LINHAS CRUZADAS EM *TELEPHONE*: uma questão de intertextualidade?

Luís Rodolfo CABRAL

1 INTRODUÇÃO

Nos estudos da linguagem, identificam-se referências[1] quando há possibilidade de associação entre dois textos de forma a enriquecer um efeito de sentido (PAULINO et al, 1995). A referência, assim como a alusão, é uma forma diálogo com textos previamente produzidos.

Em textos verbais escritos, às vezes é clara a presença de outros textos: o uso de aspas e/ou a explicitação da fonte revelam a heterogeneidade do que se lê e do que se escreve. Há ainda outras formas de se materializar a intertextualidade no texto escrito, como pela subversão, pela paródia, pelo resumo, dentre outros. Mas o que dizer da ocorrência desse fenômeno em outras linguagens que não necessariamente a verbal?

Na publicidade televisiva, por exemplo, é comum se recorrer a obras de arte (plásticas ou musicais) para a elaboração de uma campanha. Em filmes, percebe-se o mesmo. E não é diferente com videoclipes. A revista *Bravo!*, edição 153, lançada em maio do ano passado, enumera diversas referências presentes nos videoclipes e shows da cantora norte-americana Lady Gaga. *O YouTube sou eu*, reportagem de 8 (oito) páginas que narra o percurso da cantora desde anonimato à fama, comenta o trabalho da cantora: "(...) seus videoclipes têm tantas referências que é preciso acompanhá-los com o dedo na tecla 'pause'" (SANCHES, 2010, p.26).

Em edição especial, a revista *Bizz* também comentou as referências identificáveis nos videoclipes da cantora. São 81 páginas de reportagem, divididas em cinco seções, dentre as quais está *Na órbita da estrela,* em que são mostrados alguns artistas antecessores (as cantoras Madonna e Grace Jones, os cantores Freddie Mercury e David Bowie, o artista plástico e cineasta Andy Warhol, a estilista Donatella Versace,

[1] Não confundir com "Referenciação". Sobre o assunto, ver Koch (2004).

para citar alguns) que aparecem como "inspiração" ou "referência" em shows e clipes da cantora.

Os diálogos possíveis entre as produções de Lady Gaga e obras – dos mais diferentes gêneros, da moda ao cinema – de outros artistas contemporâneos são ponto de partida para a pesquisa que se propõe. A fim de se investigar como se dá esse diálogo com outros textos multissemióticos, toma-se por objeto de estudo *Telephone,* videoclipe da cantora lançado em março de 2010.

Primeiramente, apresentam-se dois momentos importantes para a constituição da perspectiva discursiva em Linguística Textual: a virada cognitiva e a virada pictória (Mitchell, 1994), fundamentais para a concepção de que texto é uma construção orientada por diferentes linguagens verbal (oral e escrita), não-verbal, e/ou por outros sistemas semióticos, conforme Pinto (1999) e Van Dijk (2006, 2008 e 2009).

Em seguida, apontam-se noções de intertextualidade em perspectivas teóricas distintas, a Linguística Textual e a Análise do Discurso. Dado o caráter intersemiótico do objeto em questão, recorre-se ainda à noção de intericonicidade (Courtine, 2006) para que se consiga contemplar a complexidade dos diálogos possíveis entre textos de diferentes linguagens.

Por fim, aplica-se o modelo de análise intertextual proposto por Mozdzenski (2009) e discorre-se sobre os diálogos identificados. Sabe-se que a linguagem de videoclipes conjuga duas linguagens, a verbal e a não-verbal, pois o videoclipe é um composto de elementos visuais articulados sob um contexto sócio-histórico a expressar uma totalidade contida na música e representada por imagens (Brandini, 2006). É importante destacar, no entanto, que para a análise será desconsiderada a canção, materialidade híbrida do verbal e do melódico.

2 VIRADA (SOCIO) COGNITIVA E VIRADA PICTÓRIA

A influência das teorias cognitivas e das sociocognitivas trouxe avanços significativos para a Linguística Textual[2]. Koch (2001) elenca as diversas contribuições

[2] Várias obras traçam o percurso de constituição teórica da Linguística Textual, como Marcuschi (1983), Fávero & Koch (1988), Bentes (2000) e Koch (2004).

que essas abordagens trouxeram para as mais variadas questões de domínio da Linguística Textual: a da referenciação como atividade discursiva; o tratamento da oralidade e da relação oralidade/ escrita; o estudo dos gêneros textuais, para citar alguns.

Ainda segundo Koch (2001), com o sociocognitivismo[3], surge também nova concepção de contexto, que considera as múltiplas atividades cognitivas desenvolvidas pelos participantes de uma interação, e a maneira como esses participantes, explícita ou implicitamente, atuam na e pela linguagem.

Para a Linguística Textual, adotar o paradigma sociocognitivo significou assumir o papel fundamental da linguagem para explicar o conhecimento e as relações de aspectos sociais e cognitivos. Torna-se, então, a interação a base da atividade linguística, pois "os eventos linguísticos não são a reunião de vários atos individuais e independentes. São, ao contrário, uma atividade que se faz com os outros, conjuntamente" (KOCH & CUNHA-LIMA, 2004, p.283). Como consequência, é revelado o papel do homem como sujeito na produção da esfera social e da esfera histórica da qual participa e a qual constrói – como defendem, por exemplo, Koch (1997) e (2002), Koch & Elias (2006), e Marcuschi (2008).

