:163.)

De acordo com Van Dijk (2008:163), “os estilos de autoapresentação também podem ser revelados visualmente, assim como as funções comunicativas e as outras maneiras através das quais o contexto é expresso no texto”. O estudioso sugere, por fim, dois tipos de análise: *a*) observar as variações dessa expressão visual, interpretando-a em termos contextuais; e *b*) examinar a relação inversa desse processo, isto é, escolher algumas categorias contextuais usuais (idade, gênero, poder, autoridade, intimidade, papéis institucionais, etc.) e examinar como elas são tipicamente expressas visualmente em textos multissemióticos.

Para melhor compreendermos esse tema, é imprescindível que o nosso próximo passo seja discutir um pouco mais sobre os estudos que têm como objeto a investigação da imagem, sobretudo a partir da chamada *virada visual*.

### **A virada visual:**

#### **discutindo o papel discursivo-cognitivo da imagem**

A *virada visual* (*visual turn*)<sup>5</sup> surge nos anos 1990, a partir da proposta de constituição de uma disciplina denominada Estudos Visuais.<sup>6</sup> No entanto, os primeiros indícios de um maior interesse acadêmico mais sistemático pelos fenômenos ligados à visualidade já podem ser observados desde os anos 1950.

Knauss (2006:106) esclarece que nessa época “se passou a dar destaque na crítica das artes e das formas culturais aos diversos modelos de ‘textualidade’ e

discursos". O autor argumenta – a partir dos trabalhos do historiador e crítico de arte James Elkins e da professora de História da Arte Margaret Dikovitskaya – que, no final do século XX, observou-se, sobretudo nos Estados Unidos, um renovado estímulo pelas pesquisas da imagem e da arte, mesclando-se enfoques advindos dos domínios das humanidades e das ciências sociais.

Ainda segundo Knauss (2006), esse envolvimento contemporâneo com a produção e a compreensão imagéticas resultou na institucionalização de um novo campo interdisciplinar que tem como objeto de pesquisa a *cultura visual*, cuja investigação emergiu do encontro da História da Arte com os Estudos Culturais. De acordo com Dikovitskaya (2005 *apud* Knauss, 2006:106), "a partir da construção do conceito de cultura visual, o foco recai na análise da imagem visual como elemento dos processos de produção de sentido em contextos culturais".

Essa é, no entanto, uma área bastante incipiente, cujos fundamentos teóricos ainda estão para se consolidar. Em uma entrevista a Dikovitskaya (2001), o renomado historiador de arte W. J. T. Mitchell, ao fazer um paralelo entre os estudos pictóricos e discursivos, afirma que falta à cultura visual, enquanto disciplina, uma "metodologia estrutural, científica e sistemática" tal como a da Linguística.

Atualmente, é possível constatar inúmeras propostas que procuram sanar essa omissão e dar conta de compreender os fenômenos imagéticos – quer sob a alcunha específica de Estudos Visuais, quer sob a denominação de outras disciplinas com objetos de natureza semelhante, tais como a Retórica da Imagem, a Linguagem da Visualidade, a Argumentatividade Visual, além das várias abordagens semióticas mais tradicionais existentes: a Semiótica peircena, as Semióticas ou Semiologias francesas (Greimas, Barthes, Saussure) e, mais recentemente, a Semiótica Social (de inspiração hallidayana) de Kress e Van Leeuwen (1996 e 2001).

É dentro dessa agenda eminentemente interdisciplinar que defendo a necessidade de um *olhar discursivo* sobre as imagens e de um *olhar multissemiótico* sobre o texto. Sem ter a pretensão de aprofundar aqui esse complexo tema<sup>7</sup>, retomo o recente trabalho de Van Dijk (2008), para quem o discurso deve ser compreendido como qualquer forma de uso da linguagem em textos falados ou escritos, em um sentido semiótico amplo. Para o autor,

Isso inclui estruturas visuais, tais como *layout*, tipo de letra ou figuras, para textos escritos ou impressos; e gestos, expressões faciais e outros signos, para a interação falada. Esse conceito de discurso também inclui combinações de sons e imagens nos muitos discursos multimidiáticos híbridos, como no cinema, na televisão, nos telefones celulares, na Internet e em outros canais e veículos de comunicação. (VAN DIJK, 2008:116)

Nesse sentido, afirmam Kress e Van Leeuwen (1996:8), “descrever uma ‘língua’ é descrever o que as pessoas fazem com as palavras, as imagens ou a música”. Também no entendimento de Fairclough (2001:23), “é muito apropriado estender a noção de discurso a outras formas simbólicas, tais como imagens visuais e textos que são combinações de palavras e imagens”. E ainda, para Chouliaraki e Fairclough (1999:38), o termo ‘discurso’ deve incluir a linguagem (escrita e falada, em combinação com outras semioses), a comunicação não-verbal (expressões faciais, movimentos corporais, gesticulação, etc.) e as imagens visuais (por exemplo, fotografias e filmes).

Saliente-se, no entanto, que há até pouco tempo, esse aspecto fundamental da produção de sentidos no texto estava sendo subestimado ou simplesmente vilipendiado pelos estudiosos. Kress, Leite-García e Van Leeuwen (2000:375) asseveram que “a análise do discurso se concentrou em textos linguisticamente realizados”, valorizando a linguagem verbal nas modalidades oral e escrita, em detrimento de outros modos semióticos.

Como então relacionar as noções ora discutidas de cognição, imagem e discurso? Kirby (1996 *apud* JAY, 2002:270-271) sugere uma resposta a essa questão ao argumentar que

[...] *todas* as imagens possuem um aspecto discursivo, pelo menos na medida em que tentamos considerá-las cognitivamente ou (especialmente) para comunicar a nossa cognição a outra pessoa. E considerar uma imagem cognitivamente, elaborar um discurso sobre ela [...] é textualizá-la. (Grifos do autor.)

É a partir da associação dessas ideias que pretendo propor uma nova perspectiva de análise da intertextualidade, como veremos no próximo item.

## **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.

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 outros textos (cf. Charaudeau e Maingueneau, 2004:288). É nesse sentido que Maingueneau (2005:21) sustenta o *primado do interdiscurso* sobre o discurso, afirmando 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 (2003:272), 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, 2004:90). Tal como esclarece Cunha (2003:168), todo "enunciado é uma resposta a um *já-dito*, seja numa situação imediata, seja num contexto mais amplo".

Conforme pondera Bakhtin (1993:88), 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, 1992:105).

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, por exemplo, em documentos oficiais. 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, 2006:103).

Muitos autores vêm sugerindo diversas formas de classificar a intertextualidade.<sup>8</sup> Inicialmente, ainda no âmbito da literatura, Genette (1992 e 1997, citados por BAZERMAN, 2007) propôs uma análise concreta do modo 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, como títulos, prefácios, epígrafes, figuras, 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 *co-presença* 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 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).

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 – e, não raro, confusas – 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>9</sup>

Finalmente, Fairclough (2001:114) compreende a intertextualidade como sendo “a 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 mista (FAIRCLOUGH, 2001:152) – 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 britânico, 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.

