

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS

EUCLIDES VIEIRA DE SOUSA FILHO

A CONSTRUÇÃO DE UM *BAD ROMANCE*: um estudo semiótico da
intertextualidade na dramatização de problemas sociais em três videoclipes de Lady
Gaga

Campo Grande – MS

2023

EUCLIDES VIEIRA DE SOUSA FILHO

A CONSTRUÇÃO DE UM *BAD ROMANCE*: um estudo semiótico da
intertextualidade na dramatização de problemas sociais em três videoclipes de Lady
Gaga

**Dissertação apresentada à banca de defesa do
Programa de Pós-graduação em Estudos de
Linguagens da Universidade Federal de Mato
Grosso do Sul (UFMS) como requisito final para
a obtenção do grau de Mestre.**

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Eluiza Bortolotto Ghizzi.

Área de Concentração: Linguística e Semiótica

Linha de Pesquisa: Práticas e Objetos Semióticos

Campo Grande – MS

2023

EUCLIDES VIEIRA DE SOUSA FILHO

A CONSTRUÇÃO DE UM *BAD ROMANCE*: um estudo semiótico da intertextualidade na dramatização de problemas sociais em três videoclipes de Lady Gaga

Dissertação apresentada à banca de defesa do Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS) como requisito final para a obtenção do grau de Mestre.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Eluiza Bortolotto Ghizzi.

Área de Concentração: Linguística e Semiótica

Linha de Pesquisa: Práticas e Objetos Semióticos

Campo Grande – MS

2023

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Eluiza Bortolotto Ghizzi (Orientadora — Presidente)
Doutora pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), Brasil
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS)

Prof.^a Dr.^a Nara Hiroko Takaki (Avaliadora — Membro Titular)
Doutora pela Universidade de São Paulo (USP), Brasil
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS)

Prof.^a Dr.^a Desiêe Paschoal De Melo (Avaliadora — Membro Titular Externo)
Doutora pela Universidade de São Paulo (USP) Brasil
Universidade Estadual do Centro Oeste (UNICENTRO)

Para a minha mãe, Eva.

AGRADECIMENTOS

Em outros textos e momentos da vida em que pude agradecer aos que estão ao meu lado, agradei; todavia, aqui, quero primeiramente fazer menção a mim mesmo e ao desconhecido.

A mim, pela superação, dos obstáculos, do medo, da doença e pela cura. Em várias passagens da minha “ainda-pouca-vida”, segui sem olhar o buraco em que poderia tropeçar à frente ou o que poderia ter deixado em minhas memórias. Mas, ao “futuro-agora”, quero lembrar que escolhi ficar, voltar e tropeçar quantas vezes fosse necessário.

Ao desconhecido, aos que vivem por aí e aos que ainda surgirão, a eles, aqueles a quem parte da sociedade tenta apagar, como uma mancha, dedico o esforço de uma vida – que aqui, de forma figurada, aparece por meio do esforço desse período em que construí esta pesquisa, – e a eles desejo a vida mais linda e “lavandesca” que possam viver, “porque ainda é tempo de morangos” – como dizia a Sra. Lispector.

Faço menção de agradecimento, também, aos pesquisadores que fazem parte do Programa de Pós-graduação em Estudo de Linguagens (PPGEL), da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS), por sua dedicação e competência. Por fim, faço menção de agradecimento à professora Eluiza Bortolotto Ghizzi, com quem dividi o percurso desta pesquisa e que, com sua sensibilidade e clareza, me guiou durante esse período da minha jornada acadêmica.

Na natureza nada se cria e nada se perde, tudo se transforma.

– Lavoisier

RESUMO

A cantora Lady Gaga (n.1986) pode ser considerada uma porta-voz da sua geração, na medida em que se propõe a discutir problemas, especialmente da juventude, vivenciados por seus fãs, chamados por ela de *Little monsters* (monstrinhos). Assuntos como fluidez de gênero, respeito à comunidade LGBTQIAP+ e doenças mentais são alguns entre os que estão presentes nas músicas da cantora. Considerando a videografia de Lady Gaga, destacaram-se para nós seus aspectos de arte autobiográfica e engajada, paralelamente às misturas de signos de diferentes linguagens, entre as quais encontram-se referências a obras de outros artistas. Entendemos isso como gerando uma intertextualidade associada à dramatização de problemas sociais. E é essa intertextualidade que tomamos como objeto de estudo nesta dissertação, analisada em três videoclipes dessa cantora: *Born This Way* (2011); *Applause* (2013) e *911* (2020). O referencial teórico-metodológico adotado para a pesquisa correlaciona os conceitos de dialogismo, polifonia e intertextualidade de Mikhail Mikhailovich Bakhtin (1895-1975), com conceitos da semiótica de Charles Sanders Peirce (1839-1914), pertinentes à significação, à objetivação e à interpretação. As análises dos três videoclipes selecionados, para além de reconhecer que as misturas de signos são possibilitadas pelo uso das tecnologias digitais de informação e comunicação, permite visualizar como esses videoclipes vão referenciando e promovendo o diálogo com outras obras, já conhecidas pelo intérprete da cultura audiovisual. Considerando que essa estratégia leva à construção de um discurso dramático, autobiográfico e relacionado tematicamente com problemas sociais vivenciados por seu público, propusemos classificar os videoclipes como arte engajada. Concluímos a pesquisa destacando, por meio dessas obras, signos organizados em um discurso intertextual e que fala de problemas vivenciados pela própria cantora e, ainda, que são comuns a parte da sua geração; são dramas pessoais, alguns envolvendo riscos à saúde daqueles que os vivenciam. Eles são o tema das canções e dos videoclipes, razão pela qual interpretamos tais obras como contendo a narrativa de um romance ruim (*Bad romance*). As contribuições desta dissertação, além de abordar problemas sociais ainda presentes na nossa atualidade, focam a relação entre os estudos de linguagem, o videoclipe, a arte engajada e a pop *music* contemporânea.

Palavras-Chave: Signo; Videoclipe; Lady Gaga; Intertextualidade; Arte engajada.

ABSTRACT

Singer Lady Gaga (b.1986) can be considered a spokesperson for her generation, as she proposes to discuss problems, especially those of youth, experienced by her fans, which she calls Little monsters. Issues such as gender fluidity, respect for the LGBTQIAP+ community and mental illness are some of the ones that are present in the singer's songs. Considering Lady Gaga's videography, her aspects of autobiographical and engaged art stand out for us, in parallel with the mixture of signs from different languages, among which are references to works by other artists. We understand this as generating an intertextuality associated with the dramatization of social problems. And it is this intertextuality that we take as an object of study in this dissertation, analyzed in three video clips of this singer: *Born This Way* (2011); *Applause* (2013) and *911* (2020). The theoretical-methodological framework adopted for the research correlates the concepts of dialogism, polyphony and intertextuality by Mikhail Mikhailovich Bakhtin (1895-1975), with semiotic concepts by Charles Sanders Peirce (1839-1914), pertinent to meaning, objectification and interpretation. The analysis of the three selected video clips, in addition to recognizing that the mixture of signs is made possible by the use of digital information and communication technologies, allows us to visualize how these video clips are referencing and promoting dialogue with other works, already known by the interpreter of audiovisual culture. Considering that this strategy leads to the construction of a dramatic, autobiographical discourse thematically related to social problems experienced by its audience, we proposed classifying video clips as engaged art. We conclude the research by highlighting, through these works, signs organized in an intertextual discourse that speak of problems experienced by the singer herself and, also, that are common to part of her generation; they are personal dramas, some involving risks to the health of those who experience them. They are the subject of songs and music videos, which is why we interpret such works as containing the narrative of a bad novel (Bad romance). The contributions of this dissertation, in addition to addressing social problems still present today, focus on the relationship between language studies, the music video, engaged art and contemporary pop music.

Keywords: Sign; Video clip; Lady Gaga; Intertextuality; Engaged art.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. frame 1 do videoclipe Beautiful (2002).	36
Figura 2. frame 2 do videoclipe Beautiful (2002).	37
Figura 3. frame 3 do videoclipe Beautiful (2002).	37
Figura 4. frame 1 do videoclipe You Need to Calm Down (2019).	39
Figura 5. frame 2 do videoclipe You Need to Calm Down (2019).	40
Figura 6. frame 3 do videoclipe You Need to Calm Down (2019).	40
Figura 7. frame 1 do videoclipe Nonbinary (2020)	42
Figura 8. frame 2 do videoclipe Nonbinary (2020)	43
Figura 9. frame do videoclipe Stonemilker (2015).	60
Figura 10. no quadro montagem, do lado esquerdo, frame do videoclipe ATENÇÃO (2021); do lado direito, frame o filme A Fantástica Fábrica de Chocolate (2005).	63
Figura 11. no quadro montagem, frame do videoclipe Thank You Next (2018) e frame do filme Meninas Malvadas (2004).	64
Figura 12. no quadro montagem, do lado esquerdo, frame do videoclipe Terremoto (2019); do lado direito, frame do videoclipe I'm still in love with you (2002).	64
Figura 13. frame do videoclipe Born This Way (2011).	79
Figura 14. fresco A Virgem e o Unicórnio, de Domenico Zampieri, c. 1602.	80
Figura 15. no quadro montagem, pessoas durante a parada LGBTQIAP+ e em blocos de carnaval usando adereços em referência a unicórnios.	81
Figura 16. imagem de cartaz nazista de 1936 indicando a classificação das cores dos triângulos. O rosa era destinado aos prisioneiros homossexuais.	82
Figura 17. no quadro montagem, compilado de imagens do triângulo rosa, que faz parte dos símbolos de resistência da cultura LGBTQIA+, como em bottoms e camisetas à movimentos importantes como o Silêncio=Morte, usado pelo grupo ACT UP (AIDS Coalition to Unleash Power).	83
Figura 18. frame 1 do videoclipe Applause (2013).	85
Figura 19. frame 2 do videoclipe Applause (2013).	86
Figura 20. no quadro montagem, à esquerda, frame do videoclipe Applause (2013); à direita, imagem da obra Marilyn em sálvia-azul alvejada (1964), de Andy Warhol (1928–1987).	89

Figura 21. no quadro montagem, à esquerda, frame do videoclipe Applause (2013); à direita, imagem da obra Fonte (1917), de Marcel Duchamp (1887–1968).....	89
Figura 22. frame 3 do videoclipe Applause (2013).	90
Figura 23. no quadro montagem, à esquerda, frame do videoclipe Applause (2013); à direita, imagem da obra O Nascimento de Vênus (1485–1486), de Sandro Botticelli (X–1510).	91
Figura 24. frame 1 do videoclipe 911 – Shortfilm (2021).	93
Figura 25. no quadro montagem, figura 1 frame do videoclipe 911 –shortfilm (2020); figura 2, imagem da tela A persistência da Memória (1931); figura 3, imagem da tela Sonho causado pelo voo de uma abelha em torno de uma romã um segundo antes de acordar (1944), de Salvador Dalí.	94
Figura 26. no quadro montagem, frames 1e 2 do videoclipe 911 –shortfilm (2020); frames 3 e 4 do filme A Cor da Romã (1969).	96
Figura 27. frames 1e 2 do videoclipe 911 –shortfilm (2020).	97

SUMÁRIO

Introdução	13
1. LADY GAGA, VIDEOCLIFE E ARTE ENGAJADA	16
1.1. Videoclipe – o multimodal e o híbrido	16
1.2. A artista, sua obra e a produção audiovisual do novo milênio	21
1.3. Sobre a possibilidade do encontro entre vida e obra: quando a experiência de vida do criador é base para a criação da sua arte	28
1.4. Arte engajada, a expressão de uma minoria oprimida e o videoclipe de artistas engajados	31
2. O SIGNO INTERTEXTUAL, A INTERTEXTUALIDADE EM VIDEOCLIPES DA POP MUSIC CONTEMPORÂNEA E AS DELIMITAÇÕES DA PESQUISA	45
2.1. Breve introdução a Charles Sanders Peirce e ao signo triádico	46
2.2. Dialogismo, polifonia a intertextualidade	50
2.3. Polifonia em videoclipes de Madonna, Björk e Lady Gaga.....	58
2.4. O signo intertextual nos videoclipes <i>ATENÇÃO</i> (2021), <i>Thank U, Next</i> (2019) e <i>Terremoto</i> (2019).....	62
2.5. DELIMITAÇÕES DO CORPUS E QUESTÕES METODOLÓGICAS	66
2.5.1.Critérios para seleção do corpus: o objeto e a delimitação do corpus	66
2.5.2.VIDEOCLIPES: <i>BORN THIS WAY</i> (2011); <i>APPLAUSE</i> (2013) e <i>911 – SHORTFILM</i> (2020).	67
2.5.3.Critérios de análise: a ação do signo – a semiose, o percurso analítico de um videoclipe e o autor.....	75
3. O NOSSO OLHAR SEMIOTICISTA: ANÁLISE DE TRÊS VIDEOCLIPES DE LADY GAGA	77
3.1. SIGNOS DA RESISTÊNCIA LGBTQIAP+ NO MANIFESTO DE <i>MOTHER MONSTER</i>	77
3.1.1.Considerações da análise	84
3.2. A SOPA DE VOLTA À LATA: O RENASCIMENTO DO POP (DA MÚSICA POP) É O DE LADY GAGA, EM <i>APPLAUSE</i>	85
3.2.1.Considerações de análise	91
3.3. <i>911– SHORTFILM</i> – UMA NARRATIVA SOBRE SAÚDE MENTAL	92
3.3.1.Considerações da análise	98

3.4. O que restou dos nossos maus-amores (<i>Bad romances</i>)?	99
Considerações finais: <i>The end</i>	101
Referências	103

Introdução

O que podem a arte e o artista no meio em que estão inseridos? – O questionamento inicial guia-nos a algumas questões importantes a serem debatidas na presente dissertação. Isto posto, iniciamos a temática da pesquisa localizando essa questão na história da arte destacando que, desde a arte sujeita à magia e com valor de culto, até o processo de reprodução, com a xilografia na Idade Média, a litografia no início do século XIX, e todas as outras formas da era da reprodutibilidade técnica, como assegurado por Benjamin Walter (1892–1940)¹, temos a compreensão de que a arte expressa de algum modo o sentimento do meio e do tempo em que está inserida. A respeito disto, Anamélia Buero Buoro (2000, p. 25) escreve: “Portanto, entendendo arte como produto do embate homem/mundo, consideramos que ela é vida. Por meio dela o homem interpreta sua própria natureza, construindo formas ao mesmo tempo em que se descobre, inventa, figura e conhece.”

Na contemporaneidade, ou modernidade líquida², como referenciada por Zygmunt Bauman (1925–2017), Edward Lucie-Smith (2006, p. 201), historiador da arte contemporânea, refere-se à “ideia de que uma das tarefas específicas do artista contemporâneo é ser o porta-voz de grupos que, de alguma maneira, consideram-se desfavorecidos.” Entre os movimentos artísticos da segunda metade do século XX, Lucie-Smith (2006) insere a chamada arte engajada; e é a partir dessa definição que temos a compreensão de uma arte engajada que não apenas reflete a realidade social do momento, mas seleciona nessa sociedade os conflitos e age politicamente em relação a eles; ou seja, o artista torna-se um ator social engajado com a realidade. Isso pode ser visto, historicamente, na representação da guerra espanhola pela obra *Guernica* (1937), de Pablo Picasso (1881–1973), e atualmente com o radicalismo político no Brasil refletido na produção musical *Anjos Tronchos* (2020), de Caetano Veloso (n. 1942), que narra criticamente um dos principais acontecimentos ocorridos nas eleições de 2018 no país, as

¹ Nos primórdios, a obra de arte, devido ao peso absoluto que assentava sobre o seu valor culto, transformou-se, principalmente, num instrumento de magia que só mais tarde foi, em certa medida, reconhecido como obra de arte. Da mesma forma, atualmente, a obra de arte devido ao peso absoluto que assenta sobre o seu valor de exposição, passou a ser uma composição com funções totalmente novas, das quais se destaca a que nos é familiar, a artística, e que, posteriormente, talvez venha a ser reconhecida como acidental (BENJAMIN, 2012, p. 86-87).

² A sociedade contemporânea que aparece sob o nome de última sociedade moderna ou pós-moderna, a sociedade da “segunda modernidade” de Ulrich Beck ou, como prefiro chamá-la, a “sociedade da modernidade fluida” (BAUMAN, 2001, p. 35).

fakes news. Isto para citar apenas dois exemplos de como essa atitude engajada nas artes se localiza, desde um passado remoto até aos dias atuais.

Nesta nossa geração, a da cibercultura³, temos uma arte engajada em pautas sociais presente quase que transversalmente no audiovisual, essa linguagem híbrida, que inclui o videoclipe, que se tornou potente desde a geração dos anos 1990, com a popularização da *MTV*⁴ (1980), crescendo atualmente, com a criação do *site Youtube*⁵ (2005). Dentro desse contexto, considerando a videografia da cantora Lady Gaga (n.1986) da perspectiva do signo e da semiose, propusemos a análise e interpretação de algumas de suas obras. De modo mais específico, na presente dissertação apresentamos uma análise semiótica da intertextualidade na dramatização de problemas sociais em três videoclipes da cantora, são eles: *Born This Way* (2011); *Applause* (2013) e *911 - shortfilm* (2020).

No capítulo primeiro, nomeado “Lady Gaga, Videoclipe e Arte engajada”, estabelecemos relações entre videoclipes de Lady Gaga e de outros artistas da atualidade, destacando nos videoclipes as misturas de signos de diferentes linguagens possibilitadas pelos processos digitais e aspectos da arte engajada contemporânea.

No segundo capítulo, nomeado “O signo intertextual, a intertextualidade em videoclipes da *pop music* contemporânea e as delimitações da pesquisa”, temos como objetivo apresentar os critérios para seleção do corpus e o corpus da pesquisa, relacionar os conceitos de dialogismo, intertextualidade e polifonia, procedentes de Bakhtin, conceitos semióticos peircianos que se oferecem para uma análise do discurso, bem como apresentar os procedimentos de análise.

Uma característica constatada na obra de Lady Gaga é a recorrência em referenciar outros sistemas da comunicação e das artes. A esse respeito, a videografia de Lady Gaga torna-se assunto em evidência na mídia, em canais de comunicação como a *MTV* americana, que destacou doze referências identificadas como mais facilmente notadas em um dos videoclipes da cantora, dentre outras não pontuadas: “O mais recente vídeo de

³ Cibercultura é a cultura que surgiu, surge, ou está surgindo, a partir do uso da rede de computadores, e de outros suportes tecnológicos (como, por exemplo, o *smartphone*) através da comunicação virtual, a indústria do entretenimento e o comércio eletrônico, no qual se configura o presente (GÓIS, 2018, n.p.).

⁴ Surgida nos Estados Unidos no dia 1º de agosto de 1981 sob o controle da Warner-Amex Satellite Entertainment. Hoje possuído pela Viacom, o canal revolucionou a indústria musical mundial através da popularização dos videoclipes (SOARES, 2012, p. 31-32).

⁵ O *YouTube* nasce oficialmente em 14 de fevereiro de 2005, quando o trio Chad Hurley, Steve Chen e Jawed Karim registraram o domínio *youtube.com*. Os três se conheceram quando trabalhavam no *PayPal* e saíram com dinheiro no bolso quando o *eBay* comprou o sistema de pagamentos (KLEINA, 2017, n.p.).

Gaga está cheio de referências à moda, cinema, belas artes e estranheza do Oeste texano” (MTV, 2011, n.p., tradução nossa).

Considerando esse ato de referenciar outras obras, os fãs da cantora – os chamados por ela de *little monsters* (monstrinhos) – e diversos *sites* da internet se propõem a buscar referências citadas em sua obra, em outras linguagens e sistemas da comunicação, a cada videoclipe lançado. Para citar um exemplo, o site *UOL* (Em novo clipe de Lady Gaga, excesso de referências desvia atenção da música ‘Yoü and I’, 2011, n.p.) publicou a seguinte matéria sobre o assunto no lançamento do videoclipe “*You and I*” (2011), da cantora: “Em novo clipe de Lady Gaga, excesso de referências desvia atenção da música ‘Yoü and I’”.

Tendo identificado essa recorrência na obra da cantora, propusemos um estudo a partir da semiótica e do conceito de *signo* de Charles Sanders Peirce (1839 –1914), bem como das noções de significação, objetivação e interpretação. Ao mesmo tempo, consideramos apropriado recorrer aos conceitos de Mikhail Mikhailovich Bakhtin (1895 – 1975), de dialogismo e polifonia. Em meio a esse contexto teórico, também buscamos a noção de intertextualidade, de forma a compreendemos como ocorre essa representação audiovisual de Lady Gaga, de um lado, pessoal e autoral, de outro, engajada e referenciada em uma multiplicidade de outras obras.

No terceiro capítulo da dissertação, nomeado “O nosso olhar semiótico: análise de três videoclipes de Lady Gaga”, analisamos os três videoclipes de Lady Gaga selecionados, com foco na intertextualidade como estratégia para a construção de um discurso dramático sobre problemas sociais vivenciados por seu público e, em parte, por ela própria. Em outras palavras, nos posicionamos como intérpretes-analistas da obra audiovisual da cantora, de forma a interpretar essas referências a outros sistemas da comunicação e das artes e, também, o que ela se propôs em discutir a respeito dos problemas sociais da geração dela – em certa medida vivenciados por ela – por meio dessas referências.

Concluimos, considerando a obra audiovisual da cantora Lady Gaga como um conjunto de signos organizados em um discurso intertextual, que fala de problemas vivenciados pela própria cantora e, ainda, comuns a parte da sua geração. São problemas, algumas vezes, associados a dramas pessoais daqueles que os vivenciam, alguns envolvendo riscos à saúde. Eles são o tema das canções e dos videoclipes, razão pela qual interpretamos tais obras como contendo a narrativa de um romance ruim (*Bad romance*), por representar problemas do passado ainda presentes nessa atualidade.

1. LADY GAGA, VIDEOCLÍPE E ARTE ENGAJADA

Neste capítulo, abordamos o videoclipe, a obra audiovisual de Lady Gaga e dois temas suscitados por essa obra: o da relação entre a vida do artista e a sua obra e o da concepção de arte engajada.

No item 1.1, nomeado “Videoclipe – o multimodal e o híbrido”, apresentamos o videoclipe como um “sistema| híbrido”, a partir de Arlindo Machado (1997), e multimodal, a partir de Kress (1996, 1997), a fim de compreendê-lo em meio às novas formas narrativas da contemporaneidade, onde o multimodal e o híbrido referem-se às associações entre diversas linguagens.

No item 1.2, nomeado “A artista, sua obra e a produção audiovisual do novo milênio”, apresentamos Lady Gaga e as formas narrativas audiovisuais criadas por ela na década de 2010, dentre as quais destacamos os temas relacionados a problemas sociais da juventude e as inúmeras referências a outras obras, de outros artistas.

No item 1.3, nomeado “Sobre a possibilidade do encontro entre vida e obra: quando a experiência de vida do criador é base para a criação da sua arte”, evidenciamos, a partir dos exemplos de três artistas, a experiência do artista contemporâneo em representar seus conflitos pessoais por intermédio da sua arte.

No item 1.4, nomeado “Arte engajada, a expressão de uma minoria oprimida e o videoclipe de artistas engajados”, debatemos como essa relação entre artista e obra, que a princípio é pessoal, na obra de Lady Gaga se torna engajada, pois, tal como outros artistas citados ao decorrer desse item, transforma seus dramas pessoais em atitudes que vão ao encontro da identificação com seus fãs e da defesa de seus direitos.

1.1. Videoclipe – o multimodal e o híbrido

Conforme Bonnici (2007, p. 38), “O cânone literário ocidental é composto principalmente de obras escritas por autores brancos, masculinos e que pertencem às nações hegemônicas”. Atualmente, contudo, uma quantidade cada vez maior de pretos passa a ter voz e a poder representar pessoas pretas e suas culturas, o que não era uma realidade na sociedade ocidental de algumas décadas atrás. Feldmann (2019) entende que isso é parte de um anticânone literário, que teve seu início por volta da década de 1960, quando obras consideradas “não clássicas” começaram a ser estudadas. Desde então,

autores pretos, como Langston Hughes (1901–1967), passaram a ter mais visibilidade em circuitos literários e a poder representar suas vivências em narrativas como o poema *Negro* do autor, onde escreve: “Sou Negro. Negro como a noite é negra. Negro como as profundezas da minha África” (HUGHES, 1991, apud FELDMANN, 2019, p. 35).

Duarte (2009) registra que, a partir da insurgência e representação de grupos minoritarizados, como os autores da literatura afro-americana, os temas se expandiram e se diversificaram; agora, a sociedade passa a se reconhecer além de uma representação eurocêntrica de corpos e histórias na sociedade ocidental. E é a partir desta compreensão que assumimos que mudanças sociais e a queda de cânones, sejam eles temáticos ou outros, como os da forma, que é o que pretendemos discutir aqui, passam a mudar os modos como as histórias são contadas. Sobre isto, destacamos uma citação em Volóchinov (2018, p. 177), que discute a respeito da flexibilidade da linguagem: “para um falante, a forma linguística é importante não como um sinal constante e invariável, mas como um signo sempre mutável e flexível”.

O anticânone⁶ que incide sobre as formas significantes e sobre os modos de articulá-las, na relação com os temas nelas representados, vai ao encontro de outra insurgência, possibilitada pelos avanços das tecnologias digitais de informação e comunicação (TDICs), que se alia àquelas já em curso, da linguística, do discurso, da própria literatura etc., em meio às quais, o conceito de texto, os temas, os estilos e a formas de semiose mudam. De acordo com Rojo (apud SILVA JUNIOR; SILVA; CAVALCANTE, 2016, p. 5): “Na esteira das tecnologias digitais e da pluralidade de linguagens, a composição textual não deriva apenas de elementos alfabéticos (letras, palavras e frases). Pelo contrário, na arquitetura textual, são mobilizados um vasto contingente de semioses.” – Os tempos são outros.

No artigo *Uma Pedagogia dos Multiletramentos: Projetando Futuros Sociais* (1996), essa temática é debatida pelo *Grupo de Nova Londres*, formado por pesquisadores da área da educação linguística, com a teoria dos multiletramentos ou “os novos arranjos discursivos, seus suportes interativos e a demanda por estratégias de leitura” (COPE e KALANTZIS apud BALADELI, 2020, p. 2). No parágrafo de apresentação do artigo, é avisado: “Os autores argumentam que a multiplicidade de canais de comunicação e a crescente diversidade cultural e linguística no mundo de hoje exigem uma visão muito

⁶ “Formas (significantes) como cor, perspectiva e linha, bem como a maneira pela qual essas formas são usadas para realizar significados na construção dos signos” (KRESS e VAN LEEUWEN, 1996, p. 6).

mais ampla de letramento do que a retratada pelas abordagens tradicionais centradas na língua.” (GRUPO DE NOVA LONDRES, 2020, p. 101)⁷.

Compreendemos que a teoria dos multiletramentos se constitui e é pertinente em meio ao processo de ensino-aprendizagem, de forma a tomá-lo a partir de uma perspectiva mais inclusiva e diversa, porém, isso não está dissociado daquilo que, neste item da nossa pesquisa, propomos debater, a diversidade de linguagens, temas e outros que integram as produções culturais contemporâneas, em específico o videoclipe, com seus múltiplos recursos semióticos possibilitados pelas misturas de mídias várias, que ocorrem simultaneamente ou até se fundem. Citamos, a seguir e sobre esse tema das misturas de mídias, uma compreensão por Ted Nelsom (apud REZENDE; DIAS COLA, 2004, p. 94), dos anos 1960, a respeito do conceito de multimídia ou hipermídia.

O conceito de hipermídia está diretamente relacionado aos conceitos de hipertexto e de multimídia. Multimídia compreende a conjugação de múltiplos meios como, por exemplo, textos, imagens, sons, animações e vídeo para representar uma informação. Este termo pode qualificar representações de informações veiculadas por sistemas computacionais ou por outros suportes, não informatizados. Por hipertexto entende-se um sistema computacional que representa nós de informações em geral textuais, organizados não sequencialmente, por meio de ligações conceituais entre palavras-chave. O conceito de hipermídia pode ser visto como a interseção entre os conceitos de multimídia e hipertexto, na medida em que se trata de sistemas computacionais que ligam informações de forma não sequencial, como os sistemas de hipertexto e que utilizam múltiplos meios para representar a informação, como os materiais multimídia.

Um fato curioso que apresentamos sobre como as mudanças no ambiente digital têm impactado a sociedade nos últimos anos ocorreu em 2011, quando um vídeo divulgado na internet ganhou referência em vários *sites*; nesse, uma bebê de um ano de idade manuseia uma revista como se fosse um *Ipad*. Trata-se do vídeo *A Magazine Is an iPad That Does Not Work* (2011), no português, Revista é um *iPad* que não funciona. No final desse vídeo lemos a seguinte mensagem do pai da menina: “Para minha filha de um ano de idade, uma revista é um *iPad* que não funciona. Isso vai continuar assim pelo resto de sua vida. Steve Jobs codificou uma parte do sistema operacional dela.” (UOL. Bebê de um ano tenta mexer em revista como se fosse um iPad (e se decepciona!), 2011, n.p.).

O vídeo da garota manuseando a revista como um *tablet* mostra-se representativo da geração dela e de muitos outros jovens nascidos com os computadores e que se formaram em meios aos novos avanços tecnológicos e culturais, pois, com as novas

⁷ As citações utilizadas neste item do artigo publicado em 1996, “*A Pedagogy of Multiliteracies: Designing Social Futures*” (1996), foi a tradução publicada na Revista do Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada da UECE, “Linguagem em Foco” (2021).

tecnologias digitais de informação e comunicação, de acordo com Rojo e Barbosa (2015, p. 116), “surgem novas formas de ser, de se comportar, de discursar, de se relacionar, de se informar, de aprender. Novos tempos, novas tecnologias, novos textos, novas linguagens.” O espaço *cyber* e a era digital⁸ abrem espaço para as misturas de signos oriundos de diferentes linguagens e, com isso, ficam potencializadas novas formas de linguagem, novos significados e leitores.

Segundo Kress (1997), para a Semiótica Social, o foco é o processo de produção de sentido, ou a semiose humana. Dentre outros conceitos desenvolvidos e intrincados à semiótica social, destacamos aqui o de multimodalidade⁹, segundo o qual “qualquer texto sempre é multimodal, ou seja, o produtor recorre a mais de um modo para materializar a mensagem” (GUALBERTO, 2016, p. 62-63). A partir dessa definição ampla, decorre que o videoclipe pode ser compreendido como um gênero textual multimodal. Lemke (apud MOZDZENSKI, 2013, p. 101), nos lembra que a multimodalidade acompanha a evolução da linguagem: “As representações verbais e visuais coevoluíram histórica e culturalmente, para se complementarem mutuamente, coordenando-se entre si. Com isso, os textos passam a ser percebidos como construtos multimodais, dos quais a escrita é apenas um dos modos de representação das mensagens.”