Koch (2002, 2004), dentre outras obras, afirma que, em uma perspectiva sociocognitiva, a noção de contexto engloba todos os tipos de conhecimento arquivados na memória dos interlocutores, não somente o co-texto (propriedades internas do texto), mas também o que o ultrapassa: a situação de interação imediata, o entorno sociopolítico-cultural, e ainda o contexto sociocognitivo dos interlocutores.

A investigação sociocognitiva dos fenômenos da linguagem aponta para um tratamento discursivo ao se tratar de texto, pois

> O sentido das palavras e textos não lhes é imanente e não é depreensível numa atividade de cálculo com regras rígidas previamente estabelecidas. O sentido é necessariamente situado histórica e socialmente e é, também, plástico, no sentido de que, em todos os níveis da linguagem, existe uma negociação entre os interactantes para o estabelecimento desse sentido. A linguagem não traz os objetos do mundo para dentro do discurso e sim trata esses

[3] Por questão de espaço, não cabem aqui discussões sobre as diferenças entre o cognitivismo tradicional e o sociocognitivismo. Para os principais pontos sobre os paradigmas cognitivos em estudo de texto, ver Koch & Cunha-Lima (2004).

> objetos de diversas maneiras, a fim de atender a diversos propósitos comunicativos: passa-se a falar, então, em objetos-de-discurso (KOCH & CUNHA-LIMA, 2004, p.295).

Adotando essa mesma postura discursiva e sociocognitiva ao tratar de texto, Van Dijk (2006, 2008 e 2009) concebe contexto como um "construto mental, que funciona como a interface entre as estruturas situacionais e sociais e as estruturas discursivas, porque representam subjetivamente aspectos relevantes da situação e da sociedade, e interferem diretamente no processo de produção e de compreensão de discursos" (VAN DIJK, 2006, p.163)[4].

Essa proposta interdisciplinar (ou "abordagem decididamente eclética", no dizer de Adam) de aproximação entre texto e discurso situa a linguística textual em um quadro mais amplo: o da análise do discurso (ADAM, 2008, p.24). É com base nesse preâmbulo que se defende um olhar multissemiótico (que considere as diferentes linguagens e outras formas simbólicas) e um tratamento discursivo para imagens (PINTO, 1999) em estudos de texto.

Como se sabe, os estudos de texto se preocuparam basicamente com a investigação da materialidade linguística. Entretanto, nos últimos anos, diversos autores contribuíram para a abstração de diferentes manifestações (visuais, gestuais, sincréticas, etc.) na verificação da produção de sentido. Trata-se da "virada pictória", uma tendência que tem-se fortalecido e influenciado as pesquisas nas áreas de ciências humanas e sociais.

Segundo Knauss (2006), o termo *pictorial turn* ("virada pictória"[5], em português) aparece pela primeira vez nos trabalhos de Mitchell (1994), como um movimento em que as diferentes disciplinas das ciências sociais e humanas estariam sendo desafiadas à nova reflexão sobre o papel da imagem nos textos.

O estudo de Mitchell (1994) condena a separação do verbal e do visual nos estudos de discurso e de texto, por ser inseparável a tensão entre palavra e imagem. Ao defender o diálogo permanente entre representações verbais e pictóricas, Mitchell eleva

[4] Traduzido do original em língua inglesa, sem versão oficial em português.

[5] Prefere-se a tradução sugerida por Knauss (2006). A "virada pictória" distingue-se de dois outros momentos: a "virada visual" e a "virada icônica". Os três momentos, no entanto, apontam para a urgência de se considerar a materialidade visual nos estudos textuais e discursivos. Para detalhamento do assunto, ver Knauss (2006).

as representações visuais à mesma relevância das representações lingüísticas, pois, para ele, ambas são parte de um conjunto entrelaçado de práticas e de discursos.

Assim, a virada pictória, nas palavras de Mitchell,

> levanta questionamentos em relação a figuras, objetos concretos e representativos nos quais as imagens aparecem. Questiona o que é figura e sugere que a resposta não pode ser encontrada sem que se reflita sobre o que se entende por textos, particularmente naqueles casos em que textos agem como figuras, ou "incorporam" práticas pictórias, ou vice-versa (MITCHELL, 1994, p. 4) [6].

Mitchell (1994) também questiona a validade dos estudos de textos em que a relação visual-linguística é inevitável (como filmes, peças de teatro, jornais, livros ilustrados, etc.), pois, para o autor, se não há métodos específicos para a investigação de objetos com tais características, deve-se questionar os estudos que os investigam. Mitchell (1994) ainda enfatiza a urgência da elaboração de procedimentos metodológicos para a análise da cultura visual nos estudos de texto, que possam dar respaldo ao olhar discursivo no tratamento de imagens.

