

CORPO, IMAGEM E REPRESENTAÇÃO ICÔNICA NA LINGUAGEM DO VIDEOCLÍPE

Cristiane Wosniak¹

Resumo: Neste artigo, apresento uma possibilidade analítica do ícone cinético, ou seja, do corpo em movimento no videoclipe – signagem videográfica contemporânea – alicerçada pelos pressupostos da Teoria Geral do Signos de Charles Sanders Peirce. Enquanto signagem híbrida, o videoclipe será apresentado em suas instâncias relacionais das três matrizes de linguagens, a visual, a sonora e a verbal que se entrecruzam na construção de sentido por meio da ação signica. Tomo como *corpus* de análise, o videoclipe *Power* (2010) do cantor estadunidense, Kanye West, dirigido pelo cineasta Marco Brambilla. Além da semiótica peirceana, procuro embasamento nas concepções teóricas de Décio Pignatari, Lúcia Santaella e Denise Azevedo Duarte Guimarães, com o objetivo de explicar o argumento de que ocorre, neste objeto de estudo em particular, uma espécie de tradução icônica, aproximando-o, pela intervenção do paradigma pós-fotográfico, do conceito de videoarte multimidiática, propício à intervenção e instauração de novas significações.

Palavras-chave: Videoclipe. Híbridação. Semiótica. Corpo. Linguagem.

¹ Doutora e Mestre em Comunicação e Linguagens – Estudos de Cinema e Audiovisual – pela Universidade Tuiuti do Paraná. Vice-coordenadora do Mestrado Acadêmico em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) e Professora Adjunta do Curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) - *campus* de Curitiba II/ Faculdade de Artes do Paraná (FAP) e docente do PPGE/UFPR (linha: LICORES). É membro do GP Kinedária – Arte, Poética, Cinema, Vídeo (Unespar/CNPq) e do GP EliTe – Laboratório de Estudos em Educação Performativa, Linguagem e Teatralidades (UFPR/PPGE/CNPq). E-mail: cristiane.wosniak@unespar.edu.br.

BODY, IMAGE AND ICONIC REPRESENTATION IN MUSIC VIDEO LANGUAGE

Cristiane Wosniak

Abstract: In this article, I present an analytical possibility of the kinetic icon, that is, of the body in motion in the music video - contemporary videographic signage - based on the assumptions of Charles Sanders Peirce's General Theory of Signs. As a hybrid signage, the music video will be presented in its relational instances of the three language matrices, the visual, the sound and the verbal that are intertwined in the construction of meaning through sign action. I take as corpus of analysis, the music video *Power* (2010) of the American singer, Kanye West, directed by the filmmaker Marco Brambilla. In addition to Peircean semiotics, I seek to base on the theoretical conceptions of Décio Pignatari, Lúcia Santaella and Denise Azevedo Duarte Guimarães, in order to explain the argument that there is, in this particular object of study, a kind of iconic translation, bringing it closer, through the intervention of the post-photographic paradigm, the concept of multimedia video art, conducive to intervention and the establishment of new meanings.

Keywords: Music Video. Hybridization. Semiotics. Body. Language.

1 INTRODUÇÃO

Neste artigo pretendo abordar um modelo metodológico e analítico, além de tecer algumas reflexões sobre o papel e os modos de representação do videoclipe, considerado nesta investigação, como uma signagem híbrida contemporânea.

O termo signagem é um neologismo criado por Décio Pignatari (2004) para evitar usar o termo linguagem ao se referir a fenômenos não verbais, como por exemplo, a fotografia, a televisão, o teatro, a dança, a videoarte e, neste caso, o videoclipe, considerado pelo autor, como um sistema híbrido, composto por três matrizes sógnicas: sonora, visual e também sinestésica/háptica.

Alicerçada pelos pressupostos da Teoria Geral do Signos de Charles Sanders Peirce (1839-1914), o videoclipe, será apresentado em suas instâncias relacionais das três matrizes de linguagens, propostas pela semioticista Lúcia Santaella em *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal* (2001), que se entretecem na construção de sentido por meio da ação sógnica ou seja, da semiose.

A obra a ser analisada – pertencente ao cantor/*rapper* estadunidense, Kanye West² com direção do cineasta e *videomaker* Marco Brambilla³ – o videoclipe *Power* (2010)⁴, será cotejada, também, a partir de concepções teóricas de Denise Azevedo Duarte Guimarães que apresenta em *Comunicação tecnoestética nas mídias audiovisuais* (2007), uma classificação tipológica a ser abordada ao longo da análise e que irá contribuir para a elucidação do argumento sustentado neste estudo, ou seja, a hipótese de que no videoclipe

2 Kanye West é um *rapper* americano nascido em Atlanta-Georgia. Como artista multimídia investe em videoclipes criados por *videomakers* famosos, para a divulgação de sua música. Em 2010, lança seu quarto álbum *My Beautiful Dark Twisted Fantasy*, onde consta o single *Power*.

3 Marco Brambilla, nascido em Milão, é um videoartista premiado. É conhecido poeticamente, por suas (re) contextualizações, mixagens e hibridação de linguagens, elaboradas a partir do imaginário popular e alusões a obras pictóricas universalmente conhecidas. Como cineasta, destaca-se a sua obra: *Demolition Man* (O Demolidor) de 1993, tendo no elenco Sylvester Stallone e Wesley Snipes.

4 Em 28 de Maio de 2010 o primeiro single do álbum, *My Beautiful Dark Twisted Fantasy* – a canção *Power* com participação do cantor Dwele, vazou na Internet. Em 30 de Junho, a faixa foi oficialmente lançada através do iTunes. Em seguida, o videoclipe *Power*, dirigido pelo videoartista Marco Brambilla, foi postado na Internet. O vídeo, contudo, é considerado um acompanhamento visual para os primeiros minutos da música. A Ficha Técnica é a seguinte: [Direção: Marco Brambilla; Intérprete/*rapper*: Kanye West; Efeitos visuais: Steve Mottershead e Beau Dickson; Finalização: Lead Flame Artist/Steve Mottershead; Edição: Beau Dickson; Produção Executiva: Leslie McCartney; Processo de pós-edição/finalização/efeitos: ARTJAIL; Duração: 01:40; Ano de exibição/lançamento: 2010]

ocorre uma espécie de tradução icônica, aproximando-o, pela intervenção do paradigma pós-fotográfico, do conceito de videoarte multimidiática, propícia à intervenção e instauração de novas significações oriundas da hibridação sígnica.

Parto do pressuposto de que o videoclipe, inserido no contexto híbrido das signagens contemporâneas, apresenta uma mistura de meios e de formas de representações ou linguagens, tais como referenciais de pintura, códigos do cinema, da fotografia, técnicas de vídeo, elementos de música, interpretação teatral, gestos e movimentos da dança, entre outros. Tais representações [inter]semióticas contemplam a linha de raciocínio desta investigação.

Saliento, que o autor Raymond Bellour em sua obra *Entre-imagens: foto, cinema, vídeo* (1990), articula esta ideia à denominação entre-imagens, por entender a hibridação – a mescla de meios – como um espaço-tempo de passagem, visto que as artes do vídeo [leia-se aqui o videoclipe] forma e também transforma todas as imagens. Entre fotografia, cinema e vídeo, o entre-imagem é um lugar de passagens. Entre imobilidade e movimento, figuração e desfiguração, ampliando as redes de criação, pelas brechas ou esgarçamento de fronteiras limítrofes entre os diferentes tipos de signagens.

Guimarães (2007), parece corroborar este enunciado ao afirmar que o campo multimidiático contemporâneo configura-se, de fato, como o entre-lugar proposto por Bellour, ou seja, “um entrelaçado de imagens encadeadas que é tecido a partir da conjunção, de uma justaposição ilimitada e de uma propagação de relações intersticiais, que ampliam o espaço da mídia e da arte, nos diferentes suportes oferecidos pelas tecnologias mais recentes” (GUIMARÃES, 2007, p. 14).

E por que se utilizar dos aportes da semiótica peirceana nesta investigação? Meu objetivo principal é penetrar no interior da(s) mensagem(s) produzidas pelo videoclipe, no(s) modo(s) como é(são) concebida(s), nos procedimentos adotados e na sua realidade

existencial ou indicial, enquanto suporte ou *medium*. Intento trazer à cena alguns conceitos enfatizados pelo teórico em seus estudos acerca da estética e que recaem, sobretudo, na proposição de uma qualidade processual⁵.

O foco deste estudo estaria, assim, envolvido com o potencial ou qualidade/*qualis* do processo, com os agenciamentos de associações e interrelações, sem necessariamente ter um compromisso com o real, bastando o objeto de conhecimento (videoclipe multimidiático) existir como mera possibilidade.

