

INTERICONICIDADE E MEMÓRIA DISCURSIVA: PERFORMANCES DE LADY GAGA NO VÍDEOCLÍPE *APPLAUSE*

INTERICONICIDADE AND DISCURSIVE MEMORY: PERFORMANCES OF LADY GAGA ON MUSIC VIDEO *APPLAUSE*

Ananias Agostinho SILVA¹

Resumo: Este artigo aponta e analisa os movimentos de intericonicidade presentes em imagens capturadas no videoclipe *Applause*, da cantora norte-americana Lady Gaga, e materializadas, dentre outros aspectos, pelas performances do corpo da cantora. De modo mais específico, refletimos sobre as ressignificações (novos efeitos de sentido) que o corpo de Gaga constrói ou produz ao recordar (via lampejos da memória discursiva), no campo midiático, outros discursos – outros corpos, outros sujeitos, outras imagens, oriundos de outras formações discursivas. Para tanto, tomamos o dispositivo teórico-metodológico da Análise de discurso de orientação francesa como fundamento para análise, respaldando-se, especificamente, nos trabalhos de Foucault (2001, 2003, 2008), Courtine (1981, 2006, 2011) e Milanez (2011, 2013, 2015).

Palavras-chave: Intericonicidade. Memória Discursiva. Videoclipe. *Applause*. Lady Gaga.

Abstract: This article points out and analyzes the intericonicity movements present in images captured in the video clip *Applause*, the american singer Lady Gaga, and materialized, among other things, the performance of the body of the singer. More specifically, we reflect on the reinterpretation (new effects of meaning) that Gaga body builds or produces the recall (through flashes of discursive memory) in the media field, other discourses - other bodies, other subjects, other images, arising other discursive formations. Therefore, we take the theoretical and methodological device of the french guidance discourse analysis as a basis for analysis, backing - specifically, in the work the Foucault (2001, 2003, 2008), Courtine (1981, 2006, 2011) and Milanez (2011, 2013, 2015).

Keywords: Intericonicity. Discursive memory. Video clip. *Applause*. Lady Gaga.

Considerações iniciais

The fame. Este foi o nome do *single* e do álbum de estúdio de estreia da cantora norte-americana Stefani Joanne Angelina Germanotta, conhecida artisticamente como Lady Gaga. Desde a produção e divulgação do seu primeiro trabalho, Lady Gaga tornou-se mundialmente conhecida no cenário da cultura musical internacional, tendo sido premiada com cinco *Grammy Awards* e treze *Mtv Video Music Awards*. O estilo *pop* de Gaga recebe influências de importantes nomes da

¹ Doutor em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Professor Adjunto da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (UNIFESSPA). E-mail: ananiasgpet@yahoo.com.br

música internacional, como *David Bowie*, *Michael Jackson*, *Madonna* e *Queen*. Por causa da extravagância e do exagero na interpretação das canções, nas vestimentas e adornos usados na produção de videoclipes, Lady Gaga é carinhosamente chamada pelos seus milhares de fãs de *Mother Monsters*². Estes, por sua vez, são por ela denominados de *Little Monsters*.

Em agosto de dois mil treze, Lady Gaga lançou seu terceiro álbum de estúdio de título *Artpop*. O primeiro *single* do disco foi a canção *Applause*, lançado inicialmente em doze de agosto daquele mesmo ano nos Estados Unidos e, depois, na Alemanha e no Japão. A canção foi escrita por Gaga e os arranjos musicais produzidos pelo DJ norte-americano White Shadow. O videoclipe homônimo de *Applause* foi lançado como produto de divulgação da canção em dezanove de agosto daquele ano durante o programa de televisão americana *Good Morning America*, sendo dirigido pelos fotógrafos americanos Inez Van Lamsweerde e Vinoodh Matadin. Atualmente, o videoclipe oficial possui aproximadamente duzentos e cinquenta milhões de visualizações na *internet* no canal de vídeos *Youtube*.

Essas considerações foram feitas com a finalidade de situarmos o objetivo principal deste trabalho. Grosso modo, apontamos e analisamos os movimentos de intericonicidade presentes no videoclipe *Applause* e materializados, dentre outros aspectos, pelas performances do corpo da cantora Lady Gaga. De modo mais específico, refletimos sobre as ressignificações (novos efeitos de sentido) que o corpo de Gaga constrói ou produz ao rememorar (via memória discursiva), no campo midiático, outros discursos – outros corpos, outros sujeitos, outras imagens, de outras formações discursivas. Portanto, para além de apontar semelhanças entre imagens construídas pelo corpo de Lady Gaga no videoclipe e imagens de corpos outros produzidas noutras materialidades discursivas historicamente situadas, atentamos, principalmente, para o efeito de atualidade que as imagens construídas por meio das performances do corpo da cantora provocam no videoclipe.