Trata-se, pois, de uma dupla problemática: em um primeiro ponto, "toda mídia é mídia mista, que combina diferentes códigos, diferentes convenções discursivas, diferentes canais e modos cognitivos e sensoriais" (MITCHELL, 1994, p. 94-95); e, em um segundo, decorrente do primeiro, está a dificuldade para sistematizar uma metodologia para conduzir análise da materialidade visual.

Outras propostas, sob as mais diferentes denominações, também contribuem para a compreensão dos estudos de imagem, dentre as quais, destacam-se: a Semiótica americana (Pierce); as vertentes da Semiologia (o percurso gerativo de sentido, de Greimas; o quadro semiótico de Floch, por exemplo) e a Semiologia Social (como Kress & Leeween).

De qualquer forma, em um sentido amplo, não importando as diferentes categorias ou denominações utilizadas, são estudos que apontam para a necessidade de um tratamento discursivo às imagens – posição defendida neste trabalho. Concorda-se ainda com Pinto (1999), no sentido de que "qualquer imagem deve ser considerada (...)

[6] Traduzido do original em língua inglesa, sem versão oficial em português.

como sendo um discurso" e de que "nas imagens encontramos intertextualidade, enunciadores e dialogismo" (p. 37), razão pela qual se discute a seguir questões relativas à intertextualidade, e à discursividade do material imagético que constitui o texto.

3 INTERTEXTUALIDADE E INTERICONICIDADE

A intertextualidade é um tema ao qual a Linguística Textual tem-se dedicado. Segundo Fiorin (2006), o termo surgiu na obra de Julia Kristeva, que entende que o texto é construído "como um mosaico de citações" e que "todo texto é absorção e transformações de outro texto" (KRISTEVA apud FIORIN, 2006, p.163).

Kristeva, para elaborar esse conceito, toma por base os postulados de Bakhtin sobre dialogismo: "todo falante é por si mesmo um respondente em maior ou menor grau (...) e pressupõe não só a existência do sistema da língua que usa, mas também de alguns enunciados antecedentes com os quais o seu enunciado entra nessas ou naquelas relações" (BAKHTIN, 2003, p.272).

Apesar da diferente perspectiva teórica, na Análise do Discurso também está presente a noção de cadeia entre o que é produzido e o que foi produzido previamente: Pêcheux (1969) considera que o discurso se estabelece sempre sobre um discurso prévio; é um movimento de um discurso para o outro, como resposta direta ou indireta; Maingueneau (1998) afirma que a intertextualidade é tanto uma "propriedade constitutiva" do texto, quanto "um conjunto de relações explícitas e implícitas que um texto mantém com outros textos" (p. 87).

Gennet (apud MAINGUENEAU, 1998) prefere o termo "transtextualidade", por considerar mais restrito. Categoriza ainda as relações transtextuais em:

a) intertextualidade, quando se supõe a presença de um texto em outro texto;

b) paratextualidade, quando se refere às adjacências do texto (como os títulos, as ilustrações, o sumário, etc.);

c) metatextualidade, quando se trata de um comentário de um texto por um outro;

d) arquitextualidade, quando há relação de um texto com as diversas classes às quais pertence;

e) hipertextualidade, quando se quer referir à operação pela qual um texto insere-se sobre um texto anterior, sem que se trate de um comentário (paródias, pastiches, falsificação, etc.).

Koch, Cavalcante & Bentes (2007), em obra que trata exclusivamente do fenômeno da intertextualidade, apresentam outras categorias para o que chamam de "intertextualidade *stricto sensu*": intertextualidade temática, intertextualidade estilística, intertextualidade explícita e intertextualidade implícita.

Como se vê, aproximam-se da exaustão as tentativas de sistematizar o estudo da intertextualidade. Conforme Mozdzenski (2009), essas sistematizações são falhas em dois pontos: o primeiro estaria no agrupamento do intertexto em unidades distintas, o que, para ele, simplificaria o fenômeno da intertextualidade, pois, "não há gradação ou continuidade entre esses tipos de categorias. O texto é visto como um *monobloco semântico,* que deve ser taxativamente enquadrado em uma das possíveis classes" (MOZDZENSKI, 2009, p. 14).

O segundo problema apontado por Mozdzenski (2009) é o de que essas categorizações funcionam mais para organizar os estudos do que propriamente para explicar como acontece a intertextualidade. Segundo ele, dessas classificações decorrem dicotomias (como, por exemplo, a intertextualidade das semelhanças traria uma intertextualidade das diferenças; as da captação e as da subversão; a heterogeneidade mostrada e a heterogeneidade constitutiva), que não necessariamente acontecem nas práticas discursivo-cognitivas. O autor defende que "não percebemos os textos como se estivessem agrupados intertextualmente em dois grupos antagônicos" (MOZDZENSKI, 2009, p.14).

Ademais, essas categorias classificatórias para a intertextualidade se adéquam propriamente às manifestações linguísticas, deixando de fora, por exemplo, as materialidades imagéticas. É nesse sentido que Courtine defende o dialogismo das linguagens simbólicas, em um fenômeno o qual nomeou "intericonicidade" (COURTINE, 2006).