Na atualidade, a profusão de signagens decorrentes da hibridação de sistemas, provenientes das possibilidades inusitadas provocadas pelo uso interativo das novas mídias e a disponibilidade destas informações em rede, tornam imprescindível o uso da semiótica para a compreensão dos modos como o processo incessante de criação de novos signos são capazes de gerar novas significações a partir dos meios em que se encontram inseridos.

Acredito, ancorada nas premissas de Peirce, que por meio da Retórica Especulativa ou Metodêutica, deve-se sempre se lançar em busca de novos métodos analíticos apropriados a diferentes objetos de pesquisa ou questões que norteiem as investigações. E tomando por base a Gramática Especulativa, tenho por objetivo alicerçar e fundamentar esta metodologia de estudo analítico na compreensão da signagem do videoclipe como um fenômeno da comunicação contemporânea. Como referência de base, tenho em vista a grande quantidade de obras já publicadas no Brasil, desde a década de 1970, acerca da fundamentação e aplicação da teoria semiótica peirceana, sobretudo os estudos de Décio Pignatari e Lúcia Santaella.

2 O VIDEOCLIFE E AS RELAÇÕES INTERSTICIAIS ENTRE MÍDIA E A ARTE

A emergência de produtos audiovisuais massivos, na contemporaneidade, ao incorporarem em seus textos híbridos a dimensão artística, têm se destacado também no contexto comunicacional.

5 Charles Sanders Peirce (1974) toma como ponto de partida para seus estudos, os fenômenos. Cria as três categorias do pensamento e da natureza. Estas categorias constituem a espinha dorsal de sua doutrina lógica: *firstness* (ideias de acaso, indeterminação, originalidade, potencialidade, presentidade, **qualidade** do processo); *secondness* (ideia de ação-reação, relação, referencialidade) e *thirdness* (ideias de generalidade, representação, mediação).

Guimarães (2007), afirma que os produtos massivos como o videoclipe, por exemplo, podem ultrapassar o aspecto meramente persuasivo ou informativo do comercial, chegando a atingir dimensões estéticas relevantes. Na atualidade, observa-se que muitos diretores cinematográficos são convocados na elaboração destes discursos ou textos intersemióticos. Assim, nas palavras da autora, “os limites entre arte e entretenimento vão se tornando cada vez mais tênues” (GUIMARÃES, 2007, p. 09).

Admitindo-se que vivemos em uma sociedade de re(a)apresentações, observamos diariamente como se constrói imagens para pensamentos, sensações, emoções, corpo, moda, e, após o advento do videoclipe, também para a música, estando esta última, amalgamada inextricavelmente com algum componente imagético, sobretudo a partir da popularização da signagem do videoclipe.

Segundo os pesquisadores Michele Kapp Trevisan e Rafael de Jesus (2013) existem diferentes definições para o formato videoclipe:

O videoclipe pode ser uma peça promocional para uma música, para um cantor ou para uma banda, pode assumir um caráter artístico, se aproximando da videoarte, e ainda, pode se tornar um bem de consumo para entretenimento, já que pode ser adquirido em suportes como DVD e Blu-ray. Com a consagração do videoclipe nos canais de TV especializados e se tornando um dos principais meios de promoção da música e do artista, o formato agora migra para a maior rede de computadores, a internet, e assim, possibilita o desenvolvimento de novas estéticas (TREVISAN; JESUS, 2013, p. 01).

Guimarães (2007), afirma que “o videoclipe popularizou-se, em grande parte devido à ação da MTV, que institucionalizou o formato, como obra que mistura de forma livre e criativa, o som e as imagens em movimento, num processo narrativo ligado às letras das músicas veiculadas” (GUIMARÃES, 2007, p. 122). Em seguida, afirma Guimarães (2007, p. 122): “no videoclipe, o que importa é a rapidez, os efeitos tecnológicos e os apelos sensoriais, emotivos, ideológicos, entre outros.”

A partir dos primórdios da poética do videoclipe, muito se tem evoluído tecnologicamente, contaminando-se o cenário audiovisual contemporâneo pela intensa hibridação de formatos, dispositivos, gêneros e técnicas de pós-edição. É justamente na pós-produção, que as opções de transição entre uma tomada e outra, vão desde o corte seco, frenético e ilógico, até à fusão e/ou sobreposições de imagens. Guimarães acredita, ainda,

ser possível considerar, na atualidade, uma espécie de poética do videoclipe, apostando-se neste caso, na inventividade e no potencial dos *videomakers*. Tais pressupostos são essenciais ao se direcionar as imagens dinâmicas do videoclipe para o paradigma pós-fotográfico, sob o risco de se dominar apenas as técnicas de manipulação e tratamento pós-edição em detrimento da criatividade e do olhar estético/poético. Mas, por que o videoclipe deveria estar inserido no paradigma pós-fotográfico?

Na postulação de três paradigmas⁶ no processo evolutivo de produção da imagem, Lúcia Santaella e Winfried Nöth (2001, p.157-186) inserem o vídeo, inicialmente, no paradigma fotográfico, ou seja, aquele a que se refere todas as imagens produzidas por conexão dinâmica e captação física de fragmentos do mundo visível; imagens que dependem de uma máquina de registro e que implicam necessariamente a presença de objetos (corpos em movimento) e situações reais preexistentes ao registro. Entretanto, o que parece prevalecer no videoclipe analisado é uma combinação de paradigmas (fotográfico + pós-fotográfico/pós-editado/manipulado).

Cabe salientar, que os teóricos Júlio Plaza e Mônica Tavares propõem similaridades de princípios [com a tipologia de Santaella e Nöth] na proposição de diferentes paradigmas ou gerações de imagens. Para os autores de *Processos criativos com os meios eletrônicos: poéticas digitais* (1998) há, também uma tripla classificação gerativa: 1) imagens de primeira geração (correspondente ao paradigma pré-fotográfico); 2) imagens de segunda geração (caráter técnico e reproduzível) e 3) imagens de terceira geração (imagens de síntese). Se, por um lado, na textualidade videográfica a imagem é nitidamente determinada pelo objeto que ela capturou num dado espaço e tempo, constituindo-se [imagem/objeto] em um par orgânico, um duplo no seu sentido mais legítimo, a ligação entre ambos independeria de uma interpretação?

Pode-se afirmar que, enquanto imagem indexical, ela mostra seu objeto, aponta para ele como algo singular e existente na realidade física, micro ou macroestrutural.

⁶ São três os paradigmas existentes no processo evolutivo da imagem, segundo os autores: 1-paradigma pré-fotográfico: imagens produzidas artesanalmente (exemplos: desenho, pintura, gravura e escultura); 2-paradigma fotográfico: imagens produzidas e captadas por uma máquina de registro (exemplos: fotografia, cinema, televisão, vídeo e holografia); 3-paradigma pós-fotográfico: imagens produzidas sintética ou infograficamente e calculadas por computação (exemplos: hipermídia, RV, imagens simuladas, virtuais, digitais).

Santaella (2001) observa que existem muitos textos videográficos substituindo o caráter narrativo pelo descritivo, não sendo predominante o aspecto linear da história e, sim, a descrição metafórica de determinada situação. Observo a relevância desta afirmação ao perceber que a maior parte dos videoclipes disponíveis em plataforma *Youtube*, por exemplo, têm na música cantada, o fio condutor da estrutura sógnica, sendo que a imagem é uma mera ilustração do texto verbalizado. Santaella afirma que “essa função ilustrativa se mantém mesmo quando as imagens alargam o campo denotativo das letras das canções em cenários ou situações metafóricas, paródicas, imaginárias.” (SANTAELLA, 2001, p. 386).

Neste sentido, Guimarães (2007), concorda com Santaella, ao conceber a hipótese de que no videoclipe, as signagens visual e sonora encontram-se amalgamadas. Em alguns trechos até podem ser antagônicas ou ilustrativas, mas, na maior parte de sua análise, alega a autora, são complementares. Guimarães torna pertinente uma possível identificação tipológica da signagem videoclipe, onde é possível diferenciar, ao menos, três tipos conceituais:

1. videoclipe narrativo – próximo à narrativa cinematográfica (quase como um curta-metragem). Algumas vezes exploram-se efeitos e gêneros tais como ficção, ação, aventura e terror;
2. videoclipe ‘ícone’ do artista – apresenta o artista (ou grupo) bombardeado por uma multiplicidade de efeitos visuais que não passam de exploração estereotipada e virtuosística de recursos digitais. A obviedade, geralmente é a tônica, amparada, às vezes por mosaicos de imagens não relacionadas e aleatórias;
3. videoclipe de ‘jogo metafórico’ – tipo de obra que atua no nível de relações e criações de jogos metafóricos / imagens que podem ou não aludir à letra e à música das canções. Trabalha com sugestões ao invés de explicitações ou obviedades. Este tipo de argumento aproxima o videoclipe da videoarte.