Convém ressaltar que entendemos o videoclipe como uma prática discursiva, na qual se combinam distintas semioses, de forma dinâmica e atrativa, para promover ou divulgar um produto artístico-cultural de um artista. Por geralmente ilustrar uma canção musical, o videoclipe possui uma duração temporal relativamente curta, em torno de cinco minutos – apesar de alguns videoclipes mais contemporâneos terem sofrido um significativo processo de alongamento de sua duração. Alguns dos videoclipes produzidos pela cantora Lady Gaga, por exemplo, apresentam essa característica, como *Alejandro* e *Telephone* (do álbum *The fame monster*). Os efeitos especiais, a

² A cantora passou a adotar a alcunha atribuída pelos fãs e intitular-se a *mother monsters*. Ela chegou a escrever um manifesto denominado de *The Manifesto of Mother Monsters*, gravado como uma faixa musical em seu álbum de estúdio *Born This Way*.

direção apurada e a construção de uma narrativa tornam os videoclipes produzidos atualmente muito semelhantes a filmes de curta-metragem, que, além de divulgar a canção, permitindo sua popularização, permite aos fãs uma identificação com a história construída via imagem e som. É o que ocorre com *Applause* – mesmo que sua duração temporal não seja relativamente longa (3'34).

Para análise dos movimentos intericônicos no videoclipe *Applause*, situamos este trabalho no âmbito da corrente teórica de estudos da linguagem denominada de Análise do Discurso – de orientação francesa – que tem o filósofo francês Michel Foucault (2000, 2008) como um de seus principais representantes. Por isso, recorremos a este autor para tratarmos das noções de discurso e de enunciado. No que diz respeito aos conceitos de intericonicidade e de memória discursiva, extremamente relevantes para as análises aqui empreendidas, recorremos aos trabalhos de Jean-Jacques Courtine (1981, 2006, 2011), propositos desses conceitos na França, e de Nilton Milanez (2011, 2013, 2015), que se encarregou de apresentá-los e divulgá-los no Brasil. Lançamos mão, ainda, de outros autores que refletem sobre análise de práticas discursivas, especialmente sobre o jogo de (inter)relações que se constroem entre as imagens que produzimos em nosso cotidiano para construir sentidos.

Análise do discurso de orientação francesa – discurso e enunciado

A Análise do discurso compreende abordagem de estudos da linguagem iniciada na França na década de sessenta do século passado. Interessa-se pelo estudo das formas de manifestação da língua atreladas à história, buscando, na materialidade linguística, as ideologias, os sentidos. Compreende que os discursos não são produzidos no vazio, mas situam-se historicamente e são determinados pela história – a noção de história é estritamente ligada à noção de social. Não se trata, é claro, de pensar a história como uma orientação cronológica de realização dos acontecimentos, isto é, de uma perspectiva clássica da história, na qual se compreende o discurso como elemento contínuo, que se desenvolve em uma linearidade temporal. Trata-se, nos termos de Foucault (2008), de uma visão de história como ruptura e descontinuidade. Os discursos são produzidos na descontinuidade da história e é nessa dispersão que eles devem ser analisados. Eles não estão ligados por princípios de unidade e continuidade.

Há, no entanto, uma regularidade na dispersão. Há certas condições históricas e discursivas, certas regras de formação, que permitem o surgimento de um discurso e não de outro em uma dada conjuntura. Na verdade, como afirma Courtine (1981), na esteira de Michel Pêcheux, todo discurso surge no âmbito de uma dada formação discursiva que determina “o que pode ser

dito” ou não. Ora, sendo assim, todo discurso é um conjunto de enunciados que se remetem a uma mesma formação discursiva. A formação discursiva compreende justamente esse conjunto de enunciados que são submetidos a uma mesma regularidade na dispersão e que permitem o surgimento de um discurso. Por isso, a análise do discurso interessa-se por descrever os ‘sistemas de dispersão’ dos enunciados que o compõem considerando suas regras de formação (FOUCAULT, 2008).

O enunciado, aqui, não corresponde ao enunciado gramatical, isto é, à proposição ou à frase – unidades constitutivas da lógica e da linguística da frase. Usando os termos de Milanez (2011), dizemos que o enunciado não tem a ver com um sintagma e suas regras de construção dentro de um quadro de linhas canônicas que se sucedem e se permutam. De fato, na Análise do discurso de orientação francesa o enunciado não é estrutura. Entende-se o enunciado, especialmente a partir de Foucault (2008, p. 96), como uma “[...] função que é preciso descrever agora como tal, ou seja, em seu exercício, em suas condições, nas regras que a controlam e no campo em que se realiza”. O enunciado é uma unidade básica, elementar, que dá forma ao discurso, visto, por sua vez, como uma família de enunciados pertencentes a uma mesma formação discursiva (BRANDÃO, 2012). Assim, nenhum enunciado é independente, mas sempre um enunciado faz parte de uma série ou de um conjunto, e desempenha uma função no meio dos outros, “apoiando-se neles e se distinguindo deles”, porque, apesar disto, todo enunciado é único, assim como o é todo discurso.

Interdiscursividade e memória discursiva

Ora, se os discursos são constituídos por enunciados oriundos de uma mesma formação discursiva e que se apoiam uns nos outros, diremos que os discursos se relacionam uns com os outros, seja para negar, recusar, avaliar, reafirmar, confirmar, criticar, satirizar, subverter. Os discursos são constitutivamente heterogêneos, o que significa dizer que não existe um discurso que não se reporte a discursos outros. Acompanhando Courtine e Marandín (1981, p. 37), entendemos a heterogeneidade “como elemento constitutivo de práticas discursivas que se dominam, se aliam ou se afrontam em um certo estado de luta ideológica e política, no seio de uma formação social em uma conjuntura histórica determinada”. Há, na verdade, uma relação interdiscursiva que marca a existência dos discursos.