Courtine (2005) não nega o discurso/ texto – mas os pressupõe ao tratar de imagens. O autor afirma que qualquer imagem habita a memória visual dos sujeitos,

sendo intericonicidade as relações estabelecidas com o que lhe é exterior. É, pois, "uma noção complexa porque ela supõe a relação de uma imagem externa, mas também interna: as imagens de lembranças, as imagens de memória, as imagens de impressão visual armazenadas pelos indivíduos" (COURTINE, 2005).

Para Milanez (2006), a memória discursiva a qual Courtine (2005) se refere é fundamental para a análise intericônica. "Nossa memória se constrói (...) a partir do entrelaçamento de lugares nos quais procuramos as imagens que formam a substância de nossas lembranças" (MILANEZ, 2006, p. 173).

Em entrevista para Milanez, Courtine (2005) explica que a intericonicidade traz no bojo a mesma essência da noção de intertextualidade. Trata-se, portanto, de uma forma a contemplar a imagem como parte da tessitura textual e do elo discursivo, sendo, tanto quanto a materialidade linguística, atravessada por deslocamentos.

A noção de intericonicidade, aliada à noção de contexto trazida pela investigação sociocognitiva, são basilares para a formulação do modelo por Mozdzenski (2009). Para elaborá-lo[7], Mozdzenski (2009) recorre primeiramente à noção de explicitude formulada por Marcuschi – "explicitar é oferecer uma formulação discursiva de tal modo que contenha em si as condições de interpretabilidade adequada ou pretendida" (MARCUSCHI, 2007, p.40).

Isso significa que, ao produzir um texto, devem ser oferecidas pistas que lhe viabilizem a interpretação. Conforme a perspectiva sociocognitivista, significa também que as pistas são dadas de acordo com os contextos dos interlocutores e seus conhecimentos partilhados.

Outro critério utilizado por Mozdzenski para elaboração do modelo foi à funcionalidade[8] de cada ocorrência, mais especificamente o posicionamento do discurso citante em relação ao discurso citado. O autor formula essa categoria a partir da noção de polifonia de Bakhtin (2006): o discurso é concebido como arena onde se entrecruzam e lutam vozes de diversas orientações (concordantes, contraditórias, satíricas).

Esses dois critérios formam dois contínuos de um gráfico (ver Gráfico I, abaixo), que sintetiza, em uma perspectiva sociocognitiva e discursiva, a representação

[7] Para explicação minuciosa sobre os critérios utilizados na elaboração desse modelo de análise, ver Mozdzeski (2009).
[8] O autor confessa estar ciente das implicações trazidas pelo termo "funcionalidade" e "função", mas prefere utilizá-los dada a ausência de terminologia mais apropriada.

da intertextualidade e da intericonicidade. A seguir, aplica-se este modelo de análise intertextual ao videoclipe *Telephone,* objeto de investigação neste trabalho.

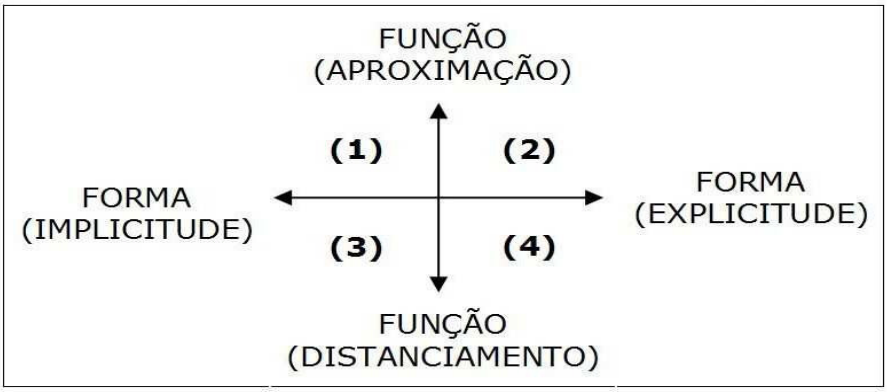


Gráfico I - Modelo de análise intertextual proposto por Mozdzenski (2009).

4 *TELEPHONE*: linhas cruzadas

Telephone é uma parceria entre as cantoras estadunidenses Lady Gaga e Beyoncé, e está registrada como sexta faixa do disco *The Fame Monster* (2009). Dirigido por Jonas Akerlund, o vídeo desta canção tem duração de 9 minutos e 32 segundos, tendo sido lançado em 10 de março de 2010.

Os minutos iniciais do vídeo mostram a parte exterior de uma penitenciária para onde Gaga[9] é levada presa por ter envenenado o namorado. Chegando à prisão para mulheres (ou "prisão para putas", como aparece no tempo 00min 30seg), é acompanhada até a cela por duas guardas, que lhe arrancam a roupa.

A cena seguinte (01min13seg) mostra o "pátio de exercício" da penitenciária, onde prisioneiras ouvem música, malham e se divertem. Usando vestido com correntes e óculos escuros feitos com cigarros meio-fumados, Gaga vai passar um tempo à luz do sol. Até o momento a canção *Telephone* ainda não foi executada – no aparelho de som que está no chão do pátio, toca *Paper Gangsta,* uma das faixas de *The Fame,* disco de Lady Gaga lançado em 2009.