No caso do videoclipe, as classificações decorrem também dos estudos sobre o cinema e o vídeo. Os estudos de Arlindo Machado (1997) acerca do vídeo, porém, nos levam a ver que esse fenômeno não se limita à perspectiva do “multi”, mas avança para o “híbrido”. Ao tratar de uma combinação de recursos semióticos, uma sintetização de diversos sistemas da comunicação, propõe entender o vídeo, – por conseguinte, o videoclipe, pois, ambos fazem parte do paradigma fotográfico¹⁰, – como um sistema híbrido:

O vídeo é um sistema híbrido; ele opera com códigos significantes distintos, parte importados do cinema, parte importados do teatro, da literatura, do rádio e, mais modernamente, da computação gráfica, aos quais acrescenta alguns recursos expressivos específicos, alguns modos de formar ideias ou sensações que lhe são exclusivos (MACHADO, 1997, p. 190).

⁸ A Era da Informação ou era digital são termos frequentemente utilizados para designar os avanços tecnológicos advindos da Terceira Revolução Industrial e que reverberaram na difusão de um ciberespaço, um meio de comunicação instrumentalizado pela informática e pela internet (MUNDO EDUCAÇÃO, n.p.).

⁹ Segundo Gasparetto Sé, os textos multimodais são aqueles que empregam duas ou mais modalidades de formas linguísticas, a composição da linguagem verbal e não verbal com o objetivo de proporcionar uma melhor inserção do leitor no mundo contemporâneo (2008, p. 1).

¹⁰ Para Lúcia Santaella e Nöth há três paradigmas no processo evolutivo de produção da imagem: o pré-fotográfico (imagens produzidas artesanalmente), o fotográfico (imagens produzidas por conexão dinâmica e captação física de fragmentos do mundo: foto, vídeo, cinema, holografia) e o pós-fotográfico (imagens sintéticas ou infográficas, inteiramente calculadas por computação) (1997, p. 157).

Bazin (2012, p. 49) define a hibridicidade do cinema como “linguagem impura”, por agregar códigos do teatro, da dança, literatura...etc., assim, os rearticulando, como sugerido por Thiago Soares (2012, p. 34): “o vídeo leva esta experiência ao extremo.” O que tem consequências também para as experiências semióticas que o videoclipe irá proporcionar. – Relacionamos essa afirmação de Bazin sobre o cinema ao videoclipe, pois, como destacado por Nöth e Santaella, o vídeo e o cinema fazem parte do fotográfico no paradigma evolutivo das imagens. De acordo com os autores (1997, p. 176): “as imagens videográficas não se soltaram do fotográfico porque ainda são ainda imagens por projeção, implicando sempre e preexistência de um objeto real cujo rastro fica capturado na imagem.” De acordo com Barbosa (2004, p. 137), também, o vídeo torna-se um meio heterogêneo, que não apenas é influenciado pelas formas de arte que agrega, mas as influencia:

O vídeo vive uma proliferação de expressões e impurezas de formas. Por se tratar de um meio heterogêneo, ele tem capacidade de transformar e influenciar as mais variadas manifestações da arte. Neste sentido, é possível afirmar que o vídeo redefine as práticas de arte nas últimas décadas.

Soares (2012) observa que essa combinação entre, de um lado, a canção, a imagem e o tempo e, de outro, a justaposição de imagens e referências, combinadas, formam um todo harmônico, um gênero híbrido com potência narrativa e polivalência de significados. Ou seja, o artista audiovisual torna-se um narrador. Essas misturas, que tornam o videoclipe, serão mais bem discutidas no capítulo seguinte, onde as relacionamos ao conceito de polifonia de Bakhtin.

Concluimos esse item considerando o videoclipe como um sistema híbrido de comunicação, que vem sendo apropriado pelos artistas da contemporaneidade. Eles se ajustam a ele, enquanto o ajustam às suas criações. Nessa nossa contemporaneidade, por meio e por causa dos avanços tecnológicos, é perceptível que o multi e o híbrido acabam por se tornar a feição do que é essa nova sociedade, em decorrência, de uma nova geração de artistas e leitores.

1.2.A artista, sua obra e a produção audiovisual do novo milênio

Há pouco mais de um mês em Washigton – EUA, não muito distante da casa branca, essa mulher falava alto com o presidente Obama, ela cobrava direito dos homossexuais no encontro pela igualdade, e encerrou dizendo: “bless God and bless the gays!” [abençoado seja Deus e abençoado sejam os gays!] Será que ela está procurando confusão? Ou ela só quer fazer as pessoas dançarem? Ou quem sabe as duas coisas? Imagina que o mundo da música pop estava meio parado e aí, de repente, aqui, em Nova York, aparece uma cantora bem loira com um visual totalmente diferente e uma música bem dançante que conquista o mundo todo, você deve achar que eu estou falando de Madonna nos anos 80 [1980], não é? Mas, nós estamos quase na segunda década do terceiro milênio e o nome da artista é Lady Gaga (FANTÁSTICO, 2009, n.p., transcrição nossa).

Iniciamos este item citando uma matéria realizada pelo jornalista Zeca Camargo, da emissora *Globo*, ao programa *Fantástico* de 15 de novembro de 2009, de forma a oferecer ao leitor uma compreensão do impacto que um *popstar* e sua obra imprimem na sociedade, quando sua ascensão é muito rápida, como foi o caso de Lady Gaga. Mas, também para lembrar que, no Brasil, grandes nomes da música, artistas de grande sucesso no cenário musical internacional, e de grande repercussão midiática, estreavam no *Fantástico*. Entre os clássicos do gênero pop que estrearam no programa estão os cantores Prince (1958-2016), Madonna (n.1958) e Michael Jackson (1958-2009) com a produção *Thriller* (1983), que mais tarde se estabeleceria como um marco da cultura pop contemporânea. De forma a compreender o quão forte era a promoção da obra do artista por meio do seu videoclipe no programa, citamos um relato em que os fãs do “rei do pop” revelam:

Na noite do dia 4 de dezembro de 1983, um domingo, o Fantástico mexeu com o imaginário de uma geração inteira. Ao exibir pela primeira vez no Brasil o clipe *Thriller*, de Michael Jackson, o programa ajudou a mudar a história da música pop. A jornalista Valéria Nani lembra que a Rede Globo anunciou, durante vários dias, a apresentação do clipe no Fantástico de 4 de dezembro de 1983. “Eu me reuni com um grupo de amigas na casa de uma delas para assistir”, conta (JUNDIAÍAGORA, 2018, n.p.).

Não demoraria muito até que o programa produzisse seus próprios videoclipes, ou seja, uma produção brasileira do audiovisual ganhava forma. De acordo com Pereira (apud SOARES, 2014, p. 229): “O Fantástico estabeleceu o ritmo do crescimento dos clipes no Brasil, criou um patamar estético e qualitativo a partir do qual todos os demais clipes passaram a ser avaliados e, além disso, deu ao País uma pródiga fornada de diretores.”

Todavia, essa potência audiovisual recente, em breve perderia sua força no programa da Globo, pois, com a popularização da internet, que anos mais tarde se

conformaria essencialmente no *site Youtube*, o programa deixaria de lado a exibição de videoclipes.

De repente, com o advento da internet, a ‘coisa’ começa a pulverizar. Começam a existir outras formas de captação de vídeo. Então, o Luizinho (Nascimento) pega um período de transição em que as coisas começam a ficar mais percíveis. É mais difícil você guardar exclusividade, não há tanto interesse pelo clipe. Passa a ter mais interesse a vida dos artistas. Eu lembro que a gente deixa de produzir musical, clipe, mas continuamos tendo interesse na vida do artista com outro olhar. Um olhar mais de bastidor, menos focado naquela coisa tradicional de clipe, lembra Eduardo Salgueiro, coordenador de produção do Fantástico, em depoimento ao Memória Globo (G1. Música. 2021, n.p.).

Ainda de acordo com o relato de Eduardo Salgueiro (G1. Música. 2021), as grandes produções dos videoclipes, como os de Michael Jackson ou da banda *Queen*, nos anos 1980, já não geravam tanto interesse quanto a vida do artista. Essa afirmação de Salgueiro talvez possa ajudar a entender o porquê de o videoclipe ter passado por uma apatia no começo do novo milênio. Corroborando ainda mais para esse cenário de desinteresse com as formas antigas de se consumir videoclipes, no novo milênio, a popularização do *Youtube*, a ascensão dos *smartphones* e o desinteresse da *MTV* – a maior emissora especializada em exibir videoclipes. – De acordo com o *site* especializado em cultura pop *Sociocrônica* (2022, n.p., transcrição nossa): “agora, todos [internautas] podiam produzir videoclipe, o que gerou um cenário aberto a vídeos caseiros, baratos, bobos e bonitinhos.”

No entanto, ainda de acordo com o *Sociocrônica* (2022), ao invés de ignorar esse novo cenário, uma nova aposta no mundo da música se aliaria a ele, Lady Gaga deu à canção *Paparazzi* (2009), uma canção de pouco mais de 3 minutos, um videoclipe com mais de 7 minutos, algo nos moldes das superproduções dos videoclipes dos anos 1970 e 1980. Além do formato, o tema do enredo da canção e do videoclipe de *Paparazzi* era exatamente uma das principais narrativas do novo século – início da década de 2010 –, ou seja, a frenética perseguição da vida dos artistas pela mídia, em busca de uma imagem ou de uma informação privada, muitas vezes em situações de risco de vida. Essa é mais uma consequência da chegada dos *smarthphones*, nessa época, pois, com a melhoria da qualidade das câmeras desses aparelhos, qualquer um poderia se tornar paparazzi.

Sobre o enredo do videoclipe:

A trama para o vídeo apresentava Gaga com o ator sueco Alexander Skarsgård como seu namorado. Gaga é uma *starlet* constantemente assediada pelos fotógrafos. Seu namorado a leva até a varanda para beijá-la, mas ela vê paparazzi nos arbustos e tenta fazê-lo parar. Vendo que ele não obedece, e percebendo que ele chamara os paparazzi, ela quebra uma garrafa na sua

cabeça e ele a atira da varanda, em uma cena que homenageia o filme *Um corpo que cai*, de Alfred Hitchcock. Com Gaga ferida devido à queda, as manchetes dos jornais proclamam que sua carreira está acabada. Entretanto, ela se recupera do acidente e volta com o namorado, mas, então, o envenena para voltar às manchetes. O vídeo termina com Gaga sendo fichada na polícia, posando para as fotos como se posasse para paparazzi. (PHOENIX, 2010, p. 180).

Segundo Phoenix (2010, p. 182), Lady Gaga afirmou ter tido como inspiração para a produção desse videoclipe, *Paparazzi*, as garotas famosas da época, citando “Lindsay Lohan, Nicky e Paris Hilton”, fortemente assediadas pelos paparazzi. É válido lembrar que, naquele período, Amy Winehouse (1983-2011) e Britney Spears (n. 1981) eram perseguidas e expostas ao público em seu momento de maior fragilidade, comumente satirizadas em programas humorísticos de Tv e por outros artistas, como o *rapper* Eminem no videoclipe da canção *We Made You* (2009) (ROLLINGSTONE, 2009).

“Não sei se você se lembra das fotos de Paris Hilton, Nicky Hilton e Lindsay Lohan com cocaína no nariz. Essas garotas foram a minha inspiração. Eu lia os tabloides como se fossem manuais. Isso tem também um pouco da vibração de Courtney Love. Há uma arte na fama. Eu capto inspiração de toda parte, e foi isso que inspirou o vídeo de 'Paparazzi'", ela disse [Lady Gaga] a um jornalista em Manila. (PHOENIX, 2010, p.180).

O tema *paparazzi* ainda ganharia novos desenvolvimentos, pois na performance da canção na premiação do *MTV Video Music Awards*, de 2009, ela interpreta uma *popstar* sangrando e enforcada sob os *flashes* dos jornalistas. Para o documentário *Gaga: Five Foot Two* (2017), ela relatou que se tratava de uma referência sobre como a indústria de celebridades era cruel com artistas mulheres, citando o trágico fim de Ana Nicole Smith (1967-2007), Marilyn Monroe (1926 -1962) e Amy Winehouse (1983-2011).

Para o jornalista Stephen Daw (BILLBOARD, 2019, n. p., transcrição e tradução nossa):

Sua performance no VMA foi uma exploração sinistra do papel da celebridade em atrair e até mesmo implorar por atenção obsessiva, ao mesmo tempo em que serviu como uma acusação contundente de como a mídia de fofocas de celebridades pode exagerar indiferentemente os pontos baixos da carreira de mulheres jovens.

É pertinente observar que a biografia da artista mostra uma intimidade com o ambiente da música e da divulgação musical desde cedo, pois, muito antes de se tornar Lady Gaga, Stefani, seu nome de batismo, já vivia em um ambiente rodeado por música:

Nascida em 28 de março de 1986 em Yonkers, Nova York, Stefani Joanne Angelina Germanotta esteve sempre cercada por música. Cresceu a dois quarteirões do memorial a John Lennon na cidade de Nova York e próximo do Dakota, o prédio de apartamentos ao lado do Central Park onde John vivia com Yoko Ono quando foi assassinado. (PHOENIX, 2010, p. 13).

O próprio nome artístico de Lady Gaga veio de uma canção da banda *Queen*, *Radio Ga Ga* (1984) (PHOENIX, 2010), por ser considerada por amigos uma artista pop, porém dramática como o líder da banda *Queen*, Freddie Mercury (1964-1991). Em 2012, isso se tornará foco de interesse do seu público, pois registrou-se uma onda de interesse por essa história da cantora na internet. Lady Gaga se tornaria, então, a pessoa mais seguida no *Twitter* (rede social), “com mais de 30 milhões de seguidores” (G1. Lady Gaga é primeira pessoa a ter 30 milhões de seguidores no Twitter, 2012, n.p.). A nova sensação da música pop, e da cultura digital, tinha um projeto ambicioso de criar em torno de si uma *Factory*, algo nos moldes do famoso estúdio de Andy Warhol (1928-1987), uma mistura de influências advindas das belas artes na cultura pop. Surgiu, assim, a *Haus of Gaga* (Casa da Gaga).

A Haus foi moldada na *Factory* original de Andy Warhol, seu estúdio de Nova York entre 1962 e 1968, embora Warhol tenha chamado todos os seus estúdios subsequentes de *The Factory*. Apesar de o prédio ter sido destruído, a ideia de *The Factory* foi uma fonte de grande inspiração para Gaga. Era um ponto de encontro para tipos artísticos desempregados, livres-pensadores, drag queens, músicos, usuários de drogas e colaboradores de Warhol, e, também, famoso por suas festas. Era seu espírito criativo livre que Gaga queria recriar com sua Haus. próxima das comunidades. (PHOENIX, 2010, p. 113).

Sobre essa incursão, inovar o pop e alcançar um status de arte, mesmo sendo um gênero comercial, ela afirma:

Sou realmente uma garota pop. Não tenho medo da palavra. Esforço-me para fazer bem-feito, de uma maneira semelhante à que Andy Warhol fazia a arte pop que ele queria e é considerada hoje belas-artes. Ele queria ser levado a sério por fazer um trabalho comercial. É isso que quero fazer. Adoro trabalhar com apresentações pop. Adoro escrever música pop. É completamente a minha praia. Dedico-me totalmente a conceituar sem parar, dia após dia, novas maneiras de tornar o pop inovador e novo, e não algo malvisto (PHOENIX, 2010, p. 113).

Durante a divulgação do disco *Artpop* (2013), Lady Gaga comentou sobre sua aversão à indústria da música pop – “chegando a afirmar odiá-la” – ao programa da *BBC The Culture Show* (2013). O que era devido ao fato de essa indústria dizer o que ela deveria fazer. Ela argumentou que se tornou uma artista e que não iria permitir que corporações “injetassem” coisas nela.

Segue o relato:

É atormentador, é fisicamente doloroso, e eu tive que decidir se eu ia permitir isso. Permitir que pessoas projetem coisas em mim, e eu decidi que as únicas pessoas que eu vou deixar projetar coisas em mim são Marina Abramovich, Jeff Koons e Bob (Robert) Wilson, porque eu prefiro ser veículo deles do que ser controlada por corporações que não sabem a porra que estão fazendo. É venenoso, é a morte da arte e está matando jovens, é como *fast food*, é delicioso no começo, mas depois de comido por anos se fica gordo, doente e morre. Então, eu só quero alimentar meus fãs com boa comida¹¹. (BBC, 2013, n.p., transcrição e tradução nossa).

Essa crítica da cantora à indústria da música pop, associada ao seu projeto de mesclar o pop às artes plásticas, tomou proporções equivalentes ao sucesso que ela vinha alcançando. O estilo que ela elegeu para se tornar a grande tendência da música pop era estranho ao tipo de música tocada nas rádios, 2007, o eletrônico, pois, a essa época as rádios tocavam essencialmente o R&B e o *hip-hop*, com Rihanna (n.1988), Beyoncé (n.1981) e do grupo *Black Eyed Peas* dominando as paradas (SOCIOCRÔNICA, 2022). Segundo ela (apud PHOENIX, 2010, p. 69): “Era a coisa mais provocativa que eu podia fazer no cenário *underground* [...]. Não há nada mais provocativo do que pegar um gênero de música que todos odeiam e transformá-lo em uma coisa legal.”

Lady Gaga promoveu misturas de gêneros musicais e de influências do cinema, da moda e das artes plásticas na cultura pop, criando uma nova face no cenário audiovisual da época, uma estratégia que reascendeu o cenário. Em entrevista concedida em 2010, ela afirma:

“Não estamos acostumados a ver artistas com uma conexão realmente forte com relação à moda, à arte, aos recursos visuais e a tudo isso junto, e por isso as pessoas acham que 'Lady Gaga' é um personagem, mas ela absolutamente não o é”, explicou. “Sempre fui alguém que se destaca em uma multidão. Sempre fiz roupas para mim e me visto dessa maneira há muito tempo, e para mim isto não é um visual, é meu estilo de vida. A maneira como Andy Warhol tentou fazer com que a arte comercial fosse levada tão a sério quanto as belas-artes é a maneira como quero fazer com que a música pop, a performance de arte pop e a moda pop sejam levadas tão a sério quanto a alta moda e a cultura refinada”. (PHOENIX, 2010, p. 145).

Agora, os vídeos “bobos e caseiros”, como referido pelo *site Sociocrônica* (2022, n.p.), comumente postados no *Youtube* e que recebiam milhões de visualizações, competiam com uma obra audiovisual de forte apelo intertextual. Segundo a biógrafa Phoenix (2010, p. 118): “O vídeo ‘de Paparazzi’ está repleto de referências a outras fontes: além de Lindsay Lohan e seu grupo, é uma combinação de filme *noir*, Cindy Sherman, *cyborgs*, *Macbeth* e filmes de terror dos anos 1950, com Gaga se tornando cada vez mais

¹¹ Tempo no videoclipe: 27:05 – 27:55

obcecada.” Logo, nomes renomados e de diversos meios das artes, do cinema, da moda, fotografia etc..., se aliariam a ela e contribuiriam com a multireferencialidade de sua arte, como o estilista Alexander McQueen (1969-2010), os diretores de cinema Jonas Ackerlund (n. 1965) e Steven Klein (n.1965), a dupla de fotógrafos Inez van Lamsweerde (n.1963) e Vinoodh Matadin (n.1961), ou até os artistas de arte performática Marina Abramovic (n. 1946) e Robert Wilson (n. 1941) e das artes plásticas, Jeff Koons (n.1955).

O apelo intertextual na obra de Lady Gaga tornou-se objeto de curiosidade a cada videoclipe lançado. Era comum ver *sites* especializados e internautas questionando de onde viriam aquelas referências tantas, o que elas queriam dizer ou como contribuiriam para o entendimento final da obra. No programa da *BBC*, *The Culture Show*, a entrevistadora Sawyer questiona Lady Gaga sobre a curiosidade e até o aborrecimento do público sobre a escolha dela em referenciar outros artistas em sua arte. Em seguida, Sawyer apresenta a tela de um *notebook*, mostrando uma lista de *sites* que elencam as muitas referências a outras obras e artistas presentes no videoclipe de *Applause* (2013), da cantora. Sawyer diz (BBC, 2013, n.p., transcrição e tradução nossa): “Uma das coisas legais em *Applause* é que o vídeo contém muitas referências culturais, são tantas que alguns *websites* começaram a contá-las, aqui [um deles] afirma ter 48. Nós vemos Fritz Lang, Botticelli, Picasso, Warhol, e é claro Koons.¹²”

Desde o início de sua carreira, Lady Gaga assumia essa atitude de referenciar outras obras, citando artistas da moda e do teatro em seu *website*:

“Sempre adorei o rock, o pop e o teatro. Quando descobri os Queen e David Bowie, realmente as coisas se juntaram para mim e entendi que eu poderia fazer todos os três. Encaro esses artistas como ícones na arte. Não se trata apenas da sua música, mas da performance, da atitude, do visual é tudo. E isso é o que vivo como artista e o que quero realizar” (PHOENIX, 2010, p. 102).

Não demorou muito para que os estúdios passassem a investir nas produções referenciais e grandiosas de Lady Gaga, algo nos moldes dos videoclipes dos anos 1970 e 1980, quando diretores de cinema assinavam as produções de videoclipes. A exemplo disso, o videoclipe de *Telephone* (2010), de Lady Gaga e Beyoncé, segue os padrões das produções de cinema, com duração de mais de 9 minutos. Segundo a *MTV* (2010), dentre as muitas referências a outros artistas e obras no videoclipe de *Telephone*, em especial, é válido destacar uma referência ao cinema de Quentin Tarantino (n.1963), quando Gaga e Beyoncé, encenando duas fugitivas, fogem em um carro denominado *Pussy Wagon*, o

¹² Tempo no videoclipe: 16:59 – 17:18

mesmo que a atriz Uma Thurman (n.1970) conduziu no filme “Kill Bill: Volume 1”, dirigido por Tarantino.

Já o videoclipe de *Bad Romance* (2010) foi dirigido pelo diretor Francis Lawrence (n.1971), da franquia *Jogos Vorazes* (2013-2014-2015), tendo o figurino assinado pelo estilista britânico da alta costura Alexander McQueen. O videoclipe bateu recordes de visualizações – segundo o *site Insider* (2010), o videoclipe para a canção seria o primeiro a bater 200 milhões de visualizações, chegando a ser considerada pela *MTV* o *Thriller* dos tempos modernos.

Neste ponto, a título de conclusão deste item e em certo sentido retomando a questão do impacto dessas produções sobre o público, especialmente os jovens, peço licença para assumir a primeira pessoa do singular e fazer um relato relacionado à minha própria experiência pessoal, enquanto telespectador do lançamento desse videoclipe de Lady Gaga: Era uma noite de domingo, e eu fazia parte de um grupo de jovens que se reunia na sala para assistir televisão, o programa *Fantástico*, da emissora *Globo*. Embora comum em outras épocas, isso era algo já pouco habitual à juventude dos anos 2010 – estar em casa em um domingo à noite e, mais ainda, ligado à televisão, pois já se vivia uma era onde todos estavam conectados aos novos queridinhos do momento, os *smarthphones*, sobretudo aos jovens (isso ocorreu pouco tempo depois de uma das criações modernas mais impactantes, o lançamento do *Iphone* em 2007). O momento envolvia algo, ao mesmo tempo, novo e já conhecido, pois o que se iria ver era o dominical retomar a faixa de exibição de videoclipes, para exibir uma produção que todos já poderiam ter assistido no *Youtube*. Porém, naquele dia soava uma atmosfera diferente no ar. Nós (os jovens) queríamos vibrar ao ver a nova superprodução de Lady Gaga, *Bad Romance*, aparecer em uma tela maior, que não fosse a do celular, e ver, ao mesmo tempo, nossos pais escandalizados ao assistirem a nova-iorquina carbonizar o namorado com um sutiã do qual saíam chamas, isto depois de ser vendida para a máfia russa e acordar de uma incubadora que mais parecia um túmulo. Uma trama surreal. Essa experiência é bastante viva na minha memória e, por meio deste estudo, passo a entender que se trata de um exemplo de como os artistas e suas produções podem ajudar a reinventar a linguagem, no caso, o videoclipe.

1.3. Sobre a possibilidade do encontro entre vida e obra: quando a experiência de vida do criador é base para a criação da sua arte

Compagnon (1999, p. 103) aborda o lugar do real na literatura da seguinte forma: “Do que fala a literatura? A mimesis, desde a poética de Aristóteles, é o termo mais geral e corrente sob o qual se conceberam as relações entre a literatura e a realidade.” Compagnon (1999, p. 102) ainda argumenta que a importância da participação do real na criação literária é tanta que ele é levado a concluir que “(...) *mimèsis* é [...] o conceito capital para a própria definição da literatura.”

De fato, são recorrentes, na vida e na obra de literários, conflitos pessoais de natureza diversa. Por exemplo, em Edgar Allan Poe¹³, a experiência de vida do criador é a base para os delírios e o desespero dos seus personagens ao facear as angústias da vida, e moldou o enredo de contos, como *William Wilson* (1839), *O Corvo* (1845) e o conto ensaio *O Demônio da Perversidade* (1845).

Neste último, o escritor elabora impulsos autodestrutivos do narrador, que se confundem com a conflitiva do próprio criador:

Descrevi tudo isso para que de certo modo pudesse responder à sua questão, para que pudesse explicar-lhe por que estou aqui, para que pudesse transmitir-lhe alguma coisa que tivesse, pelo menos, um leve aspecto de uma causa para que estivesse agora usando estes grilhões e que justificasse o fato de que habito esta cela destinada aos condenados. Se não tivesse sido tão prolixo, talvez você me tivesse entendido completamente errado; ou, como a ralé, poderia achar que sou louco. Da maneira como descrevi o acontecido, você facilmente perceberá que sou apenas uma das vítimas incontáveis do Demônio da Perversidade (POE, 1997, p. 10).

No cinema, em *A Casa que Jack construiu* (2018, n.p., transcrição e tradução nossa), o diretor dinamarquês, Lars Von Trier¹⁴, delinea através da arte um processo neurótico associado à repreensão dos impulsos humanos na sociedade. Por meio de uma fala de um dos personagens do filme, acerca de um psicopata em busca da perfeição na arte, podemos ter uma compreensão do próprio diretor sobre como alguns veem relações entre a obra e a vida do criador. Apresentamos essa compreensão do diretor, em

¹³ Edgar Allan Poe (nascido Edgar Poe; Boston, em Massachusetts, nos Estados Unidos, 19 de janeiro de 1809 – Baltimore, em Maryland, nos Estados Unidos, 7 de outubro de 1849) foi um autor, poeta, editor e crítico literário estadunidense, integrante do movimento romântico em seu país (EBIOGRAFIA, 2021, n.p.).

¹⁴ Lars von Trier (Copenhague, 30 de abril de 1956) é um cineasta dinamarquês; vencedor de diversos prêmios europeus de cinema. A partícula "von" foi adotada por Lars von Trier durante o período em que esteve na *Danish Film School*. O motivo para sua inclusão no apelido foi a alcunha que os seus amigos da época lhe deram (FILMESNOCINEMA, n.p.).

representar seus pensamentos por intermédio da sua arte, pela fala de um personagem em um de seus filmes, através de um comentário feito por ele, referenciado nos próximos parágrafos: “Alguns alegam que as atrocidades que cometemos em nossa ficção são desejos que não podemos cometer em nossa civilização controlada. São, portanto, expressos através de nossa arte”¹⁵.

Na *Trilogia da depressão*, do mesmo Lars von Trier, que inclui os filmes *O Anticristo* (2009), *Melancholia* (2011) e *Ninfomaníaca vol. 1 e 2* (2014), o cineasta, por intermédio dos personagens dessa trilogia, ilustra as fases da angústia, desde a obsessão por um assunto específico – através do personagem Ela, de *O Anticristo* –, até a depressão e a paranoia que acometem as irmãs Justine e Claire – em *Melancholia* –, e o descontrole e a compulsão – nos dois volumes de *Ninfomaníaca*.

Em entrevista de divulgação de um dos filmes que fazem parte da Trilogia da depressão à *Califórnia filmes* (2011, n.p., transcrição e tradução nossa), o diretor afirma serem as irmãs de *Melancholia*, Justine e Claire, representações ficcionais da sua depressão: “Quando eu escrevo, só consigo escrever sobre mim mesmo. E quando ela entra em depressão é um retrato da minha depressão.” Esse processo de autorrepresentação através do cinema é descrito pelo diretor como revigorante: “De certa forma, é revigorante fazer um filme sobre algo ruim. Não é que você se sente mal durante todo o processo. Na verdade, é o oposto. É uma recompensa de algo ruim que viveu e você analisa isso durante o processo” (CALIFÓRNIA FILMES, 2011, n.p., transcrição e tradução nossa).

Esse processo, de levar conflitos pessoais para o trabalho artístico, é oportunizado pela capacidade das artes para vincular-se a uma realidade interior dos artistas, então expressada ou, em certo sentido, vivida ou revivida através de suas obras. Essa busca, todavia, não é recente, mas ganha, no início do século XX, um desdobramento, com o movimento surrealista, para abarcar, além de experiências conscientes, aquelas inconscientes, pois esse movimento discutiu sobre o papel do inconsciente no ato criativo. A arte surrealista versava sobre essa outra fonte criativa, após ter conhecimento do conceito de inconsciente de Freud (1856–1939), como afirmado por Breton (2001, p. 23):

Foi, ao que parece, por obra do maior acaso que recentemente se expôs à luz uma parte do universo mental – de longe a mais importante, segundo entendo – pela qual já afetávamos desinteresse. Cumpre sermos gratos às descobertas de Freud. Baseada nelas delineia-se, enfim, uma corrente de opinião graças à qual o explorador humano poderá ir mais longe em suas investigações, uma

¹⁵ Tempo no filme: 1:49:13

vez que estará autorizado a não levar em conta tão-somente as realidades sumárias. É possível que a imaginação esteja prestes a recobrar seus direitos.

A crítica avalia que Salvador Dalí (1904 – 1989), um dos expoentes do movimento surrealista, retrata aspectos da sua vida e emoções vivenciadas, na obra *Um segundo antes do despertar de um sonho causado pelo voo de uma abelha em torno de uma romã* (1944). Após analisar a obra, Lu Dias Carvalho (2014) explica que as romãs representam erotismo e paixão; a figura central, a mulher, representa a mulher de Dalí, Gala; e o animal representa a força, a longevidade e a sabedoria. Estabelecem-se, com esse movimento nas artes, um modo de trabalhar com as imagens que procura fazer analogia como o modo como as imagens aparecem em nossos sonhos.

Consideramos, portanto, como uma representação da vida do artista, por intermédio da sua obra, aparece como uma possibilidade da criação artística, tal como visto por meio dos artistas referenciados neste item. Assim como existe a possibilidade de a arte representar os dilemas vividos pela sociedade. A vida de alguns criadores, como a do escritor americano Poe, que vivenciou eventos trágicos, como a perda precoce e recorrente de familiares¹⁶, posteriormente, passou da riqueza à falência e à loucura, são conflitivas que bem se assemelham ao enredo sinistro de suas próprias histórias.

Essas relações, entre realidade e criação, não excluem a criação artística pela criação artística, uma separação do autor de sua obra, como defendido pela Neocrítica (1920), mas, o nosso olhar, aqui, neste item, é destacar como essa representação é presente na vida e obra de artistas, e, com certa ênfase, assumido por artistas do passado e contemporâneos, como é o caso de Lady Gaga, assunto este mais bem discutido no próximo item. A representação dos dilemas dessa cantora, como seus problemas afetivos, enfermidades mentais e o apelo pela representatividade de grupos que ela defende, acaba por estar presente ou assumir o enredo de suas criações.