A importância desse postulado é tamanha, de modo que alguns analistas de discurso, como Dominique Maingueneau (1984, p. 11), passaram a afirmar que a “unidade de análise pertinente [para o analista] não é o discurso, mas um espaço de troca entre vários discursos conveni-

entamente escolhidos”. Trata-se do primado do interdiscurso sobre o discurso. Claro que esta não é uma posição unânime na Análise do discurso, no entanto, dela, extraiu-se o procedimento necessário de que a análise da especificidade de um discurso deve ser feita colocando-o em relação a outros discursos (BRANDÃO, 2012). Nem sempre, é evidente, a heterogeneidade constitutiva dos discursos se deixam aparecer de modo transparente; às vezes, ela se mostra através de marcas explícitas – é o que acontece no discurso reportado, por exemplo – mas nem sempre esse caráter heterogêneo tem marcas visíveis.

Essa compreensão implica a existência de um sempre “já dito” que está na base do dizível (FOUCAULT, 2008, p. 36). De acordo com este autor, todo discurso manifesto repousa sobre um já-dito, que não corresponde, de forma simplória, a uma frase ou mesmo a um texto já verbalizado, “mas que teria ressonância sócio-histórica”, isto é, diz respeito a sentidos sobre os quais não temos mais acesso, que foram construídos ao longo de uma história e que estão em nós, sem que, na maioria das vezes, percebamos. Sob essa ótica, nenhum discurso seria essencialmente neutro, mas todo discurso possui uma orientação para outros discursos que lhes podem ser anteriores ou posteriores. Assim, o já-dito implica também não-ditos – nunca antes dito ou “jamais-ditos”.

Courtine e Marandin (1981) buscam compreender o conceito de interdiscurso elaborando a noção de memória discursiva. Para eles, “a noção de memória discursiva concerne à existência histórica do enunciado no interior de práticas discursivas”. Dessa forma, é a memória discursiva que permite a toda formação discursiva fazer circular “já-ditos”. É ela que torna possível, na rede de formulações de uma formação discursiva, o aparecimento, a rejeição ou a transformação de enunciados pertencentes a formações discursivas historicamente contíguas (FOUCAULT, 2008). É evidente que não se trata de uma memória psicológica ou cognitiva, mas de uma memória que supõe o enunciado inscrito na história. E, claro, a inscrição do enunciado na história não ocorre de forma cronológica, mas por meio de “um processo cujo desenvolvimento contraditório não conhece nem sujeito, nem origem, nem fim” (COURTINE, 1981, p. 56). Isto porque a memória discursiva não compreende apenas fatos do passado, mas envolve também, sob uma perspectiva discursiva, fatos do presente e do futuro (MILANEZ, 2011).

De fato, o que acontece é que a memória discursiva compreende um conjunto de sequências discursivas preexistentes a uma “sequência discursiva de referência” – trata-se da sequência discursiva (entenda-se o discurso) tomada pelo analista como ponto de referência para análise. Esse conjunto de sequências envolve tanto sequências já enunciadas quanto sequências que nunca foram ditas. As formulações pertencentes a essas sequências discursivas preexistentes constituem, junto com as formulações da sequência de referência, “redes de formulações que nos permi-

tirão verificar os efeitos de memória que a enunciação de uma sequência discursiva de referência determinada produz em um processo discursivo” (BRANDÃO, 2012, p. 98). Esses efeitos de memória, segundo Courtine e Marandin (1981), podem ser tanto de lembrança, de redefinição, de transformação, quanto de esquecimento, de ruptura ou de denegação do já-dito. Nesse sentido, não se pode analisar um discurso, na perspectiva aqui apresentada, sem considerar a memória discursiva.

Intericonicidade

Os conceitos de interdiscursividade e de memória discursiva estão calcados na ideia de repetição da existência histórica nos enunciados e foram pensados para um modelo de língua (MILANEZ, 2013). Para tratar a materialidade da imagem, segundo aquele autor, é necessário realizar um deslizamento conceitual, porque a imagem não existe da mesma forma que a língua. Foi o próprio Courtine (2006) quem fez esse deslocamento e propôs a noção de intericonicidade. Ele partiu do princípio de que

[...] toda imagem se inscreve no interior de uma cultura visual e essa cultura visual supõe a existência de uma memória visual no indivíduo, de uma memória das imagens na qual toda imagem tem um eco. Há um ‘sempre-já’ de uma imagem. Essa memória das imagens pode ser uma memória das imagens externas percebidas, mas pode muito bem ser a memória das imagens internas sugeridas pela percepção exterior de uma imagem. Então, a noção de intericonicidade é uma noção complexa, porque ela supõe o estabelecimento da relação de imagens externas, mas também de imagens internas, as imagens das lembranças, as imagens que guardamos na memória, as imagens das impressões visuais armazenadas pelo indivíduo. Não há imagem que não nos faça ressurgir outras imagens, tenham essas imagens sido vistas antes, ou simplesmente imaginadas [...]. (COURTINE, 2006 apud MILANEZ, 2006, p. 168, grifo do autor).