No tempo 01min 58seg, pelo sistema de som instalado no pátio, o primeiro anúncio: ligação telefônica para Gaga. Já dentro da penitenciária, algumas prisioneiras

[9] Lady Gaga é nome artístico da cantora Stefani Joanne Angelina Germanotta. Gaga é a personagem por ela interpretada no videoclipe em análise.

se divertem com baralhos; outras se agridem fisicamente. No tempo 02min 51seg, o segundo anúncio: alguém está na linha de espera para falar com Gaga. O telefone toca. Gaga atende. A canção *Telephone* é executada.

Os primeiros versos e o refrão são cantados em *performance* com outras prisioneiras; no estribilho, a cantora aparece envolta por faixa amarela com o dizer "*caution*" (perigo). Aos 04min 40seg do vídeo, Gaga atravessa o portão de saída da penitenciária e vai de encontro a Honey Bee, personagem interpretada por Beyoncé, que está esperando em um *Silverado* amarelo – na parte traseira do carro, lê-se *"Pussy wagon"*[10].

Após troca de diálogos e viagem pelo deserto, cena que dura entre os tempos 04min 45seg e 05min 50seg, as duas param em um restaurante de estrada. Honey Bee senta de frente para um homem por quem, dado o comportamento de ambos, se supõe algum nível de envolvimento afetivo. Honey Bee e o homem pouco conversam. Aproveitando o momento em que ele vai ao bar, ela coloca um liquido venenoso no café que ele está bebendo.

Em seguida, o refrão de *Telephone* é executado ao longo de duas cenas intercaladas: Gaga, na cozinha do restaurante, preparando sanduiches; e Honey Bee, em um quarto, fazendo uma ligação telefônica.

No tempo 06min 58seg, o vídeo volta para a cena do encontro de Honey Bee com o homem, já manifestando os primeiros efeitos do veneno. Mais uma vez, outra cena é intercalada: Gaga mistura veneno a todos os pratos que serão servidos. No tempo 07min 10seg, Gaga surge como garçonete, e serve o pedido ao homem que está com Honey Bee. Após as primeiras mordidas, ele morre envenenado. O mesmo acontece com todos os clientes do restaurante.

Enquanto o último refrão de *Telephone* é executado, Gaga e Honey Bee, acompanhada por um corpo de dançarinos, dançam no meio da lanchonete, onde estão os corpos das pessoas envenenadas. As duas personagens fogem na *Pussy Wagon,* e dirigem pela estrada, intercalando com a cena de um repórter de um canal de notícias relatando a chacina.

[10] Na legenda da versão brasileira do filme, lê-se "Picape das gostosas".

As últimas cenas mostram Gaga e Honey Bee viajando pelo deserto; ao fundo, se ouvem sirenes de polícia, e na parte inferior da tela, se vê a sombra de um helicóptero sob a estrada. O vídeo finaliza com a indicação "*To be continued…"*.

O primeiro ponto a chamar a atenção para a possibilidade de diálogo entre o videoclipe de *Telephone* e produções cinematográficas é o enfoque exacerbado na coragem das duas personagens principais, que não temem a punição pelos atos que cometem. Um comportamento bem próximo ao das personagens criadas por Quentin Tarantino, cujos filmes abordam a temática da mulher heroína, da mulher a frente de todos os homens – como em *Jackie Brown,* de 1997, quando uma comissária de bordo traficante trapaceia todo um grupo de mafiosos.

Conforme Boscov (2004), o destaque dado às mulheres é uma marca incontestável nos filmes de Tarantino: "desde *Pulp Fiction,* todos os filmes do diretor têm personagens femininas fortes – uma influência que ele já creditou, em diversas entrevistas, à fibra de sua mãe, que o criou sozinho" (BOSCOV, 2004). Essa possibilidade de diálogo se torna ainda mais concreta quando se direciona um olhar mais atento para o carro utilizado por Honey Bee e Gaga. A *Pussy Wagon* que elas dirigem não é novidade: aparece em *Kill Bill* (2003), de Tarantino (ver Figura I, abaixo). Dividido em duas partes, o filme conta a história de uma mulher que sofre tentativa de homicídio durante o próprio casamento. Traída e quase morta, permanece em coma por quatro anos, e, quando acorda, quer vingança.



Figura I. Cena de *Kill Bill* (2003), à esquerda; cena de *Telephone* (2010), à direita.

Aplicando o caso ao modelo proposto por Mozdzenski (2009), identifica-se intertextualidade por aproximação e por explicitude, como mostra o gráfico II abaixo. Apesar de não expressa em palavras, a retomada ao filme de Tarantino é clara tanto pelo objeto em questão, quanto pelo sentimento que Gaga e Honey Bee por ele alimentam: como em *Kill Bill,* a *Pussy Wagon* no videoclipe de *Telephone* é o que literalmente move as personagens na busca por expressão de liberdade.