¹⁶ Depois da morte da mãe, o irmão mais velho de Edgar, Henry, foi mandado para casa de parentes no interior do país, enquanto sua irmã, Rosalie, foi enviada formalmente para a adoção. Já Edgar foi acolhido, embora não formalmente adotado, pelo empresário John Allan e sua esposa, Francis Allan, que residiam na época na cidade de Richmond, no estado da Virgínia, no sudeste do país. O casal nunca o adotou legalmente, embora John o tenha dado o seu sobrenome, fazendo com que Edgar se chamasse, a partir de então, Edgar Allan Poe (MEYERS, 1992, p. 9).

1.4.Arte engajada, a expressão de uma minoria oprimida e o videoclipe de artistas engajados

Nos apontamentos iniciais sobre a definição do conceito de arte e suas decorrências, no capítulo *O universo das artes*, do livro *Convite à Filosofia* (2000, p. 207), Marilena Chauí menciona Merleau-Ponty (1908-1961), que dizia que “a arte é advento – um vir a ser do que nunca antes existiu, como promessa infinita de acontecimentos – as obras dos artistas.” Ela continua mencionando o filósofo, que no ensaio *A linguagem indireta e as vozes do silêncio* relata:

O primeiro desenho nas paredes das cavernas fundava uma tradição porque recolhia uma outra: a da percepção. A quase eternidade da arte confunde-se com a quase eternidade da existência humana encarnada e por isso temos, no exercício de nosso corpo e de nossos sentidos, com que compreender nossa gesticulação cultural, que nos insere no tempo. (apud CHAUI, 2000, p. 207).

O conceito de arte, porém, é complexo e variável, conforme os diversos autores e no decorrer da história, tendo se distanciado da noção aristotélica da arte como mimesis. Walter Benjamin (2012, p. 169) afirma: “No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência”. Ainda, de acordo com esse autor:

O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente. A época das invasões dos bárbaros, durante a qual surgiram as indústrias artísticas do Baixo Império Romano e a Gênese de Viena, não tinha apenas uma arte diferente da que caracterizava o período clássico, mas também uma outra forma de percepção (2012, p. 169).

Ou seja, o que buscamos aqui, muito resumidamente, é a compreensão de que a conceituação da arte como atividade humana é variável, conforme o período histórico em que ela está inserida. O que nos remete à temática deste capítulo, a da arte engajada – conceito surgido no contexto da arte contemporânea, na segunda metade do século XX – , relacionando-a com o videoclipe. Conforme Lucie-Smith (2006, p. 201): “A ênfase cada vez maior na importância do tema e não do estilo individual de expressão na arte levou, por sua vez, à ideia de que uma das tarefas específicas do artista contemporâneo é ser o porta-voz de grupos que, de alguma maneira, consideram-se desfavorecidos.”

Ainda, Lucie-Smith (2006, p. 11) esclarece que não é que a expressão dos artistas a favor de grupos desfavorecidos tenha surgido apenas na contemporaneidade; a exemplo

disso, ele cita os artistas afro-americanos e o seu papel importante na história da arte americana desde o início do século XX:

Pode-se acompanhar seu desenvolvimento em várias etapas — primeiro, a obra de pintores do Harlem Renaissance (Aaron Douglas, 1899-1979, Palmer Hayden, 1893-1973, e William Henry Johnson, 1901- 70), o primeiro grupo de artistas afro-americanos. Depois, a obra de Jacob Lawrence (1917-2000) e Romare Bearden (1914-88) e, em seguida, a arte afro-americana da década de 1960 e o movimento pelos direitos civis.

Com a popularização do feminismo, entre 1968 e 1977, e a reivindicação central do movimento feminista contemporâneo, que era a luta pela “libertação” da mulher¹⁷, surgiu um questionamento: “De que maneira a arte feminina poderia aprimorar a causa feminista?” (LUCIE-SMITH, 2006, p. 203). Alguns trabalhos artísticos dessa época se voltavam à causa, como *The Dinner Party* (O Banquete) (1974–1979), de Judy Chicago (n. 1939), e a obra de Barbara Kruger, por exemplo. É válido citar, também, conforme Lucie-Smith (2006), a arte de Artemisia Gentileschi (1593-1651), de Paula Modersohn Becker (1876-1907) e Frida Kahlo (1910-54).

Quando foi "oficialmente" criada, a arte feminista já possuía uma história teórica bastante substancial. No início da década de 1970, artistas e historiadoras da arte começaram a questionar: por que a grande desvalorização das mulheres como artistas? (Foi essa a pergunta feita no artigo influente de Linda Nochlin, "Why have there been no great women artists?" [Por que não há grandes artistas do sexo feminino?], *Art News*, LXIX, janeiro de 1971.) (LUCIE-SMITH, 2006, p. 203-204).

Com a contaminação da AIDS, nos anos 1980, a percepção artística para o fenômeno social da discriminação se voltava às vítimas da doença e, conseqüentemente, aos homossexuais. David Wojnarowicz (1954-1992), vítima da AIDS, e Ross Bleckner (n.1949) desenvolviam em seus trabalhos temáticas que representavam esse período através de obras que homenageavam os amigos vítimas da doença. Ainda é válido mencionar a produção artística musical do Brasil, datada dessa época, sobre a temática, citando o caso do vocalista da banda *Legião Urbana*, Renato Russo (1960-1996), que compôs a canção *Feedback Song For A Dying Friend*, em 1985, mas lançada no disco *As Quatro Estações*, de 1989.

¹⁷ O feminismo contemporâneo surgiu nos Estados Unidos na segunda metade da década de 1960, e se alastrou para vários países industrializados entre 1968 e 1977 (UOL. Feminismo - Movimento surgiu na Revolução Francesa, 2016, n.p.).

A seguir, compilamos a tradução da letra da *canção Feedback song for a dying friend*, composição de Dado Villa-Lobos, Renato Russo e Marcelo Bonfá (1985), por Millôr Fernandes:

Canção retorno para um amigo à morte
 Alisa a testa suada do rapaz
 Toca o talo nu ali escondido
 Protegido nesse ninho farpado sombrio da semente
 Então seus olhos castanhos ficam vivos
 Antes afago pensava ele era domínio
 Essas aí não são suas mãos são as minhas
 E seguras, minhas mãos buscam se impor
 Todo conhecimento do jorro viril do meu senhor
 O gosto perfumado que retém minha língua
 É engano instalado e não desfeito
 Seus olhos chispantes podem retalhar minha pele bárbara
 Forçar toda gravidade a ir embora
 Ele vadeia em águas fechadas
 Sono profundo altera seus sentidos
 A meu único rival eu devo obedecer
 Vai comandar nosso duplo renascer:
 O mesmo
 Insano
 Sustenta
 Outra vez.
 (os dois juntos junto de nossos próprios corações)
 Calei e escrevi
 Isto em reverência
 Pela coincidência
 (DIGESTIVO CULTURAL, 2010, n.p.).

Em seu canal sobre a história do rock no Brasil, no *Youtube*, Júlio Ettore (2022, n.p., transcrição nossa) diz:

Essa música ia se chamar “Rapazes Católicos” e ia narrar episódios de confronto sobre muçulmanos e árabes. A banda achou que poderia não pegar bem, então o produtor pediu para mudar o tema. Foi aí que Renato Russo sacou da gaveta essa letra, que foi escrita ainda em 1985. Outra inspiração para essa música é o fotógrafo americano Robert Mapplethorpe, conhecido por seu trabalho com casais homossexuais. Ele foi uma vítima da AIDS e morreu em 1989. O mundo debatia muito nessa época sobre isso. Quando foi gravar a música, em 1989, Renato Russo viu que ao invés de focar na história do Robert, essa música poderia ser dedicada a Cazuzu. Ele contou isso em uma entrevista e disse que o que escreveu poderia ter sido para o Cazuzu, principalmente porque ele fala “Ao meu único rival, eu devo obedecer” e “Vai comandar nosso duplo renascer”, concluiu¹⁸.

A partir de 2000, o novo milênio é marcado por questões que relacionam diversas pautas sociais e grupos minoritarizados; dentre elas podemos citar a ainda continua luta pelo direito por igualdade das mulheres e o preconceito contra pretos e pardos na

¹⁸ Tempo no vídeo: 03:25 – 03:44

sociedade, por exemplo; porém, no que tange uma das manifestações artísticas preponderantes deste século, o audiovisual, e em específico o videoclipe, percebe-se um tema periódico em produções de diversos artistas da *pop music*, do começo deste século até hoje (início de 2023), o direito de ser diferente.

Se nos localizarmos a partir dos estudos pós-humanitários, encontraremos em Judith Butler respostas a essas questões sobre diferenças, colocadas pelos artistas, como o estudo dessa filósofa americana sobre performatividade de gênero, por exemplo. Butler (2003) explica que a teoria *queer* é uma teoria sobre gênero que afirma que a orientação sexual e a identidade sexual ou de gênero são o resultado de um constructo social e que, portanto, não existem papéis sexuais essencializados ou biologicamente inscritos na natureza humana, mas antes, formas socialmente variáveis de desempenhar um ou vários papéis sexuais.

De acordo com Miskolci (2009, p. 170):

A Teoria *Queer* desafia a Sociologia a não mais estudar apenas os que rompem as normas (o que redundaria nos limitados estudos de minorias), nem apenas os processos sociais que os criam como desviantes (o que a teoria da rotulagem já fez com sucesso), antes focar nos processos normalizadores marcados pela produção simultânea do hegemônico e do subalterno.

Butler, embora pertencente ao movimento feminista moderno, é criticada por teóricas do próprio movimento; por outro lado, ela também faz críticas internas ao movimento, como à compreensão da representação do feminino por outras feministas, como Simone de Beauvoir, por exemplo, que debate o conceito de ser mulher. Segundo Marcia Tiburi (2013, n.p.), em um artigo da revista *Cult* intitulado *Judith Butler: Feminismo como provocação*:

Nas mãos da pensadora, o feminismo é, sem dúvida, uma luta pelos direitos das mulheres, como sempre foi, mas é também uma desmontagem do que chamamos de “mulheres”. Por fim, dos homens e, no extremo, do gênero como um todo. A questão de gênero não será apenas um problema do ativismo, o que já seria demais para o pensamento da dominação masculinista, mas também, e mais gravemente, um questionamento da identidade e do princípio que rege sua lógica.

O feminismo, o ativismo homossexual e a performatividade de gênero, assim como todas as decorrências a partir daí – que no presente evoluem para questões como o binarismo e suas performatividades nos meios sociais e linguísticos, como os banheiros não binários e o uso dos pronomes neutros, por exemplo – não foram temas desenvolvidos a fundo neste estudo. O que buscamos aqui é um breve panorama sobre essas pautas, que são sociais e atuais, além de adotadas em temáticas e em enredos de videocliques. Dentre

os maiores nomes da pop *music* do começo dos anos 2000, da segunda década do milênio, 2010, e, também, da terceira, 2020, nos deparamos com videoclipes com temáticas que têm um apelo a uma junção de causas que, de alguma forma, se entrecruzam com as pautas levantadas pelo feminismo, pelo ativismo homossexual e pela representação *queer*, então discutidas por Butler. O considerado “estranho” (*weirdo*) é uma temática presente em videoclipes de Christina Aguilera, P!nk, Kelly Clarkson, Lady Gaga, Lil Nas X..., dentre vários outros. Artistas mulheres e homossexuais levantam pautas que vão além da sua representação, como homens e mulheres cisgêneros, a debater performatividade de gênero (a fluidez de gênero, o binarismo, a transexualidade, a intersexualidade...) assunto atual e presente na videografia deste milênio.

No parágrafo a seguir, citamos videoclipes de artistas que inserem suas obras nessas e em outras temáticas próximas, ao longo das três décadas do novo milênio; são essas: *Beautiful* (2002), de Christina Aguilera; *You Need to Calm Down* (2019), de Taylor Swift e *Nonbinary* (2020), de Arca.

- *Beautiful* (2002) – Década de 2000.

Performada por Christina Aguilera (n. 1980) e composta por Linda Perry (n. 1965), a canção está presente no quarto álbum de estúdio da intérprete americana, *Stripped* (2002), lançado em 16 de novembro de 2002. A letra se refere à história de alguém que está lutando contra problemas de baixa autoestima e insegurança, tendo como mensagem principal a aceitação de suas diferenças. O que rendeu a Aguilera um *GLAAD Media Award* (prêmio) por sua interpretação positiva de gays e transexuais.

A seguir, a tradução da letra de *Beautiful* (2002):

Cada dia é tão maravilhoso, aí de repente
 Fica difícil respirar
 De vez em quando, fico insegura
 Por toda dor, sinto tanta vergonha
 Sou linda, não importa o que eles dizem
 Palavras não podem me entristecer
 Sou linda em todos os sentidos
 Sim, palavras não podem me entristecer, oh, não
 Por isso, não me entristeça hoje
 Para todos os seus amigos, você está delirando
 Tão consumida em toda sua condenação
 Se esforçando para preencher o vazio
 As peças acabaram, deixou o quebra-cabeça incompleto
 É assim que deve ser?
 Você é linda, não importa o que eles dizem
 Palavras não podem te entristecer, oh, não

Porque você é linda em todos os sentidos
 Sim, palavras não podem te entristecer, oh, não
 Por isso, não me entristeça hoje
 Não importa o que fizemos (não importa o que fizemos)
 Não importa o que dissermos (não importa o que dissermos)
 Somos a canção dentro da melodia (sim, sim)
 Repleta de belos erros
 E em todo lugar que vamos (e em todo lugar que vamos)
 E amanhã (o Sol sempre brilhará)
 O Sol sempre (podemos acordar do outro lado)
 Sempre brilhará
 Porque somos lindas, não importa o que eles dizem
 Sim, palavras não podem nos entristecer, não
 Somos lindas em todos os sentidos
 Sim, palavras não podem nos entristecer, oh, não
 Por isso, não me entristeça hoje
 Oh, sim
 Não me entristeça hoje
 Sim, oh
 Não me entristeça hoje
 (LETRAS. *Beautiful*, 2002, n.p.).

O videoclipe para a canção *Beautiful* foi dirigido por Jonas Åkerlund e apresenta imagens sobre temas como anorexia, discriminação com aparência física, raça e orientação sexual. Em um dos trechos, temos a apresentação da imagem de um rapaz com vestimentas pretas e de aparência andrógena, que embarca em um ônibus onde as pessoas se afastam dele (Figura 1); em outro, há imagens de dois homens gays (interpretado pelos atores Jordan Shannon e Justin Croft) se beijando em um banco e ignorando as pessoas que passam observando (Figura 2); também há um *crossdresser* (gênero fluido¹⁹) (interpretado por Robert Sherman), que é visto colocando maquiagem e roupas socialmente aludidas ao sexo feminino (Figura 3).

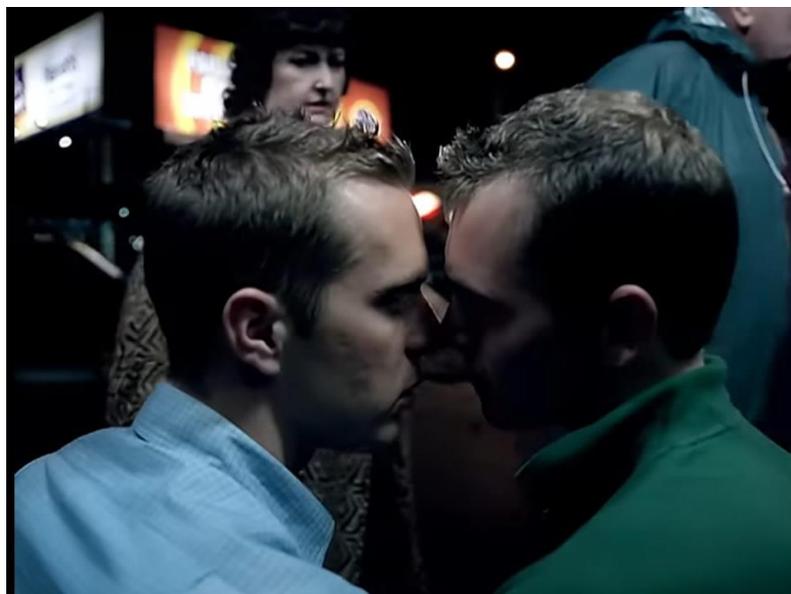
Figura 1. *frame 1* do videoclipe *Beautiful* (2002).

¹⁹ O termo *genderfluid* (gênero-fluido) apareceu pela primeira vez oficialmente nos anos 1990 e se refere àqueles cuja identidade de gênero flui, ou seja, ao mesmo tempo em que uma pessoa pode se identificar com o gênero feminino ela também pode fluir para o masculino e até para o neutro, entre outras variações (AGENCIAAIDS, 2022, n.p.).



Fonte: YOUTUBE (2022).

Figura 2. *frame 2* do videoclipe *Beautiful* (2002).



Fonte: YOUTUBE (2022).

Figura 3. *frame 3* do videoclipe *Beautiful* (2002).



Fonte: YOUTUBE (2022).

- *You Need to Calm Down* (2019) – Década de 2010.

You Need to Calm Down é uma canção da cantora estadunidense Taylor Swift (n.1989), presente no sétimo álbum de estúdio da cantora, *Lover* (2019). A letra da canção trata de diversos temas da atualidade; segundo entrevista de Swift à revista Vogue (2019, n.p., tradução nossa): “O primeiro verso é sobre *trolls* e cultura do cancelamento. O segundo verso é sobre os homofóbicos e as pessoas que fazem piquetes fora dos nossos concertos. O terceiro verso é sobre mulheres bem-sucedidas sendo colocadas umas contra as outras.”

Apresentamos a seguir a tradução da letra de *You Need to Calm Down* (2019):

Você é alguém que não conheço
 Mas você está acabando comigo como se estivesse tomando shots de tequila
 E fico tipo: Caramba
 São 7 da manhã
 Quando você xinga na rua, é um nocaute
 Mas se você xinga em um tweet, aí é covardia
 E fico tipo: Ei
 Você está bem?
 E não estou tentando atrapalhar sua autoexpressão
 Mas aprendi uma lição que se estressar e ficar obcecado por outra pessoa não é divertido
 E cobras e pedras nunca quebraram meus ossos
 Então oh-oh, oh-oh, oh-oh, oh-oh, oh-oh
 Você precisa se acalmar
 Você está fazendo muito barulho
 E eu fico tipo oh-oh, oh-oh, oh-oh, oh-oh, oh-oh (oh)
 Você precisa apenas parar

Tipo, você pode, por favor, não pisar no meu vestido?
 Você precisa se acalmar
 Você é alguém que não conhecemos
 Mas você está partindo para cima dos meus amigos como um míssil
 Por que você está bravo
 Quando você apoiar uma causa? (Apoiar uma causa)
 O Sol brilhando na rua durante a Parada LGBT
 Mas você prefere permanecer na idade das trevas
 Fazer aquele cartaz
 Deve ter levado a noite toda
 Você só precisa se acalmar e aí tentar restaurar a paz
 E controlar seus impulsos de gritar sobre todas as pessoas que você odeia
 Porque jogar indiretas nunca fez ninguém menos gay
 Então oh-oh, oh-oh, oh-oh, oh-oh, oh-oh
 Você precisa se acalmar
 Você está fazendo muito barulho
 E eu fico tipo oh-oh, oh-oh, oh-oh, oh-oh, oh-oh (oh)
 Você precisa apenas parar
 Tipo, você pode, por favor, não pisar no vestido dele?
 Você precisa se acalmar
 E nós vemos você lá na internet
 Comparando todas as garotas que estão arrasando
 Mas nós já te sacamos, todas nós sabemos agora
 Que todas nós temos coroas
 Você precisa se acalmar
 Oh-oh, oh-oh, oh-oh, oh-oh, oh-oh
 Você precisa se acalmar (você precisa se acalmar)
 Você está fazendo muito barulho (você está fazendo muito barulho)
 E eu fico tipo oh-oh, oh-oh, oh-oh, oh-oh, oh-oh (oh)
 Você precisa apenas parar (você pode parar?)
 Tipo, você pode, por favor, não pisar nos nossos vestidos?
 Você precisa se acalmar
 (LETRAS. *You Need to Calm Down*, 2010, n.p.).

O videoclipe para a canção foi dirigido por Taylor Swift e Drew Kirsch e tem como enredo a perseguição e a discriminação de odiadores e fanáticos religiosos, contra pessoas representadas pela sigla LGBTQIAP+ (Figura 4). O grupo LGBTQIAP+ é representado por meio de várias personalidades que se identificam com o grupo, principalmente os transsexuais e pela apresentação da bandeira do grupo, em azul e rosa, como se pode ver na Figura 5; há também cenas com a representação do matrimônio gay (Figura 6).

Dentre as participações especiais de celebridades LGBTQIAP+, temos: a atriz transsexual Laverne Cox; a cantora que se compreende como gênero fluido, Hayley Kiyoko; o elenco da série da *Netflix Queer Eye* (Tan France, Bobby Berk, Karamo Brown, Antoni Porowski, Jonathan Van Ness); o cantor Adam Lambert; a personalidade de televisão Ellen DeGeneres, além dos artistas ícones do movimento gay Billy Porter e RuPaul.

Figura 4. frame 1 do videoclipe *You Need to Calm Down* (2019).



Fonte: YOUTUBE (2019).

Figura 5. frame 2 do videoclipe *You Need to Calm Down* (2019).



Fonte: YOUTUBE (2019).

Figura 6. frame 3 do videoclipe *You Need to Calm Down* (2019).



Fonte: YOUTUBE (2019).

- *Nonbinary* (2020) – Década 2020

Performada e composta por Arca, nome artístico de Alejandra Gherzi Rodríguez (n.1989), a música está presente no álbum de estúdio da compositora *KiCk i* (2020). A letra aborda a experiência pessoal da artista, uma mulher transsexual que lida com o tema da transfobia na sociedade, desde a violência nas ruas até questões de aceitação, como a incongruência de gênero²⁰, quando diz: “É uma fita que esconde o meu pau”. Arca é uma das várias artista transsexuais, como Kim Petras, Urias, Sophie..., entre outras, que passaram a ter destaque no cenário de música pop.

Citamos, a seguir, a tradução da letra de *Nonbinary* (2020):

Eu faço o que quero quando quero
 Querida, eu tenho o dinheiro para provar
 Quadris para remexer e fazer formas, sim
 Apara as sobras e da cintura para baixo, amore, é uma ereção
 É uma fita que esconde o meu pau
 Você quer provar?
 Pouco me fodo pro que você pensa
 Você não me conhece
 Talvez você possa me dever
 Mas, amore, você nunca me conhecerá
 Me pergunte como cheguei aqui
 Amore, eu trabalhei pesado
 Me pergunte sobre minha sorte
 É, fui sortuda
 E fui azarada
 Fui ambos
 Não deposite sua baboseira em mim
 Querida, sou especial, você não pode me convencer do contrário

²⁰ Também conhecida como disforia de gênero, a incongruência de gênero é definida como uma condição em que uma pessoa vive um conflito interno entre o gênero físico que apresenta e aquele com o qual se identifica. Nem toda pessoa transgênero tem incongruência de gênero (APSIQUIATRA, 2019, n.p.).

Seria mentira
 Quem você pensa que eu sou?
 Não sou quem você pensa que está lidando, não
 Por que você não está "lidando"
 Não tem acordo
 Querida, é real da minha parte
 Vai lá, fale por si
 Vai lá, fale por si
 Atire a primeira pedra
 Se você tá a fim de ser um fantoche
 Melhor ainda
 Fale pelo seu próprio modo de ser
 Fale por si, por si, seu modo de ser
 (Cansei de você) Modo de ser
 Fale pelo seu próprio modo de ser
 Fale pelo seu próprio modo de ser
 Fale pelo seu próprio modo de ser
 (Cansei de você) Por si
 Eu posso ser amigável ou posso ser falsa
 Posso ser de verdade ou provar um gostinho
 O que vai ser preciso?
 Eu posso ser sexy ou poderia estar triste
 Ser malvada só para ser doce, que delícia
 É ser
 Não-binária, querida
 Tee hee, amore
 (LETRAS. *Nonbinary*, 2020, n.p.).

O videoclipe para a canção *Nonbinary* foi dirigido por Frederik Heyman. Nele vemos imagens da cantora Arca, sem uma narrativa linear. Há a apresentação do corpo seminu de Arca, como se pode ver na Figura 7; em outra cena, mostrada na Figura 8, a cantora surge em uma aparente maca de hospital, grávida e cercada por robôs. Em ambas as cenas descritas, como durante todo o videoclipe, é apresentado em legenda a letra da canção.

Figura 7. *frame 1 do videoclipe Nonbinary (2020)*



Fonte: YOUTUBE (2020).

Figura 8. frame 2 do videoclipe *Nonbinary* (2020)



Fonte: YOUTUBE (2020).

Concluimos esse item e capítulo, observando que os temas dessas e de outras obras produzidas nessas três últimas décadas deste século já haviam sido explorados antes, porém, o são com maior diversidade e potência nos dias de hoje. É o caso da transfobia e do preconceito contra pessoas que se percebem como gênero fluido ou não-binário, temáticas importantes e abraçadas e defendidas por artistas de diversos segmentos da música, por mais que não pertençam à sigla; entre as que pertencem, estão Taylor Swift e Christina Aguilera, mulheres cisgênero e heterossexuais. As razões, diversas, vão desde uma reação ao número apavorante de casos de transfobia no mundo, até experiências individuais. Em síntese, observamos que há um diálogo entre essas pautas e arte contemporânea audiovisual produzida neste milênio.

Como visto até aqui, a arte engajada dos artistas da contemporaneidade é multirepresentativa, seja pelo modo de representar, como o videoclipe, seja pela combinação de temas. A abrangência da terminologia *Queer*, por exemplo, aparece por intermédio da arte na insurgência das vozes de grupos marginalizados na sociedade, como ocorrido no passado com as vítimas da AIDS e a arte feminista. Portanto, a arte torna-se porta-voz desses grupos e, de alguma forma, também, dos próprios artistas da contemporaneidade.

2. O SIGNO INTERTEXTUAL, A INTERTEXTUALIDADE EM VIDEOCLIPES DA POP MUSIC CONTEMPORÂNEA E AS DELIMITAÇÕES DA PESQUISA

Este capítulo apresenta a parte teórica e metodológica da pesquisa, discutimos acerca de algo ainda pouco discutido no círculo semiótico peirciano, ou seja, o signo peirciano como um signo dialógico-discursivo. Partimos do conceito de signo de Charles Sanders Peirce associado ao conceito de dialogismo, de Mikhail Mikhailovich Bakhtin de forma a compreendemos o dialogismo do signo peirciano.

No item 2.1, nomeado “Breve introdução a Charles Sanders Peirce e ao signo triádico”, propomos uma sucinta introdução, baseada em revisão bibliográfica, sobre a obra e a vida do pensador americano do século XIX e o conceito de signo triádico para ele, composto pela tríade, signo, objeto e interpretante, que servirá como base para compreensão dos tópicos seguintes.

No item 2.2, nomeado “Dialogismo, polifonia a intertextualidade”, partimos do conceito de signo de Peirce e, por extensão, das noções de significação, objetivação e interpretação, associando-o ao conceito de dialogismo, polifonia a intertextualidade de Bakhtin. Adicionalmente, de forma a compreendemos o signo peirciano como um signo discursivo, tomamos como base o artigo *Análise de discurso com Peirce: interpretar, raciocinar e o discurso como argumento*, de Winfried Nöth (2016).

No item 2.3, nomeado “Polifonia em videoclipes de Madonna, Björk e Lady Gaga”, apresentamos o videoclipe como um gênero polifônico, em termos bakhtinianos, por evidenciar vozes a formar o todo desarmônico que é o videoclipe.

No item 2.4, nomeado “O signo intertextual nos videoclipes *ATENÇÃO* (2021), *Thank U, Next* (2019) e *Terremoto* (2019)”, associado às discussões sobre intertextualidade e, da perspectiva dessa semiótica, discutimos a respeito do signo intertextual, como proposto por Lucrécia D’Aléssio Ferrara, no capítulo *O signo intertextual*, do livro *A Estratégia dos Signos* (1986), discutimos sobre a sensação do “já visto” na produção audiovisual das “divas do pop” da atualidade.

No item 2.5, nomeado “Delimitações do corpus e questões metodológicas”, organizamos este item em três partes, onde apresentamos: os critérios para seleção do corpus; o corpus da pesquisa e os critérios de análise.

2.2. Breve introdução a Charles Sanders Peirce e ao signo triádico

De acordo com Santaella (1983, p. 7): “O nome semiótica vem da raiz grega *semeion*, que quer dizer signo. Semiótica, portanto, é a ciência dos signos, é a ciência de toda e qualquer linguagem.” Ainda citando Santaella (1983, p. 13), temos a compreensão de que “a semiótica é a ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, que tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno de produção de significação e de sentido.”

Charles Sanders Peirce foi um filósofo e cientista atuante em diversas áreas do pensamento humano, entre as áreas de atuação em que operou destacam-se a matemática, a física, a astronomia, os estudos da geodésia, metrologia e espectroscopia. Diante da sua contribuição em distintas áreas do conhecimento, é considerado “o Leonardo [Da Vinci] das ciências modernas”, por Lúcia Santaella (1983, p. 19). Além dessas áreas de atuação já citadas, a grande contribuição do pensador às ciências humanas foi o desenvolvimento da corrente filosófica denominada *pragmatismo*. Elaborou um diagrama das ciências, em que a primeira das ciências filosóficas é chamada de fenomenologia, ou faneroscopia, definida por ele como uma “quase-ciência”²¹.

Com a sua semiótica (entendida por ele como lógica em sentido amplo) de raiz filosófica, tornou-se um dos maiores representantes da semiótica do século XX, ciência surgida em 1690, com os estudos do filósofo John Locke (1632-1704)²², ou seja, bem antes do entendimento desta como uma “doutrina formal dos signos” (PEIRCE, 2005, p. 45).

Como nos explica Santaella (1983, p. 58), “signo é uma coisa que representa uma outra coisa: seu objeto. Ele só pode funcionar como signo se carregar esse poder de representar, substituir uma outra coisa diferente dele”. Ao pensar o fazemos por meio de signos, ou seja, por meio de relações mentais. No caso do signo peirciano, que é triádico, essas relações mentais envolvem três elementos: (1) signo, (2) objeto e (3) interpretante.

Na tríade semiótica peirciana, portanto, o signo, ou representamen, é o primeiro componente:

²¹ Uma quase-ciência que investiga os modos como apreendemos qualquer coisa que aparece à nossa mente, qualquer coisa de qualquer tipo, algo simples como um cheiro, uma formação de nuvens no céu, o ruído da chuva, uma imagem em uma revista etc., ou algo mais complexo como um conceito abstrato, a lembrança de um tempo vivido etc., enfim, tudo que se apresenta à mente (SANTAELLA, 2005, p. 2).

²² “O surgimento da semiótica teve seu início com filósofos como John Locke (1632-1704) que, no seu *Essay on human understanding*, de 1690, postulou uma “doutrina dos signos” com o nome de *Semeiotiké*, ou com Johann Heinrich Lambert (1728-1777) que, em 1764, foi um dos primeiros filósofos a escrever um tratado específico intitulado *Semiotik*” (NÖTH, 1995, p. 20).

