

Cidadão Slade: a vida de um homem é seu intertexto

Uma análise da intertextualidade em *Velvet Goldmine*

Adriana Amaral*

Nossa realidade é mediada por textos que absorvemos, reconstruímos e os desconstruímos em outros textos, por vezes nem percebendo o processo de significação e de comunicação neles implicados. É nesse campo nebuloso da análise da construção de significado que a semiótica faz-se necessária para a compreensão das mensagens que nos circundam e, conseqüentemente, da expressão da subjetividade, tratando assim de uma tomada de posicionamento frente ao fenômeno da significação, como explicita Umberto Eco (1984). “Creio que a semiótica seja antes de tudo uma atitude, um ato de curiosidade em relação a um objeto que está presente em diversas ciências, em diversas disciplinas”.

Enquanto busca pelo sentido, a semiótica aparece como um estudo cuja preocupação parece estar voltada para “um processo de teorizar envolvendo uma contínua reestruturação de paradigmas conceituais para a explicação de interações sociais” (Cauduro, 1991). O modelo semiótico textual, aborda não mais as mensagens veiculadas, mas sim, as possíveis relações comunicativas que se formam ao redor dos conjuntos de práticas textuais.

*Mestre em Comunicação Social pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil e Doutoranda pelo mesmo programa.

Concentremo-nos então no conceito de *texto* e em suas implicações. Santaella (1992) fala da dificuldade que temos de delimitar o texto por ele possuir uma variabilidade imensa. Ela considera que, na contemporaneidade, há uma abundância tão grande de fenômenos que podem ser chamados de texto, que sua amplitude, dilatação e complexidade torna inevitável uma reflexão que abranja as mais diversas famílias teóricas.

Vejam os então a noção de signo para Peirce (*apud* Eco, 1989). Ele não privilegia a linguagem verbal e sim, a coloca juntamente a todos os demais sistemas de linguagem. Outra questão relevante em Peirce, destacada por Cauduro (1993), é a importância dada ao papel do sujeito na produção da significação, que o diferencia da semiologia proposta por Saussure, cuja ênfase está no entendimento da função dos signos nas culturas, nas estruturas sociais. Além disso, Peirce (*apud* Santaella, 1992) não estabelece distinções entre texto e signo. Um pode conter o outro e vice-versa, num processo expansivo aonde podemos antever a intertextualidade.

A imbricação entre signo e texto é destacada por Eco (1984) que acredita na impossibilidade da construção de uma semiótica do texto sem que ela esteja relacionada a uma semiótica do signo, pois, “em um sistema semiótico bem organizado um signo já é um

texto virtual, e num processo de comunicação um texto nada mais é que a expansão da virtualidade de um sistema de signos”.

Para Santaella (1992), a diferença entre signo e texto não é problematizada por Peirce pois, na sua concepção, o signo possui uma noção tão ampla que ultrapassa até mesmo o conceito de texto dado pela lingüística. Óperas, demonstrações matemáticas, artigos de jornais, entre outros, podem ser entendidos como signos e também como textos.

Sendo assim, para Peirce (*apud* Eco, 1989), o signo tanto pode ser uma unidade constitutiva quanto uma complexidade mais ampla, um argumento continuamente em expansão, sem limites predeterminados. Esse processo recebe o nome de *semiose ilimitada*. Observa-se aqui uma convergência entre signo e texto pois, nesse caso, temos o texto como um sintagma em expansão.

O pragmatismo e o processo subjetivo da significação estão contidos na semiose ilimitada peirceana:

a doutrina dos interpretantes e da semiose ilimitada leva Peirce ao máximo do próprio realismo não-ingênuo. Peirce jamais se interessou pelos objetos como conjunto de propriedades, mas como ocasiões e resultados de experiência ativa (Eco, 1989).

Segundo essa perspectiva, entrando em contato com uma seqüência de signos ou com um texto, alteramos permanente ou transitoriamente nosso modo de agir no mundo.