Acredito ser pertinente classificar o videoclipe *Power* (2010), na categoria de ‘Jogo Metafórico’, visto que, os recursos tecnologizados à disposição do cineasta e *videomaker* Brambilla, são utilizados de forma poética, criando espaços, entre-lugares

de experimentação, alargamento de possibilidades entre as signagens, pela fusão, pela alusão e citação poética e pelos desdobramentos de tradução sógnica pertinentes. Assim, é relevante afirmar que um dos aspectos importantes da imagem videográfica é justamente a meta(mídia)morfose, viabilizada em grande parte, pelos recursos e intervenções de pós-produção.

Segundo Guimarães “pode-se transformar o produto, explicitando-se o trabalho significante; pode-se inverter as relações, reestruturar seus elementos cromáticos, usar diversos tipos de superposições e imbricações, transparências ou dispersões de imagens” (GUIMARÃES, 2007, p. 47). Para fins de verificação da hipótese sustentada no escopo do artigo e na tentativa de uma suposta categorização, esta classificação proposta por Guimarães, será retomada ao término da análise semiótica do videoclipe.

3 A SEMIÓTICA E A CONSTRUÇÃO TRIÁDICA DE SENTIDO NO VIDEOCLIFE

Ao se adotar como ferramenta teórica de análise do videoclipe a complexa filosofia desenvolvida pelo matemático, cientista, lógico e filósofo norte-americano Charles Sanders Peirce, torna-se necessário elucidar alguns conceitos e classificações da Semiótica – sistematização científica do estudo dos signos - por ele desenvolvida ao longo de quarenta anos de trabalho.

A Semiótica, considerada a teoria de estudo dos signos é antes “o estudo das relações existentes entre sistemas de signos” (PIGNATARI, 1979, p. 15) nos quais aprofunda a verificação da sintaxe, classificando suas unidades mínimas em categorias que permitem identificar o nível de interpretação e conseqüentemente os significados do meio e das possíveis mensagens presentes no videoclipe enquanto signagem híbrida.

Na abordagem analítica de uma signagem híbrida como o videoclipe, com o objetivo de investigar as possíveis e abertas significações do meio e da mensagem produzidas pela interação ou relações entre os códigos e entre as matrizes de linguagens, a semiótica permite verificar a sintaxe dos signos, a signagem da dança, do visual/pictórico e do sonoro e a provável (re)signagem do videoclipe, assim como propiciar a leitura deste texto híbrido. As diversas possibilidades que a análise semiótica apresenta podem, assim, nos levar a “compreender qual é a natureza e quais são os poderes de referência dos signos, que

informação transmitem, como eles se estruturam em sistemas, como funcionam, como são emitidos, produzidos, utilizados e que tipos de efeitos são capazes de provocar no receptor.” (SANTAELLA, 2002, p. 4).

No estabelecimento de um processo relacional, Peirce introduz um terceiro elemento “a que deu o nome de *interpretante*, um supersigno que está sempre se refazendo ao refazer a relação entre o signo e o objeto” (PIGNATARI, 1979, p. 27). A partir da inclusão de um terceiro elemento, rompe-se a lei de relação diádica entre signo/objeto, significante/significado, pois é com este terceiro que se dará início à atividade cognitiva, ou seja, é na relação com o interpretante que se elabora o conhecimento. É neste encadeamento relacional de três termos que surge o signo:

Signo ou Representamen é um Primeiro que está em tal genuína relação com um Segundo, chamado seu Objeto, de forma a ser capaz de determinar que um Terceiro, chamado seu Interpretante, assuma a mesma relação triádica (com o Objeto) que ele, signo, mantém em relação ao mesmo objeto” (CP, 2.274)⁷.

Como afirma Pignatari (1979, p. 27), “uma das descobertas fundamentais de Peirce é a de que o significado de um signo é sempre outro signo [...] o significado é um processo significante que se desenvolve por relações triádicas – e o Interpretante é o signo-resultado contínuo que resulta desse processo.” Por que contínuo? Por que o signo é ativo, dinâmico, está em contínuo movimento.

Assim sendo, reforço a ideia de que o modelo peirceano do conhecimento é triádico. O caminho para a elucidação das possíveis (mas não definitivas) leituras de significados das mensagens contidas no videoclipe, necessita do conhecimento prévio do Signo, elemento mediador, ou seja, o meio para o conhecimento. Cabe lembrar, neste momento, que nenhum signo pode atuar independentemente dos outros, isto é, ele deverá apresentar-se obrigatoriamente como um elemento de um repertório de signos, pressuposto para qualquer análise signica, ou como afirma Elisabeth Walter-Bense (2000, p. 6-7), “daí o fato de não haver apenas uma só informação, uma só notícia, um só conhecimento, uma só verdade [...], mas inúmeras verdades, inúmeros conhecimentos e inúmeras informações.”

⁷ As citações da obra de Peirce seguem uma padronização (CP) que fazem referência à edição *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Harvard University Press, 1931-1958, 8 v. Os seis primeiros volumes (1931-35) foram organizados por Charles Hartshorne e Paul Weiss; os dois últimos (1958), por Arthur V. Burks. No código, a primeira cifra reporta-se ao volume, a segunda ao parágrafo.

Peirce toma como ponto de partida para seus estudos, os fenômenos. Como uma estrutura científica fenomenológica, ele cria as categorias do pensamento e da natureza. Estas categorias, em número de três, permeiam toda a arquitetura de sua obra e se referem aos modos de operação do pensamento como signo, que se processa na mente humana: 1) a Primeiridade ou *Firstness* – está ligada às ideias de acaso, imprevisibilidade, potência criadora, indeterminação, frescor, originalidade, espontaneidade, qualidade/qualis, presentidade, imediatidade, mônada; 2) a Secundidade ou *Secondness* – está ligada às ideias de dualidade, ação-reação, conflito, aqui e agora, esforço e resistência, díade; 3) a Terceiridade ou *Thirdness* – está ligada às ideias de generalidade, de lei, legitimidade, ato de continuidade, crescimento, representação, mediação ou tríade.

A partir dessas três categorias fenomenológicas, pode-se afirmar que a terceiridade também pode ser denominada de mediação. Esta ideia é defendida por Santaella em *Percepção: fenomenologia, ecologia, semiótica* (2012) ao afirmar: “Peirce diz que a manifestação mais simples de terceiridade, que também significa continuidade [...] está na noção de signo. Ou seja, o signo é um primeiro que põe um segundo, seu objeto, numa relação com um terceiro, seu interpretante. O signo é, portanto, mediação.” (SANTAELLA, 2012, p. 80).

Enquanto significado, um signo poderá conter várias concepções e, dependendo do contexto, do repertório dos sujeitos envolvidos na leitura, recepção e produção de sentido por meio da relação entre os signos, a somatória das experiências e análise do *medium*, constituirá a concepção geral da mensagem.

Fenomenologicamente, o sentido se desenvolve na experiência e é gerado pela integração entre experiências do presente e do passado. Na elaboração da significação do meio e da mensagem no videoclipe, portanto, as possíveis relações se darão entre os signos ou sistemas de signos (vídeo/imagem + dança + música) em si mesmos, em conexão com seus objetos e com seus interpretantes, enfocando conforme a tricotomia abordada, um destes elementos.

Para Peirce, o processo contínuo de semiose continuaria até que se chegasse a uma última interpretação (se fosse possível tal resultado) e que consistiria na fusão do objeto imediato e dinâmico do signo, ou em outras palavras, a identificação plena entre o que pensamos ser um objeto e sua condição real.

O videoclipe como uma signagem híbrida, que carrega em sua essência três matrizes de linguagem, a visual, a sonora e a verbal/canto, pode contemplar, no percurso de sua análise semiótica, a própria lógica interna das relações do signo. Assim, aspectos relativos ao fundamento do signo deverão ser analisados antes da relação do signo com os seus objetos imediato e dinâmico e posteriormente as questões relativas aos interpretantes imediato, dinâmico e final deverão ser exploradas, levando-se em consideração que na qualidade de observadora e analista desta investigação, assumindo a posição de interpretante dinâmico, também me transformo em signo em diálogo com o signo que está sendo interpretado em seus possíveis significados tanto do meio quanto da mensagem.

4 O ÍCONE CINÉTICO E O CORPO EM MOVIMENTO NO VIDEOCLIFE

O movimento corporal, na categoria de *ícone cinético*, termo sugerido por Décio Pignatari, em suas orientações – quando tive oportunidade de ser sua orientanda de Mestrado no Programa de Pós Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (2002-2004) – surge como uma qualidade de sentimento, busca configurar o movimento, mas sem ainda a intenção de formatar algo de maneira interpretativa.