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 mencionada noção de *contextos* como modelos mentais, 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, 2008:19.)

Embora tenha salientado esse significativo papel desempenhado pela intertextualidade, Van Dijk (2008) não chega a sistematizar propriamente uma metodologia para análise desse fenômeno.<sup>10</sup> O modelo que proponho a seguir surge, portanto, como uma proposta ainda *in fieri* de suprir essa lacuna ao compreender e analisar a intertextualidade – e, por extensão, a intericonicidade – a partir de uma perspectiva cognitivista, buscando avançar o estado-da-arte dos estudos discursivos e imagéticos acerca desse tema.

Em primeiro lugar, é importante ressaltar que o principal problema das classificações acima expostas reside no fato de que todas elas tendem a 'discretizar' a intertextualidade, agrupando-a em categorias constituídas por unidades distintas, estanques e bem delimitadas. Ou seja, consoante essas classificações tradicionais, a intertextualidade só pode ser considerada uma 'citação' ou uma 'referência' ou um 'plágio' ou uma 'alusão', e assim por diante. Não há gradação ou continuidade entre esses tipos categoriais. 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 boa parte dessas propostas de classificação também recorre a categorias dicotômicas para 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 agrupados intertextualmente em dois grupos antagônicos.

Percebemos, sim, como se 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: proposta para um modelo de análise**

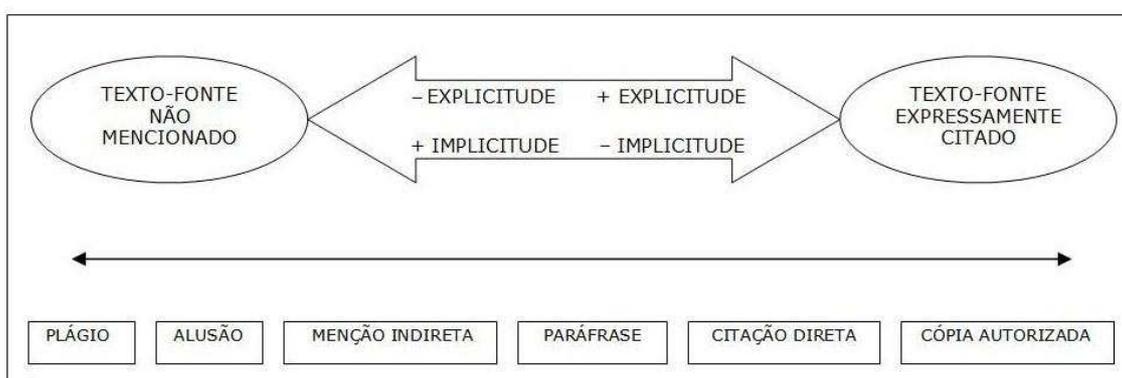
Para apresentar um novo modelo de análise das relações intertextuais, recorro inicialmente à noção de *explicitude*, assim formulada por Marcuschi (2007:40): “explicitar é oferecer uma formulação discursiva de tal modo que contenha em si as condições de interpretabilidade adequada ou pretendida”. Dessa 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 consoante 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.

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 (ver, e.g., MARCUSCHI, 2007:9 e BAZERMAN, 2007:6).

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 forma simultânea uma ou mais ocorrências desses tipos de intertextualidade ou ainda qualquer combinação entre essas categorias já mais ou menos estabilizadas e outras classes 'intermediárias'.



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

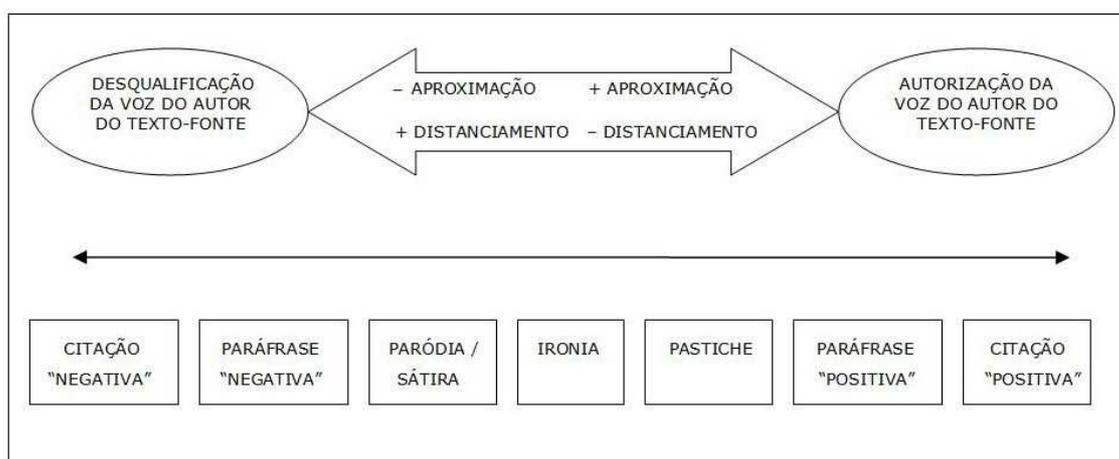
O outro critério para observarmos as relações intertextuais diz respeito à *função*<sup>11</sup> desempenhada por cada ocorrência de intertextualidade. Mais especificamente, esse critério está relacionado ao *posicionamento* da voz do autor citante diante da voz do autor citado para construir seu próprio discurso.

Essa idéia 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 momento retomadas, resignificadas, ratificadas, confrontadas, ironizadas, etc. Para usar uma metáfora de Bakhtin/ Voloshinov (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.

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 (cf. FALCONE, 2005, 2008).

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.

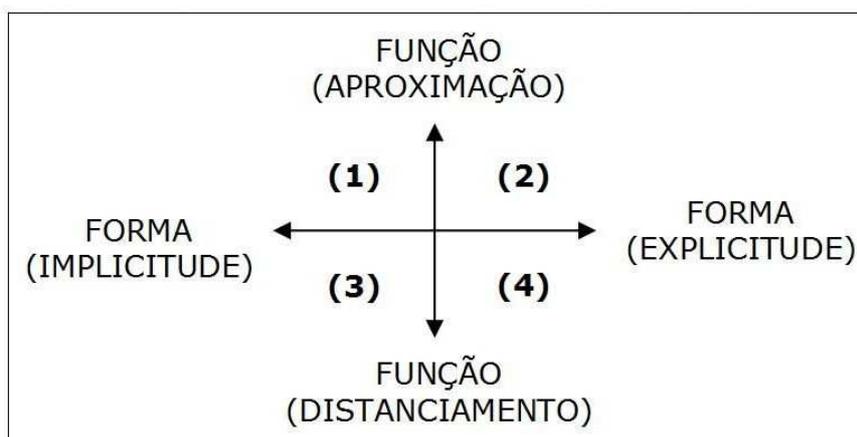


Gráf. 2. Continuo tipológico da intertextualidade quanto à sua *função* de ocorrência

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 e, por extensão, da intericonicidade, por meio da *forma* (Explicitude ↔ Implicitude) e da *função* (Aproximação ↔ Distanciamento da voz citada) assumidas por esse fenômeno em situações comunicativas:



Gráf. 3. Representação da intertextualidade pela forma e pela função

### **Intertextualidade/intericonicidade nos videoclipes: testando o modelo**

Uma vez compreendido o modo como são travadas as relações intertextuais entre os diversos discursos que circulam socialmente, é preciso aprofundarmos um pouco mais a discussão sobre como as imagens especificamente dialogam entre si, antes de aplicarmos o modelo proposto à análise dos videoclipes.