Eco (1989) afirma que “nenhum texto é lido independentemente da experiência que

o leitor tem de outros textos. A competência intertextual (extrema periferia de uma enciclopédia) abrange todos os sistemas semióticos familiares ao leitor”

A relação de absorção de um texto por outro foi introduzida e definida inicialmente por Julia Kristeva nos anos sessenta. Daniel Chandler(2000) comenta que para Kristeva a intertextualidade encontra-se na conexão entre um texto e todos os outros já produzidos ou a produzir, aonde, “qualquer texto se constrói como um mosaico de citações e é absorção e transformação dum outro texto” (Kristeva, *apud* Jenny, 1989)

Laurent Jenny (1989) constata que todos os processos intertextuais requerem um trabalho de assimilação e transformação. A característica básica da intertextualidade seria um olhar crítico sobre os outros textos, seja em forma de paródias, apropriações, citações, plágios, montagens, etc.

A determinação intertextual da obra é então dupla: por exemplo, uma paródia relaciona-se em simultâneo com a obra que a caricatura e com todas as obras parodísticas constitutivas do seu próprio gênero. O que, evidentemente, continua problemático, é a determinação do grau de explicitação da intertextualidade, nesta ou naquela obra, exceptuando o caso limite da citação literal(Jenny, 1989).

Quanto à idéia de intertextualidade de gênero, Chandler (2000) afirma que estes são sistemas de signos convencionados que possuem estruturas dinâmicas. Cada exemplo de determinado gênero utiliza convenções que

os liga a outros membros daquele mesmo gênero. Para o autor, a intertextualidade encontra-se na mistura dos gêneros e em sua fluidez e limites borrados entre eles e suas funções

J. Rey-Debove (*apud* Chandler, 2000) refere-se a três modos básicos de intertextualidades podendo elas estarem relacionadas aos diferentes modos de discurso.

1. A *intertextualidade direta* é a citação nominal de um texto anterior e está relacionada com o *como se diz*, isto é, o discurso direto, *ipsis litteris*.
2. A *intertextualidade indireta* é aquela na qual o leitor deve valer-se de um conhecimento que abranja outros textos produzidos e considerados de caráter universal. Está no âmbito do *como o outro diz*, do encadeamento de lugares comuns, ou mesmo dos clichês.
3. O *interdiscurso* é uma remissão a situações fragmentárias, no qual há necessidade de recorrência ao conhecimento enciclopédico. Entra no campo do *como eu digo*, utilizando-se de uma quebra do código das unidades lingüísticas e da ideologia.

O segundo autor cujo trabalho de tipologias intertextuais é citado por Chandler chama-se Gérard Genette. Genette ele propôs o termo *transtextualidade* como um termo mais incluyente do que *intertextualidade*. A *transtextualidade* diz mais respeito aos níveis de relação internas de um texto consigo próprio e com outros textos. A esse termo, listou cinco subtipos¹. São eles:

¹ Em tradução livre da autora.

Intertextualidade: citação, plágio, alusão (a *intratextualidade* pode ser adicionada aqui, a alusão de um texto a si próprio);

Paratextualidade: a relação entre um texto e seu *paratexto* (aquele que cerca o corpo principal do texto) tais como títulos, chamadas, prefácios, epígrafes, dedicatórias, notas de rodapé, ilustrações, etc;

Arquitextualidade: designação de um texto como parte de um gênero ou gêneros.

Metatextualidade: comentário crítico explícito ou implícito de um texto a respeito de outro texto (a *metatextualidade* pode ser difícil de distinguir da próxima categoria);

Hypotextualidade (o termo de Genette era *hypertextualidade*): a relação entre o texto e um *hypotexto* precedente – um texto ou gênero no qual se baseia, mas que o transforma, modifica, elabora ou estende (incluindo paródia e seqüência). A esta lista, deve ser acrescentada a *hipertextualidade* utilizada na informática: trata-se de um texto que pode levar o leitor diretamente para outros textos.