Ora, como se percebe, o princípio da intericonicidade parece seguir a mesma orientação que o de interdiscursividade, uma vez que “busca historicamente outro texto que já está ali presente e não em outro lugar, que aparece de forma apagada, mas que precisa de um mecanismo material para ser decifrado, seja pelas similitudes das imagens, pela repetição de sua historicidade ou pela recuperação do arquivo memorial coletivo” (MILANEZ, 2013, p. 350). As imagens trazem memórias de histórias de outras imagens que são recuperadas por meio de repetições, retomadas ou esquecimentos quando visualizadas pelo indivíduo. Parafraseando a problemática do enunciado em Foucault (2008) e acompanhando Courtine (2006), diremos que uma imagem tem uma existência dentro de um conjunto de outras imagens e que as regras e as formas que a geram a atualizam, considerando-a, primeiro de tudo, como uma existência singular. Na verdade, do

mesmo modo que “na medida em que retiramos de um discurso fragmentos que inserimos em outros discursos, fazemos com essa transposição mudar suas condições de produção” (BRANDÃO, 2012, p. 96), quando uma imagem rememora outras imagens, a significação desses ecos ou lampejos de memória ganha nova configuração semântica. Trata-se do “domínio de atualidade” citado por Foucault (2008). Quando as memórias de uma imagem fazem irromper um acontecimento passado em uma conjuntura presente, esse acontecimento é reatualizado e o efeito de atualidade produzido faz emergir sentidos outros.

Desse modo, o conceito de intericonicidade parece bastante útil para se tentar compreender o funcionamento da memória no campo discursivo das imagens, tal como procedemos neste artigo.

Análise e discussão dos dados

As imagens capturadas por meio de fotogramas do videoclipe *Applause*, da cantora Lady Gaga, recuperam memórias de outras imagens oriundas de campos discursivos diversos e localizadas em momentos específicos da história também variados. Esforçamo-nos, a partir de agora, em apontar e refletir sobre os movimentos de intericonicidade presentes nos fotogramas recortados do videoclipe, buscando na história os lugares de lembranças que trazem memórias contíguas e repetições das imagens construídas pelo corpo de Gaga nos fotogramas.

Para efeito de análise, elencamos fotogramas capturados do vídeo *Applause*, de Lady Gaga, e colocamos em contraste com imagens outras recuperadas via memória discursiva. Esse procedimento didático-metodológico possibilita a identificação de marcas formais de regularidade e de traços de intericonicidade entre as imagens quando colocadas em contraste, facilitando, portanto, a análise realizada. Outrossim, organizamos a análise em subtópicos distintivos, considerando as relações de intericonicidade estabelecidas entre as imagens selecionadas. Cada subtópico é propositalmente introduzido por um enunciado de outros campos discursivos, mas que permitem ao leitor evocar relações interdiscursivas com as imagens apresentadas.

a) “*Como uma deusa*”

Figura 01: Fotograma da Vênus de Gaga

Figura 02: *O Nascimento da Vênus*, de Sandro Botticelli



Fonte: Videoclipe *Applause*



Fonte: <http://infoescola.com/pintura/o-nascimento-de-venus/>

Ao contrastarmos as duas figuras apresentadas acima, observamos várias semelhanças entre a clássica obra de arte *O Nascimento de Vênus*, do pintor renascentista italiano Sandro Botticelli, e o fotograma do videoclipe *Applause*, de Lady Gaga. São elementos que fazem referência direta à tela de Botticelli: o corpo feminino nu (apenas partes íntimas cobertas), a presença de conchas como elemento originário da deusa Vênus, a posição vertical do corpo, os cabelos loiros e longos, dentre outros aspectos. Esses traços denunciam regularidades estéticas entre as duas imagens que podem ser recuperadas via memória discursiva. Fora esses elementos, é interessante considerar as heterotopias³ das duas imagens contrastadas no fotograma e na tela. Na mitologia romana, a deusa Vênus teria nascido dentro de uma concha de madre-pérola e gerada pelas espumas. A tela de Botticelli (figura 02) ilustra justamente o momento de emersão da deusa nas águas do mar, em cima da concha onde foi gerada, sendo empurrada para a margem pelo Vento Oeste (por isso sua inclinação para a esquerda) e acolhida por uma Hora (uma das deusas das estações) com um manto bordado de flores. Os elementos que constroem a heterotopia do fotograma acima destacado (figura 01) reatualizam aqueles descritos na tela: o corpo de Lady Gaga emerge como a Vênus de um recipiente onde parece ter sido “gerada” ou produzida, o que é sugerido pela nudez e pela presença de duas mãos monstruosas que parecem tê-la modelado. Seria, pois, o nascimento da *Mother Monsters*. A nebulosa que envolve o corpo e a performática explosão de cores que se segue no videoclipe adicionam um efeito de instantaneidade, como se indicasse justamente o momento exato do nascimento ou emersão da Vênus de Gaga.

Acompanhando Milanez (2013, p.351), diremos que, a partir da observação de certos movimentos de intericonicidade que se estabelecem entre o fotograma do videoclipe *Applause* e a tela de Botticelli, é possível visualizar “um deslocamento de sentidos que partem da imagem em questão [*O Nascimento da Vênus*], conservando de certa maneira seus traços, mas apagando outros, de forma a produzir um novo discurso”. Assim, no videoclipe de Lady Gaga, especialmente por meio do dispositivo do corpo da cantora, ocorre uma atualização da Vênus mitológica, isto é, outros efeitos de sentido são produzidos na construção de uma nova deusa, a Vênus de Gaga. Se olharmos para o traçado (traço vertical imaginário) que cons-

³ Foucault (2001) usa o termo heterotopia para descrever espaços que têm múltiplas camadas de significação ou de relações a outros lugares e cuja complexidade não pode ser vista imediatamente.

trói a imagem do corpo da cantora no fotograma, atestamos uma virilidade da figura feminina (sugestão de força, altivez) não encontrada na imagem da deusa mitológica. Esse traçado imaginário, segundo Milanez (2013), constrói a materialidade da imagem e a insere em uma determinada ordem do discurso, uma vez que instaura uma posição do olhar marcada e controlada pelo próprio traçado. A materialidade da imagem produz sentidos e cria verdades para o corpo da figura feminina representada no fotograma: a Vênus de Gaga é forte, viril e sensual. É a *Mother Monsters*.