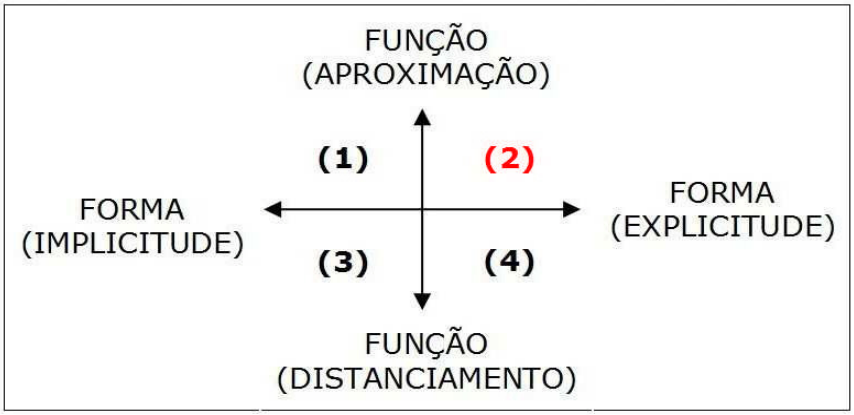


Gráfico II - A intertextualidade entre o veículo usado em *Telephone* e o veículo usado em *Kill Bill.*

A liberdade, aliás, é a força motriz que conduz o enredo do videoclipe de *Telephone.* Gaga foi presa por ter assassinado o namorado (como mostra *Paparazzi,* um dos videoclipes para promover o disco *The Fame,* também de Lady Gaga, lançado em 2009). Ciente do crime que cometeu, se entrega à polícia – o clímax de *Paparazzi* é a introdução de *Telephone.*

Apesar da consequência jurídica, a personagem não parece demonstrar arrependimento pelo que fez, tanto que, na primeira oportunidade, sai da prisão para cometer novo crime. Junto a Honey Bee, formam uma dupla de assassinas conscientes dos homicídios que cometem. O diálogo entre Gaga a Honey Bee no carro[11] é indício de que estão seguras do crime que irão cometer. Como Gaga não expressa discordância à

[11] No tempo 05min 10seg do vídeo, Gaga pergunta a Honey Bee "Estás certa de que queres fazer isso?", e como resposta, recebe: "Como assim certa?".

vontade da amiga, torna-se cúmplice de um sentimento doentio, do qual, inclusive, compartilha.

Entende-se, portanto, que ambas estão cientes das consequências trazidas pelo ato, e que, por isso, alimentam com homicídios a fome de ser livre. A forma como Gaga e Honey Bee expressam o sentimento de liberdade é semelhante ao comportamento de Thelma e Louise, protagonistas do filme por elas auto-intitulado, e outra produção cinematográfica com a qual *Telephone* dialoga.

Louise é garçonete e arrasta o passado amargo de um crime – assim como a personagem Gaga. Após um assassinato, do qual Thelma é cúmplice, as duas pensam em fugir para o México e recomeçar a vida. As ações de Thelma e de Louise são racionais; são decisões que brotaram de uma contingência radical e arriscada, mas a qual "não poderiam se justificar dizendo que 'foram levadas a fazer o que fizeram', de maneira inevitável. (...) Se negassem sua própria liberdade, Thelma e Louise estariam se negando como seres humanos" (CABRERA, 2006, p. 346).

Como se sabe, *Thelma e Louise* não é a única produção cinematográfica a abordar a temática da insatisfação feminina frente à opressão da sinistra sociedade dos homens (CABRERA, 2006). Aplicando-se o modelo sugerido por Mozdzenski (2009), poderia ser enquadrado como um caso de intertextualidade por implicitude. Afinal, é justamente a temática o ponto em que *Telephone* e *Thelma e Louise* se cruzam: em ambos, as personagens (Gaga & Honey Bee, Thelma & Louise) elevam o ser feminino para além da dominação masculina, a ponto de se tornarem fugitivas para firmarem o grito de liberdade. Tanto que, em alguns momentos, a estética dessas duas produções apresenta insinuações de lesbianismo – sugerida no videoclipe quando Honey Bee vai resgatar Gaga, e ambas mordem um pedaço de pão, que logo é descartado (TIBURI, 2010); e no filme, quando Thelma e Louise se beijam.

Todavia, a relação de intertextualidade (ou de intericonicidade, para usar o termo cunhado por Courtine) é mediada por complexas relações que envolvem todos os catálogos de memória de imagem de um indivíduo. Trata-se de imagens da memória, de impressões visuais armazenadas não somente pelos indivíduos, mas também pela memória coletiva (COURTINE, 2006).

Nesse caso específico, a relação intertextual entre as personagens está para além da temática (a cumplicidade pouco comum entre seres do mesmo sexo). A cena

final, tanto do videoclipe quanto do filme, mostra as duas personagens selando a amizade com um aperto de mão (ver figura 2), o que justifica o enquadramento como intertextualidade por explicitude, como mostrado o gráfico III.