No processo de manifestação sígnica, Peirce diferencia níveis de iconicidade que se iniciam no ícone puro, mera manifestação mental, fora do indivíduo; o *percepto*; passa pelo ícone atual, onde estimula o pensamento, a intuição, o *percipuum* e chega ao ícone propriamente dito, que se refere a algo convencional, uma lei, uma verdade, possibilitando uma interpretação, o juízo ou *juízo perceptivo*. Consideram-se os processos perceptivos como embasamento para a compreensão e análise das sintaxes sígnicas em qualquer forma de linguagem, visto que é por meio dos sentidos que se apresentam os fenômenos em qualquer nível. Entendendo-se a dança como um fenômeno, na visão peirceana, em que fenômeno “é o conjunto total de tudo o que, de alguma maneira ou em qualquer sentido, está presente à mente”(CP, 1.284), admite-se a dança como uma

forma de inteligência em si mesma, em que, a partir dos processos perceptivos, elabora sua signagem. O movimento dançante no videoclipe começa a ser elaborado com interferência do acaso, uma vez que este, como princípio, é primeiridade nos fatos e, como propriedade, é um fato geral, que não implica necessidade de lógica ou lei. É, portanto, mera possibilidade de configuração a partir da criação espontânea, logo, um signo icônico, ou seja, o fundamento ou propriedade interna ao signo que sustenta sua relação com o objeto está em uma mera qualidade. A proeminência dos caracteres qualitativos do movimento e extensivamente dos jogos dançantes são visíveis durante sua execução. O movimento se propaga no espaço, percorrendo trajetórias num determinado tempo, cujas formas nunca se fixam num objeto espacial. Considerando-se a dança como um sistema aberto, cujos signos serão os movimentos e gestos – ícones cinéticos, supõe-se que o sentido/significado a ser apreendido a partir da execução do texto videográfico se manifestará no contexto aberto da sua signagem. E de que forma pode-se associar o sistema aberto do corpo em movimento dançante com o ícone peirceano? Encontram-se em Peirce, mais uma vez, as pistas que podem esclarecer esta questão:

Cada Ícone participa de algum caráter mais ou menos aberto de seu objeto. Eles, um e todos, participam do caráter mais aberto de todas as mentiras e decepções: sua abertura. No entanto, eles têm muito mais a ver com o caráter da verdade do que têm os Índices e os Símbolos. Um Ícone não está inequivocamente para esta ou aquela coisa existente como um índice está. Seu objeto pode ser uma pura ficção quanto à sua existência (CP, 4.531).

O *ícone*, enquanto mônada, assim como o movimento, enquanto dança, são frutos de um potencial da mente, do pensamento, para produzir configurações originais, espontâneas, qualitativas e potentes, que não são copiadas de algo prévio, mas brotam como frutos incontroláveis de associações. Associações estas que não têm compromisso com o real, bastando ser uma mera possibilidade/*qualis*.

Este objeto videoclipe, enquanto metalinguagem, necessariamente não representa nada a não ser ele mesmo. O que acontece é que os signos encontrados no universo/natureza e que fazem parte de um repertório de signos, transformam-se em signos estéticos. Este processo não ocorre de repente, mas vai passando por etapas ou estágios contínuos

de semiose, gerando novos signos e interpretantes, pelas relações e conexões entre os elementos que compõem os códigos, a linguagem e a escritura ou assinatura do videoclipe: uma signagem híbrida.

5 A IMAGEM ICÔNICA NO VIDEOCLÍPE: TRAÇOS DE INDEXICALIDADE?

Inicialmente a imagem configura-se para quem a visualiza, como um signo icônico, embora possa ser indicial e simbólica conforme o tipo e o contexto no qual é apresentada. Ao se considerar o movimento como signo – ícone cinético – a dança como objeto em si desaparece, substituída pela imagem da dança, formando, portanto, outro signo – a imagem dinâmica do movimento.

A signagem do videoclipe corporifica-se em uma materialidade singular, dispositivo, suporte, canal ou *medium* de matriz icônica, que encontra na matriz do *sin-signo* indicial, dicente, o foco de dominância para sua inteligibilidade. Sendo o movimento um ícone, a imagem em movimento do movimento é um ícone do ícone, signo de signo. Embora o caráter de representação (pois trata-se de imagem dinâmica) esteja fundamentado em uma relação de similaridade formal e, portanto, icônica, esta similaridade está embutida na referencialidade, característica primordial do índice. Lembrando que “um índice envolve a existência de seu objeto” (CP, 2.315).

O videoclipe, apresentando ligação dinâmica de fato com seu objeto (corpos em movimento), será constituído de possíveis traços de indexicalidade. A imagem no vídeo em si caracteriza-se como índice genuíno, pois a conexão entre o texto videográfico e o objeto-corpo em movimento filmado é física, dinâmica e existencial.

6 EXERCÍCIO ANALÍTICO SEMIÓTICO DO VIDEOCLÍPE *POWER* (2010)

A leitura dos prováveis modos pelos quais a mensagem é produzida no *medium* videoclipe exige o conhecimento da primeira divisão da Semiótica – a gramática especulativa – onde pretendo encontrar as ferramentas metodológicas para a leitura, não só das matrizes de linguagens sígnicas amalgamadas no videoclipe, mas também dos modos como elas interagem na formação de mensagens múltiplas e abertas que se originam a partir de processos constantes de semiose.

A seguir, exponho a sistematização adotada nesta investigação e que dará origem à leitura do texto híbrido *Power* (2010) dirigido pelo cineasta e *videomaker* Marco Brambilla.

É oportuno lembrar que, para Peirce, o signo em sua natureza triádica, pode ser analisado: a) em si mesmo: em referência a ele mesmo, às suas propriedades internas; b) em relação com seu objeto: *àquilo que* ele indica, sugere, representa; c) em relação ao seu interpretante: em seu potencial de diferentes interpretações.

Assim sendo, a metodologia aqui adotada, ou percurso de leitura semiótica, propõe levantar questões e reflexões acerca dos aspectos da **Referência** do Signo (primeiro item da análise metodológica), verificar de que modo e com que meios a mensagem se concretiza em sua referencialidade e **Significação** (segundo item da análise) e como os possíveis interpretantes percebem, sentem, reagem e formulam hipóteses acerca das leituras abertas contidas no videoclipe, ou seja, a sua possível **Interpretação**.

6.1 A REFERÊNCIA NO VIDEOCLÍPE *POWER*

O primeiro fundamento do videoclipe enquanto signo refere-se às suas qualidades internas, ou *quali-signos*, em seus aspectos puramente sensórios, sensíveis, revelando-se o(s) modo(s) como o signo se apresenta. Por se tratar de imagem dinâmica, a apreensão deste texto híbrido não ocorre como um todo, num bloco, como na apreensão de uma foto, pintura ou gravura recortada e estática. Torna-se necessário, portanto, a descrição sequencial de algumas cenas que se sucedem em suas diferentes propriedades a serem analisadas e visualizadas por meio dos *frames* capturados e recortados a partir do videoclipe.

6.1.1 A REFERÊNCIA DO VIDEOCLÍPE E O SEU ASPECTO QUALITATIVO

O videoclipe inicia com uma imagem recortada e em *close*, do *rapper* Kanye West tomando todo o espaço central da tela à frente de duas fileiras de colunas jônicas que se estendem ao infinito (Figura 01). Seus olhos são iluminados com uma luz branca e brilhante, conferindo-lhes destaque, em meio a uma exuberância de cores escuras e que remetem a pinceladas numa tela pictórica, como se desenhadas sobre a superfície plana. O cantor, coberto com uma espécie de manto negro, porta uma espécie de grande colar dourado. Ouve-se os primeiros acordes da música. Nenhum movimento dançante é

aparente, apenas o ritmo da música, o som de batidas e as primeiras frases e expressões são proferidas, enquanto a câmera num movimento amplo, lentamente vai se distanciando da figura masculina, abrindo a perspectiva de visão do quadro como um todo.

Figura 01



Fonte: (Frame de *Power*/2010 – cena da abertura do videoclipe)

A câmera, em um movimento contínuo, sem cortes, vai se afastando do personagem central, deixando antever a próxima composição cênica, onde se percebe, nas laterais, duas intérpretes femininas, uma de cada lado da tela, em pé, imóveis, trajando túnicas e portando bastões de ferro com os quais marcam os acentos rítmicos da música. Sua figuras são místicas, com cabeleira branca e parecem imagens espelhadas e idênticas (Figura 02).

Figura 02



Fonte: (Frame de *Power*/2010 – composição da cena/figuras simbólicas)

Uma outra mulher surge no nível baixo da tela, sugerindo estar sentada ou ajoelhada aos pés da figura masculina. Nesta imagem de Kanye West, pode-se perceber que o adorno em seu pescoço é um imenso colar dourado com um medalhão onde se observa a cabeça de um falcão (máscara do deus egípcio Hórus?). Por trás das colunas, que formam um corredor, percebe-se a coloração e a sugestão de um céu revoltado, em tons azul, branco e alaranjados.