Estamos, pois, diante de dois sistemas icônicos configurados em universos (mitológico e midiático) e tempos (renascimento e pós-modernidade) diferentes. No entanto, orientando-se pela arqueologia do saber engendrada por Foucault (2008, p. 141), entendemos que as relações que se estabelecem entre essas duas imagens podem aqui ser compreendidas em um ‘domínio de atualidade’, ou seja, “certo tipo de material histórico [o imagético, neste caso], com características históricas definidas [no campo das artes e da religião] passa por um processo [de publicização, de divulgação, de reconhecimento] para se reinscrever na história, momento em que promoverá sua rehistoricização, por meio de sequências discursivas que se citam”, produzindo um efeito de atualidade – que será verificado em todas as outras imagens analisadas a seguir.

b) “I’m-a diva”

Figura 03: Marilyn Gaga



Fonte: Videoclipe *Applause*

Figura 04: Marilyn Monroe



Fonte:

https://pt.wikipedia.org/wiki/Marilyn_Monroe

Figura 05: Marilyn Gaga



Fonte: Videoclipe *Applause*

É praticamente explícita a referência que Lady Gaga faz à atriz e modelo norte-americana Marilyn Monroe. Um caso de heterogeneidade marcada. Como se sabe, a atriz ficou mundialmente conhecida depois de interpretar importantes personagens do cinema americano da década de cinquenta, tornando-se um dos mais populares símbolos sexuais (feminino) daquele período. Durante muito tempo – e, quiçá,

ainda hoje – a atriz foi considerada como um protótipo feminino de sexualidade: branca, loira, boca vermelha e carnuda, pernas e curvas bastante delineadas, seios fartos. Em *Applause*, Gaga faz uma captação da imagem da atriz, mas de forma subversiva. As cores marcantes (pele branca, cabelos loiros, boca vermelha, vestido branco) e o sinal (pinta) ao lado esquerdo do nariz compreendem marcas explícitas que nos permitem estabelecer relações de intericonicidade entre a imagem da cantora e a imagem da atriz. Entretanto, não se trata de simples imitação, mas de uma ressignificação da imagem da atriz por meio do corpo da cantora. O corpo de Gaga parece ser um suporte que enuncia discursos com efeitos de sentidos outros para além da sensualidade insinuada por Marilyn Monroe. A *mother monster* recria uma Marilyn Monroe estilo Gaga: mesmo fazendo apelos sensuais, ela é monstruosa (quase um zumbi), psicodélica, subversiva e mentalmente perturbada. Um corpo preso que parece querer libertar-se – a Marilyn Monroe de Gaga aparece enjaulada e debate-se, a todo instante, tentando libertar-se das grades. As grades parecem apontar o poder de coerção que reprimia e limitava a liberdade do corpo feminino – e talvez ainda o faça dessa forma. A própria Marilyn Monroe sofreu abusos e provocações morais por ser visionária e por praticar atitudes insólitas para o que era convencionalmente aceito como normal e moral àquela época. Por isso a loucura aparente da Marilyn Gaga. Ora, a loucura nada mais é do que uma reação subversiva de sujeitos que se encontram historicamente ou socialmente excluídos por saberes e poderes que segregam aqueles que fogem à normalidade (FOUCAULT, 2003). Assim, o corpo de Gaga ressignifica o ícone Marilyn Monroe e enuncia uma vontade de libertação do sujeito feminino.

Na mesma direção, mas com uma interpretação diferente desta anteriormente apresentada, alguns críticos de imagem e som apontaram, logo após o lançamento do videoclipe *Applause*, que Lady Gaga se reporta especificamente à reprodução seriada (com variação de cores) de uma imagem de Marilyn Monroe pintada pelo cineasta e pintor norte-americano Andy Warhol (1928 – 1987), representante de movimento de arte popular.

Figura 06: Marilyn Gaga

Figura 07: Imagem de Marilyn Monroe

Figura 08: Marilyn Gaga



Fonte: Videoclipe *Applause*

Fonte: pinterest.com

Fonte: Videoclipe *Applause*

A intericonicidade se constrói, em um primeiro momento, pela semelhança física, porque Gaga busca reproduzir no videoclipe os atributos da atriz na imagem, e de tonalidades das cores, especialmente o cabelo amarelo gema, conforme se percebe nos fotogramas seis e oito acima contrastados com a imagem pintada por Andy Warhol. Noutra plano, dizemos que se instaura entre as imagens uma interdiscursividade pela ideologia de arte popular. Como dito, Andy Warhol foi um dos principais representantes do movimento de arte popular desenvolvido nos Estados Unidos na década de sessenta do século passado quando se marca a passagem da modernidade para a pós-modernidade na cultura ocidental (COSTA, 2014). Não por acaso, o nome dado ao álbum de estúdio da cantora Lady Gaga que contém a canção *Applause* é justamente *ArtPop*, lançado no final do ano de dois mil e treze nos Estados Unidos. O álbum marca a volta da cantora aos palcos com um estilo mais inovador e ainda mais excêntrico do que seus outros trabalhos. Logo, é possível identificar relações interdiscursivas no que diz respeito às influências histórico-contextuais e ideológicas que dão sustentação às duas obras, considerando as experiências de seus autores.