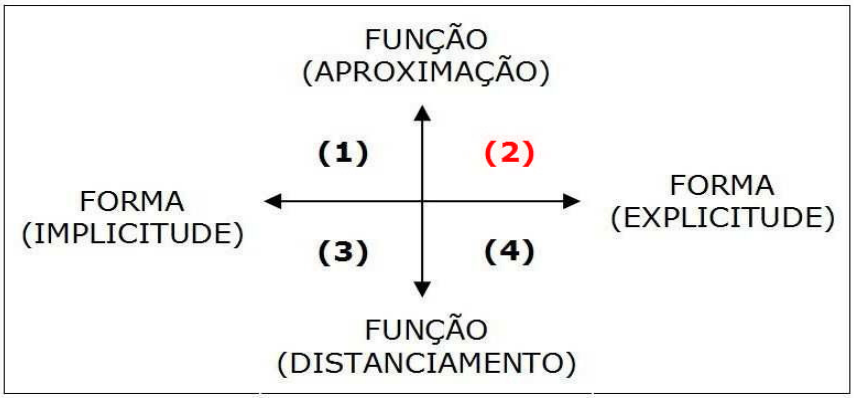


Gráfico III - Intertextualidade entre as personagens de *Thelma e Louise* e de *Telephone.*



Figura II. Cena final de *Thelma e Louise* (1991), à esquerda; cena final de *Telephone* (2010), à direita.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Linguística Textual tem-se dedicado a explicar a intertextualidade, cujo fundamento encontra-se nas noções de dialogismo e de polifonia. A investigação proposta parte desse pressuposto, mas propõe tratamento discursivo às construções multissemióticas.

Com Pinto (1999) e Adam (2008), foram apresentadas concepções de texto que consideram a imagem como parte da tessitura textual – e por que não sê-la o próprio texto? –, e que considera necessário o tratamento discursivo às imagens, posição também defendida neste trabalho.

Ao se tomar para investigação um objeto formado por diferentes materialidades, linguística e não-linguística, os estudos de intertextualidade resultaram insuficientes. As categorias utilizadas (estanques, por assim dizer) para explicar o fenômeno da intertextualidade em textos verbais escritos não se adequaram ao objeto investigado, dada a complexidade da linguagem videoclíptica.

Então, de forma a poder abarcar a relação dialógica entre essas materialidades não-linguísticas, duas contribuições foram essenciais: a) a intericonicidade, de Courtine (2006), que considera as imagens como parte de uma cadeia incomensurável e infinita– seguindo a mesma linha das cadeias enunciativas; b) o modelo de análise intertextual proposto por Mozdzenski (2009), que permitiu mais detalhamento na investigação do objeto de análise.

Com esse aparato teórico e metodológico, foi possível identificar diálogos entre o videoclipe *Telephone* e os filmes *Kill Bill volume 1, Kill Bill volume 2* e *Thelma e Louise,* conforme análise apresentada.

É importante destacar ainda a presença de outros possíveis diálogos que, por questão de espaço, não foram detalhados. Para além do que se percebeu, o videoclipe pode estabelecer diálogo tanto com outros filmes de Tarantino, como no caso das conversas entre Honey Bee e Gaga que se aproximam do conteúdo presente na conversa entre Vicent Veja e Jules, personagens de *Pulp Fiction;* quanto com outros videoclipes, como, por exemplo, *Beat it*, de Michael Jackson, em referência feita por Gaga ao sair da prisão (tempo 03:51).

Como se vê, a convocação de perspectivas teóricas diferentes (mas que percebem o aspecto discursivo do texto) possibilitou deslocamentos importantes que tornaram mais abrangentes as investigações em intertextualidade. Sem a pretensão de esgotar ou de se tornar referência no assunto, espera-se que este trabalho instigue novas produções sobre o fenômeno da intertextualidade que considerem os diálogos estabelecidos entre textos verbais e não-verbais.

REFERÊNCIAS

ADAM, J M. **A linguística textual:** introdução à análise textual dos discursos. São Paulo: Cortez, 2008.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal.** 4ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____ (VOLOSHINOV). **Marxismo e filosofia da linguagem.** 12ª edição. São Paulo: Hucitec, 2006.

BENTES, A. C. Linguística Textual. In: MUSSALIM, F; BENTES, A. C. (orgs). **Introdução à linguística:** domínios e fronteiras**,** volume 1. São Paulo: Cortez, 2000.

BOSCOV, I. E Tarantino, quem diria, tem sentimento. **Veja**. Edição 1874. 6 de outubro de 2004.

BRANDINI, V. Panorama histórico – MTV Brasil. In: PEDROSO, M. G. & MARTINS, R. **Admirável Mundo MTV Brasil.** São Paulo, SP: Saraiva, 2006.

CABRERA, J. **O cinema pensa:** uma introdução à filosofia através dos filmes. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

COURTINE, J. J. **Intericonicidade**. Regitro audiovisual do Labedisco, UESB, 2005. Disponível em http://tinyurl.com/22wp7ww

EDITORA ABRIL. Pulp Fiction. **Cinemateca VEJA,** número 131, ilustrada **+** 1 disco DVD. São Paulo: Abril, 2008.

FÁVERO, L.; KOCH, I. G. V. **Lingüística textual**: introdução. 3º edição. São Paulo: Cortez Editora, 1988.