A intertextualidade em algumas de suas variadas formas apresenta-se de forma radiante no filme *Velvet Goldmine*², de 1998, dirigido pelo cineasta norte-americano Todd Haynes. Haynes é roteirista e diretor de provocadores filmes independentes como *Poison* (1991) e *Safe* (1995). Ambientado na Londres do início dos anos 70³, o mundo assiste à emergência da cena *glam-rocker*, que

² O título original não recebeu tradução em português

³ Informações obtidas no site oficial do filme www.miramax.com/velvetgoldmine e no site do fã-clube oficial, Venus, The Velvet Goldmine Fan Planet, no endereço www.sirius.com/~purples/venus/infurs.html

desafia a sinceridade da geração *hippie* com maquiagem *glitter* e sons selvagens.

O filme segue a ascensão de Brian Slade (Jonathan Rhys Meyer), um ícone mítico do *rock* que se encontra no epicentro dos prazeres e da decadência de seu tempo. O músico transformou o comportamento e o gosto da época levando inúmeros adolescentes a usarem maquiagem e a explorar sua ambigüidade sexual. No ápice de sua fama, Brian e sua esposa Mandy (Toni Collette) se encontram com Curt Wild (Ewan McGregor), *punk rocker* e gêmeo espiritual de Slade. Incapaz de sobreviver à persona que criou, Maxwell Demon, Brian forja a própria morte em um golpe publicitário, deixando um legado de sexo, drogas e *rock n' roll* para as próximas gerações. Dez anos depois, em 1984, Arthur Stuart (Christian Bale), um jornalista inglês, mergulha no mistério para descobrir o que aconteceu.

Originalmente, o filme deveria contar a história de David Bowie, o grande expoente do movimento *glitter/glam*⁴ no *rock* inglês. Além de traçar um panorama da época, mostrando o envolvimento de Bowie com a androginia, a bissexualidade, as drogas e os outros astros da cena como Iggy Pop, Lou Reed, Marc Bolan. Contudo, o pedido de inclusão das músicas de Bowie e do uso de seu nome no filme foi negado.

Sem a vinculação direta ao *rockstar* inglês, Todd Haynes libertou-se mais das amarras da realidade e criou um universo de fantasias sobre o que pode ter acontecido. A revista *Rolling Stone* considerou *Velvet Goldmine* o mais visualmente suntuoso filme já feito sobre *rock & roll*, apontando-o como

⁴ *glitter*, “brilho”, para os americanos e *glam*, de *glamour*, para os britânicos.

o mais honesto por sua indistinção entre verdade e ficção. A relação estabelecida entre *Velvet Goldmine* e os outros textos que o circundam é bastante clara. A narrativa do filme é uma citação direta à de Cidadão Kane, de Orson Welles.

Velvet mostra a morte *simbólica* do personagem através das matérias jornalísticas da época, apresentando aos leitores-espectadores toda a vida pública de Brian Slade, desde o início pobre e suburbano da Inglaterra até o sucesso, a controvérsia e a polémica presentes em sua obra, bem como sua falsa morte em frente à mídia. Outras alusões diretas à Cidadão Kane apresentam-se em algumas seqüências⁵ que mostram o trabalho do repórter em cenas⁶ e planos idênticos aos do filme de Wells. Vejamos as três principais seqüências-citações:

1^a - Após a apresentação da reportagem de TV mostrando a falsa morte e a carreira do *popstar* Brian Slade, o projetor é desligado e aparecem em cena vários jornalistas em uma reunião de pauta na qual designam o repórter Arthur para escrever sobre os dez anos da farsa da morte de Brian. Em *Cidadão Kane*, logo após a apresentação do documentário contando a vida do magnata das comunicações, Charles Kane, vemos uma sala com jornalistas debatendo sobre a morte do milionário. Um dos repórteres também é designado para escrever sobre a vida de Kane.