c) “Chora, Pierrot”

Figura 09: Pierrot, de A. Smirnov

Figura 10: Gaga Pierrette

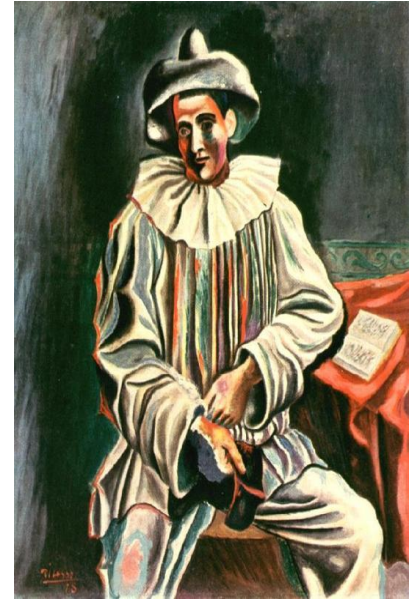
Figura 11: Pierrot, de Pablo Picasso



Fonte: www.pinterest.com



Fonte: Videoclipe *Applause*



Fonte: www.pinterest.com

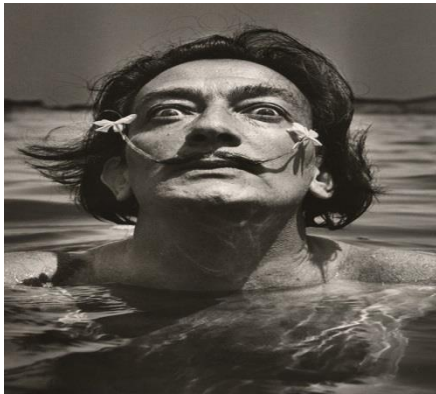
O fotograma presente na figura de número dez corresponde à imagem de capa do álbum de estúdio de Lady Gaga *ArtPop*. Trata-se de imagem capturada do videoclipe *Applause*. O rosto de Gaga está pintado de branco com borrões de tons variados do azul, vermelho e amarelo que, com quase sem nenhum esforço, nos faz lembrar o clássico personagem *Pierrot*, da *Commedia dell'Arte*, do francês Jean-Gaspard Deburau. A maquiagem de cor branca no rosto quase sempre borrada pela presença de lágrima e a expressão facial introspectiva sugerem ao *Pierrot* a construção da imagem de um palhaço triste porque apaixonado pela Colombina, mas não é correspondido. Porque é inocente em excesso e porque vive inconscientemente distante da realidade, é considerado como um personagem bobo e lunático.

Acima, contrastamos a imagem do fotograma do videoclipe de *Applause* com duas imagens de obras de artes reconhecidas mundialmente: *Pierrot*, do pintor russo Alexander Smirnov, e *Pierrot*, do espanhol Pablo Picasso. Os movimentos de intericonicidade entre as três imagens contrastadas não são nada dissimulados. Lady Gaga parece querer fazer uma imitação evidente e proposital do personagem da *Commedia dell'Arte*. De acordo com Milanez (2013), essa possibilidade aponta para a historicidade das imagens tanto em relação a seus traços formais quanto à repetição de seus discursos. Se atentarmos especificamente para os formatos e as posições dos rostos dos corpos das três imagens, identificaremos várias características semelhantes que produzem esse discurso imagético. A inclinação da cabeça dos corpos dos sujeitos enunciados nas três imagens, para direita ou para esquerda, parece revelar uma falta de precisão, de afirmação de si como sujeito. Os olhos, além de comungarem tonalidades de um azul, são tristes, ternos e longínquos,

parecendo denunciar sujeitos perdidos e pouco compreendidos pelo o outro. A configuração de linhas imaginárias que compõe o riscado das bocas também compartilha de várias semelhanças. As bocas entreabertas corroboram a imagem de um sujeito bobo e inseguro, característico do *Pierrot*, mas também reforçam os sentimentos de tristeza e desconsolo que lhes assolam, porque a dor é exprimida, mas não pode ser escrachada aos gritos. Assim, a intericonicidade entre as imagens acima expostas ocorre na forma de repetição dos traços formais que as dão sustentação e as constroem, mas, também de repetição do discurso que é por elas enunciado.

d) *“It’s so crazy right now!”*

Figura 12: Autorretrato de Salvador Dalí



Fonte: artepolitecnica.tumblr.com

Figura 13: Lady Louca



Fonte: Videoclipe *Applause*

A imagem capturada no fotograma da figura de número treze sugere uma perturbação que atravessa o rosto de Gaga. Tal perturbação permite-nos recordar a clássica fotografia de um dos maiores pintores da humanidade, o catalão Salvador Dalí. Nas duas imagens contrastadas acima, percebemos traços de intericonicidade que extrapolam o limite das tonalidades de cinza e preto que configuram a heterotopia das figuras: os corpos dos sujeitos são ocultados e apenas as cabeças emergem, inclinadas para cima. Os olhos dos dois corpos ilustrados nas figuras revelam uma loucura perturbadora e insana, característica das obras surrealistas do pintor catalão.