A respeito da maneira como ocorre esse dialogismo imagético, o pensador francês Jean-Jacques Courtine propõe a noção de *intericonicidade*. Segundo Milanez (2004), Courtine parte do princípio de que qualquer imagem constitui parte de uma memória visual do sujeito – e as relações que lhe são exteriores são denominadas de “intericonicidade”. Para Courtine (2006), mais do que uma concepção meramente sincrônica e técnica da análise das imagens, o estudo desse fenômeno visa mostrar que, assim como os textos são tecidos de intertextualidade, as imagens são atravessadas por uma intericonicidade cujas formas e deslocamentos devem ser reconstruídos a partir da investigação de seus modos de produção, de circulação e de recepção na cultura visual de um momento histórico determinado.

A aplicação desse termo é, naturalmente, extensiva a qualquer forma de manifestação artística. Ao discorrer sobre a interface literatura e pintura no Surrealismo, por exemplo, Arbex (2000) atenta para o caráter eminentemente intertextual da produção artística desse movimento, evidenciando "obras que se constroem como um mosaico de citações". A autora também lança mão aqui da noção de intericonicidade, definida "nos mesmos termos que o conceito de intertextualidade, ou seja, como processo de produtividade de uma imagem que se constrói como absorção ou transformação de outras imagens". Arbex (2000) sustenta que, assim como queria Bakhtin para o texto literário, a intericonicidade está ligada ao contexto social no qual ela se insere, sendo uma marca não somente da história e da ideologia, mas também da estética e da visualidade.

É nesse sentido que, em uma entrevista ao professor Nilton Milanez realizada em 2005 na Université Sorbonne-Nouvelle (Paris 3), Courtine argumenta que

a intericonicidade supõe as relações das imagens exteriores ao sujeito como quando uma imagem pode ser inscrita em uma série de imagens, uma genealogia como o enunciado em uma rede de formulação, segundo Foucault. Mas isso supõe também levar em consideração todos os catálogos de memória da imagem do indivíduo. De todas as memórias. Podem até ser os sonhos, as imagens vistas, esquecidas, ressurgidas e também aquelas imaginadas que encontramos no indivíduo. (Citado por MILANEZ, 2006:168-169.)

Nesse cenário, a importância do papel da memória para a análise intericônica é, assim, fundamental: "Nossa memória se constrói, portanto, a partir do entrelaçamento de lugares nos quais procuramos as imagens que formam a substância de nossas lembranças" (MILANEZ, 2006:173). E o poder da imagem advém justamente da sua capacidade de realizar essa (re)ativação cognitiva em nossa memória:

O poder da imagem é o de possibilitar o retorno de temas e figuras do passado, colocá-los insistentemente na atualidade, provocar sua emergência na memória presente. A imagem traz discursos que estão em outros lugares e que voltam sob a forma de remissões, de retomadas e de efeitos de paráfrases. Por estarem sujeitas aos diálogos interdiscursivos, elas não são transparentemente legíveis, são atravessadas por falhas que vêm de seu exterior – a sua colocação em discurso vem clivada de pegadas. (GREGOLIN, 2000:22.)

Como essa noção de intericonicidade pode ser aplicada ao nosso modelo de análise, apresentado no Gráfico 3, acerca da representação da intertextualidade quanto à

forma e à função? Para responder a essa questão, retomo agora os três videoclipes mencionados no início deste trabalho (Figs. 4, 5 e 6) para discutirmos como eles se enquadrariam dentro do modelo proposto.

O clipe *Material Girl* (Fig. 4) evidentemente dialoga visualmente de forma bem explícita com a icônica performance de Marilyn Monroe em *Os homens preferem as loiras* (Fig. 1). No entanto, com a análise mais detida dessas obras, é possível perceber um flagrante deslizamento de sentido entre os dois discursos.

Na comédia musical dirigida por Howard Hawks, a dançarina Lorelei Lee (Monroe) é uma típica *gold digger*, interessada sobretudo na fortuna de seu noivo milionário. A convite do seu futuro marido, Lorelei embarca em cruzeiro com destino a Paris juntamente com sua amiga Dorothy Shaw (interpretada por Jane Russel). O desconfiado pai do noivo, no entanto, contrata um detetive para observá-las de perto e obter evidências de infidelidade da futura nora.

Após uma sequência de confusões, *gags* e reviravoltas características do gênero, Lorelei se vê livre da acusação do roubo de uma tiara e, por fim, solta a sua grande máxima nada altruísta nem romântica ao futuro sogro: “Eu não quero me casar com seu filho por causa do dinheiro dele. Eu quero me casar com ele por causa do seu dinheiro”.

Já no videoclipe *Material Girl*, Madonna ‘interpreta’ uma estrela em ascensão. O vídeo intercala dois núcleos dramático-narrativos mais evidentes: como destaque principal, exhibe a performance da cantora à Marilyn Monroe, quase reproduzindo a *dance routine* original do número musical “Diamonds are a girl’s best friend”; paralelamente, mostra a *pop star* no *backstage* da gravação, recusando presentes suntuosos e mostrando-se insatisfeita com seus pretendentes endinheirados.

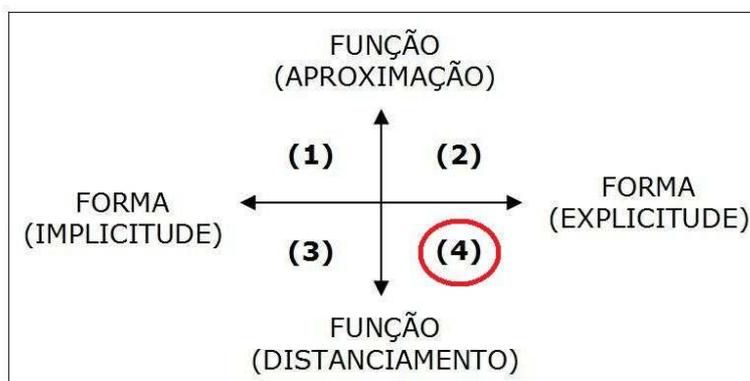
Se o clipe – como queria Madonna – era uma grande ironia, pouca gente percebeu. Por um lado, na letra de “Material girl”<sup>12</sup> (composta por Peter Brown e Robert Rans), Madonna é tácita: “você sabe que vivemos num mundo materialista, e eu sou uma garota materialista”. Por outro, no vídeo, Madonna decide desprezar presentes caros para ficar com o aparente pobretão da história, interpretado por Keith Carradine. O fato é que a produção foi um marco no cenário musical pop dos anos 1980, e até hoje a cantora é referida como a *material girl*. Tempos mais tarde, fazendo um retrospecto desse episódio, Madonna desabafou:

Não posso desdenhar completamente da canção e do vídeo, pois certamente foram muito importantes para mim. Mas a mídia se agarrava a uma frase e interpretava tudo do jeito errado. Eu não escrevi aquela música e o clipe era apenas sobre como uma garota rejeitava dinheiro e diamantes. Mas Deus não permite que a ironia seja percebida. Então, quando eu estiver com noventa anos, ainda vou ser a Material Girl. (Citada por TARABORRELLI, 2003:120.)