⁵ “Una SECUENCIA es una serie de escenas vinculadas o conectadas entre sí por una misma idea”. (Field, 1998 : 86)

⁶ “La escena es la unidad individual más importante del guión. Es el espacio en el que ocurre algo, algo específico. Es una unidad específica de acción, y el espacio en el que se narra la historia” (Field, 1998: 117)

2^a - Uma das fontes que Arthur entrevista é o primeiro empresário de Brian. A seqüência mostra a entrevista, e o empresário está velho em uma cadeira de rodas internado em um asilo. Quando ele começa a lembrar-se de Brian, aparecem cenas em *flash-back* mostrando o encontro dos dois. Depois disso, o empresário sugere que Arthur entreviste Mandy, a ex-mulher de Brian. Essa seqüência é semelhante à entrevista com um antigo amigo de Kane. Esse amigo também está internado em um asilo e preso a uma cadeira de rodas. Em ambas as seqüências, os entrevistados referem-se às ex-esposas dos amigos (Slade e Kane).

3^a - Outra entrevista, dessa vez com Mandy. A seqüência tem início quando é mostrado um cartaz na porta de um bar. Nesse cartaz aparece o nome dela e os horários em que se apresenta. Depois desse plano, a vemos sentada em uma mesa com um copo de whisky na mão e uma face envelhecida. Ela discute com Arthur e diz que não dará entrevistas sobre o ex-marido. Depois disso, ela acende um cigarro e aceita contar sua versão. Essa seqüência é uma remissão direta a uma das mais famosas seqüências de *Cidadão Kane*, quando o repórter entrevista a ex-esposa do milionário. No entanto, há modificações no número de planos (que em *Velvet* é bem menor), embora, mantendo a seqüência reconhecível. No filme de Wells, a seqüência começa mostrando letreiros em *neon* com o nome da ex de Kane e uma indicação de que ela se apresenta ali como cantora. Vemos então o famoso plano no qual a câmera mostra a chuva nos vidros da janela, depois passa a mostrar a janela, cortando em seguida para Susan dentro do bar, sentada em uma mesa com um copo de *whisky* na mão e com um as-

pecto decadente. Ela também reluta em falar com o repórter. Enquanto em *Cidadão Kane*, essa seqüência acontece logo depois da reunião dos jornalistas, a entrevista com a ex de Brian Slade ocorre apenas na metade de *Velvet Goldmine*. A intertextualidade ocorre de forma consciente e adapta-se às necessidades e propósitos do texto.

A intertextualidade de gênero também faz-se presente em três estruturas básicas: *musical*, *videoclipe* e *drama*. O *musical* é facilmente identificável, uma vez que há personagens que cantam e a trilha sonora é um personagem indispensável ao entendimento do filme dando a tônica da dramaticidade do filme. O *drama* aparece na narrativa mais pessoal dos personagens, mostrando sua ascensão e decadência, em um esquema narrativo clássico da trajetória do mito do herói. Por fim, a linguagem de *videoclipe* está presente em diversas seqüências, na qual a canção executada é a estrela e há uma relação entre as imagens dos artistas e/ou a história da letra da música e as canções.

No aspecto *videoclípico* é que se pode observar os elementos de paródia e deboche, pois nessas seqüências observa-se todas as fórmulas, linguagens, técnicas e clichês, enfim toda uma estética utilizada nos *videoclipes* feitos durante os 70.

Para finalizar a questão de intertextualidade de gênero, em *Velvet Goldmine*, a indefinição dos parâmetros entre um tipo de texto e o outro constrói o significado do filme, no qual identificamos de forma meio turva, o drama, o musical e o videoclipe.

A partir do exemplo acima, em que comentamos que o público conhecedor da estética de *videoclipes* identificaria as referências, também podemos visualizar o papel do sujeito na produção de sentido e nas inferên-

cias intertextuais, pois é o leitor-espectador – baseado em seu repertório próprio – que construirá e reordenará a interpretação das relações entre os textos.