No fotograma acima apresentado, Gaga segura um punhal com a boca que parece ter sido atirado por alguém e capturado por ela enquanto ainda realizava um percurso pretendido pelo atirador. O punhal rememora os longos bigodes de Dalí na fotografia acima apresentada – de produção desconhecida – que estão entrançados e apegados a duas flores, uma em cada extremidade. Na verdade, a referência à imagem de Dalí parece ser intencional e explícita, ainda mais considerando a série de outras imagens que apresentam traços icônicos característicos do surrealismo e que se seguem ao longo do videoclipe da cantora.

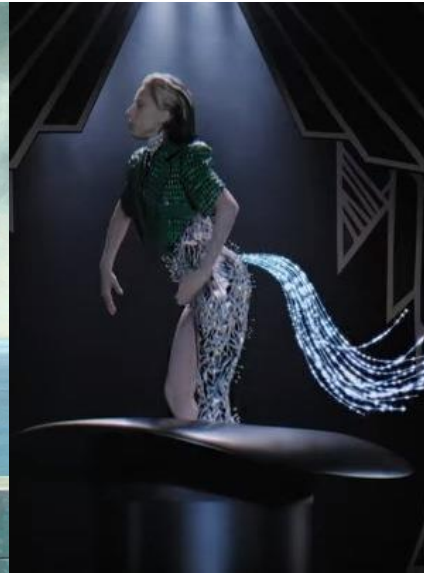
Ainda nesta mesma direção, o fotograma abaixo capturado lembra-nos as obras surrealistas do pintor belga René Magritte, especialmente pela presença da cartola – elemento marcante da indumentária do pintor e das suas obras.

Figura 14: O filho do homem



Fonte: www.pinterest.com

Figura 15: Lady Louca



Fonte: Videoclipe *Applause*

Figura 16: Chapeleiro Maluco



Fonte: Filme *Alice no país das maravilhas*

Além da referência à arte surrealista de Magritte, o fotograma da figura quinze também reverbera, via memória discursiva, a imagem do Chapeleiro Maluco, clássico personagem da obra *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll. Mais uma vez, é a cartola o elemento fantástico que nos permite atualizar a imagem do Chapeleiro Maluco, apresentada no fotograma da figura dezois, na imagem de Gaga. Ademais, outros traços icônicos nos permite forçar esta relação, tais como o colorido das vestimentas e dos cabelos, a maquiagem branquicenta, os movimentos de braços e pernas. Não podemos deixar, ainda, de considerar a loucura como elemento constitutivo dos sujeitos representados nas figuras. Claro, não se trata de pensar aqui a loucura como uma patologia, mais muito mais como um mecanismo de exclusão sustentado no absurdo do conhecimento da verdade da existência.

e) “*The little ugly...*”

Figura 17: Gaga Negra

Figura 18: Gaga Negra

Figura 19: Gaga Feia

Fonte: Videoclipe *Applause*Fonte: Videoclipe *Applause*Fonte: Videoclipe *Applause*

Finalmente, as três últimas figuras apresentam traços que rememoram dois clássicos: o filme *Black Swan* (O cisne negro), de Darren Aronofsky, e o conto *O patinho feio*, do escritor dinamarquês Hans Christian Andersen. Em várias cenas do videoclipe é possível verificar o efeito de repetição de traços característicos da personagem principal de *Black Swan*. No fotograma da figura dezessete, por exemplo, Lady Gaga aparece vestida de preto e com uma estrutura metálica em suas costas que imita as longas asas de um cisne e que parece permitir-lhe levitar. Parece tratar-se de pura imitação do próprio cisne negro. Some-se a isto outros elementos que nos permitem enxergar relações de intericonicidade entre as duas obras, tais como a leveza dos movimentos delicados, calculados e ensaiados de Lady Gaga, que se assemelham de perto aos passos de dança apresentados pela protagonista do Cisne Negro.

A metáfora enunciada no parágrafo anterior se concretiza no fotograma da figura dezoito. Gaga parece sofrer um processo de zoomorfização, porque se transforma efetivamente em um cisne negro – corpo de cisne e cabeça de gente. Talvez a intenção da cantora tenha sido impor sua identidade ao animal, mas, independentemente disso, é impossível não lembrar dos lendários centauros, dos sátiros, dos minotauros, das sereias, que possuíam uma metade humana e outra metade animal. Gaga constrói uma espécie de ser vivo que, a semelhança daqueles aqui citados, apresenta traços humanos e características animais. Trata-se, também, pois, de uma releitura das clássicas figuras mitológicas.

O orifício circular que recobre o cisne negro em que Gaga transformou-se imita a membrana externa que recobre os ovos das aves em geral. O cisne dentro do ovo faz referência ao clássico infantil *O patinho feio*. Na verdade, além dos traços de intericonicidade entre o fotograma da figura dezoito e a imagem que recuperamos via memória discursiva do personagem Patinho Feio, é possível pensar numa relação de interdiscursividade que se constrói entre a imagem do fotograma dezoito e o *Manifesto of Mother Monsters* – publicado no videoclipe da música *Born This Way*, do álbum de nome homônimo. No manifesto, a cantora elabora um discurso em que expressa o desejo pelo “*the beginning of the new race, a race within the race of humanity, a race which bares no*

*prejudice, no judgement, but boundless freedom*⁴. O sentimento da *Mother Monsters* revela uma identidade com as necessidades de expressão e de desejo de seus *littles monsters*, uma necessidade de libertação de fronteiras, uma necessidade aceitação perante a imagem, mesmo que seja uma imagem que apresente desajuste em relação aos padrões impostos cultural e socialmente por certas formações ideológicas.