No próximo recorte da cena, a câmera continua (sem cortes) a se afastar do centro da cena/figura central, enunciando as figuras periféricas que vão adentrando no campo fílmico, por todas as extremidades da tela. As duas figuras femininas da lateral lentamente se movem, em uníssono, ao levantar e abaixar seus cetos. Aparentam ser criaturas esotéricas e idênticas, com imensas cabeleiras brancas revoltas, pelo suposto movimento provocado pelo vento. Do centro de suas cabeças brotam imensos chifres negros e suas vestes, à semelhança dos cabelos, movimentam-se do centro da tela para a periferia. Duas outras personagens surgem nos cantos superiores da tela, de cabeça para baixo, portando objetos não reconhecíveis num primeiro olhar. Uma sexta personagem surge no quadrante superior e na beirada da tela, também de cabeça para baixo e segura um tecido diáfano, na cor alaranjada. Num movimento súbito, deixa o véu cair para a parte de baixo da tela.

A mulher, que na descrição da cena anterior presumiu-se estar ajoelhada, continua na posição em nível baixo e agora, olha para o leitor/espectador numa espécie de enunciação enunciada. Seu traje é sumário e em sua semi-nudez sugere sensualidade e erotismo.

O *rapper* continua em sua posição central, imóvel, sem mover os lábios. Seu traje consiste numa calça e túnica pretas e o imenso colar, (cujo símbolo é deus Hórus?) recobre seus genitais. Percebe-se um pequeno objeto de aspecto metálico descendo e apontando em direção à cabeça do personagem masculino. E na composição da tela, a imagem do céu, aparece com o aspecto azulado e com muitas nuvens, agora, também escoando pelas laterais da composição (Figura 03).

No próximo recorte, o campo fílmico é invadido por mais figuras simbólicas e sensuais, por meio de imagens superpostas em *slow motion*. À semelhança de uma quadro (pintura) neoclássico, cada personagem retratado sugere uma caracterização e função diferenciada na composição do todo. Os objetos que as duas personagens anteriormente citadas (no quadrante superior da tela) seguram agora é definido: trata-se de grandes vasos ou cânforas que se derramam sobre os demais personagens. Mais uma figura surge no quadrante superior, de cabeça pra baixo e portando um punhal recurvado ameaçadoramente em direção à figura central.

Figura 03



Fonte: (Frame de *Power*/2010 – superposição de imagens/efeitos de pós-produção)

Figuras femininas seminuas e nuas são acrescentadas à composição em movimentos quebrados, angulosos, simulando uma batalha. Duas figuras de guerreiros, com torsos desnudos simulam uma luta com espadas nas extremidades laterais da tela, em nível alto. O clímax desta cena é o personagem feminino, anteriormente descrito, como estando em nível baixo (sentado ou ajoelhado). Percebe-se que se trata de uma mulher sentada numa espécie de trono estilizado. Ela continua a encarar o espectador e num momento fugaz, duas espécies de asas imensas abrem-se a partir de suas costas. Estas asas fazem uma espécie de moldura (anunciação) para o personagem masculino central. Sobre a cabeça do *rapper*, nota-se a inserção de uma grande espada envolta em um halo brilhante e que aponta para ele ameaçadoramente (Figura 04).

Em um momento do videoclipe, que antecede o final, o quadro todo é preenchido por personagens em movimentação intensa, deslizamentos sensualizados, provocantes, lascivos, saltos extáticos, troncos recurvados e sinuosos, personagens femininos seminus engatinham e avançam sedutoramente em direção ao personagem masculino/*rapper*, ao centro, que permanece impassível. Todos os quadrantes da composição são preenchidos por figuras humanas, tecidos esvoaçantes, cores, luzes brilhantes, como de fogos de artifício, raios luminosos, jorros de água, braços estendidos de vários ângulos como a querer tocar no rapper.

Figura 04



Fonte: (Frame de *Power*/2010 – imagem onírica e pictórica)

As duas personagens idênticas com os chifres negros, continuam em suas posições, mas, encontram-se multiplicadas, agora, e suas duas clones encontram-se sentadas nas laterais do quadro, em primeiro plano, portando cálices com uvas rosadas, enquanto observam atentamente o *rapper* e dois personagens com torsos nus que se aproximam dele e ao colocarem suas espadas em ângulo com a espada que paira sob sua cabeça, fazem um vértice bastante explícito (Figura 05), compondo um símbolo geométrico triangular (símbolo da maçonaria?).

Figura 05



Fonte: (Frame de *Power*/2010 – figuras sugerindo erotização, sensualidade, corrupção?)

Finalmente, a cena que encerra o videoclipe apresenta uma composição onde a maioria dos personagens desapareceram, após um corte na montagem. Restam apenas os dois guerreiros de torso nu, que avançam para o *rapper*, ameaçadoramente, num grande salto, em diagonal, da periferia para o centro, com o objetivo aparente de golpeá-lo na cabeça e/ou destruir o símbolo da espada que ainda paira sobre si. Kanye West parece estar situado sobre uma espécie de altar ou templo, fortificado pelas colunas, atrás de si e multiplicadas nas duas laterais do quadro. A coloração do céu azul ainda é evidente, assim como o brilho que brota das laterais da tela e atrás do personagem masculino central, envolvendo-o numa claridade, luz branca quase celestial. Paira sobre a sua cabeça uma luz muito tênue e branca como uma espécie de aura (Figura 06).

Figura 06



Fonte: (Frame de *Power*/2010 – cena final do videoclipe / ameaça velada?)

6.1.2 A REFERÊNCIA DO VIDEOCLÍPE E SEU ASPECTO EXISTENCIAL

O *sin-signo* (que significa o signo singular, individual) é, segundo Peirce, um objeto ou evento concretamente existente. Sendo o videoclipe um concreto ou um existente por si próprio, pode-se inferir tratar-se de um *sin-signo* (secundidade) cuja materialidade física torna-o também, um *medium*, um canal, dispositivo ou suporte, que pode ser descrito por sua existência formal com um determinado tempo de duração e que se propõe a uma função existencial: veicular uma obra multimidiática, uma mensagem múltipla, aberta, e, trazendo nele mesmo possíveis significados, enquanto meio e enquanto a própria mensagem.

O aspecto existencial do videoclipe é o que dá corpo ou suporte para os *quali-signos*, anteriormente descritos. Em sua especificidade enquanto *medium*, o videoclipe *Power* (2010) é uma realidade física, materializado em uma plataforma disponível na plataforma digital *Youtube*, com uma composição cuja duração, é de um minuto e quarenta segundos.

A matriz sonora ou signagem da música é constituída de ruídos, vozes, sussurros e outros sons computadorizados, conferindo um aspecto altamente sensualizado e ritualizado à composição.

A letra da canção é assim composta:

"I'm livin' in the 21st century/ Doin' something mean to it/ Do it better than anybody/ you ever seen do it/ Screams from the haters, got a nice ring to it/ I guess every superhero need his theme music/ No one man should have all that power/ The clock's tickin', I just count the hours/ Stop trippin', I'm trippin' off the power/ (21st century schizoid man)/ The system broken, the schools closed, the prisons open/ We ain't got nothin' to lose, ma'fucka, we rollin'/ Huh? Ma'fucka, we rollin'/ With some light-skinned girls and some Kelly Rowlands/ In this white man's world, we the ones chosen/ So goodnight, cruel world, I see you in the mornin'/ Huh? I see you in the mornin'/ This is way too much, I need a moment/ No one man should have all that power/ The clock's tickin', I just count the hours/ Stop trippin', I'm trippin' off the power/ 'Til then, fuck that, the world's ours/ And then they (21st century schizoid man)/ Fuck SNL and the whole cast/ Tell 'em Yeezy said they can kiss my whole ass/ More specifically, they can kiss my asshole/ I'm an asshole? You niggas got jokes/ You short-minded niggas' thoughts is Napoleon/ My furs is Mongolian, my ice brought the goalies in/ Now I embody every characteristic of the egotistic/ He know, he so, fuckin' gifted/ I just needed time alone, with my own thoughts/ Got treasures in my mind but couldn't open up my own vault/ My childlike creativity, purity and honesty/ Is honestly being prodded by these grown thoughts/ Reality is catchin' up with me/ Takin' my inner child, I'm fighting for it, custody/With these responsibilities that they entrusted me/ As I look down at my dia-mond-encrusted piece/ And then they (21st century schizoid man)/ Holy, powers, Austin, Powers/ Lost in translation with a whole fuckin' nation/ They say I was the obamanation (abomination) of Obama's nation/ Well, that's a pretty bad way to start the conversation/ At the end of day, goddammit, I'm killin' this shit/ I know damn well y'all feelin' this shit/ I don't need yo' pussy, bitch, I'm on my own dick/ I ain't gotta power trip, who you goin' home with?/ How 'Ye doin'? I'm survivin'/ I was drinkin' earlier, now I'm drivin'/ Where the bad bitches, huh? Where ya hidin'?/ I got the power, make yo' life so excitin' (So excitin')/ Now

this would be a beautiful death/ Jumpin' out the window/ Lettin' everything go/ Lettin' everything go/ N-now-now this would be a beautiful death/ Jumpin' out the window/ Lettin' everything go/ Lettin' everything go/ You got the power to let power go...⁸

Trata-se de um videoclipe, em cores, gravado e editado em 2010, em Nova York. Como texto não verbal, obra de arte multimidiática, destina-se a uma faixa de usuários que apreciam videoclipes em seus aspectos visuais e sonoros, ou seja, a tendência é atrair um usuário interessado em música contemporânea, estilo *rap music* e dança.