FIORIN. J. L. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, B. (orgs.). **Bakhtin:** outros conceitos-chave**.** São Paulo: Contexto, 2006.

KOCH, I. V. G. Lingüística textual: quo vadis?. **DELTA**, vol.1, 2001 pp. 11-23. Disponível em http://tinyurl.com/2du67y9 Acesso em 06 de junho de 2010.

_____. **O texto e a construção dos sentidos.** São Paulo: Contexto, 1997.

_____. **Desvendando os segredos do texto.** São Paulo: Cortez, 2002.

_____. **Introdução à Linguistica Textual.** São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____; CUNHA-LIMA, M. L. Do cognitivismo ao sociocognitivismo. In: **Introdução à linguistica:** fundamentos epistemológicos. Volume 3. São Paulo: Cortez, 2004.
_____; ELIAS, Vanda Maria**. Ler e compreender os sentidos do texto**. São Paulo: Contexto, 2006.

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

KNAUSS, P. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. **ArtCultura.** Uberlândia, v.8, nº 12, 2006. (pp. 95-117).

LADY GAGA. **The Fame.** Interscope, p 2008. 1 CD (50:21 min).

LADY GAGA. **The Fame Monster.** Interscope, p 2009. 1 CD (34:12 min).

MAINGUENEAU, D. **Termos-chave da análise do discurso.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

MARCUSCHI, L. A. **Linguística textual: o** que é e como se faz. Recife: UFPE, 1983 (Série Debates).

_____. **Cognição, linguagem e práticas interacionais.** Rio de Janeiro: Lucerna, 2007.

_____. **Produção textual, análise de gêneros e compreensão.** São Paulo: Parábola, 2008.

MILANEZ, N. 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. (pp. 153-179).

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

MOZDZENSKI, L. A intertextualidade no videoclipe: uma abordagem discursiva e imagético-cognitiva. **Contemporânea.** Vol.7, nº 2, 2009. Disponível em http://tinyurl.com/28qd7o8 Acesso em 30 de maio de 2010.

PAULINO, G; WALTY, I; CURY, M. Z. **Intertextualidades:** teoria e prática. Belo Horizonte: Lê, 1995.

PÊCHEUX, M. Análise automática do discurso (1969). In: GADET, F. & HAK, T. (orgs.). **Por uma análise automática do discurso:** uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

PINTO, M. J. **Comunicação & Discurso:** introdução à análise de discursos. 2ª edição. São Paulo: Hacker Editores, 2002. (1999).

SANCHES, P. A. O YouTube sou eu. **Bravo!** Maio. p. 26-33, 2010.

VAN DIJK, T. A. **Cognição, discurso e interação**. 4ª ed. São Paulo: Contexto, 2002.

_____. Discourse, context and cognition. **Discourse Studies**, vol. 8, n. 1, p. 159-177, 2006.

_____. **Discourse and context**: a sociocognitive approach. New York: Cambridge University Press, 2008.

_____. Critical discourse studies: a sociocognitive approach. In: Woday, R; MEYERS, M. (eds.) Methods of critical discourse analysis. London: Sage, 2009. (pp 62-85).

TIBURI, M. O crime de Lady Gaga. **Cult.** Edição 146. 8 de maio de 2010.

VÍDEOS CONSULTADOS

PAPARAZZI. Jonas Akerlund. Estados Unidos, 2009. Videoclipe/ YouTube! Inglês, cor. Disponível em: http://tinyurl.com/2aatfld Acesso em 13 de junho de 2010.

KILL BILL – Volume 1. Direção: Quentin Tarantino. Produção: Lawrence Bender. Intérpretes: Uma Thurman. Lucy Liu. Vivica A. Fox. Michael Madsen. Daryl Hannah, David Carradine e outros. Roteiro: Quentin Tarantino. Música original: The RZA. Estados Unidos: Miramax International, 2003. 1 DVD (110 min), widescreen anamórfico, color. Produzido por Imagem Filme. Baseado nos personagens "The brigde" criado por Q & U.

KILL BILL – Volume 2. Direção: Quentin Tarantino. Produção: Lawrence Bender. Intérpretes: Uma Thurman. Michael Madsen. Daryl Hannah, David Carradine, Gordon

Liu, Michael Parks, e outros. Roteiro: Quentin Tarantino. Música original: The RZA. Estados Unidos: Miramax International, 2004. 1 DVD (110 min), widescreen anamórfico, color. Produzido por Imagem Filme. Baseado nos personagens "A noiva" criado por Q & U.

THELMA & LOUISE. Direção: Ridley Scott. Produção: Mimi Polk Gitlin e Ridley Scott. Roteiro: Callie Kouri. Intérpretes: Susan Sarandon, Geena Davis, Harvey Keitel, Brad Pitt, Michael Madsen, Christopher McDonald , e outros. Música: Hans Zimmer Edição: Thom Noble . Estados Unidos: MGM, 1991. (129 min.).

TELEPHONE. Jonas Akerlund. Estados Unidos, 2010. Videoclipe/ YouTube! Inglês, cor. Disponível em: http://tinyurl.com/23drash Acesso em 05 de junho de 2010.