Apesar do evidente diálogo intericônico entre as duas produções, é possível perceber que, no vídeo musical *Material Girl*, há uma clara ruptura diante do sentido original do filme estrelado por Marilyn Monroe. Se neste, a protagonista – por mais adorável que seja – acaba se casando por mero interesse financeiro, no clipe há uma evidente subversão paródica de sentido, na medida em que o personagem de Carradine – que é, na verdade, um sujeito de posses – tem que se fingir de pobre para poder conquistar o coração de Madonna.

Em outras palavras, o videoclipe finda por promover cognitivamente a desconstrução do modelo mental de uma *gold digger* – loira platinada, dançarina-cantora de clubes noturnos, sem dinheiro, interesseira, espertalhona, mas com uma aparência ingênua, quase tola (personificada pela Lorelei de Monroe) –, recontextualizando a personagem em uma mulher poderosa e independente, cujo final feliz não está atrelado à conta bancária do seu pretendente.

Ou seja, entre esses dois textos multissemióticos, há uma visível explicitude intertextual/ intericônica quanto à forma (figurinos e cenário praticamente idênticos, coreografia bastante assemelhada, etc.), mas se constata um distanciamento da voz do texto fílmico-fonte. O vídeo encontra-se no quadrante (4) do Gráfico 3a.



Gráf. 3a. Intertextualidade entre o filme *Os homens preferem as loiras* e o clipe *Material Girl*

Na performance ao vivo da canção "Vogue", durante o MTV's 1990 Music Video Awards realizado em Los Angeles em 06/09/90 (Fig. 4), Madonna surpreendeu seus fãs com uma proposta visual completamente distinta do clipe original. Neste, o clima de glamour nostálgico das divas hollywoodianas dos anos 1940/50 foi reforçado pela bela película em preto-e-branco 'emprestada' das clássicas imagens imortalizadas pelo fotógrafo alemão Horst P. Horst. Já na premiação promovida pela MTV americana, a *pop star* retoma outro grande ícone pictórico: a última rainha francesa, Maria Antonieta (Fig. 2).<sup>13</sup>

"Madonna canta a música no MTV Video Music Awards e se volta para a etimologia da palavra 'vogue', vestida como Maria Antonieta, com maquiagem branca no rosto, perucas e seios levantados, como na corte francesa do século XVIII", descreve a biógrafa da cantora, Lucy O'Brien (2008:195). Para Carlton Wilborn, um dos dançarinos da trupe, "nunca havia sido feito um show na MTV com aquele nível de produção. Os figurinos, os leques, a teatralidade [...]. A MTV não sabia de nada. Surgimos no palco e arrasamos" (citado por O'BRIEN, 2008:195).

Segundo a historiadora Evelyne Lever (2004), Marie Antoinette Joséphe Jeanne de Habsbourg-Lorraine era uma figura controversa e fascinante. Desde muito cedo, Maria Antonieta, então arquiduesa da Áustria, esteve no epicentro de um conturbado período da história da Europa e foi considerada, anos depois, um dos estopins para a deflagração da Revolução Francesa de 1789 – o que levou a monarca a ser condenada à morte por traição, morrendo na guilhotina em praça pública.

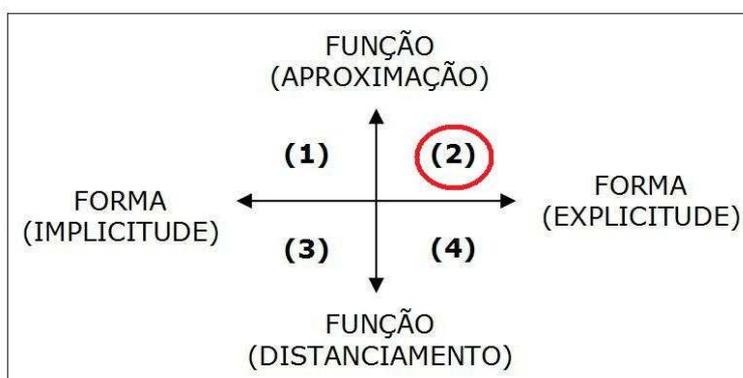
Após seu casamento com Luís XVI, a jovem rainha mostrou-se seduzida pela opulência da monarquia na França, com seus castelos, jardins e construções imponentes, e pelas agitadas festas das noites parisienses, com seus bailes, óperas e teatros. Seu fascínio por um modo de vida luxuoso e sua total alienação dos problemas do povo rederam-lhe a fama de fútil, ingênua, egoísta e arrogante. No entanto, apesar de odiada pelos cortesãos de Versailles, Maria Antonieta soube imprimir sua marca personalística, exercendo forte influência sobre os hábitos e a moda na corte (vestidos, joias, penteados) e sobre a arquitetura e a decoração de monumentos franceses.

A leitura que Madonna faz da imagem de Maria Antonieta na apresentação do MTV's 1990 Music Video Awards é eminentemente pastichadora. Aqui não há o tom irônico

do clipe *Material Girl*, nem a tentativa de desconstruir cognitivamente o discurso-fonte. Pelo contrário: a caracterização exagerada e farsesca apenas reforça o modelo mental social – isto é, o imaginário coletivo – sobre a frivolidade e os excessos da rainha francesa. A cantora incorpora o visual de Maria Antonieta e sua corte somente para fins lúdicos de entretenimento da plateia, sem qualquer pretensão de crítica ou de sátira política e artística. É, portanto, um claro pastiche.

De acordo com Charaudeau e Mangueneau (2004:371), o *pastiche* consiste em uma “prática de imitação” com um objetivo lúdico, distinguindo-se, portanto, da *paródia*, de caráter eminentemente subversivo, contestatório e oposicionista. O pastichador normalmente deixa indícios claros dos propósitos de seu texto, quer por uma indicação expressa, quer pela natureza caricatural conferida ao conteúdo ou às marcas estilísticas.<sup>14</sup>

Assim, a partir do videoclipe ao vivo de *Vogue* (Fig. 4), é possível estabelecer duas relações intericônicas consentâneas entre os discursos. Em primeiro lugar, há explicitude quanto à forma: composição cênica ‘fidedigna’ do vestuário (respeitadas obviamente as devidas adaptações para uma performance musical), da maquiagem, dos penteados, do cenário, dos hábitos (um dos bailarinos inala rapé), etc. E, em segundo lugar, também se observa uma certa aproximação da voz do texto-fonte – ou, ao menos, do modelo mental que se tem sobre o texto-fonte –, já que Madonna estaria ‘homenageando’, ainda que em tom zombeteiro, a rainha francesa. O vídeo se situa, pois, no quadrante (2) do Gráfico 3b.