[...] Um signo, ou representamen, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino interpretante do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu objeto. Represente este objeto não em todos os seus aspectos, mas com referência a um tipo de ideia que eu, por vez, denominei fundamento do representamen. “Ideia” deve aqui ser entendida num certo sentido platônico, muito comum no falar cotidiano; refiro-me àquele sentido em que dizemos que um homem pegou a ideia de um outro homem; em que, quando um homem relembra o que estava pensando anteriormente, relembra a mesma ideia, e em que, quando um homem continua a pensar alguma coisa, digamos por um décimo de segundo, na medida em que o pensamento continua conforme consigo mesmo durante esse tempo, isto é, a ter um conteúdo similar, é a mesma ideia e não, em cada instante deste intervalo, uma nova ideia (PEIRCE, 2005, p.46).

Na fundamentação do signo, ou seja, desse primeiro elemento da tríade sónica, existem três propriedades que dão ao signo capacidade de funcionar como tal, que são: a qualidade, a existência e a lei.

[...] Há três propriedades formais que lhes dão capacidade para funcionar como signo: sua mera qualidade, sua existência, quer dizer; o simples fato de existir; e seu caráter de lei. Na base do signo, estão como se pode ver; as três categorias fenomenológicas. Ora, essas três propriedades são comuns a todas as coisas. Pela qualidade, tudo pode ser signo, pela existência, tudo é signo, e pela lei tudo deve ser signo. É por isso que tudo pode ser signo, sem deixar de ter suas outras propriedades (SANTAELLA, 2005, p.12).

Propomos, aqui, uma breve exemplificação sobre como ocorre essa relação do signo para com ele mesmo: imaginemos um cheiro, a princípio tem apenas uma qualidade olfativa, como um cheiro que poderá, na relação triádica, lembrar uma fase da vida. por exemplo, o cheiro de terra molhada poderá lembrar a infância. Essa mediação de valores, que depende de se estabelecer uma relação com um objeto e com um interpretante, só pode existir através de uma propriedade qualitativa, olfativa, que já está no fundamento do signo, quando o que está mais proeminente nesse fundamento é uma qualidade, na relação do signo para com ele mesmo ele é classificado como qualissigno; a existência é uma singularidade como signo, chamada de sinsigno; quando o que se sobressai é o seu caráter de lei, que o torna pertencente a um geral, este é chamado de legissigno.

O signo representa alguma outra coisa, que não ele mesmo, seu objeto. Sob o ponto de vista das relações entre o representamen e o objeto, um dos tipos sónicos é o Ícone:

Ícone (escala de correspondência: primeiridade, sintaxe, qualissigno, possibilidade) – é um representame que, em virtude de qualidades próprias, se qualifica em relação a um objeto, representando-o por traços de semelhança ou analogia, e de tal modo que novos aspectos, verdades ou propriedades relativas ao objeto podem ser descobertos ou revelados. Há ícones degenerados, representames icônicos, que Peirce denomina hipoícones, classificando-os em três tipos: Imagens, Diagramas e Metáforas (PIGNATARI, 2004, p. 52-53).

O ícone é dividido em imagens, diagramas e metáforas. Segundo Peirce (2005, p. 64): “os que representam o caráter representativo de um representamen através da representação de um paralelismo com alguma outra coisa, são metáforas.” A metáfora, na classificação peirciana, apoia-se em legissignos icônicos simbólicos, contudo, exploram a sua capacidade de participar de relações de semelhança, desencadear um paralelismo com alguma outra coisa, a partir de uma potencialidade imagética que tais símbolos carregam. Para isso, apoia-se no funcionamento icônico, por semelhança.

Na intermediação entre o ícone e o símbolo, temos o índice:

Índice (escala de correspondência: secundidade, semântica, sinsigno, existente) signo que se refere ao Objeto designado em virtude de ser realmente afetado por ele. Tendo alguma qualidade em comum com o objeto, envolve também uma espécie de ícone, mas é o fato de sua ligação direta com o objeto que o caracteriza como índice, e não os traços de semelhança. Há ícones degenerados, já convencionalizados: um nome próprio, um pronome pessoal. (PIGNATARI, 2004, p. 52-53).

Já o conceito de símbolo é o de um signo apoiado em convenções; devemos considerar que ele é reconhecido somente por um intérprete que tem conhecimento da convenção a que o símbolo se refere, portanto, deve ser um conhecedor das leis que o validam:

Um símbolo não pode indicar uma coisa particular; ele denota uma espécie (um tipo de coisa). E não apenas isso. Ele mesmo é uma espécie e não uma coisa única. Você pode escrever a palavra estrela, mas isto não faz de você o criador da palavra e mesmo que você a apague, ela não foi destruída. As palavras vivem nas mentes daqueles que as usam. Mesmo que eles estejam todos dormindo, elas vivem nas suas memórias. As palavras são tipos gerias e não individuais (PEIRCE, 2005, p.73).

A representação dessa ideia-objeto em outra ideia mais desenvolvida é um exemplo de atuação do interpretante. “Um signo é qualquer coisa que determina que alguma outra coisa (seu interpretante) se refira a um objeto ao qual ele próprio se refere (seu objeto) do mesmo modo, o interpretante tornando-se, por sua vez, um signo, e assim *ad infinitum*” (CP 2.303; CP 2.242, 2.274).

Em um processo de interpretação, o efeito causado na mente do intérprete é chamado de interpretante; esse é um efeito de mediação e que não deve ser confundido

com intérprete, que é aquele que interpreta, aquele na mente do qual o interpretante é gerado. Dentre as classificações de interpretante da teoria dos interpretantes de Peirce nos detemos à tríade que os classifica em imediato, dinâmico e o final. A relação do signo com o interpretante final é dividida em três categorias: Rema, Dicente e Argumento.

Um argumento é um signo que, para seu interpretante, é um signo de lei. Ou podemos dizer que um rema é um signo que é entendido representar seu objeto meramente por seus caracteres; que um dicensigno [dicente] é um signo que é entendido representar seu objeto com respeito a uma existência real; e que um argumento é entendido representar seu objeto em seu caráter de signo (CP 2.252).

Neste ponto, de forma a ilustrar como os componentes do signo se relacionam na tríade, gerando semiose – “A palavra técnica ‘semiose’ refere-se à ação de um signo de gerar ou produzir um interpretante de si mesmo” (RANSDELL, 1994, p. 3) – e como uma ideia leva a outra, evoluindo no processo da semiose, concluímos esse item com uma breve exemplificação em torno do signo conhecido “peixe”:

Quando usamos uma palavra para denominar alguma coisa da experiência comum – como no caso da palavra “peixe”, para nos referirmos a um peixe no mercado – nós estamos relacionando uma ideia geral (associada à palavra peixe e originada de conhecimento já adquirido e de experiências anteriores) com algo em particular e presente aqui e agora [*hic et nunc*]²³ (o peixe do mercado). A palavra é chamada de signo e o peixe de objeto do signo. A associação entre a ideia geral e o peixe em particular cria para aquele intérprete um signo mais desenvolvido, que Peirce chama de interpretante dessa relação sígnica. Além disso, a cada vez que isso acontece, a própria ideia geral (no caso, de peixe) evolui, porque ela foi alimentada pelas informações próprias daquela experiência fenomênica em particular. Assim, se no mercado eu tiver a oportunidade de me deparar com um “pintado 30 quilos”, a partir daí, além de saber que aquele animal é um peixe, eu também saberei que há peixes daquele tipo (Pintado) e que eles podem chegar a esse tamanho. Esse interpretante – ou signo interpretante, como Peirce também

²³Aqui e agora [*hic et nunc*] é a frase perpetuamente dita por Duns Scotus, que primeiro elucidou a existência individual. É uma frase forçada se entendida como Duns a entendeu, não como descrevendo a existência individual, mas como sugerindo-a por um exemplo dos atributos encontrados neste mundo para acompanhá-la. Duas gotas de água mantêm cada uma sua identidade e oposição uma à outra, não importa em que ou em quantos aspectos sejam semelhantes. Mesmo que eles se interpenetrassem como imagens ópticas (que também são individuais), eles reagiriam, embora talvez não naquele momento, e em virtude dessa reação manteriam suas identidades. O ponto a ser observado é que as qualidades da coisa individual, por mais permanentes que sejam, não ajudam nem impedem sua existência idêntica. Por mais permanentes e peculiares que sejam essas qualidades, são apenas acidentais; isto é, não estão envolvidos no modo de ser da coisa; pois o modo de ser da coisa individual é a existência; e a existência está meramente em oposição. (CP 1.458, tradução nossa).

o chamou, – irá levar essa informação para experiências futuras com peixes, que novamente alimentarão a ideia geral e assim sucessivamente. A esse processo chamamos de semiose infinita.

2.3. Dialogismo, polifonia a intertextualidade

“Qualquer livro é um símbolo” (PEIRCE, 1931-1958, § 4.447, c. 1903). – Iniciamos com dado aforismo – propositalmente e descontextualizado –, de forma a provocar o leitor ao mesmo tempo em que fazemos uma aproximação entre a semiótica peirciana e as teorias discursivas. Winfred Nöth (2016), embora considerando que “análise do discurso” não é um termo técnico do vocabulário peirciano, propõe uma discussão acerca da temática no artigo *Análise do discurso com Peirce: interpretar, raciocinar e o discurso como argumento*. Segundo esse autor, o raciocínio para Peirce é de uma natureza discursiva alcançada por meio de signos. Logo, para Peirce, em *Reason rules* de 1902, discursar é raciocinar.

Raciocínio, conforme os nossos antigos autores Shakespeare, Milton, etc., é chamado de “discurso de raciocínio” ou simplesmente “discurso”. A expressão ainda não é obsoleta no dialeto dos filósofos. Mas “discurso” também significa ‘fala’, especialmente ‘fala monopolizada’. Que essas duas coisas, raciocínio e discurso, sejam chamadas pelo mesmo nome em inglês, francês, italiano e espanhol, um nome, que no latim clássico significava meramente ‘correr por aí’, é um dos crescimentos curiosos da fala (PEIRCE, 1963-66, MS 597: 2, cerca de 1902; cf. GORLÉE, 1998, apud NÖTH, 2016, p. 39-40).

Diante dessa compreensão inicial, Nöth (2016) percebe a natureza semiótica e, ao mesmo tempo, discursiva no trívio peirciano inspirado no medieval: Gramática, Lógica e Retórica. Ainda de acordo com Nöth (2016, p. 39), “em vez de ‘analisar discursos’, Peirce prefere o termo hermenêutico ‘interpretar’, o que, para ele, significa ‘interpretar signos’. Interpretar signos, por sua vez, significa raciocinar.”

“Se, por raciocinar [...] queremos dizer ‘qualquer processo pelo qual conhecimento já possuído por uma mente é levado a maior conhecimento’, [...] reconhecemos que qualquer interpretação de um signo é um raciocínio”, escreve Peirce no seu manuscrito, “A razão do raciocínio” de 1910 (PEIRCE, 1963-66, MS 667, apud NÖTH, 2016, p.39).

Tal como discutido por Expedito Ferraz Junior (2004), no artigo *Semiótica e análise literária: uma introdução*, a compreensão simbólica do discurso não deve ser desvinculada da noção de que um discurso também tem a participação de outros tipos de signos, o que deverá torná-lo um signo complexo. De acordo com Ferraz (2014, p. 50):

“O texto literário é um signo (complexo, porque composto de muitos signos). A matéria-prima da literatura é o símbolo (a palavra), mas o artista a emprega de um modo especial”.

Um símbolo, tal como já abordado nesta dissertação, só pode ser por um intérprete conhecedor das leis que regem o funcionamento do símbolo. Para se interpretar um símbolo é essencial ser guiado por um interpretante convencional, compartilhado culturalmente, pois, diferentemente de um ícone, o símbolo não é definido pela semelhança com a coisa representada, sendo necessário o conhecimento sobre como ele deve ser interpretado. E, se o intérprete puder contar com uma experiência colateral com aquele tipo de objeto, melhor. “Por Observação Colateral quero referir-me a intimidade prévia com aquilo que o signo denota” (CP: 8.179).

As experiências laterais geram familiaridade com o objeto do símbolo, já que o símbolo, esse signo abstrato, tem suas limitações:

[...] qualquer palavra comum, como “dar”, “pássaro”, “casamento”, é um exemplo de símbolo. Ele é aplicável a tudo aquilo que possa concretizar a ideia relacionada à palavra. O símbolo não é capaz de identificar, por si próprio, as coisas às quais se refere ou se aplica. Ele não mostra um pássaro, nem nos faz ver um casamento, mas supõe que somos capazes de imaginar tais coisas, associando a elas a palavra (PEIRCE, 2005, CP, 2.298).

Discursos são signos simbólicos, mas, sozinhos, eles não expressam com clareza a ideia transmitida, por isso, de acordo com Nöth (2016), no processo de interpretação, signos icônicos e indexicais são necessários para apreender os significados. Ao tratar do ato de raciocinar, Peirce escreve que, “Lembra que, em verdade, raciocinamos só por ícones. Declarações abstratas são sem valor quando raciocinamos exceto na medida em que eles nos ajudam a construir diagramas” (1963-66, § 4.127 apud NÖTH, 2016, p. 40). Ainda conforme Peirce (1931-1958, § 1.369, cerca de 1885, apud NÖTH, 2016, p. 40), símbolos, índices e ícones são três tipos de signos igualmente “indispensáveis para qualquer raciocínio”.

A classificação dos tipos de ícone é importante no processo de interpretação discursiva:

A imagem – que reproduz mimeticamente as qualidades simples da coisa representada –, o diagrama – que está mais próximo de uma associação indexical com o objeto – e a metáfora – que guarda maior semelhança com as formas simbólicas de representação (PEIRCE, 2005, p. 64).

O papel do diagrama no discurso ocorre quando pensamos por meio de uma relação no pensamento que é análoga à relação entre as partes da coisa representada. Sobre essa significação diagramática, Peirce escreve:

Raciocinar consiste em observar que lá onde certas relações subsistem, certas outras serão encontradas. Portanto, raciocinar requer que a exibição das relações com as quais raciocinamos sejam exibidas em forma de um ícone [...]. Em verdade, todo o raciocínio dedutivo, até um silogismo simples envolve um elemento de observação; isto é, dedução consiste na construção de um ícone ou diagrama das relações cujas partes devem apresentar uma analogia completa com aquelas partes do objeto do raciocínio, de experimentar com esta imagem na imaginação e de observar os resultados para descobrir as relações despercebidas e escondidas entre as partes (PEIRCE, 1931-1958, § 1.363).

A fim de que se possa compreender o processo de significação semiótica do discurso, imaginemos a obra de Franz Kafka (1883-1924)²⁴, *A metamorfose* (1915), na qual determinado inseto, que uma parcela dos leitores elege como asqueroso, Gregor Samsa se transformou, em uma manhã de sonhos intranquilos, como uma “barata”, ainda que não sendo citado tal inseto. No fragmento referido é descrito: “Certa manhã, após um sono conturbado, Gregor Samsa acordou e viu-se em sua cama transformado num inseto monstruoso” (KAFKA, 1997, p. 11). O autor de *Lolita* (1955), Vladimir Vladimirovich Nabokov (1899 – 1977)²⁵, um dos críticos a refletir sobre a dúvida em relação ao tipo de inseto, chegou a afirmar: “não ter dúvida de que o monstro não é tecnicamente um escaravelho. É apenas um *beetle* (besouro) grande. Devo acrescentar que nem Gregor nem Kafka enxergavam o bicho muito claramente” (RODRIGUES, 2008, n.p.).

E o questionamento que advém é o de quais bases interpretativas nos fazem imaginar uma barata, sendo que Kafka não a menciona? A partir de um interpretante que age como um acordo conceitual entre os intérpretes da obra de Kafka, compreendemos haver uma representação visual, um ícone mental no coletivo, na imaginação dos leitores da obra, que tornou possível eleger determinado inseto de maior repulsão como uma barata. Neste processo, a interpretação que leva apoia-se em um diagrama construído a partir das palavras de Kafka, entre elas, um grupo de adjetivos, como “asqueroso” ou “monstruoso”, a indiciar a representação imagético-diagramática do inseto.

²⁴ Franz Kafka (Praga, Império Austro-Húngaro, atual República Tcheca, 3 de julho de 1883 — Klosterneuburg, República Austríaca, atual Áustria, 3 de junho de 1924) foi um escritor boêmio de língua alemã, autor de romances e contos, considerado pelos críticos como um dos escritores mais influentes do século XX. A maior parte de sua obra, como *A Metamorfose*, *O Processo* e *O Castelo*, está repleta de temas e arquétipos de alienação e brutalidade física e psicológica, conflito entre pais e filhos, personagens com missões aterrorizantes, labirintos burocráticos e transformações místicas (EBIOGRAFIA, n.p.).

²⁵ Vladimir Vladimirovich Nabokov (em russo: Влади́мир Влади́мирович Набо́ков, também conhecido pelo pseudônimo Vladimir Sirin; São Petersburgo, 22 de abril (V.E. 10 de abril) de 1899c — Montreux, Suíça, 2 de julho de 1977) foi um romancista, poeta, tradutor e entomologista russo-americano. Seus primeiros nove romances foram escritos em russo, mas ele conseguiu proeminência internacional após ele começar a escrever prosa em inglês (UNISINOS, 2014, n.p.).

Nöth (2016) ainda compreende que o discurso provém da natureza dialógica do raciocínio, tal como pensada por Peirce (1931-1958, § 6.338, 1909 apud NÖTH, 2016, p. 41), para quem, ainda que sozinho, o eu raciocina com o seu *self* “mais profundo”, em outras palavras, “O pensamento sempre procede na forma de um diálogo – um diálogo entre as várias fases do eu – de maneira que sendo dialógico é essencialmente composto de signos” (1931-1958, § 4.6, 1898, apud NÖTH, 2016, p. 41).

A seguir, exemplificamos como essa natureza dialógica do raciocínio se manifesta em um fragmento literário, um momento de reflexão no qual o personagem central do conto *O Gato preto*, de Poe (1843), conversa consigo mesmo, ou para um possível ouvitor, sobre uma sucessão de adversidades ocorridas com ele desde a chegada do gato preto em sua casa.

Entretanto, não tentarei explicá-los nem os justificar. Para mim significaram apenas Horror, para muitos parecerão menos terríveis do que góticos ou grotescos. Mais tarde, talvez, algum intelecto surgirá para reduzir minhas fantasmagorias a lugares-comuns – alguma inteligência mais calma, mais lógica, muito menos excitável que a minha; e esta perceberá, nas circunstâncias que descrevo com espanto, nada mais que uma sucessão ordinária de causas e efeitos muito naturais (POE, 2009, p. 39).

O extrato literário em Poe é uma ficção, porém, também, representa a natureza dialógica do raciocínio na realidade. Logo, o raciocínio é realizado por meio de signos, e discursos são signos, quer na realidade ou na ficção, pois ambas não diferem uma da outra nesse aspecto.

Sobre uma característica dialógica do discurso, contudo, a abordagem peirciana é menos conhecida do que a contribuição do pensador russo Mikhail Mikhailovitch Bakhtin²⁶. Esta se desenvolve em torno das representações sociais discursivas e a partir do conceito de diálogo e seus correlatos, como o dialogismo; para ela, no ato social, como também no fictício, existem atores sociais em ação, portanto, em uma relação dialógica. Isto posto, iniciamos destacando uma compreensão importante para o conceito de dialogismo na natureza da linguagem para Bakhtin, a de enunciado. É por meio de um enunciado que temos uma interação entre os sujeitos. Para Fiorin (2016, p. 16), o enunciado é entendido como “as unidades reais de comunicação”, pois, a palavra busca a

²⁶ Mikhail Mikhailovitch Bakhtin nasceu no dia 16 de novembro de 1895 em Orel, pequena cidade ao sul de Moscou. Era de uma família aristocrática empobrecida. Seu pai era empregado de um banco. Aos nove anos, mudou-se com a família para Vilna, capital da Lituânia, cidade em que conviviam muitas línguas, diferentes grupos étnicos, diversas classes sociais. Nela, falavam-se, por exemplo, o polonês, o lituano, o ídiche. Observe-se que, desde muito cedo, ele tem uma vivência com a poliglossia (a variedade de línguas), o que vai marcar sua obra (FIORIN, 2016, p. 9).

resposta em um contexto responsivo. Sobre isso, Volóchinov, (2018 [1929], p. 232) escreve: “A compreensão busca uma antipalavra à palavra do falante. Apenas a compreensão de uma palavra estrangeira busca ‘exatamente a mesma’ palavra em sua língua”. Esse contexto responsivo onde um falante se comunica com outro por meio de um enunciado, constitui um diálogo, ou seja, todo enunciado é dialógico. Ainda que alguém diga “bom dia” ao cumprimentar o outro na rua, e esse outro não o responda com um cumprimento análogo, a indiferença é, também, uma resposta. Pois, de acordo com Volóchinov (2018, p.184): “Todo enunciado, mesmo que seja escrito e finalizado, responde a algo e orienta-se para uma resposta.”

Considera-se, então, que o diálogo é o funcionamento real da linguagem, ainda que não manifestada:

Portanto, o dialogismo é o modo de funcionamento real da linguagem, é o princípio constitutivo do enunciado. Todo enunciado constitui-se a partir de outro enunciado, é uma réplica a outro enunciado. Portanto, nele ouvem-se sempre, ao menos, duas vozes. Mesmo que elas não se manifestem no fio do discurso, estão aí presentes (FIORIN, 2016, p. 18).

Além do dialogismo constitutivo, Fiorin (2016, p. 23) ainda debate sobre o que ele chama de segundo tipo de dialogismo: “Trata-se da incorporação pelo enunciador da voz ou das vozes de outro(s) no enunciado. Nesse caso, o dialogismo é uma forma composicional. São maneiras externas e visíveis de mostrar outras vozes no discurso.”

Segundo o autor:

Há duas maneiras de inserir o discurso do outro no enunciado: a) uma, em que o discurso alheio é abertamente citado e nitidamente separado do discurso citante, é o que Bakhtin chama discurso objetivado; b) outra, em que o discurso é bivocal, internamente dialogizado, em que não há separação muito nítida do enunciado citante e do citado (FIORIN, 2016, p. 23).

Portanto, o texto discursivo é composto por outros, ou por uma polifonia de vozes, como no discurso direto ou indireto, ou no elemento paródico e estilístico da literatura. O texto ficcional, por exemplo, é puramente polifônico. Para Bakhtin, “a multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski” (2010, p. 4).

Ilustramos essa característica polifônica da prosa no romance *A Hora da Estrela* (1977), de Clarice Lispector (1920-1977), pois, quem escreve é uma mulher, porém, quem narra é um homem, o primeiro e único narrador do sexo masculino de Lispector, Rodrigo

S.M. Este, por sua vez, em alguns momentos do romance, em um episódio de epifania, se vê na pele da também personagem alagoana, Macabéa:

Por que escrevo? Antes de tudo porque captei o espírito da língua e assim às vezes a forma é que faz conteúdo. Escrevo, portanto, não por causa da nordestina, mas por motivo grave de “força, maior”, como se diz nos requerimentos oficiais, por “força de lei”. (LISPECTOR, 1998, p. 18).

Essa proximidade da autora com o narrador, e do narrador com o personagem, é estudada por alguns estudiosos da obra de Lispector, como Fukelman (1992, p. 17), que relata: “uma das faces, externa, masculina, neutra, sugere uma categoria ou função; a outra face, mal escondida nos parênteses, é a de Clarice Lispector, pessoa individualizada.”

A respeito da proximidade entre Rodrigo S.M e Macabéa, segundo Waldman (1992, p. 98):

Macerando a afetividade e afinando a atenção se aproxima da personagem, adere a ela, estabelece com ela um liame afetivo de tal modo empático que se transforma a si próprio em objeto a ser contado, o que imprime a narrativa um transcurso paralelo: um sujeito que se conta ao mesmo tempo que conta Macabéa, numa alterância de discurso direto e indireto, contíguos e deslizando, um silhuetado no outro, um espelhado e identificado pelo outro.

O conceito de dialogismo de Bakhtin, também, exerce influência sobre outros, dentro das teorias literárias, como é o caso de intertextualidade. Aqui, abordamos o conceito de intertextualidade tal como concebido por Julia Kristeva (1974), pautando-nos tanto na sua procedência a partir do conceito de dialogismo de Bakhtin (1997), quanto nos seus desdobramentos em Ferrara (1986), que o associa ao interpretante peirciano e ao conceito de leitura paródica.

Fiorin (2016, p. 58), conceituando intertextualidade, observa que:

Há claramente uma distinção entre as relações dialógicas e aquelas que se dão entre textos. Por isso, chamaremos qualquer relação dialógica, na medida em que é uma relação de sentido, interdiscursiva. O termo intertextualidade fica reservado apenas para os casos em que a relação discursiva é materializada em textos. Isso significa que a intertextualidade pressupõe sempre uma interdiscursividade, mas que o contrário não é verdadeiro. Por exemplo, quando a relação dialógica não se manifesta no texto, temos interdiscursividade, mas não intertextualidade.

Associado à noção de texto, o signo intertextual procede das teorias literárias, mas, não fica limitado a elas; se manifesta em outros tipos de textos da cultura. Nesta

dissertação, propomos ver a associação entre o recurso audiovisual e a expressão de artistas da pop *music*, no videoclipe, como um texto da cultura de natureza intertextual.

Ferrara (1986), debate sobre a dialogicidade do signo intertextual envolvendo “emissor e receptor”²⁷ em uma relação paródica²⁸, em que o emissor propõe ao receptor desvendar um “enigma”, criando conexões a partir de referência diversas, não na direção e um significado pré-determinado, mas, antes, de um que não pode ser totalmente previsto. É a partir desse “nexo desvendador” que o signo paródico é obtido. De acordo com Ferrara (1986, p. 95):

O emissor propõe para o receptor a solução de um enigma cujos nexos desvendadores acham-se dispersos na trama à espera de uma coordenação esclarecedora. O emissor propõe ao receptor desvendar o enigma de uma situação narrativa fragmentada e imprevista. Texto aberto à espera de uma interpretação também aberta.

Ferrara (1986) afirma que é o signo interpretante, gerado a partir de um processo seletivo e relacional, envolvendo os repertórios individual – incluído aí o conceito peirciano de conhecimento colateral – e coletivo, que essa capacidade “desvendadora” ocorre. Nas palavras da autora, há três elementos constitutivos da leitura paródica, sendo o primeiro a relação emissor-receptor mediada pelo texto, a segunda a independência das competências e performances do leitor em relação ao receptor, e a terceira:

3) a terceira característica, que decorre da relação das duas primeiras, supõe a atividade seletiva e relacional do receptor interpretante na massa de informação que constitui seu repertório individual e coletivo, laborando, apreendendo, lendo a informação nova contida no texto a partir de uma outra anterior, já existente e armazenada no repertório, considerado como memória de informação (FERRARA, 1986, p. 95).

Inspirados nos estudos dessa autora, que trabalha a noção de leitura paródica a partir das de texto e de dialogismo, colocadas em relação complementar com as noções peircianas de signo e de interpretante, e considerando, ainda, a noção peirciana de semiose que, conforme Ransdell (1994, p. 3): “refere-se à ação de um signo de gerar ou produzir um interpretante de si mesmo”, – lembramos que, além de se referir a um objeto que lhe é anterior, o signo tem a capacidade de criar algo novo, mais desenvolvido.

²⁷ Usamos aqui os termos “emissor” e “receptor” nas referências ao texto da autora, apenas. Ao nos referirmos ao videoclipe, optamos por espectador. De qualquer modo, adotamos a visão da semiótica que vai entender essas posições como instâncias de interpretação sígnica.

²⁸ O termo “paródia”, derivado do grego (*parodês*) e significa “canto ou poesia semelhante à outra”. Trata-se de uma releitura cômica, geralmente envolvida por um caráter humorístico e irônico que altera o sentido original, criando assim, um novo (DIANA, n.p.).

Outro exemplo desse fenômeno a que nos referimos, pode ser encontrado no romance *Cinquenta tons de Cinza*²⁹ (*Fifty Shades of Grey*, 2011/livro e 2015/filme), de Erika Leonard Jame (n. 1963) que estabelece uma relação com os elementos narrativos da também saga literária e fílmica, *Crepúsculo*³⁰ (*Twilight Saga*, 2005 a 2008/livros e 2008/filme (2008-2012), de Stephenie Meyer (n. 1973). As semelhanças entre as obras são estimuladas pelos elementos narrativos, como: (1) tanto a mocinha *Bella Swan*, de *Crepúsculo*, quanto Anastasia Steele, de *50 tons de cinza*, são jovens comuns, tímidas e desajeitadas; (2) o que faz o protagonista masculino desenvolver uma fixação por elas. Também, entre elementos materiais, como (3) a “carruagem da mocinha”: no caso de Bella, um *Ford* antigo, no de Anastasia, um Fusca; carros velhos ou populares, uma vez que ambas são mocinhas simples e humildes. Já os mocinhos, Edward e Christian, possuem carros de época e modelos conversíveis. Essas e outras analogias entre os elementos narrativos de ambas as histórias poderiam levar a uma análise mais detalhada, apesar de estarem em universos fictícios distintos, e de o primeiro ser voltado a um público adulto e possuir teor sexual, enquanto o outro é voltado a um público jovem adulto, YA³¹.

Essa semiose pode ganhar dimensões ainda mais complexas, quando consideramos que a obra *Crepúsculo*, antecessora de *Cinquenta tons de Cinza*, dialoga com outras obras. Ferreira, Dias, Cintra e Bernabé, em uma análise comparativa entre os romances de William Shakespeare e as obras de Emily Brontë (1918-1848), identificaram elementos narrativos semelhantes em *Rei Lear* (1605), como o elemento tragédia, a mocinha simples e o herói complexo:

Cerca de duzentos anos separam Emily Brontë de William Shakespeare. Isto não impediu o diálogo entre suas obras, *O Morro dos ventos Uivantes*, publicado por Brontë em 1847 e *Rei Lear* escrita por Shakespeare em 1605. Sabe-se que uma das inspirações de Emily foi o grande dramaturgo inglês, que faleceu dois séculos antes do nascimento da autora de um dos romances mais intensos e polêmicos já escritos (2011, p. 19).

²⁹ Direção: Sam Taylor-Johnson/ Roteiro Kelly Marcel, E.L. James (II)/ Elenco: Jamie Dornan, Dakota Johnson, Jennifer Ehle/ Título original *Fifty Shades of Grey* (ADOROCINEMA, 2015, n.p.).

³⁰ Direção: Catherine Hardwicke/ Roteiro Melissa Rosenberg, Stephenie Meyer/Elenco: Kristen Stewart, Robert Pattinson, Taylor Lautner/Título original *Twilight* (ADOROCINEMA, 2008, n.p.).

³¹ O gênero *Young Adult* (jovens adultos) é um dos principais destaques da literatura nos últimos anos, conquistando novos leitores e guiando-os para o vasto universo dos livros. As obras YA nos presenteiam com narrativas vivenciadas por protagonistas jovens adultos, que enfrentam diversas situações e obstáculos presentes nessa fase da vida. Portanto, esses livros costumam buscar temas mais realistas, abandonando a noção de ingenuidade dos personagens de livros infantojuvenis (ARIANI, 2020, n.p.).

Ou seja, entre as duas primeiras histórias há menos de uma década de distância e uma característica dialógica relacional, não raro nas artes e, conforme defendemos aqui, também, na cultura pop.