Quanto aos tipos de intertextualidade encontrados em *Velvet Goldmine* podemos dizer que há a direta, a indireta e o interdiscurso. A intertextualidade direta está presente nas seqüências que remetem à *Cidadão Kane*. Acrescente-se a estas, as citações de frases de Oscar Wilde ditas pelas personagens durante várias cenas. A mais marcante destas cenas acontece quando Brian acaba de apresentar seu primeiro *videoclipe* para os executivos das gravadoras e aquele que virá a ser seu futuro empresário, Jerry Divine (Eddie Izzard), o aplaude, vira-se para os executivos e diz a Brian que o transformará em um astro. Nesse momento da cena, ele fala um conhecido aforismo do escritor irlandês: “a vida de um homem é a sua imagem”. Outra cena importante é quando Brian dá uma coletiva para imprensa como se fosse a simulação do julgamento de Wilde, respondendo às perguntas através de seus famosos aforismos. Tal evento nos remete a uma conferência para os críticos, comentada por Fricke (1998), que foi dada por David Bowie em 1972. A coletiva ocorrida na vida real foi feita nos mesmos moldes da que é mostrada pelo filme.

A intertextualidade indireta está presente em duas instâncias. Nos *videoclipes* que constituem o filme, e que, contêm elementos de paródia e de clichês e nas personagens principais. Antes do lançamento do filme foi noticiado pela mídia em quem as personagens foram inspiradas. Assim, aqueles que se interessam por cinema e/ou por música ou por filmes sobre música já sabiam que Brian Slade era David Bowie e Curt Wild seria um

misto de Iggy Pop e de Lou Reed, ambos parceiros de Bowie durante sua fase *glam*. Essa intertextualidade indireta também está no próprio nome do filme, que é o título de uma música de Bowie de 1973, assim como o nome da banda que acompanha Brian, que se chama *Venus In Furs*, título de uma canção da banda Velvet Underground.

Na categoria interdiscurso, podemos incluir a busca do jornalista para desvendar o mito, bem como a própria criação, ascensão e queda de um homem importante, que aparece em ambos os filmes, ou seja, a relação das narrativas presentes no roteiro. Um elemento importante para pontuar o discurso é a função do broche de esmeraldas que pertencia a Oscar Wilde e que perpassa todas as personagens em *Velvet Goldmine*, criando uma analogia com o trenó de Charles Kane, o *rosebud*. Nos dois casos eles representam o objeto de maior valor afetivo para as personagens.

Em relação aos subtipos de intertextualidades, destacam-se dois elementos de paratextualidade em *Velvet Goldmine*. O primeiro é a legenda que aparece no começo do filme e que diz que mesmo sendo uma obra ficcional é a respeito do mundo do *rock*. O segundo é o prólogo na seqüência inicial que nos explica a ligação entre Oscar Wilde e o movimento *glitter*.

Em tempos de excesso de informação, o volume de textos que fazem parte de nossas vidas é cada vez mais abundante. Criamos repertórios, verdadeiras enciclopédias de referências, que podem ser utilizadas como ferramentas de expressão da subjetividade, construindo um novo sentido às mais variadas ações.

Todas essas noções serviram-nos como chaves mestras para abrir algumas relações

intertextuais existentes no cult-movie Velvet Goldmine. Muitas outras poderiam ter sido construídas, mas o recorte é inevitável na tanto análise intertextual quanto na reflexão acadêmica como um todo

1 Referências Bibliográficas

CAUDURO, Flávio. “Semiótica e significação: uma introdução”. In Revista *Porto Arte*. Porto Alegre, v.2, n. 4, nov. 1991.

CHANDLER, Daniel. *Semiotic for beginners: Intertextuality*. In www.aber.ac.uk/media/Documents/S4B/sem09.html, atualizado em 09/04/2000.

ECO, Umberto. *Conceito de texto*. São Paulo : Edusp, 1984.

ECO, Umberto. *Lector in fabula*. São Paulo : Perspectiva, 1989.

FIELD, Syd. *El libro del guion. Fundamentos de la escritura de guiones*. Madrid: Plot Ediciones, 1998.

FRICKE, David. *Weird scenes from the Velvet Goldmine*. In Revista *Rolling Stone*, disponível em www.rollingstone.com , november 1998.

JENNY, Laurent. *A estratégia da forma*. In *Poétique*, Coimbra, n. 27, 1989.

SANTAELLA, Lucia. *Texto*. In *Texto e Intertexto*, São Paulo. 1992.