Gráf. 3b. Intertextualidade entre a imagem de Maria Antonieta e o clipe ao vivo de *Vogue*

O videoclipe *Hollywood* (Fig. 6), além de sua acachapante beleza plástica, possui outra peculiaridade na videografia de Madonna: foi formalmente acusado de plágio

por Samuel Bourdin, que possui os direitos autorais sobre as fotografias de seu pai, Guy Bourdin.

Não é exagero afirmar que Guy Bourdin (1929-1991) foi um dos mais importantes, influentes e inovadores fotógrafos e ilustradores de moda e de publicidade de todos os tempos. De acordo com a crítica e curadora de arte Alison M. Gingeras (2006), Bourdin foi responsável por redefinir conceitos e estabelecer novos padrões estéticos do mundo *fashion* e publicitário, mesclando em seus trabalhos surrealismo, glamour, ironia, sensualidade e muita polêmica.

Em um artigo ao jornal *The New York Times*, o escritor de moda Tim Blanks (2003:110) chegou a escrever o seguinte a respeito fotógrafo parisiense cujos trabalhos foram publicados nas edições francesas da revista *Vogue* entre os anos 1950 e 1980: "Bourdin faz mais sentido agora do que fazia há 20 anos... [ele] possuía uma compreensão assustadoramente pungente acerca do turvo coração que pulsa debaixo do exterior radiante da sociedade".

Madonna e o diretor Jean-Baptiste Mondino retomaram uma série de imagens produzidas originalmente por Guy Bourdin, apresentando no clipe *Hollywood* uma 'releitura' não creditada arriscadamente muito próxima do texto-fonte, como é possível constatar nos registros abaixo (Fig. 7):



Fig. 7. Fotos e *stills* dos vídeos de Guy Bourdin (parte superior da composição) e do clipe *Hollywood*

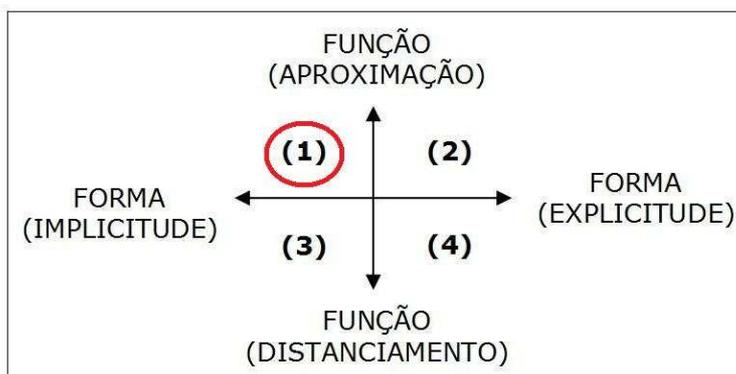
Em uma entrevista exibida no programa GNT Fashion (veiculada em 14/09/2009, no canal GNT), a apresentadora e editora de moda Lilian Pacce pediu que Samuel Bourdin esclarecesse a história do processo contra Madonna.<sup>15</sup> Samuel Bourdin – que esteve em São Paulo no mês de agosto de 2009 para o lançamento da mostra *Guy Bourdin: A message for you*, no Museu Brasileiro da Escultura – contou o seguinte:

Madonna, na realidade, o que acontece... e é uma pena... Tenho muito respeito pelo diretor Mondino e pela Madonna. O problema é que um dia eles viram um livro [*de fotografias de Guy Bourdin*] que se chamava *Exhibit A* e que saiu em 2001. Eles abriram as páginas e disseram: "Vamos fazer isso e isso e aquilo também". O que me incomodou [...] é que ela poderia – e eu teria permitido [...] – ter feito uma história à la Charles Chaplin, meio *The Tramp* [*no Brasil, 'O Vagabundo'*], onde haveria essa mulher que é um pouco desarmada [*sic*], um pouco perdida na cidade, que passa em frente a uma vitrine, vê uma foto de Guy Bourdin e entra nesse mundo de glamour. Mas o que eles fizeram foi uma colagem com modificações e não há nenhum crédito, não se reconhece a fonte. A influência do meu pai não foi reconhecida. (S. Bourdin, 2009.)

Nas relações de intericonicidade que se estabelecem nas produções artísticas, a fronteira que separa a 'inspiração' do mero plágio nem sempre é muito clara. Se no mundo jurídico a definição de plágio parece em princípio bastante precisa,<sup>16</sup> nas complexas teias intertextuais construídas entre discursos verbais e não-verbais – sobretudo em se tratando de obras de arte –, essa avaliação está sempre sujeita a controvérsias.

Quanto à função intertextual do nosso modelo, fica claro que tanto as fotos iconoclastas de Guy Bourdin quanto a letra corrosiva da canção "Hollywood" seguem uma mesma direção de olhar crítico sobre o *status quo*. Com suas lentes, Bourdin conseguia conciliar um glamour altamente sofisticado e um tom mordaz do mundo da moda, através de imagens "recheadas de sexualidade e violência, fugindo do óbvio nas cenas cotidianas" (PACCE, 2009). Já na letra de "Hollywood" (composta por Madonna e Mirwais Ahmadzaï), a cantora ironiza: "Todo mundo vem pra Hollywood / Eles querem se dar bem no pedaço / Eles gostam do cheiro de sucesso em Hollywood / Como isso pode lhe machucar se parece tão bom?"

Por sua vez, quanto à forma da intertextualidade entre as imagens de Bourdin e do clipe, é possível perceber uma óbvia semelhança entre esses discursos. Madonna, no entanto, ao deixar de creditar a autoria do texto-fonte, pretendia deixar apenas implícita essa intericonicidade – daí a acusação formal de violação dos direitos autorais. O vídeo foi concebido, portanto, como pertencente ao quadrante (1) do Gráfico 3c – antes, naturalmente, de o plágio ter sido revelado.<sup>17</sup>



Gráf. 3c. Intertextualidade entre as imagens de Guy Bourdin e o clipe *Hollywood*

### Considerações finais

Este trabalho consistiu, na verdade, numa proposta inédita de dar conta de analisar, sob uma ótica discursiva e imagético-cognitivista, um fenômeno já há muito tempo examinado sob as mais distintas perspectivas: a intertextualidade.

Como sabemos desde Bakhtin, o dialogismo é constitutivo dos nossos discursos e a polifonia encontra-se presente tanto nas conversas mais corriqueiras quanto em gêneros mais institucionalizados e tecnologizados. O *tour de force* aqui pretendido foi aceitar o desafio proposto por Van Dijk (2008:19), quando o autor salienta a importância do estudo das relações intertextuais por "constituir uma importante condição tanto para a compreensão quanto para a apropriação do discurso".

Como resultado desse empreendimento, propus observarmos a intertextualidade – e, por extensão, a intericonicidade – através de dois *continua* relacionados à forma e à função assumidas pelas manifestações intertextuais no discurso (Gráficos 1 e 2), resultando no gráfico-síntese que representa como esses dois prismas operam conjuntamente (Gráfico 3).