Destarte, o interpretante de *Cinquenta tons de Cinza* evolui na produção de significados, sim, mas revisitando as mesmas bases, ou seja, os mesmos elementos narrativos que já estavam dados na obra anterior. O repertório utilizado nessa ação interpretativa opera como um mecanismo a reutilizar as bases utilizadas na instância da produção da obra. Pode-se fazer aqui uma analogia entre tais processos na cultura e os da natureza, tal como destacado por Lavoisier (1743-1794) no seu famoso enunciado “na natureza nada se cria e nada se perde, tudo se transforma” (UNA, 2020, n.p.).

Concluimos esse item destacando a discursividade do signo peirciano, uma compreensão pouco discutida no círculo semiótico e que ganha maior profundidade a partir de Nöth. As potencialidades discursivas do signo peirciano, como também discutido por Ferrara ao tratar do signo intertextual, faz uma correlação com o dialogismo, em Bakhtin, e seus correlatos, a polifonia e a intertextualidade. Então, com base nessas teorias, compreendemos o texto ficcional como dialógico e, conseqüentemente, polifônico, e o paródico como uma das características da intertextualidade.

2.4. Polifonia em videoclipes de Madonna, Björk e Lady Gaga

Pedindo licença ao leitor, mais uma vez, para me referir a uma experiência pessoal, visando a ambientar a ideia de videoclipe como uma narrativa *pop*: Naquela noite de 1989, à espera do último bloco do programa Fantástico, uma família aguarda ansiosamente o desmembramento de uma trama ficcional: um homem negro é julgado pela polícia por um crime que não cometeu. E quem iria salvá-lo do falso acusamento? O herói da ação. Uma mulher, “com ares de Madona”, se escondia ali, próximo à cena do crime; e só ela, somente ela poderia salvá-lo dos policiais e de seu falso julgamento. Em poucos minutos, ambos concluiriam a trama em um desfecho emocionante.

Tratava-se do videoclipe que apresentava a canção *Like a Player* (1989), da cantora Madonna, e que contava com diferentes recursos expressivos, como a própria canção, imagem em movimento, texto etc. Conforme relata Holzbach (2010, p. 11): “a maior parte dos vídeos narra a canção e o artista aparece dublando e interpretando o que a letra diz, um elemento extremamente comum das narrativas dos videoclipes

contemporâneos”. Isso é reforçado por conter elementos próprios do gênero narrativo, como: o enredo, espaço, tempo, narrador e personagens. O que se observa é um duplo envolvimento do artista com a narrativa; sendo colocado como intérprete da música e narrador/personagem de uma história conduzida através de convenções estabelecidas pela própria cultura *pop* (GOODWIN, 1992). Tudo isso também caracteriza a obra *Born This Way*, de Lady Gaga que, diferentemente dos primeiros videoclipes da história, já conta com recursos para amplificar as misturas entre linguagens e referências, pelo pertencimento a um universo midiático afetado pelas TDICs.

O consumo de narrativas audiovisuais, entre as quais o videoclipe, antes restrito ao âmbito televisivo, agora pertence à cultura *cyber* ou cibercultura. O que se transforma desde as formas produção, até as de divulgação e consumo do videoclipe, que agora é inserido em *gadgets* (*Ipods*, reprodutores de MP3 com vídeo), celulares, *videologs*, *blogs* e *sites* específicos (SOARES, 2009). Consecutivamente, é gerada uma nova lógica de consumo, baseada na necessidade de adaptação das construções narrativas vinculadas ao mundo *cyber*. Entre elas, são fortalecidas as formas de hibridicidade, que contam também com novos colaboradores. O *Youtuber* – que acessa uma conta e cria conteúdo – representa a acessibilidade aos meios de produção para além dos circuitos profissionais do audiovisual. De diferentes pontos vista, temos novas formas de nos relacionarmos com as mídias audiovisuais da vida cotidiana (BURGESS; GREEN, 2009).

Destacamos aqui o modo como essas novas formas repercutem em narrativas que vão explorar as possibilidades de misturas oferecidas pelos recursos digitais nos processos de criação, associadas ao que a tecnologia pode proporcionar. Um exemplo disso é o videoclipe para faixa *Stonemilker* (2015), da cantora Björk (n.1965)³², Figura 9, que significou um ineditismo em sua obra, pois ele associa uma experiência de realidade virtual de 360 graus, guiada pelo *mouse*, à concepção poética de uma “Ordenhadora de Pedra”, como dito no título da canção do álbum *Vulnicura* (2015). Desse modo, Björk se utilizou de recursos narrativos que apenas leitores mais afinados com o seu poetismo metafórico percebem, alguns deles internautas familiarizados com a tecnologia usada na criação desse videoclipe, portanto, mais preparados para acessar sua arte de modo mais pleno.

³² Björk Guðmundsdóttir, conhecida simplesmente por Björk, é uma influente cantora e compositora islandesa, vencedora do Polar Music Prize, conhecido como o "Prêmio Nobel da Música". Björk também é atriz, instrumentista e produtora musical. Já lançou nove álbuns de estúdio e duas trilhas sonoras (APPLETV, n.p.).

Figura 9. *frame* do videoclipe *Stonemilker* (2015).



Fonte: YOUTUBE (2015).

A obra é um exemplo de como interpretar um videoclipe pode tornar-se um desafio para estudos interdisciplinares, pois estamos lidando com discursos sem categoria específica. Cita-se, a título de exemplo, que esse terreno gelatinoso, porque instável, tornou-se discussão acadêmica por meio de teóricos que avaliam narrativas audiovisuais por uma perspectiva analítica lacaniana e freudiana, como a norte-americana E. Ann Kaplan, em *Rocking Around The Clock* (2017). Soares (2012, p. 52) relata que Kaplan debate assuntos importantes, como pós-modernidade, o feminismo, consumo e cultura. No capítulo 4 do livro *Ideology, adolescent desire, and the five types of vídeo on MTV*, Kaplan propõe “reconhecer a tipologia no videoclipe em cinco categorias (segundo temas e conteúdos): a) romântico, b) socialmente consciente, c) niilista, d) clássico, e) pós-moderno”³³.

No videoclipe, em síntese, uma variedade de possibilidades discursivas, inclusive as construídas a partir de outras áreas, como é possível avaliar pelas categorias de Kaplan, soma-se às potencialidades do hibridismo tal como apresentamos brevemente aqui – desde o analógico e, mais ainda, no digital –, e às temáticas pop, com seu recurso às diferentes expressões da cultura, que associamos ao conceito de polifonia em Bakhtin. Segundo Bakhtin (apud PIRES; TAMANINI-ADAMES, 2010, p. 66): “A polifonia é

³³ Por não termos o propósito de discorrer sobre os tipos de categoria de videoclipe, mas informar sobre a existência destas e as potencialidades discursivas do videoclipe, é sugerido, caso o leitor queira aprofundar a discussão, a leitura do capítulo “Atualizando as tipologias do videoclipe”, do livro *Videoclipe: O elogio da desarmonia*, de Thiago Soares (2012).

parte essencial de toda enunciação³⁴, já que em um mesmo texto ocorrem diferentes vozes que se expressam, e que todo discurso é formado por diversos discursos”.

Por exemplo, sugerimos que o videoclipe de *Born This Way* (2011), de Lady Gaga, pode ser lido como uma expressão coerente com o conceito de polifonia bakhtiniano. Sendo que, a partir das várias camadas de significação que lhe são constitutivas, incluindo o uso de símbolos da cultura ocidental, propõe o diálogo com passagens históricas – como o nazismo –, referências cinematográficas e religiosas, entre outras. A partir desses múltiplos discursos empregados, a intencionalidade é destacar um enunciado, o debate sobre a liberdade na contemporaneidade. O impacto cultural do álbum e da faixa título foi enorme para a comunidade LGBTQIAP+ no Brasil e no mundo. Na publicação *Rollingstone* (2021, n.p.), a *Drag Queen* Lia Clark ressaltou a importância de *Born This Way*: “Foi completamente libertador, um marco para toda a geração, fico muito feliz de ter feito parte e visto tudo ao vivo”.

Lemos essa obra, portanto, da perspectiva de uma narrativa polifônica e com uma carga simbólica de acesso popular, na qual Lady Gaga alerta sobre problemas reais da juventude do século XXI, com significações que vão além daqueles que se identificam como LGBTQIAP+. Sobre isso a cantora declara: “Quero ser lembrada pela mensagem por trás de *Born This Way*, por acreditar em direitos iguais e por ser corajosa e diferente” (QUERINO, 2020, n.p.).

Concluimos esse item firmando uma compreensão do videoclipe como um signo polifônico e de que, como já mencionado nessa dissertação, diante os avanços tecnológicos, com o acesso ao audiovisual se dando a partir de uma variedade de mídias, há uma facilitação das misturas entre textos e vozes. Além disso, compreendemos que os artistas da contemporaneidade, como Bjork, Madonna e Lady Gaga, se valem desses recursos de forma a potencializar o caráter polifônico das narrativas em seus videoclipes.

³⁴ “Todas as esferas da atividade humana, por mais variadas que sejam, estão sempre relacionadas com a utilização da língua. Não é de surpreender que o caráter e os modos dessa utilização sejam tão variados como as próprias esferas da atividade humana (...) A utilização da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos), concretos e únicos, que emanam dos integrantes duma ou doutra esfera da atividade humana. O enunciado reflete as condições específicas e as finalidades de cada uma dessas esferas (...) cada esfera de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, sendo isso que denominamos gêneros do discurso” (BAKHTIN, 1997, p. 290).

2.6.O signo intertextual nos videoclipes *ATENÇÃO* (2021), *Thank U, Next* (2019) e *Terremoto* (2019)

Este item apresenta a pop *music* como geradora de signos interpretantes de si mesma, ao mesmo tempo em que se refere a signos da memória do espectador. Proponho aqui pensar a respeito de como, nos anos de 1980, os jovens que se sentaram ao sofá e ligaram a TV, no canal *MTV*, se impressionaram ao ver a popstar Madonna em um loiro platinado e um vestido bufante extravagante em cor de rosa, rodeada por homens vestidos em smokings oferecendo-lhe joia, como se tentassem comprá-la com os adereços. Um videoclipe com ares de espetáculo em garbo e luxúria. Tratava-se do videoclipe *Material Girl* (1984), da cantora. A cena talvez escandalizasse os jovens daquela época, todavia, um público da década de 1950 ligaria aquelas cenas às de outra produção audiovisual, desta vez, cinematográfica. Essa segunda obra, que tomamos como referência para o videoclipe de Madonna, é o filme *Os homens preferem as loiras*, de 1953, do diretor Howard Hawks (1896-1977), que tem como protagonista Marilyn Monroe (1926-1962). Uma sensação de “já visto”, de *déjà vu*³⁵, invade esse espectador e se intensifica, mais ainda, naqueles que reconhecem no filme estrelado por Monroe uma releitura de uma terceira obra, um musical de mesmo nome, de Jule Styne e Leo Robin que, por sua vez, foi baseado em uma quarta obra, o livro, também de mesmo nome, de Joseph Fields e Anita Loos. Tem-se, então, quatro obras em relação, indo da literatura ao videoclipe, passando pelo cinema, portanto, envolvendo linguagens distintas.

Essa sensação de “já visto”, que nomeamos como uma semiose em *déjà vu* na pop *music*, é o que propomos discutir brevemente neste item, associado à compreensão do videoclipe como um signo ao mesmo tempo intertextual e gerador de signos interpretantes de si mesmo. Para isto, consideramos os videoclipes das artistas Luiza Sonza (n. 1998), com o videoclipe *ATENÇÃO* (2021), com a participação do cantor Pedro Sampaio; Ariana Grande (n. 1993), com o videoclipe *Thank U, Next* (2019) e Anitta (n. 1993), com o videoclipe *Terremoto* (2019), com a participação do cantor Mc Kevinho.

- *ATENÇÃO* (2021), de Luiza Sonza e Pedro Sampaio.

³⁵ “A expressão francesa, que significa “já visto”, é usada para indicar um fenômeno que acontece no cérebro da maior parte da população mundial. O termo foi aplicado pela primeira vez por Emile Boirac (1851-1917), um estudioso interessado em fenômenos psicológicos. Déjà-vu é quando nós vemos ou sentimos algo pela primeira vez e temos a sensação de já ter visto ou experimentado aquela sensação anteriormente” (DANTAS, 2022, n.p.).

No primeiro exemplo, o videoclipe da canção *ATENÇÃO*, de Luiza Sonza e Pedro Sampaio, o *Oompa Loompa* (personagem do filme *A Fantástica Fábrica de Chocolate*) é visto dançando ao ritmo de batidas de funk, um ritmo contemporâneo, ao lado da intérprete da canção (Luiza Sonza) usando trajes sensuais e narrando versos como: “Tá viciada em sentar com a bunda”. O teor sensual e adulto desse elemento narrativo é associado (Figura 10) ao universo fictício infantil habitado por *Willy Wonka* (personagem do filme *A Fantástica Fábrica de Chocolate*), então reimaginado em uma versão sarcástico-cômica.

Figura 10. no quadro montagem, do lado esquerdo, *frame* do videoclipe *ATENÇÃO* (2021); do lado direito, *frame* o filme *A Fantástica Fábrica de Chocolate* (2005).



Fonte: GSHOW, 2021.

- *Thank U, Next* (2019), de Ariana Grande.

No videoclipe da canção *Thank U, Next* (2019), de Ariana Grande (Figura 11), temos uma ocorrência semelhante à do videoclipe de Luiza Sonza. Além do cenário e da vestimenta do filme de referência, *Meninas Malvadas* (2004), temos outros elementos narrativos desse filme, como é o caso do uso do ator Jonathan Bennett (n. 1981), que reinterpreta para o videoclipe o personagem Aaron Samuels – interesse amoroso da mocinha do filme e ex-namorado de sua antagonista Regina George, que no videoclipe da canção *Thank You Next* é interpretada por Ariana Grande.

Figura 11. no quadro montagem, *frame* do videoclipe *Thank You Next* (2018) e *frame* do filme *Meninas Malvadas* (2004).



Fonte: GETTIMAGES (2023).

- *Terremoto* (2019), de Anitta e Mc Kevinho

No caso do videoclipe de Anitta e Mc Kevinho (n. 1998), para a canção *Terremoto* (Figura. 12), temos uma versão da canção e de elementos narrativos de outro videoclipe, *I'm Still In Love With You* (2002), do rapper Sean Paul. Na comparação entre as obras, há semelhanças entre os cenários e entre figurinos, como é o caso da intérprete da canção *Terremoto*, Anitta, que usa vestimentas e adereços parecidos com os usados pela cantora Sacha (n.1974), no videoclipe de referência. O grau de semelhança entre ambas as cenas nessas obras leva a crer que há uma clara intenção de produzir uma sensação de já visto.

Figura 12. no quadro montagem, do lado esquerdo, *frame* do videoclipe *Terremoto* (2019); do lado direito, *frame* do videoclipe *I'm still in love with you* (2002).



Fonte: RAP 24 HORAS (2019).

Feitas essas associações, cabe dizer que, se os elementos narrativos aos quais nos referimos aproximam as obras atuais com as do passado – de um passado remoto, como no caso da obra fílmica *A Fantástica Fábrica de Chocolates*, de 1971, ou recente, como é o caso de *Meninas Malvadas*, de 2004, e *I'm Still In Love With You*, de 2002 –, em alguns casos com alto grau de similaridade. A diferença, que localizamos nos ritmos atuais, como o funk carioca e o pop americano, bem como o teor sensual, contrastam e não permitem à semiose acomodar-se apenas no caminho de uma linearidade narrativa para com a obra já conhecida, do passado. Assim, ao mesmo tempo em que o espectador percebe essa relação de similaridade com o já visto, também percebe o contraste; e essa inversão é um dos elementos da paródia, de acordo com Ferrara (1986, p. 96):

A linearidade da estrutura narrativa dos dois textos, a hipotaxe da linguagem remetem a uma leitura semântica que se nutre dos índices que se espalham pelo texto e exigem uma coordenação. A leitura intertextual não recolhe apenas os índices, mas justapõe os dois textos não mais no sentido de sentir-lhes as proximidades, mas sobretudo, para flagrar lhes as diferenças, origem do paródico.

O que chamamos de semiose em *déjà vu*, portanto, não é o já visto, embora pareça ser, é algo além, criado pelo próprio videoclipe, que se configura como um signo complexo, composto pela justaposição de signos de natureza diversa, e que está a serviço do teor paródico das obras sob análise. Não se trata de deter-se nostalgicamente no passado, mas de trazer esse passado à memória do espectador, como uma forma de perceber as especificidades do presente. O objeto não são as obras de referência, mas os ritmos musicais contemporâneos e a própria imagem dos artistas desta geração.

Desta forma, essas obras ilustram o fenômeno da intertextualidade nessa justaposição entre o novo e o já visto, o referenciar o já criado nessa perspectiva paródica, e sugerem considerar a possibilidade de isso ser recorrente não apenas nos três casos considerados, mas na cultura audiovisual da *pop music* em geral. Associado a isso, cabe ainda considerar mais detalhadamente as ideias e os valores que a produção audiovisual da *pop music* carrega nessa perspectiva, ao mesmo tempo recordativa e portadora da ideia de tratar-se de algo novo.

2.7.DELIMITAÇÕES DO CORPUS E QUESTÕES METODOLÓGICAS

Este item está organizado em três partes: 2.5.1 – “Critérios para seleção do corpus”; 2.5.2. “Videoclipes: *BORN THIS WAY* (2011); *APPLAUSE* (2013) e *911–SHORTFILM* (2020)”; e 2.5.3. “Critérios de análise”.

2.7.1. Critérios para seleção do corpus: o objeto e a delimitação do corpus

Os critérios que orientaram as delimitações do corpus da pesquisa decorrem do objeto de estudo da presente dissertação, da nossa percepção sobre a obra dessa artista, a partir da qual foi se definindo aquilo que chamamos de arte engajada de Lady Gaga. A partir daí, o nosso olhar foi para os videoclipes que entendemos que vão ao encontro desse recorte. É importante enfatizar que não trabalhamos com uma definição prévia do que seja a arte engajada de Lady Gaga, pois não encontramos uma fonte de pesquisa que apresente a arte dela como arte engajada; o que fizemos foi considerar o conceito de arte engajada nas artes plásticas e trabalhar hipoteticamente nessa perspectiva, para a delimitação do corpus.

A partir dessa percepção inicial, e diante do limite de tempo e de dimensão que cabem a uma pesquisa de mestrado, selecionamos três obras que integram o portfólio da cantora e que são apresentadas no item a seguir. Nessa seleção, nos interessamos por obras cujo tema estabelece uma dupla relação, tanto com uma realidade de fato vivida pela artista, quanto com as experiências de outras pessoas, ou seja, de grupos sociais. Nos três casos, o que há em comum é que as obras tratam de conflitos, dramas e questões que em algum momento estiveram (e em alguns casos ainda estão) presentes no dia a dia da artista e dessas pessoas. Nosso olhar se voltou para a relação entre as obras e essas

questões, entre as quais estão a depressão, o uso de drogas legais e a discriminação, que, para além de serem pessoais, se tornam sociais, por isso a caracterização das obras como arte engajada. As análises procuram compreender como essas questões são desenvolvidas na narrativa videográfica de Lady Gaga.

2.7.2. VIDEOCLIPES: *BORN THIS WAY* (2011); *APPLAUSE* (2013) e *911 – SHORTFILM* (2020).

As informações a respeito dos videoclipes são compostas de (I) ficha técnica; (II) canção e (III) enredo. Todas, foram compiladas a partir de *sites* de música, dedicados à cultura pop.

- ***BORN THIS WAY* (2011)**

I. Ficha técnica do videoclipe:

Lançamento: 11 de fevereiro de 2011.

Roteiro: Lady Gaga.

Direção: Nick Knight.

Duração: 7:19

Disponível em: *site Youtube* (YOUTUBE, 2011, n.p.).

II. Canção:

Título da canção: *Born This Way*

Lançamento: 2010

Composição: Stefani Germanotta e Jeppe Laursen.

Produção: Stefani Germanotta, Jeppe Laursen, Fernando Garibay e DJ White Shadow

Duração: 4:20

Disponível em: *site Youtube* (YOUTUBE, 2011, n.p.).

Letra:

Não importa se você ama ele, ou E-L-E com a letra maiúscula
 Apenas levante suas garras
 Pois você nasceu desse jeito, meu bem
 Minha mãe me falou, quando eu era criança
 Que todos nós nascemos superestrelas
 Ela fazia cachos nos meus cabelos e me passava batom
 No espelho do seu quarto
 Não há nada de errado em amar quem você é
 Ela dizia: Pois Ele criou você perfeita, meu bem
 Então erga sua cabeça, menina, e você irá longe
 Me escute quando eu digo
 Eu sou linda do meu jeito
 Pois Deus não comete erros
 Estou no caminho certo, meu bem
 Eu nasci desse jeito
 Não se esconda atrás de arrependimentos
 Apenas ame a si mesma e você estará preparada
 Eu estou no caminho certo, meu bem
 Eu nasci desse jeito
 Ooh, não tem outro jeito
 Meu bem, eu nasci desse jeito
 Meu bem, eu nasci desse jeito
 Ooh, não há outro jeito
 Meu bem, eu nasci desse jeito
 Eu estou no caminho certo, meu bem
 Eu nasci desse jeito
 Não seja uma personagem, só seja uma rainha
 Não seja uma personagem, só seja uma rainha
 Não seja uma personagem, só seja uma rainha
 Não seja!
 Seja prudente consigo e ame os seus amigos
 Criança metropolitana, exalte a sua verdade
 Na religião da insegurança
 Devo ser eu mesma, respeitar minha juventude
 Um amor diferente não é pecado
 Acredite N-E-L-E com letra maiúscula (ei, ei, ei)
 Eu amo minha vida, eu amo essa canção e
 Meu amor precisa de fé (mesmo DNA)
 Eu sou linda do meu jeito
 Pois Deus não comete erros
 Estou no caminho certo, meu bem
 Eu nasci desse jeito
 Não se esconda atrás de arrependimentos
 Apenas ame a si mesma e você estará preparada
 Eu estou no caminho certo, meu bem
 Eu nasci desse jeito
 Ooh, não tem outro jeito
 Meu bem, eu nasci desse jeito
 Meu bem, eu nasci desse jeito
 Ooh, não há outro jeito
 Meu bem, eu nasci desse jeito
 Eu estou no caminho certo, meu bem
 Eu nasci desse jeito
 Não seja uma personagem, só seja uma rainha
 Mesmo você sendo sem grana ou ricoço
 Você sendo preto, branco, pardo ou de origem latina
 Você sendo libanês ou oriental
 Mesmo que as deficiências da vida
 Te façam sentir deslocado, perseguido ou importunado
 Exalte e ame a si mesmo hoje

Pois, meu bem, você nasceu desse jeito
 Não importa se você é gay, hétero ou bi
 Lésbica, transgênero
 Estou no caminho certo, meu bem
 Eu nasci para sobreviver
 Não importa se você é preto, branco ou pardo
 Latino ou vindo do oriente
 Estou no caminho certo, meu bem
 Eu nasci para ter coragem
 Eu sou linda do meu jeito
 Pois Deus não comete erros
 Estou no caminho certo, meu bem
 Eu nasci desse jeito
 Não se esconda atrás de arrependimentos
 Apenas ame a si mesma e você estará preparada
 Eu estou no caminho certo, meu bem
 Eu nasci desse jeito
 Ooh, não tem outro jeito
 Meu bem, eu nasci desse jeito
 Meu bem, eu nasci desse jeito
 Ooh, não há outro jeito
 Meu bem, eu nasci desse jeito
 Eu estou no caminho certo, meu bem
 Eu nasci desse jeito
 Eu nasci desse jeito, ei!
 Eu nasci desse jeito, ei!
 Estou no caminho certo, meu bem
 Eu nasci desse jeito, ei!
 Eu nasci desse jeito, ei!
 Eu nasci desse jeito, ei!
 Estou no caminho certo, meu bem
 Eu nasci desse jeito, ei!
 Mesmo DNA, mas nascida desse jeito
 Mesmo DNA, mas nascida desse jeito
 (LETRAS. *Born This Way*, 2011, n.p.).

Informações complementares:

À edição eletrônica da revista *Billboard* de 18 de fevereiro (2011, n.p., tradução nossa), Lady Gaga comentou a respeito do processo de criação da canção:

Quero escrever o meu hino de esta-sou-eu, mas não quero que ele seja escondido na magia poética e em metáforas. Quero que seja um ataque sobre o porquê penso que especialmente na música de hoje, por vezes tudo fica meio deslavado e a mensagem fica escondida na letra. Voltando aos anos 90, quando Madonna, em *Vogue*, Whitney Houston e TLC faziam música bastante estimulante para as mulheres, a comunidade homossexual e todo tipo de comunidades estavam marginalizadas, as letras e as melodias eram muito pungentes e muito espirituais, e eu disse: “Esse é o tipo de gravação que preciso fazer. Essa é a gravação que vai abalar a indústria. [...] Qualquer um poderia cantar *'Born This Way'*.” Poderia ter sido qualquer um.

III. Enredo:

O videoclipe inicia com a cena de um triângulo cor de rosa, e ao centro dele percebemos a silhueta de um unicórnio; logo em seguida, surge a personagem *Mother monster* (Mãe monstro) (interpretada por Lady Gaga), único personagem nomeado na narrativa. No decorrer da narrativa, imagens se intercalam e sugerem trata-se do nascimento de uma raça de denominação indefinida, enquanto *Mother monster* narra o “Manifesto da *Mother Monster*”:

Este é o manifesto da Mother Monster // Em G.O.A.T. // Um Território Alienígena Comandado pelo Governo no espaço // Um nascimento de proporções magníficas e mágicas aconteceu // Mas o nascimento não era finito // Era infinito // Enquanto os úteros se enumeravam // E a mitose do futuro começou // Percebeu-se que esse momento infame da vida não era temporal // Era eterno // E assim começou o início de uma nova raça // Uma raça dentro da raça humana // Uma raça sem preconceito // Sem julgamento // Mas com liberdade sem limites // Mas naquele mesmo dia // Enquanto a mãe eterna pairava no multiverso // Outro nascimento mais aterrador ocorreu // O nascimento do mal // E como ela mesma se dividiu em duas // Girando em agonia entre duas forças finais // O pêndulo da escolha iniciou sua dança // Parece fácil, você imagina // Gravitando inabalável e instantaneamente em direção ao bem // Mas ela se perguntou // “Como posso proteger algo tão perfeito sem o mal?” (YOUTUBE, 2011, n.p., transcrição e tradução nossa).³⁶

Feito o manifesto, a canção *Born This Way* inicia com vários personagens posicionados ao chão e a cantora entre eles. Ao final, o videoclipe conclui com a cantora abraçada aos dançarinos e, por mais uma vez, a silhueta do unicórnio ressurgiu ao centro do triângulo rosa.

- **APPLAUSE (2013)**

I. Ficha técnica do videoclipe:

Lançamento: 19 de agosto de 2013

Roteiro: Lady Gaga.

Direção: Inez & Vinoodh (Inez van Lamsweerde e Vinoodh Matadin)

Duração: 3:35

Disponível em: *site Youtube* (YOUTUBE, 2013, n.p.).

Informações complementares:

³⁶ Tempo no videoclipe: 0:24 – 2:21

A codiretora do videoclipe, Inez van Lamsweerde, comentou com a *MTV News* (2013, n.p., tradução nossa) sobre o videoclipe: “Gaga se inspirou no cinema mudo e nos primeiros filmes de terror e explicou que o conceito por trás do vídeo é o da sua paixão por mudar de forma e se transformar. Ela o descreveu como ‘Iconografia em movimento, como mágica’.”

II. Canção:

Título da canção: *Applause*

Lançamento: 12 de agosto de 2013

Composição: Stefani Germanotta e Paul Blair

Produção: Lady Gaga, DJ White Shadow, Dino Zisis, Nick Monson e Martin

Bresso

Duração: 3:32

Disponível em: *site Youtube* (YOUTUBE, 2013, n.p.).

Letra:

Aplausos
 Fico aqui de pé esperando
 Você bater o gongo
 Para esmagar a crítica dizendo
 Isso é certo ou isso é errado?
 Se a fama tivesse um soro de cura
 Amor, eu poderia aguentar
 Ficar longe de você?
 Encontrei a veia, injete aqui
 Eu vivo pelos aplausos, aplausos, aplausos
 Eu vivo pelos aplausos, aplausos
 Vivo pelos aplausos, aplausos
 Vivo pela maneira que você torce e grita por mim
 Os aplausos, aplausos, aplausos
 Me dê aquela sensação que eu amo
 (Vou apagar as luzes)
 Coloque suas mãos para o alto, faça elas se baterem (faça bastante barulho)
 Me dê aquela sensação que eu amo
 (Vou apagar as luzes)
 Coloque suas mãos para o alto, faça elas se baterem (faça bastante barulho)
 A-P-L-A-U-S-O-S (faça bastante barulho)
 A-P-L-A-U-S-O-S (coloque suas mãos para o alto, faça elas se baterem,
 baterem)
 A-P-L-A-U-S-O-S (faça bastante barulho)
 A-P-L-A-U-S-O-S (coloque suas mãos para o alto, faça elas se baterem,
 baterem)
 Ouvi por acaso sua teoria
 Nostalgia é para os nerds
 Eu acho, senhor, que se você diz isso
 Alguns de nós apenas gostamos de ler

Num segundo, sou um Koons
 Então, de repente, o Koons sou eu
 A cultura pop estava na arte, agora
 A arte está na cultura pop, em mim
 Eu vivo pelos aplausos, aplausos, aplausos
 Eu vivo pelos aplausos, aplausos
 Vivo pelos aplausos, aplausos
 Vivo pela maneira que você torce e grita por mim
 Os aplausos, aplausos, aplausos
 Me dê aquela sensação que eu amo
 (Vou apagar as luzes)
 Coloque suas mãos para o alto, faça elas se baterem (faça bastante barulho)
 Me dê aquela sensação que eu amo
 (Vou apagar as luzes)
 Coloque suas mãos para o alto, faça elas se baterem (faça bastante barulho)
 A-P-L-A-U-S-O-S (faça bastante barulho)
 A-P-L-A-U-S-O-S (coloque suas mãos para o alto, faça elas se baterem,
 baterem)
 A-P-L-A-U-S-O-S (faça bastante barulho)
 A-P-L-A-U-S-O-S (coloque suas mãos para o alto, faça elas se baterem,
 baterem)
 Ooh (baterem, baterem)
 Ooh (baterem, baterem agora)
 Ooh, ooh, ooh
 Eu vivo pelos aplausos, aplausos, aplausos
 Eu vivo pelos aplausos, aplausos
 Vivo pelos aplausos, aplausos
 Vivo pela maneira que você torce e grita por mim
 Os aplausos, aplausos, aplausos
 Me dê aquela sensação que eu amo
 (Vou apagar as luzes)
 Coloque suas mãos para o alto, faça elas se baterem (faça bastante barulho)
 Me dê aquela sensação que eu amo
 (Vou apagar as luzes)
 Coloque suas mãos para o alto, faça elas se baterem (faça bastante barulho)
 A-P-L-A-U-S-O-S (faça bastante barulho)
 A-P-L-A-U-S-O-S (coloque suas mãos para o alto, faça elas se baterem,
 baterem)
 A-P-L-A-U-S-O-S (faça bastante barulho)
 A-P-L-A-U-S-O-S (coloque suas mãos para o alto, faça elas se baterem,
 baterem)
 A-R-T-P-O-P
 (LETRAS. *Applause*, 2013, n.p.).