6.1.3 A REFERÊNCIA DO VIDEOCLIQUE E SEU ASPECTO GENÉRICO

As coisas existentes acomodam-se em espécies de classes de coisas. Enquanto os existentes são singulares, as classes são gerais. “O existente se conforma aos princípios gerais que dão fundamento às classes. Esses princípios gerais são leis que recebem o nome técnico de *legi-signos*” (SANTAELLA, 2002, p. 121). Trata-se de signos usados

8 Tradução livre: Eu estou vivendo no século 21/ Fazendo algo importante para isso/ Faço melhor do que alguém que você já tenha visto/ Gritos de odiosos, tenho um belo anel para isso/ Acho que todo super-herói precisa de seu tema musical/ Nenhum homem deveria ter todo este poder/ O relógio está 'tique-taqueando', eu conto as horas/ Pare de viajar, eu estou viajando fora do poder (Homem esquizoide do Século 21)/ O sistema está quebrado, as escolas fechadas, as prisões abertas/ Nós não temos nada a perder, nós seguimos/ Huh? filho da puta, nós prosseguimos/ Com algumas meninas de pele clara e algumas Kelly Rowlands/ Neste mundo homens brancos, nós somos os escolhidos/ Então, boa noite, mundo cruel, eu vejo você de manhã/ Huh? Eu vejo você de manhã/ Isto é demais, eu preciso de um momento/ Nenhum homem deveria ter todo este poder/ O relógio está 'tique-taqueando', eu conto as horas/ Pare de viajar, eu estou viajando fora do poder/ Até lá, foda-se, o mundo é nosso/ E então eles vão/ E então eles (Homem esquizoide do Século 21)/ Foda-se Saturday Night Live e todo o elenco/ Diga a eles que Yeezy disse que pode beijar a minha bunda toda/ Mais especificamente, eles podem beijar o meu rabo/ Eu sou um idiota? Vocês estão brincando.../ Vocês que pensam pequeno e pensam ser Napoleão/ Minha pele é Mongol, minha frieza trouxe o Golias interior/ Agora eu incorporo cada característica do egoísta/ Ele sabe, Ele é um puta talento/ Eu só precisava de um tempo sozinho, com meus próprios pensamentos/ Tenho tesouros em minha mente, mas não pude abrir a minha própria abóbada/ Minha criatividade infantil, pureza e honestidade/ É honestidade sendo pressionados por estes pensamentos grandes/ A realidade está me pegando/ Levando minha criança interior, eu estou lutando por isso, custódia/ Com estas responsabilidades que me confiaram/ Quando eu olho para o meu diamante peça encrustada/ Cara, nenhum homem deveria ter todo este poder/ O relógio está 'tique-taqueando', eu conto as horas/ Pare de viajar, eu estou viajando fora do poder/ Até lá, foda-se, o mundo é nosso/ E então eles Vão/ E então eles (Homem esquizoide do Século 21)/ Santos, Poderes, Austin Powers/ Perdido na tradução com uma porra de nação inteira/ Eles dizem que eu era o ObamaNation (abominação) da nação de Obama/ Bem, essa é uma forma muito ruim para iniciar a conversa/ No final do dia, merda, eu estou matando essa merda/ Eu sei muito bem que vocês estão sentindo essa merda/ Eu não preciso da sua xana, sua puta, eu estou sentado no meu próprio pau/ Não tenho o poder da viagem, com quem você vai para casa?/ Como estou indo? Estou sobrevivendo/ Eu estava bebendo antes, agora eu estou dirigindo/ Cadê as vadias, hein? Onde estão se escondendo?/ Eu tenho o poder de tornar sua vida tão excitante/ Agora, esta seria uma bela morte/ Pulando para fora da janela/ Deixando tudo ir/ A-agora-agora esta seria uma bela morte/ Pulando para fora da janela/ Deixando tudo ir/ Você tem o poder de deixar o poder ir... (tradução livre obtida no site: <https://www.google.com.br/search?ei=HpU5XfTSHrzW5OUPyeuT0Ak&q=power+kanye+west+&oq=power+kanye+west+&gs_l=psy-ab.3..0i67j_0i22i30i7.2913.2913..3162...0.0..0.124.124.0j1.....0.....1..gws wiz.k1JAel04nA0&ved=0ahUKEwj02YKd_s_jAhU8K7kGHcn1Bj0Q4dUDCAo&uact=5>. Acesso em: 24 jul. 2019.

segundo normas convencionais, coletivas. No caso do videoclipe o critério de lei do *legi-signo* (terceiridade), estará determinando a forma ou o modo em que este *medium* é classificado: imagem dinâmica ou imagem videográfica que, para existir como tal, obedece a certas regras de formatação: trata-se de obra artística e comunicacional multimidiática.

Por se tratar de videoclipe o suporte deverá obrigatoriamente vir acompanhado de uma trilha sonora específica e imagens em movimento no tempo e no espaço bidimensional da tela. Entretanto a mensagem veiculada poderá ser de caráter muito mais informativo do que comunicativo. Como forma de lei, portanto, resta a veiculação de informação e intenção artística: a apresentação de corpos, pontos, linhas e formas no tempo e no espaço. Espaço bidimensional. Pelo fato de reunir imagens de corpos/formas/poses em movimento, ícones cinéticos, o *legi-signo*, refere-se à classificação de um subgênero: o videoclipe.

Em uma instância classificatória, como anteriormente mencionado, o videoclipe *Power*, segundo tipologia proposta por Guimarães (2007) pode estar inserido na categoria de 'Jogo Metafórico', visto que, os recursos tecnologizados à disposição do cineasta e *videomaker* Brambilla, são utilizados de forma poética, criando espaços, entre-lugares de experimentação, pela alusão e citação poética.

6.2 A SIGNIFICAÇÃO DO VIDEOCLIFE *POWER*

Nesta abordagem, a análise semiótica destina-se a verificar de que modo e com que meios o signo pode significar seus objetos ou referentes. Baseada na categoria fundamental da secundidade, a segunda tricotomia descreve os signos sob o ponto de vista das relações entre *representamem* e objeto. Peirce considera esta tricotomia como a divisão mais importante dos signos (CP, 2.275). Os três elementos que a compõem são determinados, segundo Nöth (2003, p. 78) conforme as três categorias fundamentais. São eles: o ícone, o índice e o símbolo.”

6.2.1 A SIGNIFICAÇÃO DO VIDEOCLIFE *POWER* E O SEU ASPECTO ICÔNICO

Se o signo em si mesmo é um *quali-signo*, na sua relação com o objeto, ele será um ícone. O ícone em virtude de qualidades próprias se qualifica como signo de relação a um objeto, representando-o por “traços de semelhança ou analogia, e de tal modo que

novos aspectos, verdades ou propriedades relativos ao objeto podem ser descobertos ou revelados.[...] O ícone é o signo de um possível” (PIGNATARI, 1979, p. 29). Os ícones têm alto poder de sugestão, justamente por seu caráter de analogia.

Embora o domínio do indicial seja predominante na sinalização videográfica por se enquadrar no paradigma fotográfico, não significa que o aspecto icônico não esteja presente. No videoclipe, por se tratar do paradigma pós-fotográfico, o resultado da manipulação (pós-edição) é condizente com o retorno ao aspecto icônico e inusitado da composição. Para apreendê-lo, segundo Santaella (2002, p. 125) “temos de ficar alerta às semelhanças de qualidades, às isomorfias, semelhanças formais entre o referente retratado e o modo como o vídeo o retrata.” Assim, serão enfatizadas as relações entre as tomadas do movimento com as câmeras também em movimento, os contrastes entre as imagens, as pausas (do movimento dança e do movimento câmera), dos cortes, das superposições de imagens e também as relações icônicas entre a estrutura sonora (trilha/canção/letra/verbo) e as imagens.