Como uma proposta nova e ainda *in fieri*, ainda há muitas questões a serem discutidas. Uma delas é seguinte: se há uma semelhança imagética formal tão evidente tanto entre as Figs. 1 e 4 (Marilyn Monroe em *Os homens preferem as loiras* e Madonna em *Material Girl*) quanto entre as Figs. 3 e 6 (imagens de Guy Bourdin e Madonna em *Hollywood*), por que só o clipe *Hollywood* é considerado um plágio e não *Material Girl*?

Uma resposta possível a essa pergunta pode ser encontrada a partir da já citada noção de modelo mental compartilhado socialmente em uma dada cultura.

Cognitivamente, a imagem exuberante de Marilyn cantando “Diamonds are a girl’s best friend” 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, independentemente de estar ou não legalmente no domínio público (algo que aconteceu também no caso do clipe ao vivo de *Vogue* com relação à imagem de Maria Antonieta).

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!*, dirigido por Baz Luhrmann, 2001), em videoclipe (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 (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 em campanha pela defesa dos direitos animais (estrelada pela falecida ex-coelhinha da Playboy Anna Nicole Smith para o grupo PETA).

Por outro lado, a obra de Guy Bourdin ainda se encontra restrita a um seleto grupo de profissionais da moda e da publicidade. Apesar da sua participação em diversas campanhas publicitárias para grifes famosas como Charles Jourdan, Bloomingdale, Versace, Chanel e Dior, e de ter suas imagens veiculadas na revista *Vogue* francesa e em várias publicações internacionais por mais de 30 anos, o fotógrafo francês permanece desconhecido do grande público. Isso não se deu por acaso. Como esclarece a crítica de arte Alison M. Gingeras (2006), Bourdin recusava-se a exibir ou vender suas fotos como obras autônomas (isto é, fora do ambiente e do veículo para a qual foram produzidas originalmente), rejeitando inúmeras ofertas de expor seus trabalhos em mostras e livros de arte.

Em outras palavras, por não integrarem a nossa memória coletiva, as imagens criadas por Guy Bourdin – ao contrário da antológica performance de Marilyn – ainda possuem um traço autoral bastante marcado que as impede de serem tomadas de empréstimo sem a devida autorização e atribuição de crédito. Além disso, também é preciso considerar o fato de que a ampla divulgação de uma obra fílmica – sobretudo protagonizada por uma estrela consagrada como Marilyn Monroe – viabiliza um poder de assimilação cognitiva e cristalização social bem

mais sólido e duradouro do que campanhas publicitárias em revistas de moda ou do que as videoartes produzidas por Bourdin.

Por fim, ressalto que, dada a natureza original do olhar lançado sobre um tema já tão complexo, este estudo não tem a pretensão de ser exaustivo. Ainda há muito que explorar acerca não só das relações de intertextualidade/ intericonicidade tecidas entre discursos verbais e não-verbais que circulam socialmente, mas também dos videoclipes como textos multissemióticos passíveis de serem analisados sob um ponto de vista discursivo e cognitivo-visual.

Outros vários trabalhos podem ser desenvolvidos a partir das noções apresentadas: que videoclipes podem ser classificados no terceiro quadrante do nosso modelo (Gráfico 3)?, como os videoclipes podem participar de mais de quadrante simultaneamente (por exemplo, um clipe que contenha ao mesmo tempo uma citação 'negativa' e outra 'positiva' de outros textos multissemióticos com os quais dialogue)?, etc.<sup>18</sup>

E esse é, no limite, o meu verdadeiro propósito: fazer com que as ideias aqui propostas sejam debatidas, ampliadas, revistas e aprimoradas, visando a um aprofundamento cada vez maior da discussão sobre o fenômeno da intertextualidade e sobre as relações estabelecidas entre textos verbo-visuais e imagens midiáticas.

## Referências

- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. Heterogeneidade(s) enunciativa(s). **Cadernos de Estudos Linguísticos**, Campinas, n. 19, jul./dez. 1990, p. 25-42.
- BAKHTIN, Mikhail M. O discurso no romance. *In:* \_\_\_\_\_. **Questões de estética e literatura**: a teoria do romance. São Paulo: Hucitec/UNESP, 1993. p. 71-210.
- \_\_\_\_\_. Os gêneros do discurso. *In:* \_\_\_\_\_. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 261-306.
- \_\_\_\_\_. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. 3.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail M.; VOLOSHINOV, Valentin N. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico nas ciências da linguagem. 11.ed. São Paulo: Hucitec, 2004.
- BARRETO, Rodrigo Ribeiro. **A fabricação do ídolo pop**: a análise textual de videoclipes e a construção da imagem de Madonna. 197 f. Dissertação (Mestrado

em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Programa de Pós Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Universidade Federal da Bahia. Salvador: UFBA, 2005.

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

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

BOURDIN, Samuel. **Guy Bourdin: A message for you**. São Paulo: GNT Fashion (GNT – canais Globo Sat), 14 out 2009. Entrevista concedida a Lilian Pacce.

BLANKS, Tim. Beauty and the Beast. **The New York Times**, Section 6, p. 110, 23 fev. 2003. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2003/02/23/magazine/why-we-love-fashion-it-s-the-click-click-click-beauty-and-the-beast.html>>. Acesso em 31 out. 2009.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de Análise do Discurso**. São Paulo: Contexto, 2004.

CHAVES, Antonio. Plágio. **Revista de Informação Legislativa**, Brasília, a. 20, n. 77, p. 403-424, jan.-mar. 1983.

CHOULIARAKI, Lilie; FAIRCLOUGH, Norman. **Discourse in late modernity: rethinking Critical Discourse Analysis**. Edinburg: Edinburg University Press, 1999.

COURTINE, Jean-Jacques. **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, Dóris de A. C. O funcionamento dialógico em notícias e artigos de opinião. *In*: DIONISIO, Angela P.; MACHADO, Anna Raquel; BEZERRA, Maria Auxiliadora (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.

DIKOVITSKAYA, Margaret. **An Interview with W. J. T. Mitchell**. Chicago: University of Chicago, 2001. Disponível em: <[http://humanities.uchicago.edu/faculty/mitchell/Dikovitskaya\\_interviews\\_Mitchell.pdf](http://humanities.uchicago.edu/faculty/mitchell/Dikovitskaya_interviews_Mitchell.pdf)>.

Acesso em 25 maio 2009.

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

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

FALCONE, Karina. **(Des)legitimação discursiva**: ações discursivo-cognitivas para o processo de categorização social. 276 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco. Recife: UFPE, 2008.

\_\_\_\_\_. **O acesso dos excluídos ao espaço discursivo do jornal**. Recife: Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPE, 2005.

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

GHIRALDELLI JR., Paulo. **Introdução à filosofia**. Barueri (SP): Manole, 2003.

GINGERAS, Alison M. **Guy Bourdin**. London: Phaidon Press, 2006.

GOMES, João Carlos Teixeira. **Gregório de Matos, o Boca de Brasa**: um estudo de plágio e de criação intertextual. Petrópolis: Vozes, 1985.