III. Enredo:

No ano de 2011, ao final da turnê de divulgação do álbum *Born This Way*, Lady Gaga fraturou o quadril, a obrigando a passar por uma cirurgia de emergência e a se afastar dos palcos. O retorno dela aos palcos aconteceu em 2013, portanto 2 anos depois do ocorrido. *Applause* narra o retorno de Lady Gaga ao mundo da música. Em algumas cenas do videoclipe, temos uma alusão a esse período da vida dela, onde em um cenário que lembra uma passarela de desfiles de moda ela assume seu retorno aos holofotes. Também, no videoclipe, temos a apresentação da cantora como um tipo de anjo de asas

metálicas a sobrevoar essa passarela; em outro momento, ela surge em um túnel em cor lilás, levantando o que seria uma perna de metal. De acordo com a codiretora do videoclipe, Inez van Lamsweerde (MTVNEWS, 2013, n.p., tradução nossa): “Essa ideia, de que ela passa por essa luta para voltar ao palco, que fica naquela torre de laser rosa... Ela está meio que arrastando aquela perna, como um troféu, e voltando ao palco como uma pessoa completamente nova.”

- **911– SHORTFILM (2020)**

I. Ficha técnica do videoclipe:

Lançamento: 18 de setembro de 2020

Roteiro: Tarsem Singh e Lady Gaga.

Direção: Tarsem Singh.

Duração: 4:42

Disponível em: *site Youtube* (YOUTUBE, 2020, n.p.).

Informações complementares:

À publicação digital da revista *Variety* (2020, n.p., tradução nossa), Lady Gaga explica que o vídeo é sobre sua “experiência com a saúde mental e a forma como a realidade e os sonhos podem se interconectar para formar heróis dentro de nós e ao nosso redor”.

II. Canção:

Título da canção: 911

Lançamento: 18 de setembro de 2020

Composição: Lady Gaga, BloodPop, Madeon e Justin Tranter

Produção: BloodPop, Madeon e Benjamin Rice

Duração: 2:52

Disponível em: *site Youtube* (YOUTUBE, 2020, n.p.).

Letra:

Emergência
 Virando psicotrópicos na boca
 Fico repetindo frases autodepreciativas
 Estou cansada de ouvir essas vozes
 É quase como se eu não tivesse escolha
 Isso é uma estagnação biológica
 Meu humor mudando para fases maníacas
 Queria só rir e manter as boas amizades
 Fica de olho, aqui vou eu de novo
 Não posso me ver chorar
 Não posso me ver chorar nunca mais (ooh)
 Não posso me ver chorar
 Não posso me ver chorar, este é o fim (ooh)
 Minha maior inimiga sou eu, tomo uma pílula de emergência
 Minha maior inimiga sou eu, tomo uma pílula de emergência
 Minha maior inimiga sou eu mesma desde sempre
 Tome uma pílula de emergência, depois tome mais uma
 Deixo minhas bonecas em caixas de diamantes
 As deixo lá até eu saber que vou largar isso
 Construí um muro em torno do meu oásis
 O paraíso está em minhas mãos
 Me agarrando tão intensamente a esse status
 Não é real, mas vou tentar agarrá-lo
 Me manter em lugares bonitos
 O paraíso está em minhas mãos
 Não posso me ver chorar
 Não posso me ver chorar nunca mais (ooh)
 Não posso me ver chorar
 Não posso me ver chorar, este é o fim (ooh)
 Minha maior inimiga sou eu, tomo uma pílula de emergência
 Minha maior inimiga sou eu, tomo uma pílula de emergência
 Minha maior inimiga sou eu mesma desde sempre
 Tomo uma pílula de emergência, depois tomo mais uma
 Tomo, tomo mais uma (ooh)
 Tomo uma pílula de emergência, depois tomo mais uma (ooh)
 Não posso me ver chorar
 Não posso me ver chorar nunca mais (ooh)
 Não posso me ver chorar
 Não posso me ver chorar, este é o fim (ooh)
 Minha maior inimiga sou eu, tomo uma pílula de emergência
 Minha maior inimiga sou eu, tomo uma pílula de emergência
 Minha maior inimiga sou eu mesma desde sempre
 Tomo uma pílula de emergência, depois tomo outra
 Por favor, fique na linha, por favor, fique na linha
 Preciso de uma pílula de emergência, você pode ficar na linha?
 Por favor, fique na linha, por favor, fique na linha
 Preciso de uma pílula de emergência, você pode ficar na linha?
 (LETRAS. 911, 2020, n.p.).

Informações complementares:

Sobre a canção, Lady Gaga comentou à *Apple Music* (2020, n.p., transcrição e tradução nossa): “É sobre um antipsicótico que tomo. E é porque nem sempre consigo controlar as coisas que meu cérebro faz. Eu sei disso. E tenho que tomar remédios para interromper o processo que ocorre.”

III. Enredo:

A narrativa se passa em um transe ou tipo de sonho da personagem Stefani, (interpretada por Lady Gaga). Em um deserto, Stefani surge vendada e deitada na areia, ao lado de uma bicicleta quebrada e romãs derramadas no chão. Então, um homem em vestimentas pretas surge cavalgando e a atrai para fora das dunas em que ela se encontrava, levando-a para uma mansão. Quando a música *911* começa, ela entra no pátio da mansão, ao lado de pessoas – usando vestimentas que lembram roupas usadas pelos povos árabes – e em situações atípicas: um homem batendo a cabeça em um travesseiro e uma mulher a segurar uma múmia.

Em outro momento do videoclipe, dois personagens, um tipo de curandeiro e uma enfermeira, assistem à caminhada de Stefani pelo pátio do lugar, que lembra uma igreja. O curandeiro e a enfermeira tentam se envolver com ela, mas ela se afasta deles. Já ao final do videoclipe, todos estão dentro desse local com a personagem Stefani ao centro – ela começa a chorar, quando então o curandeiro abre uma caixa, semelhante a um desfibrilador, e tira um objeto pontiagudo, enfiando-o no seu peito.

Depois que a música termina, vemos que Stefani acorda de um transe, com paramédicos que estão a tratando, depois de ela ter desacordado por conta de um acidente no qual ela foi atropelada enquanto andava de bicicleta na rua em frente a um cinema.

2.7.3. Critérios de análise: a ação do signo – a semiose, o percurso analítico de um videoclipe e o autor

Neste texto, propomos um recorte para a análise do corpus coerente com a linha de pesquisa *Práticas e outros objetos semióticos*, da área de concentração Linguística e Semiótica, do *Programa de Pós-graduação em Estudo de Linguagens*, da *Universidade Federal do Mato Grosso do Sul – UFMS*. Cabe também registrar que, já na época da graduação, por meio do trabalho de conclusão de curso – TCC, propus trabalhar com a semiótica peirciana, pelo caminho da semiose, exercitando já um olhar para o videoclipe pela ação do signo. Ao mesmo tempo, ainda estudante de licenciatura em *Letras Inglês*, na *Universidade Estadual do Piauí – UESPI*, em constante contato com as ciências que permeiam o universo das letras, o literário e a linguística, encontrei na semiótica peirciana uma teoria que dialogasse com a teoria de Bakhtin, ou com a polifonia e o dialogismo bakhtinianos, e que me orientaram para falar de intertextualidade. Já no mestrado, propus

o resgate dessas questões oriundas de Bakhtin, autor bastante estudado na área de letras e a partir do qual eu encontrei um campo propício de estudos para dialogar com teoria peirciana, o que permitiu desenvolver as questões aqui postas, na perspectiva do dialogismo, da polifonia e da intertextualidade, associadas à linguagem do videoclipe. Além de Bakhtin e Peirce, nosso estudo é baseado em escritos de Lucrécia Ferrera, Winfred Nöth, Lúcia Santaella e autores das teorias do discurso.

A base semiótica peirciana orienta o percurso de análise, que se desenvolve também na relação com os demais conceitos elencados neste capítulo. Assim, nas análises, de um lado, procuramos considerar os três olhares a que se refere Santaella (2005), no seu *Semiótica Aplicada*, iniciando com um olhar para o signo em si, seguido do olhar para a relação entre signo-objeto e do olhar para a relação interpretante, com ênfase nas relações entre signo e objeto, classificadas em: Ícone, índice e Símbolo. De outro, procuramos nos orientar pelo conceito de intertextualidade, bem como pelos de dialogismo e polifonia, tal como abordado e desenvolvidos conceitualmente e na relação com outras obras consideradas até aqui, nesta dissertação.

Concluimos, ressaltando que as análises dos videoclipes presente no capítulo 3 dessa dissertação não é uma decupagem completa deles, como é comum nas análises de audiovisuais, ou uma análise de todas cenas dos videoclipes. O nosso foco é em alguns signos de cada um deles, aqueles que julgamos mais relevantes para argumentar sobre o caráter de arte engajada da obra videográfica de Lady Gaga.

3. O NOSSO OLHAR SEMIOTICISTA: ANÁLISE DE TRÊS VIDEOCLIPES DE LADY GAGA

Iniciamos este capítulo da dissertação, apresentando a abordagem analítica dos videoclipes selecionados, desenvolvida com base na semiótica de Peirce, a fim de destacar alguns dos signos das respectivas narrativas. Conforme observado no capítulo 2 desta dissertação, na parte em que nos referimos ao corpus, não desenvolvemos uma análise de todas as cenas dos videoclipes; nossa análise apoia-se nesses destaques que fomos fazendo, de acordo com os objetivos da pesquisa.

No item 3.1, nomeado “Signos da resistência LGBTQIAP+ no manifesto de *Mother Monster*”, apresentamos a análise do prólogo do videoclipe *Born This Way*, evidenciando os signos que o vinculam ao movimento LGBTQIAP+.

No item 3.2, nomeado “A sopa de volta à lata: o renascimento do Pop (da música Pop) é o de Lady Gaga em *Aplause*”, apresentamos a análise do videoclipe *Aplause*, evidenciando uma semiose em que os signos icônicos colaboram com os simbólicos.

No item 3.3, nomeado “*911 – Shotfilm*: uma narrativa sobre saúde mental”, apresentamos a análise do videoclipe *911 – Shotfilm*, com destaque para o conceito de metáfora na literatura e na semiótica peirciana.

No item 3.4, nomeado “O que restou de nossos maus-amores (*Bad Romances*)”, desenvolvemos nossas conclusões sobre as análises, buscando sintetizar os processos semióticos observados e tecer considerações sobre a temática proposta na dissertação.

3.1.SIGNOS DA RESISTÊNCIA LGBTQIAP+ NO MANIFESTO DE *MOTHER MONSTER*

Bem-vindos a G.O.A.T! – O “Território Alienígena Comandado pelo Governo”! Esse local é citado no início da narrativa do videoclipe de *Born This Way*. Ela diz: *On G.O.A.T, a Government Owned Alien Territory in space*. É assim que Lady Gaga, por meio da personagem *Mother monster* (Mãe monstro), convida o leitor a um passeio e, conseqüentemente, a presenciar o nascimento de determinadas criaturas consideradas “perfeitas”, dentro da narrativa. Com esse evento tem início a apresentação do universo ficcional idealizado no videoclipe *Born This Way*. Um universo cuja concepção, conforme argumentamos nesta dissertação, propõe reflexões sobre questões sociais

atuais, particularmente para um público jovem, configuradas por meio de uma narrativa audiovisual.

A princípio, o leitor poderá estranhar as formas desse universo fictício; e é genuíno, pois em meio a figuras que vamos aqui chamar de alienígenas, vemos troncos espaciais e cabeças girando, entre outros signos que vamos identificando como oriundos de vozes distintas e até conflitantes, como as identificadas como o bem e o mal, por exemplo. A interpretação na narrativa de *Born This Way* exige um intérprete que deverá ir se legitimando como conhecedor das vozes que constituem os conteúdos desse universo narrativo ficcional, provenientes dos símbolos culturais nos quais a narrativa se apoia. Esse conhecimento é complementado, ainda, com a percepção desse intérprete e a sua experiência com o tipo de coisa do qual se fala, chamada por Peirce (CP 8.179) de experiência colateral. Esse conjunto de coisas torna-o apto a interpretar, a gerar signos interpretantes, quer por estabelecer relações com um conhecimento adquirido culturalmente, quer pela sua capacidade de relacionar isso com a experiência e acessar novas ideias, participando do universo ficcional proposto.

Colocamo-nos aqui no lugar desse intérprete e procuramos desenvolver nossas competências dentro desse contexto temático da obra para, por meio do processo de análise do prólogo do videoclipe, identificar e discutir sobre símbolos historicamente relacionados ao processo de libertação de algumas das convenções estabelecidas culturalmente, que ocorrem na contemporaneidade, particularmente as afeitas ao movimento LGBTQIAP+, assunto presente e pertinente à narrativa.

Exemplificamos essa referência simbólica ao movimento LGBTQIAP+, por meio de um dos signos presentes no videoclipe: o “triângulo cor rosa”, que é uma forma cujo significado têm origem na nossa história recente, porque usado para marcar prisioneiros homossexuais durante o Holocausto. Juntamente com outros signos, ele é chamado a compor o manifesto da *Mother monster* (o prólogo), com um papel de destaque, porque participa da abertura do videoclipe. Na relação com o contexto da narrativa, contudo, assume um valor diferente do original, pois carrega consigo sua ressignificação na era atual, como um símbolo de resistência da comunidade LGBTQIAP+.

O videoclipe para a faixa da canção *Born This Way*³⁷ inicia com a aparição da silhueta de um unicórnio em um beco, dentro de um triângulo rosa, como mostrado no *frame* da Figura 13.

Figura 13. *frame* do videoclipe *Born This Way* (2011).



Fonte: YOUTUBE (2011).

Depois da aparição da silhueta do unicórnio dentro do triângulo rosa, aparece um segundo triângulo rosa, que é inserido dentro primeiro, no interior do qual está o personagem central da narrativa de *Born This Way*, a Mãe monstro. Na sequência da cena, o nosso olhar é conduzido para um universo que se revela a partir do interior desses triângulos; vemos que a Mãe monstro está dentro de um cubo de vidro translúcido, que viaja em uma representação do espaço cósmico. Logo em seguida, essa personagem inicia a narração de um acontecimento, este é chamado de “Manifesto da Mãe monstro”, no qual refere-se ao Território Alienígena Comandado pelo Governo (G. O. A. T.) e a dois eventos, dois nascimentos. A seguir, citamos o texto desse manifesto:

Esse é o Manifesto da Mãe monstro.

Em um espaço e TADG - território alienígena dominado pelo governo, um nascimento de proporções magníficas e mágicas ocorreu.

Mas o nascimento não era finito. Era infinito.

Quando o ventre se abriu e a mitose do futuro começou, percebeu-se que esse abominável na vida não era temporal, e sim eterno.

E assim começou o início de uma nova raça. Uma raça dentro da humanidade.

Uma raça sem preconceitos, sem julgamentos, apenas uma liberdade sem fronteiras.

Mas nesse mesmo dia, enquanto a mãe eterna desovava no multiverso, um outro nascimento mais assustador aconteceu. O nascimento do mal.

³⁷ Dirigido pelo fotógrafo de moda britânico Nick Knight, cujo único crédito anterior em um videoclipe foi o surpreendentemente íntimo *Pagan Poetry* da Björk; "*Born This Way*" liberta o corpo mutante de Gaga a um vazio sideral (GEFFEN, 2021, n. p).

Enquanto ela se dividia em dois, girando de agonia entre duas forças elementares, o pêndulo da alegria começou a dançar.
 Parece fácil imaginar, gravitar instantaneamente sem desviar em direção ao bem.
 Mas ela se perguntou: Como protegerei algo tão perfeito sem o mal?"
 (YOUTUBE, 2011, n.p., transcrição e tradução nossa).

A figura mística do unicórnio é um signo importante para o entendimento do trecho em análise; é percebido como um símbolo de narrativas mitológicas, cujo significado não é unívoco, resulta de longa tradição com certas variações; entre elas, propomos entender o unicórnio nesse videoclipe como representando o amor, fortemente associado à figura da procriação divina. Na cultura ocidental, o unicórnio representa divindade, o belo, a criação, um ser grávido, a fecundação divina e a virgem fecundada pelo espírito Santo³⁸. Esse ser mitológico pertence a diferentes culturas, porém, tem origem na era medieval e costuma ser descrito como um animal belo, doce e puro que, apesar da aparente fragilidade, é um ser indomável. A lenda em torno do unicórnio afirma que apenas uma donzela virgem é capaz de domá-lo (ANNA, 2022), o que é o tema da obra de diversos artistas, como se pode ver em *A Virgem e o Unicórnio*, de Domenico Zampieri, c. 160, citada na Figura 14.

Figura 14. fresco *A Virgem e o Unicórnio*, de Domenico Zampieri, c. 1602.



Fonte: MEISTERDRUCKE (2015).

³⁸ Representa na iconografia cristã a Virgem fecundada pelo Espírito Santo. Esse chifre único pode simbolizar uma etapa no caminho da diferenciação: da criação biológica (sexualidade) ao desenvolvimento psíquico (unidade assexuada) e à sublimação sexual. O chifre único foi comparado a um pênis frontal, a um falo psíquico: o símbolo da fecundidade espiritual (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2005, p. 1037).

A figura mitológica do unicórnio, na cena inicial³⁹, e os demais signos da narrativa, como borboletas, simbolizam tanto o nascimento quanto o renascimento, o que é interpretado como coerente com um processo de criação, originado de um suposto deus representado pela Mãe monstro, das criaturas perfeitas. As imagens que se seguem a essa cena inicial⁴⁰ vão nos inserindo no processo de procriação deste ser místico. A figura do unicórnio, na medida em que liga a representação à mitologia da procriação divina, atribui santidade à Mãe monstro, ideia que abarca a iconografia da virgem Maria na tradição cristã. Nascidas dessa mãe divina, as criaturas por ela geradas são descritas no manifesto supracitado como “Uma raça dentro da humanidade. Uma raça sem preconceitos, sem julgamentos, com uma liberdade sem fronteiras”.

Ainda sobre a representação do unicórnio na narrativa, vale registrar que se trata de um símbolo vivo, ou seja, que preserva, mesmo hoje, seu poder de crescimento dentro das culturas. Exemplo disso é a sua ressignificação por aqueles que não desejam se enquadrar dentro de um gênero e sexualidade específicos, que se identificam com a fluidez de gênero, e que passaram a se referir a esse ser mágico – o unicórnio - como uma espécie de gíria dentro dos movimentos de apoio à causa LGBTQIAP+ (ANNA, 2022).

Unicórnio é usado como uma gíria comum na comunidade LGBTQ para se referir ao indivíduo de gênero não-binário, ou seja, que não se identifica como homem, mulher ou transexual. Assim, quando alguém não quer se definir como parte de um gênero específico, costuma dizer que é um unicórnio. Unicórnio ainda é uma gíria usada entre os praticantes do poliamor, que consiste em um tipo de relacionamento poligâmico (DICIONÁRIO POPULAR, n.p.)

Para o artista plástico Leandro Dário, pertencente à sigla LGBTQIA+, “O unicórnio foi apropriado pelo grupo LGBT por ser assexuado. É um símbolo do questionamento ao gênero binário, usado por quem não se rotula como masculino, feminino, transgênero” (2020, n.p.). Na Figura 15, se podem ver imagens em que o unicórnio é tema de fantasias utilizadas em manifestações de rua durante uma parada LGBTQIAP+ e em blocos de carnaval.

Figura 15. no quadro montagem, pessoas durante a parada LGBTQIAP+ e em blocos de carnaval usando adereços em referência a unicórnios.

³⁹ Tempo no videoclipe: 00:01

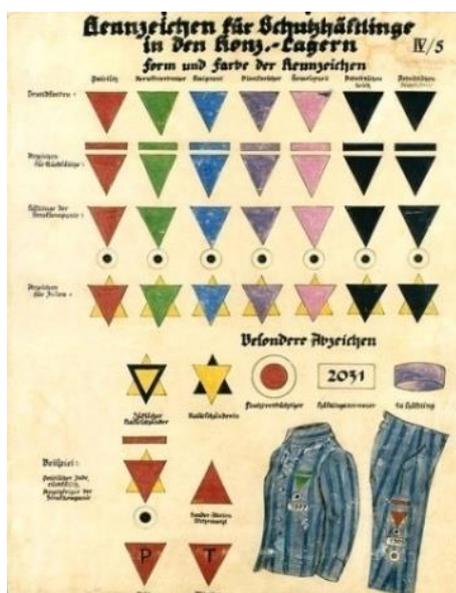
⁴⁰Tempo no videoclipe: 00:25



Fonte: UOL (2022).

Outro símbolo importante a compor a narrativa de *Born This Way* é o triângulo rosa que, como o unicórnio, também tem seu significado associado à comunidade LGBTQIAP+. Algo importante relacionado à história desse símbolo é o fato de ser, anteriormente, uma referência a um dos períodos de maior privação das liberdades individuais, o nazismo. Figura característica desse período, o triângulo rosa era usado para identificar os prisioneiros homossexuais, como apresentado na Figura 16. O cartaz nazista indicava a classificação a que o prisioneiro pertencia, por meio da indicação das cores. O rosa indicava os prisioneiros homossexuais.

Figura 16. imagem de cartaz nazista de 1936 indicando a classificação das cores dos triângulos. O rosa era destinado aos prisioneiros homossexuais.



Fonte: BBC NEWS BRASIL (2020).

No entanto, essa figura, que antes recaia sobre um pesar, com valor de um massacre, foi ressignificada como símbolo de respeito às diferenças de gênero nas sociedades contemporâneas. Esse símbolo protestativo, contra a homofobia, foi utilizado pelo movimento “Libertação Gay” para se referir a pessoas LGBTQIAP+ no final da década de 1960 até meados da década de 1970 na América do Norte, Europa Ocidental, Austrália e Nova Zelândia (*GOOGLE ARTS & CULTURE*, 2007).

No videoclipe, portanto, esse símbolo deve ser interpretado a partir de sua significação inicial, ligada ao mal; mas, também, da sua ressignificação ligada a algo bom, pois, a lembrança de um período de privação da liberdade apenas reforça o que esse símbolo representa hoje, a resistência e o orgulho de ser gay. Trata-se de um símbolo que, tal como o unicórnio, é ativo e vem sendo usado em movimentos políticos, como o citado na Figura 17, em que o triângulo rosa aparece associado ao “Silêncio=Morte”, usado pelo grupo ACT UP (*AIDS Coalition to Unleash Power*):

Em 1987, o grupo decidiu criar um cartaz para colar pela cidade de Nova Iorque. Decidiram não utilizar imagens fotográficas por ser excludentes, utilizando uma linguagem mais abstrata numa tentativa de chegar a audiências mais amplas. Criaram o cartaz Silêncio=Morte usando unicamente a frase junto a um triângulo rosa, uma imagem que tinha se convertido num símbolo da comunidade gay durante os anos 1970 depois de ressignificar sua associação com a perseguição de homossexuais durante a Alemanha Nazista e com o Holocausto (BAUMANN; DILLON, 2013, n.p.).

Figura 17. no quadro montagem, compilado de imagens do triângulo rosa, que faz parte dos símbolos de resistência da cultura LGBTQIA+, como em *bottoms* e camisetas à movimentos importantes como o Silêncio=Morte, usado pelo grupo ACT UP (*AIDS Coalition to Unleash Power*).



Fonte: *GETTIMAGES* (2023).

No manifesto, com a ajuda desses símbolos, entendemos que essa nova raça, criada pela Mãe monstro, é desprovida de valores humanos deturpados, como o preconceito, pregando apenas a prevalência da liberdade. Esses valores caracterizariam a “perfeição” da nova raça que nasceria dentro da humanidade; a ideia de algo novo surgindo é interpretada a partir da ressignificação dos símbolos, tanto o triângulo rosa, quanto o unicórnio, dentro do universo LGBQIAP+. O intento da Mãe monstro seria semelhante ao dos movimentos da contemporaneidade que pregam uma prevalência das liberdades individuais e resistência dos grupos minoritários.

3.1.1. Considerações da análise

Através de símbolos relacionados à contemporaneidade, em específico à comunidade LGBQIAP+, como o triângulo rosa e o unicórnio, entendemos que o universo de G.O.A.T pretende ser mais do que apenas uma ficção, vem destacar a importância de vozes que não podem ser mais silenciadas.

A narrativa de *Born This Way* não se pretende indiferente aos conflitos da contemporaneidade, é a valorização de uma história de resistência e do orgulho de ser membro da comunidade LGBQIAP+. Esses símbolos são importantes e representativos para todos do grupo, assim como o poder de ressignificação que carregam; o triângulo rosa traz consigo a memória dos homossexuais que foram executados nos campos de concentração; e o unicórnio a união das narrativas de nascimento divino ao movimento LGBQIAP+. Esse significado anterior dentro do significado atual, o mal dentro do bem, parece fazer alguma ressonância ao segundo nascimento a que se refere o manifesto, o nascimento do mal, e à luta entre o bem e o mal. Cientes dessa história, ambos os signos tornam essa comunidade mais resistente ao reconfigurar símbolos uma vez alocados como lugar de ódio. Isso é similar ao que ocorreu com as gírias “viado” e “bicha”, que no passado eram uma expressão homofóbica e na atualidade são usadas entre os membros

da comunidade como reafirmação do orgulho de ser eles mesmos e de preservar sua identidade⁴¹.

Essas vozes evidenciadas pelo narrador Mãe monstro, criação da cantora Lady Gaga, estão distantes de ser imparciais. Dirigem-se a intérpretes que se identificam com o poder da narrativa, com o que é destacado pelo prólogo: “E assim ocorreu o início de uma nova raça. Uma raça dentro da humanidade. Uma raça sem preconceitos, sem julgamentos, apenas uma liberdade sem fronteiras” (YOUTUBE, 2011, n.p., transcrição e tradução nossa).

3.2.A SOPA DE VOLTA À LATA: O RENASCIMENTO DO POP (DA MÚSICA POP) É O DE LADY GAGA, EM *APPLAUSE*

O pop (a música pop) está cansado e ferido. O videoclipe de *Applause* (2013) (Figura 18), inicia em tom melancólico, em uma cena em preto e branco onde observamos a personagem central da narrativa aparentando estar sem forças (personagem não-nomeado, que aqui interpretamos ser o Pop), lançada sobre um colchão ao chão.

Figura 18. *frame 1* do videoclipe *Applause* (2013).



Fonte: YOUTUBE (2013).

No decorrer do videoclipe, podemos compreender que o personagem está de fato ferido, pois ele surge chorando a segurar um objeto reluzente em forma de uma perna

⁴¹ Seja qual for o motivo, ser chamado por estranhos de "viado" ou "bicha" (no caso de gays) e de "sapatão" (no caso de lésbicas) soa ofensivo. Porém, entre LGBTs, esses termos são usados como gírias ou brincadeiras, sem nenhum intuito de agredir ou constranger (TESTONI, 2019, n.p.).

humana (Figura 19). Logo, consideramos se tratar do seu membro machucado. Sem suas pernas ele não pode caminhar, está imóvel. Essa hipótese de leitura nos guia a algumas questões importantes a serem debatidas, sendo a principal delas o porquê de o pop estar cansado e ferido.

Mas, o que é o pop, afinal?

A música pop não é um movimento histórico, não é um gênero musical, ela está constantemente sendo inventada e reinventada (a expressão surgiu por volta de 1960 nos Estados Unidos, tornando-se quase imediatamente uma referência confusa). Trata-se simplesmente de uma abreviatura de “popular”, de uma cultura, uma música que se dirige a todos e que desde logo se pretende *mainstream* (MARTEL, 2010, p. 133).

Figura 19. frame 2 do videoclipe *Applause* (2013).



Fonte: YOUTUBE (2013).

A narrativa de *Applause* se concentra nesse movimento de transformação que supostamente incide sobre o universo da música pop, e no seu provável colapso criativo, ou seja, no fato de esse universo estar vinculado a uma produtividade, sujeito ao convencional para as massas, o *mainstream*, o que acaba por torná-la um produto. Frédéric Martel (2010), no livro *Mainstream: A Guerra Global das Mídias e das Culturas*, no capítulo dedicado ao *mainstream* na música pop, discute sobre a comercialização dos artistas do “estilo Motown”⁴²; segundo ele, todos estes buscavam se tornar *mainstream* em busca de dinheiro.

⁴² Do soul mais açucarado ao funk mais pesado, todos os estilos de música negra dos EUA foram representados pela gravadora durante o seu auge. O nome Motown (contração de "Motor Town", cidade dos motores) é uma homenagem à cidade-natal da gravadora, conhecida por ser um pólo de montadoras de automóveis (GLOBO, 2009, n.p.).

A passagem para o mainstream é o que querem todos os artistas em busca de público e mais ainda todas as majors em busca de dinheiro; ao mesmo tempo, é a crítica recorrente feita pelos puristas à comercialização e, supremo insulto nos Estados Unidos, ao ‘selling out’ (‘to sell out’, vender-se). (MARTEL, 2010, p. 396-397).

Ainda discutindo sobre a ideia de comercialização da música popular por meio de seu objeto de estudo, a Montown, Martel trata dos magnatas por trás de grandes artistas, – ele cita David Geffen (empresário do ramo musical), como exemplo, – afirmando que passam a se preocupar mais com uma idealização de produto e marca do que com a concepção de música com ideais.

David Geffen não tem esse tipo de escrúpulo: seu objetivo é justamente vender. Ele não considera que exista uma diferença entre a música criada por motivos idealistas e a música criada para ganhar dinheiro — está tudo misturado hoje em dia. E seu sucesso vem da capacidade de entender que a música popular americana está passando de uma época a outra: o essencial não está mais nas raízes, no gênero, na história; mas na imagem, na atitude, na sensibilidade e no estilo (o “cool”) (MARTEL, 2012, p. 397-398).

Ainda debatendo sobre a comercialização da música, em específico atualmente, poderíamos abrir uma discussão acerca dos prováveis motivos que tornam uma música convencional a fim de torná-la *mainstream*, popular. No entanto, esse debate poderia se estender para além do que é viável tratar nesta dissertação, pois, a fórmula para esse propósito é complexa por conta da sua heterogeneidade. Como exemplo, citamos um dos representantes mais importantes da música pop brasileira atual, a cantora Anitta, que ao ser questionada por um repórter sobre o seu *hit* de carnaval de 2023, a canção *Ai Papai*, e o uso do termo “macetar” no refrão dessa canção, ela disse: “Não faço a menor ideia. Sei que a palavra ‘tá’ na moda, aí eu vou cantando.” (UOL. O que é macetar? Anitta e *Hitmaker* explicam significado da expressão, 2023, n.p.). – No caso em questão caberia uma análise mais profunda para saber se essa é a razão ou se essa é uma tática uma entre muitas outras. Todavia, de fato, o clichê, o uso do algo comum em diversos segmentos da música pop é uma das marcas dessa indústria. Segundo Tiago Soares (2014, p. 13), o clichê se relaciona com a indústria cultural, pois:

O clichê é uma forma cultural que é modulável, reconfigurável, portanto, não se trata de uma estrutura estanque e sem mobilidade. Pelo contrário, vivo, o clichê se disfarça sobre camadas de produção de sentido e se revela uma das chaves de entendimento das estéticas da cultura pop.