Ainda via relações interdiscursivas, é possível enxergar que esse desejo de aceitação parece estar relacionado à própria história de vida da cantora. Em várias entrevistas e reportagens, Gaga afirmou que na escola “era um patinho feio” e que levou um bom tempo para se aceitar: “não me sentia bem na escola, era forçada a me vestir como os outros, mas sempre me espelhei em gente como Boy George. Sempre fui esquisita e quero, com minha música, dizer aos meus fãs que não há nada de errado nisso” (entrevista à Folha de São Paulo). Ora, assim sendo, a intericonicidade estabelecida com o clássico infantil *O patinho feio*, identificada no videoclipe analisado aqui, parece ter origem mesmo em acontecimentos discursivos que fazem parte constitutivamente da própria história de vida de Gaga, acontecimentos que são recuperados via memória discursiva e reinterpretados na história dos fãs da cantora.

Considerações finais

Este artigo pretendeu analisar os movimentos de intericonicidade presentes no videoclipe *Applause*, da cantora norte-americana Lady Gaga, materializados, dentre outros aspectos, pelas performances do corpo da cantora. Para tanto, recorreremos à noção de intericonicidade elaborada por Courtine (2006) e Milanez (2013) e à noção de enunciado de Foucault (2003, 2008), no âmbito da Análise do discurso de orientação francesa. Acompanhando Milanez (2013) e de posse da leitura aqui empreendida, observamos que os movimentos de intericonicidade identificados aqui compreendem, na verdade, o resultado dos efeitos de memória reverberados pelas irrupções de acontecimentos, que colocam, seja em forma de repetição, contraste ou refutação um par de imagens a constituir um arquivo em torno de certos efeitos, delimitados por filiações que partem de lugares cultural e historicamente situados. Noutros termos, por meio da noção de intericonicidade, observamos que as imagens capturadas do videoclipe de Gaga, associadas às outras imagens aqui reverberadas a partir do movimento da memória, se inscrevem em um campo de formulações discursivas sobre formas artísticas de expressão subjetividades de sujeitos infames. Assim, num efeito de retroação, as imagens desses sujeitos se (re)constroem no interior do videoclipe

⁴ Tradução: “O início de uma nova raça, uma raça dentro da humanidade, uma raça sem preconceitos, sem julgamentos, só uma liberdade sem fronteiras”.

Applause como uma prática discursiva que atualiza e ressignifica os seus dizeres e suas subjetividades nas descontinuidades da história.

Referências

- BRANDÃO, Helena. *Introdução à análise do discurso*. São Paulo: UNICAMP, 12. ed. 2012.
- COSTA, L. S. *Pop Arte e Moda*. Monografia de Especialização em Moda, Cultura de Moda e Arte. Universidade Federal de Juiz de Fora, 2014.
- COURTINE, J.-J.; MARANDIN, J.-M. Quel objet pour l'analyse du discours? In: CONEIN, B.; COURTINE, J.-J.; GADET, F.; MARANDIN, J.-M.; PÊCHEUX, M. (Ed.). *Matérialités discursives*. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1981. p. 21-33.
- _____. O tecido da memória: algumas perspectivas de trabalho histórico nas ciências da linguagem, *Polifonia*, Cuiabá, v.12, n.2, 2006, p.113. Disponível em: . Acesso em: 15. maio. 2016.
- _____. Discurso e imagens: para uma arqueologia do imaginário. Entrevista concedida a Vanice Sargentini, Carlos Piovezani e Luzmara Curcino. Trad. Carlos Piovezani. In: PIOVEZANI FILHO, C.; CURSINO, L.; SARGENTINI, V. M. O. *Discurso, semiologia e história*. São Carlos: Claraluz, 2011, p. 145-162.
- FOUCAULT, M. Outros Espaços. In: MOTTA, M. B. (org.): *Michel Foucault: Estética: Literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2001.
- _____. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2003.
- _____. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- GAGA, L. Ex-"patinho feio", Lady Gaga é o hit de 2009. In: *Folha de São Paulo*. São Paulo: 01 dez. 2009. Entrevista concedida a Thiafo Ney.
- MAINGUENEAU, D. *Novas tendências em Análise do Discurso*. Traduzido por Freda Indursky. Campinas: Pontes, 1984.
- MILANEZ, N. O corpo é um arquipélago. In: NAVARRO, P. (Org.). *Texto e discurso*. São Carlos: Claraluz, 2006. p. 153-179.
- _____. *Discurso e imagem em movimento: o corpo horrorífico do vampiro no trailer*. – São Carlos-SP: Claraluz, 2011.
- _____. Intericonicidade: funcionamento discursivo da memória das imagens. In: *Acta Scientiarum: Language and Culture*, Maringá, v. 35, n. 4, 2013, p. 345-355. Acesso em 08. Maio. 2016.
- _____. Intericonicidade: da repetição de imagens à repetição de discursos de imagens. In: *Acta Scientiarum: Language and Culture*, Maringá, v. 37, n. 2, 2015, p. 197-206. Acesso em 08. Maio. 2016.
- ORLANDI, E. P. *Análise do discurso: princípios e procedimentos*. 3. ed. Campinas: Pontes, 2001.

Chegou em: 09/06/2016

Aceito em: 16/09/2016