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

JAY, Martin. Cultural relativism and the visual turn. **Journal of Visual Culture**, vol. 1, n. 3, p. 267-278, 2002.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan.-jun. 2006.

KOCH, Ingedore. **Desvendando os segredos do texto**. 2.ed. São Paulo: Cortez, 2002.

\_\_\_\_\_. **Introdução à linguística textual**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

KOCH, Ingedore; BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica M. **Intertextualidade**: diálogos possíveis. São Paulo: Cortez, 2007.

KRESS, Gunther; LEITE-GARCÍA, Regina; VAN LEEUWEN, Theo. Semiótica Discursiva. *In*: VAN DIJK, T.A. (Org.). **El discurso como estructura y proceso**. Estudios del discurso: introduction multidisciplinaria. Vol. 1. Barcelona: Gedisa editorial, 2000. p. 373-416.

KRESS, Gunther; VAN LEEUWEN, Theo. **Reading images**: the grammar of visual design. New York: Routledge, 1996.

\_\_\_\_\_. **Multimodal discourse**: the modes and media of contemporary communication. New York: Oxford University Press, 2001.

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

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Metaphors we live by**. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.

LEVER, Evelyne. **Maria Antonieta**: a última rainha da França. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

MACHADO, Arlindo. O diálogo entre cinema e vídeo. *In: \_\_\_\_\_*. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 1997. p. 202-220.

\_\_\_\_\_. O vídeo e sua linguagem. **Dossiê Palavra/Imagem - Revista USP**, n. 16, p. 6-17, dez. 1992/fev. 1993.

\_\_\_\_\_. Reinvenção do videoclipe. *In: \_\_\_\_\_*. **A televisão levada a sério**. São Paulo: SENAC, 2001. p. 173-196.

MAINGUENEAU, Dominique. **Gênese dos discursos**. Curitiba: Criar, 2005.

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

MARCUSCHI, Luiz Antonio. **Cognição, linguagem e práticas interacionais**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007.

MILANEZ, Nilton. A disciplinaridade dos corpos: o sentido em revista. *In: SARGENTINI, Vanice; NAVARRO, Pedro (Orgs.)*. M. **Foucault e os domínios da linguagem: discurso, poder, subjetividade**. São Carlos: Claraluz, 2004. p. 183-200.

\_\_\_\_\_. O corpo é um arquipélago: memória, intericonicidade e identidade. *In: NAVARRO, Pedro (Org.)*. **Estudos do texto e do discurso: mapeando conceitos e métodos**. São Carlos: Claraluz, 2006. p. 153-179.

MITCHELL, W. J. T. **Picture theory: essays on verbal and visual representation**. Chicago/ London: The University of Chicago Press, 1994.

MOXEY, Keith. Visual Studies and the Iconic Turn. **Journal of Visual Culture**, vol. 7, n. 2, p. 131-146, 2008.

MOZDZENSKI, Leonardo. **Multimodalidade e gênero textual: analisando criticamente as cartilhas jurídicas**. Recife: Ed. da UFPE, 2008.

MOZDZENSKI, Leonardo; VAZ, Ana; SILVA, Maria da Conceição H. Da obra-prima ao pastiche: multimodalidade e intericonicidade nos 'Quadrões' de Maurício de Sousa. SIMPÓSIO DE HIPERTEXTO E TECNOLOGIA DA EDUCAÇÃO, 2., 2008, Recife. **Anais eletrônicos...** Recife, UFPE. Comunicação. Disponível em: <<http://www.ufpe.br/nehte/simpósio2008/anais/Leonardo-Mozdzenski-e-Ana-Vaz.pdf>>. Acesso em: 29 maio 2009.

O'BRIEN, Lucy. **Madonna – 50 anos: a biografia do maior ídolo da música pop**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

PACCE, Lilian. **Guy BourdIn: tudo o que você tem que saber**. MSN Moda (Blog da jornalista Lilian Pacce), 12 ago. 2009. Disponível em: <<http://msn.lilianpacce.com.br/portfolio/guy-bourdin-portfolio/>>. Acesso em 2 nov. 2009.

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

- SALOMÃO, Margarida. Teorias da linguagem: a perspectiva sociocognitiva. FÓRUM DE LINGUAGEM: LINGUAGEM NATUREZA E CULTURA, 2., 2006, Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos...** Rio de Janeiro, UFRJ. Palestra. Disponível em: <<http://www.forumde linguagem.com.br/textos/>>. Acesso em: 27 maio 2009.
- SANT'ANNA, A. R. **Paródia, paráfrase e cia**. São Paulo: Ática, 1985.
- SMITH, Marquard; JAY, Martin. That visual turn: the advent of visual culture. **Journal of Visual Culture**, v. 1, n. 1, p. 87-92, 2002.
- SOARES, Thiago. **Videoclipe: o elogio da desarmonia**. Recife: Ed. do Autor, 2004.
- TARABORRELLI, J. Randy. **Madonna: uma biografia íntima**. São Paulo: Globo, 2003.
- VAN DIJK, Teun A. **Cognição, discurso e interação**. 4.ed. São Paulo: Contexto, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Discourse and context: a sociocognitive approach**. New York: Cambridge University Press, 2008.
- \_\_\_\_\_. Discourse, context and cognition. **Discourse Studies**, vol. 8, n. 1, p. 159-177, 2006.

### Crédito das imagens

- Fig. 1. Marilyn Monroe's Official Website. Disponível em:  
<<http://www.marilynmonroe.com>>. Acesso em: 19 maio 2009.
- Fig. 2. Vigée Le Brun's Home Page. Disponível em:  
<<http://www.batguano.com/vigeemagallery.html>>. Acesso em: 19 maio 2009.
- Fig. 3. La Galerie Photos Guy Bourdin. Disponível em:  
<<http://www.guybourdin.org>>. Acesso em: 19 maio 2009.
- Fig. 4. Still do videoclipe *Material Girl* (Mary Lambert, 1985). Disponível no DVD *The Immaculate Collection* (1990)
- Fig. 5. Still do videoclipe *Vogue* (na performance ao vivo do MTV's 1990 Music Video Awards). Disponível no DVD *The Immaculate Collection* (1990)
- Fig. 6. Still do videoclipe *Hollywood* (Jean-Baptiste Mondino, 2003). Disponível em:  
<<http://www.madonna.com>>. Acesso em: 20 maio 2009.
- Fig. 7. Ver créditos das Figs. 3 e 6.

---

<sup>1</sup> Todos os videocliques estrelados por Madonna e mencionados neste trabalho podem ser assistidos no site oficial da cantora: <http://www.madonna.com>. Após o título dos cliques, constam o nome do seu diretor e o ano do seu lançamento.