É certo que se trata de imagens dinâmicas de corpos em movimento que vão surgindo aos poucos no espaço-tempo de representação. Mas estes movimentos sugerem ou se apoiam em alguma referencialidade externa além deles próprios? Se sugerem ou explicitam algo, estas sugestões de imagens ambíguas fazem referência à letra que está sendo proposta: linhas, pontos, agrupamentos, curvas, duos espelhados que se multiplicam, objetos decorativos (cânforas), chifres, espadas, asas celestiais em seres humanos, adagas, formas que se decompõem e se reagrupam rapidamente tecendo formas composicionais maleáveis, descontínuas, instáveis e altamente sugestivas. Visto que o poder de referência apenas sugere, mas não delimita formas ou significados a priori, o videoclipe parece chamar a atenção para si mesmo enquanto suporte, *medium* e também significado ou mensagem.

Tratar-se-ia de uma espécie de pintura neoclássica em movimento? Os referenciais sígnicos das cores, texturas e modos de colocação/distribuição das figuras no quadro fazem alusão, por citação à pintura da abóbada da Capela Sistina? A figura do deus egípcio Hórus incrustado no medalhão do *rapper* alude ao poder sobrenatural? A letra alude ao fato de que “um homem só não deveria ter todo esse poder” – Kanye West simbolizaria, com seu olhar penetrante como um falcão/símbolo que recobre a cabeça do deus Hórus,

o poder de um rei/estadista/governante? No início do videoclipe (ver figura 01) o *rapper* inspira respeito, veneração, culto. Sua imagem, como portador do colar de Hórus, alude à personfic(ação) do próprio deus? As criaturas híbridas presentes no videoclipe (a mulher com asas angelicais) e as gêmeas luciferinas e espelhadas aludem ao politeísmo egípcio e suas veneradas divindades polimórficas? As colunas verticalizadas, a espada em riste sobre a cabeça de Kanye West, sua potência na dimensão altura (em pé) contribuem para reforçar o signo da masculinidade, do objetos que podem ser considerados fálicos? A letra da canção alude a vários destes itens acima mencionados e sua presença no videoclipe aparenta ser intencional. Poderia a angulação entre as espadas, ao final do videoclipe, inferir o símbolo maçônico (Figura 05), associando-o ao poder? Tais símbolos presentes não apenas nas formações coreográficas, superposições de imagens e objetos referenciais, reforçam o caráter premente discutido na obra: a questão do poder e o que este poder acarreta nos homens, ou seja, a corrupção, a perda de limites, a luxúria, a decadência da humanidade.

6.2.2 A SIGNIFICAÇÃO DO VIDEOCLIFE *POWER* E O SEU ASPECTO INDICIAL

Se o signo em si mesmo é um *sin-signo*, na relação com o objeto ele será um índice, que “é um signo que se refere ao objeto que denota em virtude de ser realmente afetado por este objeto, do qual o índice é uma parte” (SANTAELLA, 2002, p. 127). Considera-se o videoclipe como parte da realidade que retrata, pois o modo como o faz, com suas opções, seleções de tomadas, direcionamento e movimento contínuo do olhar da câmera, a técnica de *slow motion*, a estrutura de pós-edição digitalizada ao superpor imagens, recortes e enquadramentos, acaba por fundar uma outra linguagem que não é mais apenas vídeo ou música ou dança e sim, o híbrido videoclipe. Neste caso a ligação existente entre signo e objeto é direta, visto tratar-se de três existentes (*vídeo + som + corpo em movimento*) factuais no tempo e no espaço e conectados por uma ligação, que é a captação da imagem em tempo real e sua posterior edição e pós-edição videográfica em que o índice torna-se explícito. Também os blocos/cenas ‘coreográficas’ da entrada dos personagens são apresentados em fragmentos metonimicamente recortados.

Ao se examinar atentamente o videoclipe *Power*, percebe-se que o aspecto indicial é muito rico e pode ser discutido em dois níveis:

- a) o videoclipe e sua indexicalidade interna – o tipo de cenário ou painel pictográfico que aparece em cena, indica tratar-se de um estúdio de gravação, amplo, com recursos variados de iluminação e acima de tudo de uma mesa de edição com recursos advindos das novas mídias. A inserção e superposição de imagens em ritmos contrastantes, os efeitos especiais digitalizados, a mudança lenta de tomadas em planos sequencias com restritos cortes, focalizando diferentes fases com acréscimos graduais de personagens simbólicos indicam tratar-se de um videoclipe inserido no paradigma pós-fotográfico, conforme anteriormente mencionado. Também há a indexicalidade do videoclipe com o seu título: *Power*, tratando-se do assunto poder e das consequências dele advindas;
- b) o videoclipe e sua indexicalidade externa – os traços de movimentos e os gestos que pregam a sedução, o erotismo, figuras simbólicas de poder, adereços, ouro/dourado na concepção do imenso colar, posse, colunas gregas, palácio, templos, culto, respeito, adoração ao poder e à imagem, símbolos profanos, figuras luciferinas e figuras aladas, corrompidas pelo fato de estarem subjugadas no mesmo plano das demais figuras; ocorrem diferentes caracterizações do poder e de estados de espírito, à interpretação e à uma narratividade conduzida pela letra, pelo sentido da música e pelo sentido das imagens conjugadas. Estes elementos, numa análise contextual indicam fortemente a iconografia presente em outras ocasiões, tanto nas letras quanto nas músicas promovidas pelo *rapper* Kanye West. Assim sendo, sua marca registrada torna-se também presente nesta obra. Pode-se indicar uma referência, também ao poder do estatuto da Imagem e da construção de imagens/personalidades na contemporaneidade;

6.2.3 A SIGNIFICAÇÃO DO VIDEOCLÍPE *POWER* E O SEU ASPECTO SIMBÓLICO

Se, em si mesmo o signo é um *legi-signo*, na relação com o objeto ele será um *símbolo*, que “é um signo que se refere ao objeto que denota em virtude de uma lei, normalmente uma associação de ideias gerais que opera no sentido de fazer com que

o símbolo seja interpretado como representando um dado objeto” (SANTAELLA, 2002, p. 128). Na análise do videoclipe, o aspecto simbólico está explícito no discurso visual, na imagem dinâmica dos corpos em movimento figurativo que compõem a cena. É por meio da textualidade videográfica o videoclipe cumpre seu papel de meio prioritariamente informativo; metalinguagem; mensagem poética.

Como aspecto simbólico é preciso atentar para o padrão de movimento e forma de apresentação destes movimentos ao espectador, por meio dos recortes, montagem e pós-edição. Trata-se do padrão da arte multimidiática, ou especificamente do paradigma pós-fotográfico, onde a hibridação de signagens é a tônica maior.

6.3 A INTERPRETAÇÃO DO VIDEOCLÍPE *POWER*

O terceiro correlato do signo, que Peirce denominou interpretante, é a significação do signo. Algumas vezes Peirce também fala de *significance* (CP, 8.179), significado, ou interpretação (CP, 8.184) do signo. Sendo algo criado na mente do intérprete, o interpretante tem três níveis ou estágios básicos de realização e que serão levados em consideração na análise proposta por esta investigação.

Sendo algo criado na mente do intérprete, o interpretante apresenta três níveis ou estágios básicos de realização. Cabe lembrar que esta divisão diz respeito aos níveis por que passa o interpretante até se converter em um outro signo, caminhando para o interpretante final. Para Santaella (2004), “esta divisão não corresponde, de modo algum, a três interpretantes, vistos como coisas separadas, mas, ao contrário, são graus ou níveis do interpretante, ou melhor, diferentes aspectos ou estágios na geração do interpretante” (SANTAELLA, 2004, p. 67).

6.3.1 O INTERPRETANTE IMEDIATO

É a interpretação interna ao signo. É o potencial interpretativo do signo, ainda não efetivado. Segundo Santaella (2002, p.129), “a determinação do público-alvo, é na realidade, uma expressão do interpretante imediato”. O nível de repertório explícito no videoclipe, portanto, irá pressupor sua aplicação para um tipo de público/leitor/espectador e não outro.

Em *Power*, há uma predominância do sensório sobre o registro meramente documental ou simbólico. A variedade e contraste das cores, das formas abstratas, figuras ritualísticas, símbolos profanos, códigos pictóricos, dos conjuntos e agrupamentos simétricos e assimétricos, dos contatos e afastamentos entre as figuras das inserções gradativas dos personagens no quadro da cena, no afastamento lento e contínuo da câmera, do recurso de *slow motion*, cria a ideia de uma mudança constante de quadros/situações que se sucedem na tela e que envolvem o espectador numa espécie de narrativa.

O videoclipe transmite, em um primeiro nível interpretante, a ideia de um homem lutando ou sendo exposto às injunções do poder. Ele carrega o símbolo/colar do poder, da sabedoria, da consciência deste poder, mas é atacado (invejado) pelos demais, que o seduzem bajulam, criticam, e, em última análise querem destruir a fonte de tal poder. Enquanto ser consciente, resiste aos ataques que vêm de todos os lados, insiste em sua posição centrada, mas não reage (em movimento) aos ataques, embora os denuncie, por meio de seu canto e da expressão diretamente direcionada ao espectador/leitor/público-alvo.