Ainda debatendo sobre clichês e indústria musical, refiro-me aqui a outro tipo de clichê, que observamos casualmente, como espectador, mas que aproveitamos como

pesquisador: Dia 18 de março de 2023, enquanto escrevia este texto, ouço no rádio da vizinha algumas músicas e percebo que todas possuem uma relação de semelhança com algo já criado. Trata-se de semelhanças que podem ser óbvias ou não, conforme o espectador. Na música pop, tais semelhanças são classificadas como o uso de *sample*⁴³, versão, remix... etc, ou seja, o referenciar algo já criado. Refiro-me a três canções que cito, agora, em ordem cronológico, tal como ouvi: (1) dos cantores Zé Felipe (n. 1998) e Wesley Safadão (n. 1988), a canção *Vacilão* (2023), que utiliza como *sample* a canção *Pense em Mim* (1990), de Leandro e Leonardo; (2) da cantora Treyce (n. 2007), a canção *Lovezinho* (2023), uma remixagem e versão de *Say it right* (2006), da cantora Nelly Furtado (n. 1978), em outro arranjo e letra diferente da original, em inglês; (3) e do cantor Nattan (n. 2000), a canção *Não Te Quero* (2023), com a participação de Zé Vaqueiro (n.1999), que recria em “versão piseiro”, – subgênero derivado do gênero forró, – uma canção de Bryan Adams (n. 1959), *Heaven* (1983).

Como vimos, são muitas as táticas utilizadas pelos artistas, ou representantes, empresários, a fim de manter um produto já conhecido e, ao mesmo tempo, apresentá-lo sempre inovador ao consumo de massa, o que nos remete à narrativa de *Applause*, ou seja, a concluir que o pop está cansado. O uso recorrente de fragmentos de outras obras do passado, sendo esse passado remoto ou não, não é novidade na música pop, portanto, o Pop em *Applause* precisava se nutrir de referências mais consistentes. Para isto, ele, o Pop, faz o caminho inverso ao trilhado por Andy Warhol e a *Pop Art*, que era trazer o pop para a arte.

Em *Applause*, a narrativa propõe um Pop que traz a grande arte para ele; e isto se torna claro no seguinte trecho da letra da canção: “*Em um segundo eu sou um Koons, então de repente o Koons sou eu. A cultura pop estava na arte, agora a arte está na cultura pop e em mim.*” (LETRAS. *Applause*, 2013, n. p.). Koons é uma referência ao nome do artista americano Jeff Koons, e aqui, por meio de metonímia, substitui o nome do artista pelo termo arte.

A canção *Applause* deve ser entendida em relação, também, ao conceito da obra musical em que ela está inserida, o terceiro álbum de estúdio de Lady Gaga, *ARTPOP* (2013). Esse neologismo, *ARTPOP*, nos remete a uma associação quase imediata, embora

⁴³ Segundo a jornalista Barbara Barroso: “Samples são trechos sonoros selecionados das mais diversas músicas, que podem ser reutilizados dentro de novas gravações de forma remixada, cortada ou direta. Esse recorte pode dar origem a uma nova melodia, com uma roupagem diferente do som” (CULTURADORIA, 2021, n.p.).

invertida e condensada em um termo único, com o nome do movimento artístico no qual se insere Andy Warhol, a *Pop Art*. Inclusive, a referência a Warhol é percebida em determinado momento do videoclipe, por meio de tons em amarelo e contornos marcantes na maquiagem da artista, que aparece como na imagem de Marilyn Monroe na obra *Marilyn em sálvia-azul alvejada* (1964), desse artista (Figura 20).

Figura 20. no quadro montagem, à esquerda, *frame* do videoclipe *Applause* (2013); à direita, imagem da obra *Marilyn em sálvia-azul alvejada* (1964), de Andy Warhol (1928–1987).



Fonte: *VHI*(2013); *YOUTUBE* (2013).

A narrativa parece dizer que, antes machucado e abatido, agora o Pop quer ser visto como algo inovador, e ele faz isso como um mágico que choca a audiência com o conhecido truque em que retira um coelho da cartola. Esse truque é admirável, pois a audiência passa a se questionar sobre como é possível ele, o mágico, conseguir “retirar um animal de dentro da cartola”. Essa surpresa que acomete a audiência de um picadeiro é semelhante à que acometeu os apreciadores de arte ao vislumbrarem a obra de Duchamp (1887-1968), a *Fonte* (1917), pois, por mais que dissessem que ali não havia uma fonte, mas um mictório, o artista alegava ser⁴⁴. Esse gesto de ressignificar um objeto comum do dia a dia, como um mictório, realizado por Duchamp apenas assinando e alegando se tratar de uma obra de arte, é também realizado em *Appaluse*. Na Figura 21, vemos uma cartola, um objeto comum, então assinado e agora ressignificado como objeto de arte.

Figura 21. no quadro montagem, à esquerda, *frame* do videoclipe *Applause* (2013); à direita, imagem da obra *Fonte* (1917), de Marcel Duchamp (1887–1968).

⁴⁴ Jean Clair descreve a reação das pessoas ao verem a obra de Duchamp: “...de Veneza à Paris, de Berlim à Los Angeles, favorece e aplaude essa englobante (all-engulfing) arte de abjeção” (apud DANTO, 2008, p. 21)).



Fonte: VHI(2013); YOUTUBE (2013).

Mas, na narrativa, após o Pop ser apresentado como machucado, ele precisa renascer. Melhor ainda, ele precisa anunciar o seu renascimento. O membro que não permitia que ele andasse, o machucado, a perna, é erguido como um troféu para que todos vejam que agora ele está curado (Figura 22).

Figura 22. frame 3 do videoclipe *Applause* (2013).



Fonte: YOUTUBE (2013).

Mas, e quanto ao momento do renascimento do Pop, ele é narrado em *Applause*? Sim. E o Pop em *Applause* faz isso seguindo as premissas que ele mesmo estabeleceu, se utilizando de referências a uma obra de arte consagrada, de forma a identificar-se com elas e significar seu potencial para inovar e renascer. Mais do que uma obra de arte consagrada, trata-se de uma obra com um significado associado ao momento da narrativa. Aqui, ele, o Pop, utiliza como referência *O Nascimento de Vênus* (1485-1486), de Botticelli (X-1510) (Figura 23), para anunciar o seu renascimento.

A obra de Botticelli é envolta de simbolismo, desde a figura central, Vênus, até os deuses e as ninfas ao redor. Porém, nos concentramos nas relações entre o quadro do videoclipe mostrado na Figura 23 e a figura central, pois ele, o Pop, além de aparentar semelhança formal com a deusa da pintura de Botticelli, como o cabelo na cor laranja e esvoaçado, está portando conchas que cobrem os seios. Segundo a Doutora em “Estudos da Cultura”, Rebeca Fuks: “O formato da concha remete ao sexo feminino. Ela costuma ser considerada também o símbolo do batismo.” (CULTURA GENIAL, n.p.). Além disso, a composição do quadro renascentista se mantém nessa figura do videoclipe, por meio formas abstratas, lembrando mãos erguidas, à esquerda e à direita dessa figura, nos lugares dos deuses e ninfas da obra de Botticelli, e o fato de ela não estar olhando para o espectador, como a Vênus de Botticelli, mas ter uma expressão corporal mais ativa e voltada para cima. Enfim, o renascimento do Pop como arte finaliza a narrativa de *Applause*.

Figura 23. no quadro montagem, à esquerda, *frame* do videoclipe *Applause* (2013); à direita, imagem da obra *O Nascimento de Vênus* (1485–1486), de Sandro Botticelli (X–1510).



Fonte: VHI(2013); YOUTUBE (2013).

3.2.1. Considerações de análise

Através, principalmente, de ícones e de símbolos relacionados à contemporaneidade, em específico à *pop music* e às belas-artes, entendemos que a narrativa de *Applause* alerta acerca de um forte apelo polifônico a intertextual na música popular da contemporaneidade. Em *Applause*, entende-se que, se o pop atual se vincula a formas e referências do passado, por razões diversas, às vezes, até de forma clichê, aqui,

na narrativa, ele está preocupado com os alicerces que alimentarão essa produção, oferecendo um conceito consolidado, as belas artes, à música pop.

Interpretamos que *Applause* expressa uma preocupação da arte engajada da artista, Lady Gaga, a de que se a pop *music* é um produto convencionado para as massas, não é algo tão simples, pois tem grande alcance de público. E se o pop deve ser um produto tipo *fast-food*, então, que ela e outros artistas dessa geração possam alimentar seus fãs com um bom alimento.

3.3.911– *SHORTFILM* – UMA NARRATIVA SOBRE SAÚDE MENTAL

Em *911 – Shotfilm*, observamos um paralelismo entre a narrativa do videoclipe e outras formas narrativas, imagens de obras na pintura de Salvador Dalí e do cinema de Parajanov. Investigamos esse paralelismo da perspectiva da representação metafórica, bem como, interpretaremos a importância da experiência colateral do leitor com o tipo de coisa sobre a qual se fala e, ainda, do conhecimento sobre vida e obra do criador da história.

Os internautas que reagem aos videoclipes no *site Youtube*, os *reacters*⁴⁵, assim como as páginas que noticiam o universo da música *pop*, manifestaram certa comoção como forma de reação ao desconforto causado pelas imagens do videoclipe de *911 – shortfilm*, de Lady Gaga⁴⁶. A publicação da *Atrevida* (2020, n.p.), de setembro de 2020, traz a opinião de fãs de Lady Gaga sobre a confusão causada diante a estranheza presente nas cenas de 911:

Assim que o clipe foi lançado, os *Little Monsters* elogiaram a produção, mas muitos confessaram não ter entendido muito bem a mensagem do videoclipe. Esse momento de confusão não impediu uma chuva de elogios nas redes sociais, afinal, se Lady Gaga fez, deve ter um motivo, né? A reação foi bem comum entre os fãs da cantora!

⁴⁵ Assistir a pessoas assistindo a pessoas. Os vídeos de reação, ou *react*, são febre no *YouTube* praticamente desde que o site existe. A receita é simples: uma pessoa se filma (ou registra um terceiro) enquanto é exposta pela primeira vez a alguma coisa, captando seu reflexo natural. Ao longo dos últimos anos, no entanto, o formato vem evoluindo. As mudanças não são necessariamente estéticas, mas principalmente de alcance. Centenas de youtubers passaram a se dedicar exclusivamente ao segmento, criando um mercado próprio (PRADO, 2019, n.p.).

⁴⁶ A publicação da *Atrevida*, de setembro de 2020, traz a opinião de fãs de Lady Gaga sobre a confusão causada diante a estranheza presente nas cenas de 911: “Assim que o clipe foi lançado, os *Little Monsters* elogiaram a produção, mas muitos confessaram não ter entendido muito bem a mensagem do vídeo. Esse momento de confusão não impediu uma chuva de elogios nas redes sociais, afinal, se Lady Gaga fez, deve ter um motivo, né? A reação foi bem comum entre os fãs da cantora!” (ATREVIDA, 2020, n.p.).

Entre as cenas que causaram desconforto estão aquelas em que um homem lança a cabeça ao chão por várias vezes; ou em que uma mulher está deitada no chão a ninar uma múmia; e, também, quando uma boneca russa ganha vida no corpo de Stefani..., entre outras cenas.

Nota-se, nessas cenas da narrativa, o mesmo que em cenas que não apresentam tais violências, como as muitas contidas no videoclipe: tomadas por si só, não encontram um sentido explícito na narrativa, não há, na sequência narrativa entre uma cena e outra, explicação sobre o motivo do personagem central estar ali e sob aquelas circunstâncias. Na cena inicial⁴⁷, citada na Figura 24, Stefani – entendido aqui como o alter ego de Lady Gaga, por referenciar os problemas de saúde mental vividos pela artista na vida real – acorda no chão de um deserto de areia muito clara, envolta em tecidos com tons que vão do vermelho ao amarelo, vendada e tendo ao lado romãs espalhadas pelo chão e uma bicicleta dividida ao meio, com o pneu de uma das rodas retorcido em formas languidas.

Figura 24. *frame 1 do videoclipe 911 – Shortfilm (2021).*



Fonte: YOUTUBE, (2020).

O conjunto inusitado da cena provoca um estranhamento, que não se resolve apenas a partir da sequência de cenas. O que a nossa leitura procura mostrar é que esse estranhamento em *911 –shortfilm* pode ser superado à medida em que os intérpretes acessam a intertextualidade⁴⁸ da obra. Ou seja, que estabeleçam certas relações de similaridade (icônicas) entre as formas visuais dessas cenas e as formas visuais de outras

⁴⁷ Tempo no videoclipe: 00:16

⁴⁸ “O termo intertextualidade designa esta transposição de um (ou vários) sistema(s) de signos em um outro [...]” (KRISTEVA, 1978, apud SAMOYAUULT, 2008, p. 17).

narrativas. Assim, essa cena em específico nos levou a associar, tal como mostrado na Figura 25, o formato lânguido do pneu da bicicleta e as romãs, com figuras análogas presentes em duas obras de arte de Dalí: *Sonho causado pelo voo de uma abelha em torno de uma romã um segundo antes de acordar* (1944) e *A persistência da Memória* (1931). Note-se, ainda, que na primeira dessas obras também temos a presença de uma figura feminina na cena.

Cabe observar que, associado a essa relação icônica, entendemos haver uma relação indicial, ou seja, entendemos que a similaridade é uma forma de o videoclipe chamar a atenção do leitor apontar para essas obras do surrealismo de Dalí, o que nos leva a perguntar que sentidos estão envolvidos nessas referências. E é seguindo esse caminho que nos deparamos com os significados simbólicos da obra.

Figura 25. no quadro montagem, figura 1 *frame* do videoclipe *911 –shortfilm* (2020); figura 2, imagem da tela *A persistência da Memória* (1931); figura 3, imagem da tela *Sonho causado pelo voo de uma abelha em torno de uma romã um segundo antes de acordar* (1944), de Salvador Dalí.



Fonte: compilação do autor.

As imagens, que com base na associação com as obras de Dalí, agora chamamos de surrealistas, em *frames* de *911 – shortfilm*, e que estão entre as que teriam causado uma sensação de desconforto, como descrito pelos *littles monsters*, compreendemos que agora produzem sensação de irrealidade, como em um sonho. Logo, temos a leitura de que a narrativa de *911 – shortfilm* ocorre no inconsciente de Stefani, pois é isso que acaba

fazendo sentido na relação com a sequência de cenas posteriores, em que ela está desacordada, após sofrer um acidente no trânsito.

Santaella e Nöth (1997, p. 157-158) discutem em *Imagem: cognição, semiótica, mídia*, sobre a relação de significação que as imagens surrealistas podem representar:

Os elementos dessas imagens são estruturas da terceiridade, na medida em que elas só podem ser decodificadas através do sistema de leis da interpretação do sonho psicanalítica. A pintura surrealista se refere não somente a algo singular, individual ou realista, mas também a algo geral do ponto de vista da psique humana. Ao mesmo tempo, e em oposição à pintura codificada culturalmente, ela também contém, de maneira dominante, o aspecto da secundidade, já que os sintomas manifestos nas imagens dos sonhos possuem causas psicobiológicas e neurofisiológicas, sendo, assim, índices naturais, que nos dão uma ideia direta, não mediada, da estrutura da psique humana. Os símbolos do sonho são, assim, estruturas indexicais da psique. A associação das afirmações dicentes na relação do interpretante da imagem dos sonhos não ocorre de forma argumentativa (terceiridade), mas somente associativa (secundidade).

Temos aqui, portanto, signos simbólicos e indiciais agindo na construção do significado. Quando o intérprete compreende que a cena se refere, parafraseando os autores supracitados, a “algo geral do ponto de vista da psique humana”, ele acessou um significado simbólico. Ao mesmo tempo, essa referência ao inconsciente de Stefani, promovido pela presença de imagens surrealistas, indicia ao intérprete dessa narrativa um estado confusional da personagem, constituído por alucinações visuais. Esse recurso é recorrente em histórias ficcionais, como na referência ao inconsciente da personagem Alice, de *Alice no país das maravilhas* (1865), que durante uma tarde de sono visitou o país das maravilhas e se deparou com personagens irrealis, como o coelho apressado e o gato falante.

A confusão entre realidade e sonho é um tema recorrente em diversas peças de teatro, filmes, livros, poesias, quadrinhos, e desenho animados. Frequentemente é interpretado como uma experiência sobrenatural, podendo ser punida ou estimulada socialmente de acordo com a cultura da região e as características peculiares de cada onirismo (PIERRE, 2001, p. 163-172).

Após as cenas de introdução da personagem Stefani à narrativa⁴⁹, o intérprete é confrontado por uma predominância de tons em cores fortes, que ambientam um cenário que pode lembrar cenas cinematográficas do velho México em filmes de faroeste norte-americanos, porém, o caminho interpretativo que seguimos levou a concluir que essas imagens requerem um intérprete conhecedor do cinema armênio de Sergei Parajanov – diretor e roteirista do filme que entendemos ser referência ao clipe de *911 – shortfilm*, A

⁴⁹ Tempo no videoclipe: 00:41

Cor da Romã (1969). Conforme se pode ver na Figura 26, pela comparação entre os *frames* de *911 – shortfilm* e do filme, os paralelismos estão em cenas desse videoclipe em que um dos personagens arremessa a cabeça ao travesseiro (similaridade entre imagens 1 e 2) e, também, na forma de conjunção dos personagens, em itens da vestimenta e do cenário (similaridade entre imagens 3 e 4).

Figura 26. no quadro montagem, *frames* 1 e 2 do videoclipe *911 – shortfilm* (2020); *frames* 3 e 4 do filme *A Cor da Romã* (1969).



Fonte: POPLINE, 2020.

A obra de Parajanov, *A cor da Romã*, retrata a vida do artista armênio Sayat-Nova (1712-1795), por meio de elementos de origens diversas. Segundo Luiz Santiago (2015, n.p.):

Para representar a vida desse homem, Paradjanov mergulhou em um tipo de criação artística que junta música, teatro, artes plásticas e poesia, entregando um filme de câmera parada, como se fosse uma coleção de iluminuras e ícones em eventual movimento; criações embebidas em misticismo; alegoria, metáfora.

De modo análogo ao que observamos acerca da referência, no videoclipe, à obra de Salvador Dalí, aqui as relações icônicas e indiciais levam à obra de Parajanov e, ao mesmo tempo, isso é um modo de simbolizar, em *911 – shortfilm*, que aquela é uma história de vida, no caso do videoclipe, entendida como autobiográfica; assim como o filme trata da vida do escritor armênio, *911 – shortfilm* é o retrato de um drama vivenciado

por Lady Gaga. O paralelismo com *frames* de obras do cinema alegórico de Parajanov e da pintura surrealista de Dalí pretendem representar uma representação de um drama pessoal de Lady Gaga, portanto autobiográfico, as alucinações na loucura.

Esta caracterização de *911 –shortfilm* como autobiográfico ancora-se, além da análise semiótica, em declarações de Lady Gaga. Em uma postagem do *Instagram*, em 18 de dezembro, em anúncio do videoclipe em análise, ela diz: “Estou acordada agora, posso ver vocês, posso sentir vocês. Obrigada por acreditarem em mim quando eu estava com tanto medo. Algo que, certa vez, foi minha vida real todos os dias, agora está em um filme; uma história real que agora está no passado, e não no presente. É a poesia da dor.” (MONET, 2020, n.p.).

Interpretamos que em *911 –shortfilm*, portanto, Lady Gaga evidenciou os conflitos pessoais dos quais fala, de saúde mental, através desse paralelismo com outras obras. Além dos dois exemplos analisados, essa compreensão também é destacada em fragmentos da canção quando, por meio da metáfora⁵⁰ “bonecas na caixa de diamantes”, ela assume a dependência de antipsicóticos: “Deixo minhas bonecas dentro de caixas de diamantes. As deixo lá até eu saber que vou largar isso, essa parede que eu construí em torno do meu oásis. O paraíso está em minhas mãos” (2020, n.p., tradução nossa).⁵¹

Esse fragmento da canção é complementado com imagens na cena, mostrada por meio de dois *frames* na Figura 27, em que ela segura uma boneca e uma caixa⁵², em seguida a guarda.⁵³

Figura 27. *frames* 1e 2 do videoclipe *911 –shortfilm* (2020).

⁵⁰Os hipóícones, grosso modo, podem ser divididos de acordo com o modo de Primeiridade de que participam. Os que participam das qualidades simples, ou Primeira Primeiridade, são imagens; os que representam as relações, principalmente as diádicas, ou as que são assim consideradas, das partes de uma coisa através de relações análogas em suas próprias partes, são diagramas; os que representam o caráter representativo de um representâmen através da representação de um paralelismo com alguma outra coisa, são metáforas (PEIRCE, 2005, p. 64).

⁵¹ Em entrevista a The Zane Lowe, ela esclarece que a expressão da letra de *911 –shortfilm*, “bonecas dentro da caixa”, se trata de uma metáfora ao uso de medicamento antipsicótico, o Olanzapina (*THE ZANE LOWE*, 2020, n.p.).

⁵² Tempo no videoclipe: 01:45

⁵³ Tempo no videoclipe: 01:41



Fonte: YOUTUBE, (2020)

Em mais fragmentos da canção ela relata: “Meu maior inimigo sou eu mesma, disque 911⁵⁴”. Ou na expressão *patch the line* (Corrija a linha): “*Please patch the line, please patch the line.*” Na tradução: “por favor, corrija a linha, por favor corrija a linha!”.

Patch the line é uma referência às antigas redes telefônicas que conectavam o usuário a outra linha por meio de um fio, porque, às vezes, era necessária uma correção na conexão entre dois telefones. Por exemplo, quando um usuário ligava para o *911*, talvez quisesse se conectar à polícia ou precisava de uma ambulância (*EXPLAINED ENGLISH*, 2020). Então, “por favor, corrija a linha, preciso de um 911”, como dito na canção, é uma forma metafórica de Lady Gaga dizer que está em crise, pedindo ajuda.

3.3.1. Considerações da análise

Nesse videoclipe, como procuramos argumentar, os conflitos pessoais da cantora Lady Gaga se configuram no enredo da história encenada, que por sua vez se confunde com os dramas pessoais da própria artista. Essa é uma constante na obra da cantora, para quem, declaradamente, seus problemas pessoais são representados por meio de sua arte. Por esse meio, a arte se torna, segundo ela, um lugar onde é possível debater sobre

⁵⁴ O 911 é mais que apenas um número, é um sistema criado pelo governo americano que centraliza o atendimento e interliga polícia, bombeiros e emergência médica. Apesar de ter sua imagem muito associada aos bombeiros, é um serviço destinado aos mais variados tipos de emergências, tais como: Incêndios, crimes, emergências médicas, acidentes de automóvel, acidentes pessoais entre outros e pode ser chamado por qualquer pessoa em território americano ou canadense, independentemente do tipo de visto, status imigratório ou situação que se encontre o usuário do serviço no momento do evento (O TRIPULANTE.COM., 2021, n.p.).

questões da contemporaneidade. Ela também fala sobre a importância em debater assuntos, por vezes, considerado tabu; para Lady Gaga, isso é uma forma de fazer conexão com o público, especialmente aquele que se identifica com sua experiência; assim debater sobre a importância da saúde mental é falar dela e do seu público ao mesmo tempo.⁵⁵

De forma a interpretar as alucinações da loucura, o intérprete desta narrativa, tomando conhecimento do drama pessoal da cantora, concluiu que as relações intertextuais com outras narrativas se deflagram de forma que o espectador desta obra perceba como ocorrem as alucinações vivenciadas pelos doentes psíquicos – aqui referenciadas no cinema de Parajanov e no surrealismo de Dalí, – vivenciando-as também, em certo sentido, por meio das alucinações vivenciadas pela personagem central da narrativa, Stefani.

Em síntese, por meio de uma configuração narrativa metafórica e simbólica, *911 –shortfilm* promove uma conjunção de signos internos e exteriores à obra, que envolvem desde a biografia do criador até as referências a outras formas de arte. Essa junção produz uma polifonia, em que uma história de vida se junta a outras, o que poderá incluir, inclusive, o intérprete dessa narrativa, que talvez tenha uma experiência pessoal e realista – colateral, no sentido peirciano do termo – de alucinações na loucura, semelhante às que o criador da obra vivencia.

3.4.O que restou dos nossos maus-amores (*Bad romances*)?

Compagnon detalha os meandros da teoria literária no decorrer da história moderna no capítulo introdutório – *O que restou de nossos amores?* – do livro *O Demônio da teoria* (1999), no qual debate sobre qual ou quais as teorias literárias se tornariam necessárias ao estudioso da literatura no final das contas. Inspirados no título, propusemos um paralelismo com o título da canção *Bad Romance*, hit mais conhecido de Lady Gaga.

Por meio da análise de *Born This Way*, *Applause* e *911 –shortfilm*, concluímos que o que torna a arte de Lady Gaga engajada é uma clara referência aos problemas de

⁵⁵ Em entrevista à revista *Vogue*, ela diz: Acho que nunca sofri tanto na minha vida como quando fiz aquele disco. É muito difícil para eu o ouvir. E é muito difícil para mim até cantar essas canções, mas não porque não sejam maravilhosas ou incríveis, mas porque acabo em um buraco negro, muito negro, no meu coração. Então, eu prometo sempre ser alguém que fala sobre saúde mental, que fala sobre bondade, compaixão e validação. Eu acredito de todo o coração que o universo fez disso parte da minha história para que eu pudesse estar preparado para falar sobre isso com o mundo (*ENTERTAINMENT WEEKLY*, 2021, n.p., tradução nossa).

grupos sociais, considerados minoritários, bem como das massas, além de pessoais da cantora, que não são diferentes dos da sua geração e dos seus fãs.

Na primeira análise, a arte engajada de Lady Gaga aponta para questões sociais relativas a debates acerca da sexualidade e gênero, como proposto em *Born This Way*. Nesse videoclipe, ela reafirma “o orgulho de ser”, ou faz uma celebração da diversidade através de símbolos importantes pertencentes à história do movimento LGBTQIAP+. Já em *Applause*, ela, como uma “professora de artes” (PUREBREAK, 2013, n.p.) – como dito pelo cantor da banda Maroon 5, Adam Levine (n. 1979) – propõe discussões acerca de como as formas criativas na pop *music*, com forte apelo polifônico a intertextual, que ela e seus contemporâneos representam, pode impactar para além de uma cultura de massa, alcançar significados que a coloquem no contexto da história das artes, tirando-a dos limites impostos pela sua fórmula desgastada, de requestrar formas antigas. Em *911–shortfilm*, temos uma compreensão acerca de um debate sobre doenças mentais e os tabus envolvidos sobre o assunto na sociedade. Entendemos que a referência à loucura na obra de Lady Gaga é diferente da de Poe. Enquanto o autor americano se propõe a narrar seus dramas ao vivenciar a loucura, ela quer que sua loucura seja discutida, respeitada; e que seja um meio de apoio aos que também são padecentes dos mesmos males. Assim, a arte engajada de Lady Gaga, mesmo quando fala de si, não é uma arte que se limita ao autobiográfico, mas que quer se manifestar, se rebelar e não se deixar silenciar.

Se essas são discussões que serão consideradas relevantes ou não pela sociedade ou se gerarão impacto ou não nas artes, nos meios acadêmicos ou na mídia, não podemos afirmar; essa é uma questão que está em curso e cujas respostas iremos descobrir no futuro. Concluimos as análises, com uma reflexão sobre como essa geração, a contemporânea, representa a si mesma e o que anseia para o futuro, apesar dos seus maus amores (os problemas sociais em geral, além dos referenciados aqui).

Considerações finais: *The end*

É o fim. – Como em toda história real ou fictícia, chegamos ao fim da história, no caso, desta pesquisa, pois, pontos finais são necessários, ainda que não seja um fim último. É apenas o fim de um ciclo, mas o começo de outro. Não diferente da vida concreta, em que revistamos nossas memórias, nossas experiências, em um videoclipe é possível “dar o *play*” novamente e recomeçar o que já foi visto, reapreciar os momentos vividos. Cabe observar, entretanto, que cada processo é novo, pois já são outros olhares, novas percepções, linguagens reelaboradas. Até o visto aqui, na linguagem audiovisual contemporânea, em particular a do videoclipe, também ocorre algo semelhante: a estratégia de superposição de textos, que nesse contexto é carregada de símbolos, em palavras, imagens e falas..., por mais que se utilize de signos conhecidos, é algo novo, é um novo significado.

Por meio de autores diversos e de diferentes áreas do estudo da linguagem, avaliamos essa linguagem híbrida do videoclipe na contemporaneidade e os temas nela abordados, por meio de histórias ficcionais que são, ao mesmo tempo, narrativas da realidade, de uma realidade que se apresenta, tal como propomos aqui, como em um *Bad Romance*. E é por analisarmos a combinação desses temas com as formas de abordá-los que consideramos a presente pesquisa como um estudo semiótico da intertextualidade na dramatização de problemas sociais, que se viabilizou por meio da análise de três videoclipes de Lady Gaga.

Nessas análises, percebemos que essas obras – e talvez essa seja uma característica das linguagens da contemporaneidade, não só desses e de outros videoclipes da música pop internacional –, se voltam para referências de outros tempos, constituindo uma polifonia de vozes, contudo, de certo modo, ainda presentes na contemporaneidade, razão pela qual faz sentido retomar seus conteúdos e suas formas. No recorte das obras analisadas, o processo de rever o já visto, ou de reescrever o mesmo de modos distintos, torna-se uma característica que já pode ser observada com bastante frequência e cuja generalidade para o videoclipe e outras linguagens poderá ser analisada e confirmada em pesquisas futuras.

A arte engajada de Lady Gaga trata desses temas para além de uma representação meramente formal, ela fala de coisas que de algum modo fazem parte da sua vivência; é tanto autobiográfica quanto coletiva. São problemas que não são representados, mas

rebelados, pois não se calam diante o que a sociedade possa considerar indiferente. A loucura de Lady Gaga, o ser diferente dela e a sua arte de forte apelo intertextual, de alguma forma, vão ao encontro dos nossos dilemas sociais, dos meus, inclusive, como admirador de sua obra, e de todo um grupo de pessoas que reprimia a sexualidade, transtornos mentais e receios.

Concluimos, assumindo que as contribuições desta dissertação, modestamente, além de abordar os modos como Lady Gaga, nas três obras analisadas, se refere a problemas sociais na nossa atualidade, tornam-se significativas também por associar o estudo do videoclipe a conceitos bakhtinianos e da ciência semiótica peirciana. Com base em autores contemporâneos brasileiros, como Santaella e Ferrara, e que atuam no Brasil com o apoio de instituições brasileiras, como Nöth, destacamos a contribuição dessa pesquisa ao já em curso estudo das linguagens visuais no Brasil. Acrescentamos que esse estudo analítico é um entre alguns que surgem e que estão figurando no meio acadêmico atual, e que, por essa razão, ainda podem ser mais bem explorados e discutidos em outros estudos, que poderemos desenvolver futuramente ou que procedam de outros pesquisadores.

Referências

A CASA QUE JACK CONSTRUIU. Direção: Lars Von Trier. Produção de Film I Väst. França, Alemanha, Suécia e Dinamarca: California Filmes, 2018. DVD.

ADOROCINEMA. **CINQUENTA TONS DE CINZA**. 2015. Disponível em: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-205450/>>. Acesso em: 31 de março, 2023.