<sup>2</sup> Essa noção de “virada” (ou “guinada” ou ainda “giro”) advém, na realidade, da Filosofia. De acordo com Ghiraldelli Jr. (2003), a “virada linguística” designa o predomínio da linguagem sobre o pensamento como um dos objetos da investigação filosófica, constituindo um novo paradigma do fazer filosófico. Ainda segundo o estudioso paulista, foi o filósofo vienense Gustav Bergmann quem cunhou o termo, nos anos 1960, no âmbito da Filosofia Analítica, depois popularizado pelos trabalhos de Richard Rorty – embora a expressão seja comum a toda Filosofia do século XX, tanto em Heidegger, Gadamer, Habermas e Derrida quanto em Carnap, Ayer, Austin e Wittgenstein (cf. GHIRALDELLI JR., 2003). A partir daí, outras disciplinas tomaram de empréstimos essa noção de “virada” associando-a ao surgimento de um “novo paradigma” dentro de seus respectivos domínios epistemológicos, tais como as Ciências Cognitivas e os Estudos Visuais.

<sup>3</sup> Para uma visão mais ampla sobre as Ciências Cognitivas, a Linguística Cognitiva e a cognição em geral, consultar Marcuschi (2007) e Salomão (2006).

<sup>4</sup> Apesar de ter utilizado a expressão “esse novo paradigma cognitivista” no singular, ênfase que existem várias correntes que poderiam ser compreendidas como pertencentes a esse “novo paradigma”. No entanto, adoto como “novo paradigma” neste trabalho a perspectiva sociocognitivista tal como postulada por Marcuschi (2007), Van Dijk (2002, 2006 e 2008) e Koch (2002).

<sup>5</sup> Antes dessa denominação, W. J. T. Mitchell (1994) havia cunhado a expressão *virada pictórica* (*pictorial turn*), com sutis distinções em relação à *virada visual* proposta posteriormente por Smith e Jay (2002). Mais recentemente, há registros também de uma *virada icônica* (*iconic turn*), cf. Moxey (2008). Foge aos limites deste trabalho, no entanto, uma explanação mais detida sobre essas diferenças terminológicas (para tanto, consultar Knauss, 2006). Optei por utilizar *virada visual*, pois é o termo mais recorrente nos estudos da área.

<sup>6</sup> Um dos grandes marcos para a consagração acadêmica dessa recente área foi a publicação, em 2002, de duas revistas científicas por respeitadas editoras internacionais: *Journal of Visual Culture* (Sage Publications) e *Visual Studies* (Routledge).

<sup>7</sup> Para uma discussão mais completa sobre a necessidade de uma leitura integrada do texto verbal e do material visual, reporto-me a Mozdzenski (2008).

<sup>8</sup> Não cabe detalhar neste trabalho toda a profusão taxionômica de classificação dos tipos de intertextualidade. Mencionei aqui apenas alguns autores mais citados nos trabalhos brasileiros. Para uma análise bem mais extensiva sobre o tema, consultar Bazerman (2007), Fairclough (2001) e Koch, Bentes e Cavalcante (2007).

<sup>9</sup> De particular interesse para esta investigação dentro dessa miríade de terminologias, resta tão-somente o fato de que Koch, Bentes e Cavalcante (2007:130), ao criticarem as propostas dicotômicas de Pièguy-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”.

<sup>10</sup> Fairclough (1995) já havia, inclusive, chamado a atenção para essa aparente omissão de Van Dijk. A crítica recairia sobre o fato de que, nos trabalhos de Van Dijk, “os textos são analisados linguisticamente, mas não intertextualmente, nos termos da sua constituição através das configurações do discurso e dos gêneros” (FAIRCLOUGH, 1995:30). Falcone (2008), no entanto, rebate o comentário do linguista britânico, alegando que se trata, na verdade, de diferentes concepções na investigação de aspectos da mesma natureza. Para a autora, “em uma abordagem sociocognitiva do texto, a natureza intertextual é constitutiva, assim como a sua análise, pois tanto a elaboração quanto a compreensão dos textos resultam de estruturas ideológicas, de sistemas de conhecimento, de estereótipos, de atitudes, entre outros, que se formam irremediavelmente no âmbito social, a partir de operações cognitivas. Assim, os textos não se constituem apenas individualmente, mas são relações com vários outros textos (nosso conhecimento social), que articulamos em modelos mentais” (FALCONE, 2008:62).

<sup>11</sup> Adoto provisoriamente 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 venho utilizando neste trabalho.

<sup>12</sup> Com o propósito de distinguir o título das canções do título dos videocliques, adoto aqui a seguinte convenção: o título das músicas vem grafado entre aspas, enquanto o título dos cliques vem escrito em itálico.

<sup>13</sup> As duas versões videoclípticas de *Vogue* fazem parte da videografia oficial de Madonna e encontram-se disponíveis no DVD *The Immaculate Collection* (1990).

<sup>14</sup> Para uma explicação mais detida desses fenômenos, só que relacionados a outra manifestação artística (histórias em quadrinhos), ver Mozdzenski, Vaz e Silva (2008).

<sup>15</sup> Samuel Bourdin interpôs processo de plágio contra Madonna na U.S. District Court de Manhattan, incluindo nos autos fotos comparando fotos de Guy Bourdin às imagens vistas no clipe *Hollywood* (Fig. 7). Na ocasião, o filho do fotógrafo francês argumentou que uma coisa é tomar algo como fonte de inspiração; outra é simplesmente plagiar o coração e a alma do trabalho do seu pai. A ação contra a cantora alegava infração aos direitos autorais de pelo menos 11 obras de Bourdin, requerendo o pagamento de US\$ 638.000 por violação de *copyright*. Os advogados da *pop star* chegaram a um acordo extrajudicial, reconhecendo que o videoclipe é realmente inspirado no trabalho de Guy Bourdin. A cópia integral da petição inicial contra Madonna, Jean-Baptiste Mondino (diretor do vídeo), Warnes Bros. Records Inc. (e demais filiadadas) e MTV pode ser vista neste endereço: <<http://www.thesmokinggun.com/archive/guybourdin1.html>> (acesso em: 2 nov. 2009).

<sup>16</sup> No ramo do Direito de Propriedade Intelectual, o *plágio* há muito já tem a sua definição cristalizada: “[...] É a apropriação de pensamentos ou trabalhos alheios para desfrutá-los em trabalhos próprios; apropriação que para ser tal há de efetuar-se em condições de grau e extensão que ponham seriamente em perigo a propriedade alheia, até o ponto de tornar possível um verdadeiro lucro indevido” (Tribunal de Justiça de Milão, em sentença proferida em 30/07/1887, citado por GOMES, 1985:120). O plágio “apresenta o trabalho alheio como próprio, mediante o aproveitamento disfarçado, mascarado, diluído, oblíquo, de frases, ideias, personagens, situações, roteiros e demais elementos das criações alheias” (CHAVES, 1983:406).

<sup>17</sup> Por acordo extrajudicial, Madonna e os demais acusados de plágio reconheceram a intericonicidade formal entre os discursos (ver nota 16) e clipe passou a se localizar, pois, no quadrante 2, à semelhança do Gráfico 3b.

<sup>18</sup> Para uma visão bem mais extensiva e aprofundada dos videoclipes protagonizados pela cantora Madonna, ver Barreto (2005). Quanto a discussões teóricas acerca do videoclipe em particular, consultar Machado (1992, 1997, 2001, entre outros) e Soares (2004).