ADOROCINEMA. **CREPÚSCULO**. 2008. Disponível em: <<https://www.adorocinema.com/filmes/filme-131377/>>. Acesso em: 31 de março, 2023.

AGENCIANOTICIADAIDS. **iG Queer: Afinal, o que é gênero-fluido? Entenda as nuances da identidade**. 2022. Disponível em: <<https://agenciaaids.com.br/noticia/afinal-o-que-e-genero-fluido-entenda-as-nuances-da-identidade/>>. Acesso em: 31 de março, 2023.

ANNA, G. **Unicórnio: descubra a origem e o significado dessa gíria**. São Paulo, 2022. Disponível: <<https://www.significadofacil.com/unicornio/>>. Acesso em: 31 de março, 2023.

APPLE MUSIC. **Lady Gaga: The Chromatica Interview**. 2020. Disponível em: <<https://music.apple.com/us/playlist/lady-gaga-the-chromatica-interview/pl.8a0d43ae41f14c1d88367fcc9b34b7ec>>. Acesso em: 31 de março, 2023.

APPLETV. **Björk**. Disponível em: <<https://tv.apple.com/pt/person/bjork/umc.cpc.3ii3105xxl6fyh3vc14kkejtv>>. Acesso em: 31 de março, 2023.

APSIQUIATRA. **O que é incongruência de gênero?** (2019). Disponível em: <<https://apsiquiatra.com.br/incongruencia-de-genero/>>. Acesso em: 31 de março, 2023.

ARIANI, M. **YOUNG ADULT: OS 15 MELHORES LIVROS DE TODOS OS TEMPOS**. Sentimentos do Leitor. 2020. Disponível em: <https://sentimentodeleitor.com.br/livros/young-adult-os-15-melhores-livros-de-todos-os-tempos/>>. Acesso em: 31 de março, 2023.

ATREVIDA. **Lady Gaga explica significado de clipe de ‘911’ após confusão de fãs: “Poesia da dor”**. São Paulo, 2020. Disponível em: <<https://www.atrevida.com.br/noticias/musica/lady-gaga-explica-significado-de-clipe-de-911-apos-confusao-de-fas-poesia-da-dor.phtml>>. Acesso em: 31 de março, 2023.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Os gêneros do discurso. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BALADELI, A. P. D. **MULTISSEMIOSES NO VIDEOCLÍPE MUSICAL E SUAS CONTRIBUIÇÕES PARA O ENSINO DE LÍNGUAS**. In: Anais do XVI ENFOPLE, XVI, 2020, Inhumas. Anais do XVI ENFOPLE [...]. Inhumas: UEG, 2020. v. 16, p. 1-10, ISSN: 2526-2750. Disponível em:

<[file:///C:/Users/Eucl%C3%ADdes/Downloads/14151-Texto%20do%20artigo-43128-1-10-20210224%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Eucl%C3%ADdes/Downloads/14151-Texto%20do%20artigo-43128-1-10-20210224%20(1).pdf)>. Acesso em: 31 de março, 2023.

BARBOSA, C. N. M. *Conexões processuais no vídeo*. Estudo sobre a gênese de “Love stories” de Lucas Bambozzi. Dissertação de Mestrado. Programa de Comunicação e Semiótica. PUC-SP, 1999. BARBOSA, Christine Nelson de Mello. Extremidades do vídeo. Tese de Doutorado. Programa de Comunicação e Semiótica. PUC-SP, 2004.

BAUMAN, Z. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2001.

BAUMANN, J; DILLON, S; DILLON, D. *The Silence=Death Poster*. New York, 2013. Disponível em: <<https://www.nypl.org/blog/2013/11/22/silence-equals-death-poster>>. Acesso em: 31 de março, 2023.

BAZIN, A. **O cinema**: ensaios. São Paulo Brasiliense, 2012.

BBC. *Lady Gaga 'I don't know what I am' - The Culture Show: Gaga - The Mother Monster - BBC Two*. Londres, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vtVPT_MY3ck>. Acesso em: 31 de março, 2023.

BENJAMIN, W. *A obra de arte de sua reprodutibilidade técnica*. Tradução: Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk Editora, 2012.

BILLBOARD. *Don't Forget: Lady Gaga's '09 VMAs Performance Should Have Been the Night's Breakout Moment*. Nova York, 2019. Disponível em <<https://www.billboard.com/music/awards/lady-gaga-paparazzi-2009-vm-as-performance-highlight-8527846/>>. Acesso em: 31 de março, 2023.

BILLBOARD. *Lady Gaga 'Born This Way' Cover Story*. Nova York, 2011. Disponível em: <<https://www.billboard.com/music/music-news/lady-gaga-born-this-way-cover-story-472976/>>. Acesso em: 31 de março, 2023.

BONNICI, T. **Teoria e crítica literária feminista**: conceitos e tendências. Curitiba: Ed. Maringá, 2007.

BRETON, A. **Manifestos do Surrealismo**. Sergio Pachá (Trad.). Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.

BUORO, A. B. **O olhar em construção: uma experiência de ensino e aprendizagem da arte na escola**. 4ª edição. São Paulo: Cortez, 2000.

BURGUESS, J; GREEN, J. **YouTube e a Revolução Digital**. Tradução do inglês por Ricardo Giassetti. São Paulo: Editora Aleph, 2009.

BUTLER, J. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CARVALHO, L. D. **Dalí – SONHO CAUSADO PELO VOO DE ...** São Paulo, 30, mai. de 2014. Disponível em: <<https://virusdaarte.net/dali-sonho-causado-pelo-vo-de/>>. Acesso em: 31 de março, 2023.

COMPAGNON, A. **O demônio da teoria: literatura e senso comum/** Antonie Compagnon; tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. – Belo horizonte: Ed, UFMG, 1999.

CHAUÍ, M. **Convite à filosofia.** São Paulo: Editora Ática, 2000.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números.** Tradução do francês por Vieira da Costa e Silva; Raul de Sá Barbosa; Angela Melim; Lucia Melim. ed. 27 °. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

CULTURADORIA. **Sample na produção musical: tudo se cria ou tudo se transforma?** 2021. Disponível em: <<https://culturadoria.com.br/sample-na-producao-musical/#:~:text=A%20palavra%20sample%20vem%20do,uma%20roupagem%20diferente%20do%20som>>. Acesso em: 31 de março, 2023.

CULTURA GENIAL. **Quadro O Nascimento de Vênus de Sandro Botticelli (análise e características).** Disponível em: <<https://www.culturagenial.com/quadro-o-nascimento-de-venus-botticelli/#:~:text=A%20concha%20presente%20na%20obra,tamb%C3%A9m%20o%20s%C3%ADmbolo%20do%20batismo>>. Acesso em: 31 de março, 2023.

DANTAS, T. **"Déjà-vu".** Brasil Escola. Disponível em: <<https://brasilecola.uol.com.br/curiosidades/deja-vu.htm>>. Acesso em: 31 de março, 2023.

DANTO, A. C. (2008). **Marcel Duchamp e o fim do gosto: uma defesa da arte contemporânea.** *ARS (São Paulo)*, 6(12), 15-28. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S1678-53202008000200002>>. Acesso em: 31 de março, 2023.

DIANA, D. **Paródia e Paráfrase.** Disponível em:<<https://www.todamateria.com.br/parodia-e-parafrase/>>. Acesso em: 31 de março, 2023.

DIAS, L, C. **Vírus da Arte & Cia.** São Paulo, 2014. Disponível em: <<https://virusdaarte.net/dali-sonho-causado-pelo-voo-de/>>. Acesso em: 31 de março, 2023.

DICIONÁRIO POPULAR. **Unicórnio.** Leça do Balio, 2022. Disponível: <<https://www.dicionariopopular.com/unicornio/>>. Acesso em: 31 de março, 2023.

DIGESTIVO CULTURAL. **O dia em que traduzi Renato Russo.** 2010. Disponível em: <<https://www.digestivocultural.com/ensaios/ensaio.asp?codigo=351&titulo=O dia em que traduzi Renato Russo>>. Acesso em: 31 de março, 2023.

DUARTE, J. F. C. **Canone.** E-Dicionário de termos literários de Carlos Ceia, 2009. Disponível em: <<http://edtl.fctsh.unl.pt/encyclopedia/canone/>>. Acesso em: 31 de março, 2023.

E BIOGRAFIA. **Edgar Allan Poe.** Disponível em: <https://www.ebiografia.com/edgar_allan_poe/>. Acesso em: 31 de março, 2023.

E BIOGRAFIA. **Franz Kafka.** Disponível em: <https://www.ebiografia.com/franz_kafka/>. Acesso em: 31 de março, 2023.

ENTERTAINMENT WEEKLY. **Lady Gaga's Chromatica team reveals the history and future of her new era.** Disponível em: <<https://flipboard.com/article/lady-gaga-s-chromatica-team-reveals-the-history-and-future-of-her-new-era/f-8ed496eda3%2Few.com>>. Acesso em: 31 de março, 2023.

ETTORE, J. **Qual é a história de... "FEEDBACK SONG FOR A DYING FRIEND"? (Legião Urbana).** 2002. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mMeuhEcy8uE&t=241s>>. Acesso em: 31 de março, 2023.

EXPLAINED ENGLISH. **911, Lady Gaga.** 2020. Disponível em: <<https://explainedinenglish.com/podcast/911.html>>. Acesso em: 31 de março, 2023.

FANTÁSTICO. **Entrevista completa de Lady Gaga para Zeca Camargo no Fantástico.** *Youtube*, Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9Srd4rsSOPw>>. Acesso em: 31 de março, 2023.

FARACO, C, A. **Linguagem e diálogo: as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin.** São Paulo: Parábola, 2009.

FELDMANN, T. **Estudos literários da língua inglesa.** / Taise Feldmann. – Indaial: UNIASSELVI, 2019.

FERRARA, L, A. **A Estratégia dos Signos: Linguagem/ Espaço/ Ambiente Urbano.** 2 Ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

FERREIRA, A, P, S; DIAS, K, M, P; CINTRA, A, S; BERNABÉ, F, H, L. **Rei Lear e o Morro dos Ventos Uivantes: Uma Abordagem Intertextual.** REVISTA ELETRÔNICA DE LETRAS, São Paulo, v. 4, n. 11 (p. 1-34), (2011). Disponível em: <<https://periodicos.unifacel.com.br/index.php/rel/issue/view/77>>. Acesso em: 31 de março, 2023.

FILMESNOCINEMA. **Lars von Trier.** Disponível em: <<https://www.filmesnocinema.com.br/artistas/lars-von-trier>>. Acesso em: 31 de março, 2023.

FIORIN, J, L. **Introdução ao pensamento de Bakhtin.** São Paulo: Contexto, 2016.

FRANZ, K. **A metamorfose.** 14º ed. Tradução de Modesto Carone, Companhia das Letras, São Paulo, 1997.

FUKELMAN, C. **Escrever estrelas** (ora, direis). In: LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.

G1. **Lady Gaga é primeira pessoa a ter 30 milhões de seguidores no Twitter.** São Paulo, 2021. Disponível em: <<https://g1.globo.com/musica/noticia/2012/10/lady-gaga-e-primeira-pessoa-ter-30-milhoes-de-seguidores-no-twitter.html#:~:text=A%20estrela%20pop%20americana%20Lady,adeptos%20no%20Twitter%20por%20dia>>. Acesso em: 31 de março, 2023.

G1. **Música.** São Paulo, 2021. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/jornalismo-e-telejornais/fantastico/noticia/musica.ghtml>>. Acesso em: 31 de março, 2023.

GAGA, L. *Born This Way*. Youtube, New York, 2011. Disponível: <<https://www.youtube.com/watch?v=wV1FrqwZyKw>>. Acesso em: 31 de março, 2023.

GEFFEN, S. *The Psychedelic Subversion of Gaga's 'Born This Way' Video*. New York, 2021. Disponível: <<https://www.papermag.com/born-this-way-music-video-2653061158.html?rebellitem=17#rebellitem17>>. Acesso em: 31 de março, 2023.

GLOBO. **Motown, a gravadora que ajudou a criar a black music, faz 50 anos.** São Paulo, 2009. Disponível em: <<https://g1.globo.com/Noticias/Musica/0..MUL950263-7085,00-MOTOWN+A+GRAVADORA+QUE+AJUDOU+A+CRIAR+A+BLACK+MUSIC+FAZ+ANOS.html>>. Acesso em: 31 de março, 2023.

GÓIS, V. **O que é isso cibercultura?** São Paulo, 2018. Disponível: <<https://medium.com/dgtl-mente/o-que-%C3%A9-isso-cibercultura-aef405e7d6b2#:~:text=Cibercultura%20%C3%A9%20a%20cultura%20que,qual%20se%20configura%20o%20presente>>. Acesso em: 31 de março, 2023.

GOODWIN, A. *Dancing in the Distraction Factory – Music Television and Popular Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.

GOOGLE ARTS & CULTURE. **Libertação Gay.** New York, 2007. Disponível: <<https://artsandculture.google.com/entity/m05rjgs?hl=pt>>. Acesso em: 31 de março, 2023.

GRUPO NOVA LONDRES. **Uma Pedagogia dos Multiletramentos: Projetando Futuro Sociais.** *Revista Linguagem em Foco*, Fortaleza, v. 13, n. 2, p. 101–145, 2021. DOI: 10.46230/2674-8266-13-5578. Disponível em: <<https://revistas.uece.br/index.php/linguagememfoco/article/view/5578>>. Acesso em: 31 de março, 2023.

GSHOW. **'A Fantástica Fábrica de Chocolate' inspira clipe de Luísa Sonza e Pedro Sampaio:** compare com o filme. Rio de Janeiro. 2021. Disponível em: <<https://gshow.globo.com/tudo-mais/pop/noticia/a-fantastica-fabrica-de-chocolate-inspira-clipe-de-musica-lista-traz-versao-funk-pop-com-luisa-sonza-e-pedro-sampaio-g.ghtml>>. Acesso em: 31 de março, 2023.

GUALBERTO, C. L. **Multimodalidade em livros didáticos de língua portuguesa: uma análise a partir da semiótica social e da gramática do design visual**. 2016. 179 f. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2016.

HOLZBACH, A.D. **Excesso, esquizofrenia, fragmentação e outros contos: a história social de surgimento do videoclipe**. In: INTERCOM, 33, 2010, Caxias do Sul. Anais do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. São Paulo: Intercom/UCS, 2010.

JUNDIAÍAGORA. **THRILLER**: Fãs relembram o lançamento do clipe há 35 anos. São Paulo, 2018. Disponível em: <<https://jundiagora.com.br/thriller-fas/>>. Acesso em: 31 de março, 2023.

JÚNIOR, E. F. **Semiótica e análise literária: uma introdução**. Revista do GELNE, v. 6, n. 1/2, p. 47-56, 4 Mar. 2016.

KLEINA, N. **A história do YouTube, a maior plataforma de vídeos do mundo**. São Paulo, 2017. Disponível em: <<https://www.tecmundo.com.br/youtube/118500-historia-youtube-maior-plataforma-videos-do-mundo-video.htm>>. Acesso em: 31 de março, 2023.

KRESS, G; VAN LEEUWEN, T. **Reading images: the grammar of visual design**. London: Routledge, 1996.

KRESS, G. **Before Writing: Rethinking the Paths to Literacy**. London: Routledge, 1997.

KRISTEVA, J. **Introdução à semánalise**. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. 3 Ed. Revista e aumentada. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LEFFA, V, J.; PEREIRA, A, E. (Orgs). **O ensino da leitura e produção textual: alternativas de renovação**. Pelotas, RS: Educat, 1999.

LETRAS. **Applause**. 2013. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/lady-gaga/applause/traducao.html>>. Acesso em: 31 de março, 2023.

LETRAS. **Beautiful**. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/arca/nonbinary/>>. Acesso em: 31 de março, 2023.

LETRAS. **Born This Way**. 2011. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/lady-gaga/born-this-way/traducao.html>>. Acesso em: 31 de março, 2023.

LETRAS. **Call Me Maybe**. 2012. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/carly-rae-jepsen/2005253/traducao.html>>. Acesso em: 31 de março, 2023.

LETRAS. **Como Nossos Pais: saiba o significado de uma das músicas mais famosas da MPB**. 2019. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/blog/significado-como-nossos-pais/>>. Acesso em: 31 de março, 2023.

LETRAS. *G.U.Y. (Girl Under You)*. 2013. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/lady-gaga/guy/traducao.html/>>. Acesso em: 31 de março, 2023.

LETRAS. *Lady Gaga - 911 (Short Film)*. 2020. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/lady-gaga/911/>>. Acesso em: 31 de março, 2023..

LETRAS. *Papa Don't Preach*. 1986. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/madonna/81504/traducao.html>>. Acesso em: 31 de março, 2023.

LETRAS. *Nonbinary*. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/arca/nonbinary/>>. Acesso em: 26 out. 2018.

LETRAS. *You Need To Calm Down*. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/arca/nonbinary/>>. Acesso em: 31 de março, 2023.

LISPECTOR, C. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1998.

LUCIE-SMITH, E. **Os movimentos artísticos a partir de 1945**. Tradução Cássia Maria Nasser; revisão da tradução Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

LUIZ, S. **CRÍTICA. A COR DA ROMÃ**. São Paulo, 22, out. de 2015. Disponível em: <<https://www.planocritico.com/critica-a-cor-da-roma/>>. Acesso em: 31 de março, 2023.

MACHADO, A. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 1997.

MARTEL, F. **Mainstream: a guerra Global das Mídias e das Culturas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010

MEISTERDRUCKE. **Virgem com um unicórnio**. Disponível em: <<https://www.meisterdrucke.pt/impresoes-artisticas-sofisticadas/Domenichino/802404/Virgem-com-um-unic%C3%B3rnio.-1604-05.html>>. Acesso em: 31 de março, 2023.

MEYERS, J. *Edgar Allan Poe: His Life and Legacy Paperback*. ed. New York: Cooper Square Press, 1992.

MISKOLCI, R. **A Teoria Queer e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização**. Sociologias, Porto Alegre, n. 21, jan./jul. 2009.

MONET. **Lady Gaga explica que clipe de '911' é sobre sua saúde mental: “É a poesia da dor”**. 2020. Disponível em: <<https://revistamonet.globo.com/Musica/noticia/2020/09/lady-gaga-explica-que-clipe-de-911-e-sobre-sua-saude-mental-e-poesia-da-dor.html>>. Acesso em: 31 de março, 2023.

MOZDZENSKI, L. As configurações genéricas e multimodais do videoclipe. **Signo**, v. 38, n. 64, p. 100-117, 2 jan. 2013.

MTV. *Lady Gaga's 'Judas' Video: A Pop-Culture Cheat Sheet*. 2011. Disponível em: <<https://www.mtv.com/news/9597oc/lady-gaga-judas-video-references>>. Acesso em: 31 de março, 2023.

MTV. *Lady Gaga's 'Telephone': The Story Behind Her VMA-Nominated Video*. Nova York, 2010. Disponível em: <<https://www.mtv.com/news/o6fc35/lady-gagas-telephone-the-story-behind-her-vma-nominated-video>>. Acesso em: 31 de março, 2023.

MTVNEWS. *Lady Gaga's 'Applause': Director Cracks Open Five 'Hip' Scenes!* Nova York, 2013. Disponível em: <<https://www.mtv.com/news/khmjcl/lady-gaga-applause-director-scenes>>. Acesso em: 31 de março, 2023.

MUNDOEDUCAÇÃO. **Era da Informação**. São Paulo. Disponível em: <<https://mundoeducacao.uol.com.br/geografia/erainformacao.htm#:~:text=A%20Era%20da%20Informa%C3%A7%C3%A3o%20ou,pela%20inform%C3%A1tica%20e%20pela%20internet>>. Acesso em: 31 de março, 2023.

NÖTH, W. **Análise de discurso com Peirce**: interpretar, raciocinar e o discurso como argumento. *Intexto*, Porto Alegre, n. 37. 2016. DOI: 10.19132/1807-8583201637.34-46. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/68252>>. Acesso em: 31 de março, 2023.

NÖTH, W. **Panorama da semiótica**: de Platão a Peirce. São Paulo: Annablume, 1995.

O TRIPULANTE.COM. **Tudo sobre emergência 911 nos Estados Unidos**. São Paulo, 2021. Disponível em: <<https://otripulante.com/blog/o-que-voce-nao-sabe-sobre-emergencia-911-nos-estados-unidos>>. Acesso em: 31 de março, 2023.

PEIRCE, C. S. *Collected papers of Charles Sanders Peirce*. 8 v. C. Hartshorne, P. Weiss e A Burks (Eds.) Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931-1958.

PEIRCE, C. S. **Semiótica**. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PHOENIX, H. **Lady Gaga**: Biografia. Tradução: M. Lopes. – São Paulo: Lua de Papel, 2010.

PIERRE, J. M. *Faith or delusion: at the crossroads of religion and psychosis*. *Journal of Psychiatric Practice*. 2001.

PIGNATARI, D. **Semiótica & literatura**. 6 ed. São Paulo: Ateliê Editorial: 2004.

PIRES, V. L; TAMANINI-ADAMES, F. A. (2010). **Desenvolvimento do conceito bakhtiniano de polifonia**. *Estudos Semióticos*, 6(2), 66-76. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2010.49272>>. Acesso em: 31 de março, 2023.

POE, E. A. **Ficção Completa, poesia e ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

POE, E. A. **O gato preto e outros contos**. Tradução de Guilherme da Silva Braga. São Paulo: Hedra, 2009.

POPLINE. “911”: descubra referências presentes no clipe de Lady Gaga. Disponível em: <<https://portalpopline.com.br/911-referencias-clipe-lady-gaga/>>. Acesso em: 31 de março, 2023.

PRADO, M. **Estrangeiros fazem sucesso reagindo a conteúdos brasileiros no YouTube**. São Paulo, 2019. Disponível em: <<https://vejasp.abril.com.br/cultura-lazer/videos-react-youtube-estrangeiros-brasileiros/>>. Acesso em: 31 de março, 2023.

PUREBREAK. **Pelo Twitter Adam Levine alfinetou Lady Gaga**. São Paulo, 2013. Disponível em: <<https://www.purebreak.com.br/midia/g-778.html>>. Acesso em: 31 de março, 2023.

QUERINO, R. **Lady Gaga afirma que gostaria de ser lembrada pela mensagem de Born This Way**. São Paulo, 2020. Disponível em: <<https://observatoriog.bol.uol.com.br/noticias/lady-gaga-afirma-que-gostaria-de-ser-lembrada-pela-mensagem-de-born-this-way>>. Acesso em: 31 de março, 2023.

RANSELL, J. “Charles Sanders Peirce (1839-1914) *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*”, 1994.

RAP 24 HORAS. **Anitta e Kevinho recriam clipe icônico de Sean Paul com a parceria “Terremoto”**. 2019. Disponível em: <<https://rap24horas.com.br/2019/02/01/anitta-e-kevinho-recriam-clipe-icone-de-sean-paul-com-a-parceria-terremoto-confira/>>. Acesso em: 31 de março, 2023.

REVISTACULT. **Judith Butler: Feminismo como provocação**. 2013. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/judith-butler-feminismo-como-provocacao/>>. Acesso em: 31 de março, 2023.

REZENDE, F.; COLA, C. DOS S. D. HIPERMÍDIA NA EDUCAÇÃO: FLEXIBILIDADE COGNITIVA, INTERDISCIPLINARIDADE E COMPLEXIDADE. **Ensaio Pesquisa em Educação em Ciências (Belo Horizonte)**, v. 6, n. Ens. Pesqui. Educ. Ciênc. (Belo Horizonte), 2004 6(2), p. 94–104, jul. 2004.

RODRIGUES, S. **Todo Prosa**. 2008. Disponível em: <<http://todoprosa.com.br/ainda-kafka-a-barata-que-nao-era/>>. Acesso em: 31 de março, 2023.

ROJO, R; BARBOSA. J.P. **Hipermodernidade, Multiletramentos e gêneros discursivos**. São Paulo: Parábola, 2015.

ROLLINGSTONE. **Como Born This Way, de Lady Gaga, ajudou vozes LGBTQ+ no processo de aceitação? [ENTREVISTA]**. São Paulo, 2021. Disponível em: <<https://rollingstone.uol.com.br/noticia/como-born-way-de-lady-gaga-ajudou-vozes-lgbtq-brasileiras-no-processo-de-aceitacao-entrevista/>>. Acesso em: 31 de março, 2023.

ROLLINGSTONE. **Novo clipe do Eminem parodia Winehouse, Spears e Guitar Hero**, São Paulo, 2009. Disponível em: <<https://rollingstone.uol.com.br/noticia/novo-clipe-do-eminem-parodia-winehouse-spears-e-guitar-hero/>>. Acesso em: 31 de março, 2023.

SAMOYAUULT, T. **A intertextualidade**. Traduzido por Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANTAELLA, L. **O que é Semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SANTAELLA, L; NÖTH, W. **Imagem: cognição, semiótica e mídia**. 1. Edição, São Paulo: Ilumiras, 1997.

SANTAELLA, L. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Thomson Learning, 2005.

SÉ, E. V. G. **Tecnologia: manuais de aparelhos devem ter linguagem multimodal**. Portal Vya Estelar, 2008. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/vyaestelar/multimodal.htm>>. Acesso em: 31 de março, 2023.

SILVA JUNIOR, I. F. D.; SILVA, S. P. D.; CAVALCANTE, M. C. B. **MULTILETRAMENTOS E MULTIMODALIDADE DISCURSIVA: O ENSINO DA LEITURA SOB UMA NOVA ROUPAGEM**. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE TECNOLOGIA NA EDUCAÇÃO, XVI., 2016, Recife. Anais Congresso Internacional de Tecnologia na Educação [...]. Recife: Sesc, 2016. v. 14, p. 2-10, ISSN: 1984-6355. Disponível em: <<https://www.tecnologianaeducacao.com.br/anais/2016/pdf/comunicacao-oral/062.pdf>>. Acesso em: 31 de março, 2023.

SOARES, T. **A CONSTRUÇÃO IMAGÉTICA DOS VIDEOCLIPES: CANÇÃO, GÊNEROS E PERFORMANCE NA ANÁLISE DE AUDIOVISUAIS DA CULTURA MIDIÁTICA**. 2009. 303 f. Tese (Comunicação e Cultura Contemporâneas) Universidade Federal da Bahia – Salvador, 2009.

SOARES, T. Abordagens Teóricas para Estudos Sobre Cultura Pop. **Logos**, [S.l.], v. 2, n. 24, dez. 2014. ISSN 1982-2391. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/view/14155>>. Acesso em: 31 de março, 2023. doi: <https://doi.org/10.12957/logos.2014.14155>.

SOARES, T. **Videoclipe: o elogio da desarmonia**. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2012.

SOCIOCRÔNICA. **FATOS QUE FAZEM DE LADY GAGA O GRANDE ÚLTIMO ACONTECIMENTO DA CULTURA POP!** 2022. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZvaVwNrdLZA&t=647s>>. Acesso em: 31 de março, 2023.

TESTONI, M. **Sapatão, bicha, viado: os possíveis motivos para chamarem LGBTs assim**. São Paulo, 2019. Disponível em: <<https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2019/04/24/sapatao-bicha-viado-os-motivos-possiveis-para-chamarem-lgbts-assim.htm?cmpid=copiaecola>>. Acesso em: 31 de março, 2023.

THE ZANE LOWE INTERVIEWS. **Lady Gaga: The Chromatica Interview**. Apple Music. Disponível em: <<https://music.apple.com/us/playlist/lady-gaga-the-chromatica-interview/pl.8a0d43ae41f14c1d88367fcc9b34b7ec>>. Acesso em: 31 de março, 2023.

UNA. **Crônica:** “Na natureza nada se cria, nada se perde, tudo se transforma”, 2020. Disponível em: <<https://contramao.una.br/cronica-na-natureza-nada-se-cria-nada-se-perde-tudo-se-transforma/>>. Acesso em: 31 de março, 2023.

UNISINOS. **Asas sob cinzas. Vladimir Nabokov na oração inter-religiosa desta semana**, 2014. Disponível em: <<https://www.ihu.unisinos.br/categorias/43-oracoes-inter-religiosas-ilustradas/600106-asas-sob-cinzas-vladimir-nabokov-na-oracao-inter-religiosa-desta-semana>>. Acesso em: 31 de março, 2023.

UOL. **Bebê de um ano tenta mexer em revista como se fosse um iPad (e se decepciona!)**. São Paulo, 2011. Disponível em: <<https://uoltecnologia.blogosfera.uol.com.br/2011/10/13/bebe-de-um-ano-tenta-mexer-em-revista-como-se-fosse-um-ipad/>>. Acesso em: 31 de março, 2023.

UOL. **Em novo clipe de Lady Gaga, excesso de referências desvia atenção da música “You and I”**. São Paulo, 2011. Disponível em: <[UOL. **Feminismo - Movimento surgiu na Revolução Francesa**, São Paulo, 2016. Disponível em: <<https://educacao.uol.com.br/disciplinas/sociologia/feminismo-movimento-surgiu-na-revolucao-francesa.htm>>. Acesso em: 31 de março, 2023.](https://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2011/08/16/em-novo-clipe-de-lady-gaga-excesso-de-referencias-desvia-atencao-da-musica-de-you-and-i.htm#:~:text=M%C3%BAsica-/>. Acesso em: 31 de março, 2023.</p>
</div>
<div data-bbox=)

UOL. **O que é macetar? Anitta e Hitmaker explicam significado da expressão**. São Paulo, 2023. Disponível em: <<https://www.uol.com.br/splash/noticias/2023/02/11/o-que-e-macetar.htm>>. Acesso em: 31 de março, 2023.

VARIETY. *Lady Gaga Releases ‘911’ Video About ‘My Experience With Mental Health,’ and It’s Got a Shocking Twist (Watch)*. Nova York, 2020. Disponível em: <<https://variety.com/2020/music/news/lady-gaga-911-video-tarsem-mental-health-watch-1234774849/>>. Acesso em: 31 de março, 2023.

VOGUE. *Taylor Swift on Sexism, Scrutiny, and Standing Up for Herself*. 2019. Disponível em: <<https://www.vogue.com/article/taylor-swift-cover-september-2019>>. Acesso em: 31 de março, 2023.

VOLÓCHINOV, V. (Círculo de Bakhtin). **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. 2. ed. Tradução, notas e glossário de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2018.

WALDMAN, B. **Clarice Lispector: A paixão segundo C.L.** 2 ed. São Paulo: Escuta, 1992.

YOUTUBE. *Applause*. (YouTube), 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pco91kroVgQ>>. Acesso em: 31 de março, 2023.

YOUTUBE. *Arca - Nonbinary*. (YouTube), 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gfGz4MTQ28I>>. Acesso em: 31 de março, 2023.

YOUTUBE. Born This Way. (YouTube), 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wV1FrqwZyKw>>. Acesso em: 31 de março, 2023.

YOUTUBE. Christina Aguilera - Beautiful (Official HD Video). (YouTube), 2009. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=eAfyFTzZDMM>>. Acesso em: 31 de março, 2023.

YOUTUBE. Lady Gaga - 911 (Short Film). (YouTube), 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=58hoktsqk_Q>. Acesso em: 31 de março, 2023.

YOUTUBE. Taylor Swift - You Need To Calm Down. (YouTube), 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Dkk9gvTmCXY>>. Acesso em: 31 de março, 2023.