6.3.2 O INTERPRETANTE DINÂMICO

É o efeito que um signo produz no intérprete. Ao atingir o intérprete, o videoclipe poderá provocar três tipos de efeitos, isolados ou conjugados:

- a) interpretante emocional – no caso do videoclipe produzir no espectador/público apenas qualidades de sentimento, puro encantamento com as imagens e formas dinâmicas e também com os sons veiculados – (primeiridade/*ícone*);
- b) interpretante energético – no caso do videoclipe produzir no espectador/público uma certa curiosidade, no sentido de tentar descobrir por que as imagens dinâmicas apresentam determinadas características, o que leva os personagens a se moverem daquela forma, trajarem aquele figurino e portarem tais objetos; o que leva o olhar da câmera a recortar e enquadrar o movimento daquela maneira, em ritmo lento, como a música se relaciona com os movimentos... Neste caso, o interpretante energético leva a uma ação do intelecto na busca pela informação contida no videoclipe – (secundidade/*índice*);

c)interpretante lógico – no caso do videoclipe levar o espectador/público a uma conclusão, após passar pelos dois estágios anteriores, de que, no mínimo, existe um contexto por detrás da obra, que fundamenta a existência concreta daquelas características apresentadas e que, na dependência do repertório do intérprete (espectador/público), poder-se-á chegar ao contexto da obra, na razão para que o videoclipe assim se desenvolva, então, apresentar-se-á o nível do interpretante lógico – (terceiridade/símbolo).

Assim sendo, percebe-se neste videoclipe, uma provável leitura, a presença constante da função metalinguística deste sistema sógnico: o uso estrito de movimentos contidos e sugestivos. Neste nível do interpretante lógico, *Power* parece ter sido criado para ser visto por quem conhece as intenções polêmicas e denunciantes do *rapper* Kanye West e, particularmente, *rap music* e(m) suas alusões aos prováveis complôs mundiais, raciais, violência generalizada, apologia ao poder, vindo na maioria das vezes da posse do dinheiro, sexo e imagem construída e deturpada pela mídia.

A utilização da estilização de uma pintura neoclássica, da inserção de símbolos de difícil acesso cultural, seu hermetismo e sugestão às vezes abstrata como ferramenta de criação, põe em cheque as noções de narrativa, verossimilhança e continuidade.

Por se tratar de imagens superpostas com recursos de edição digitalizada, os efeitos têm uma forte impressão icônica no resultado final e as imagens resultantes fazem parte do imaginário do espectador/público, acostumado na contemporaneidade às visões de filmes estruturados nesta dinâmica tecnologizada. A signagem dos *games* também pode estar associada nesta perspectiva de reconhecimento dos movimentos e deslocamentos ali inseridos.

O referencial sonoro sustenta e dá base para as aparições imagéticas e vice-versa. De forma sutil e imprevisível, a lógica temporal apresentada no videoclipe é outra: enquanto na maioria dos videoclipes contemporâneos, o ritmo é frenético, constante e os quadros são amplamente recortados e justapostos, o que se apresenta em *Power*, pode parecer uma impropriedade, visto tratar-se de um mundo não apenas corporal e rítmico, mas mental e lírico ou antes, onírico: o videoclipe torna-se, nesta celebração, puro pensamento. E se diante

da afirmação peirceana de que “*todo o pensamento é um signo*” (CP 1.538) e admitindo o videoclipe *Power* de Kanye West, dirigido por Marco Brambilla, como videopensamento, o interpretante lógico pode concluir que as relações lógicas expostas neste sistema sígnico são consequência de uma rede tradutória e aberta de signos-pensamento, conforme a cadeia semiótica.

6.3.3 O INTERPRETANTE FINAL

Em uma relação com o interpretante final, o videoclipe denotaria a ‘verdade’, decorrente de sua leitura semiótica. Segundo Santaella (2002, p. 134), o interpretante final “se refere ao resultado interpretativo ao qual todo o intérprete está destinado a chegar se a investigação sobre o signo for levada suficientemente longe.” Contudo, levando-se em consideração os níveis de interpretante imediato e dinâmico, esta ‘verdade’ não é absoluta, pois estará sempre em mutação, evolução contínua, por se tratar de semiose. Isto faz do videoclipe, signagem híbrida, um sistema aberto de significação, pois a partir da experiência, repertório e grau de análise do intérprete, novos sentidos ou mensagens poderão ser gerados.

O interpretante final é o interpretante em devir: todo o estranhamento, compreensão, admiração ou rejeição que este sistema sígnico ainda poderá despertar no futuro. O que será deste videoclipe no confronto com outros interpretantes dinâmicos, outros contextos históricos, outras culturas? Como o estarão valorizando, criticando, (re)traduzindo? Que tipo de mensagem poderá ser atribuído a este sistema sígnico? Por estes motivos, o interpretante final é sempre um interpretante em aberto.

Como afirma Santaella (2002, p. 97) “por estarem no mundo, por fazerem parte dos desígnios da vida, os efeitos que os signos poderão porventura produzir no seu devir são tão enigmáticos quanto o próprio desenrolar da vida.”

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com a escrita deste artigo tive como objetivo apresentar uma possibilidade analítica do videoclipe *Power* (2010) de Kanye West e dirigido pelo cineasta/*videomaker* Marco Brambilla.

Alicerçada pelos pressupostos da Teoria Geral do Signos de Charles Sanders Peirce, o videoclipe foi considerado uma signagem híbrida e apresentado em suas instâncias (inter)relacionais das três matrizes de linguagens, a visual, a sonora e a verbal/letra que se entrecem na construção de sentido por meio da ação sígnica ou seja, da semiose. A partir de concepções teóricas de Décio Pignatari, Lúcia Santaella, Denise Azevedo Duarte Guimarães e da semiótica peirceana, apresento o argumento de que ocorre, neste objeto de estudo em particular, uma espécie de tradução icônica, aproximando-o, pela intervenção do paradigma pós-fotográfico, do conceito de videoarte (multi)midiática, propícia à intervenção e instauração de novas significações.

Acredito que, cada vez mais, o videoclipe deixa de ser apenas uma peça publicitária para tornar-se uma signagem plena de significados polissêmicos e abertos. É possível, a partir destes argumentos, afirmar que as textualidades videográficas, pela ação do computador e dos recursos de pós-produção digital, transcendem a esfera do meio, tornando-se uma espécie de metameio, cujo paradigma híbrido (fusão do paradigma fotográfico/referente/indicial + paradigma pós-fotográfico/abstrato/icônico), incorpora (devora/assimila/reconfigura) todos os demais meios.

Por ser compreendido enquanto aglomerado (incorporação multimidiática) de signagens (visuais, sonoras, verbais, hápticas), o videoclipe não possui uma leitura e interpretação explícita, redundante e livre de ruídos: ao contrário, o sujeito/leitor/público-alvo é convidado a participar de instâncias perceptivas. A leitura precisa ser produzida e está implicada em sua própria estrutura repertorial (por se tratar de tecnoestética, a forma agrega diretamente ao conteúdo) significante, no próprio modo de produzir-se *no* e *entre* os fragmentos sígnicos que compõem o videoclipe.

REFERÊNCIAS

BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens**: foto, cinema, vídeo. Campinas-SP: Papyrus, 1990.

GUIMARÃES, Denise Azevedo Duarte. **Comunicação tecnoestética nas mídias audiovisuais**. Porto Alegre: Sulina, 2007.

NÖTH, Winnfried. **Panorama da semiótica: de Platão a Peirce**. 3ª ed. São Paulo: Annablume, 2003.

PLAZA, Júlio e TAVARES, Mônica. Processos criativos com os meios eletrônicos: poéticas digitais. São Paulo: Hucitec, 1998.

PEIRCE, Charles Sanders. Collected Papers of Charles Sanders Peirce. 8 volumes. Cambridge, Massachussets: The Belknap Press of Harvard University, 1978.

PEIRCE, Charles Sanders. Escritos Coligidos. Sel. e trad. Armando Mora d'Oliveira e Sérgio Pomerangblum. 1ª ed. Col. Os Pensadores, vol. XXXVI. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

PIGNATARI, Décio. Semiótica e literatura: icônico e verbal, Oriente e Ocidente. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979.

PIGNATARI, Décio. Informação, linguagem, comunicação. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

PIGNATARI, Décio. Contracomunicação. 3ª ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

POWER. Performed by Kanye West. Direção de criação Marco Brambilla. New York: ARTJAIL, 2010. 1 videoclipe (01:40 min), *youtube*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=L53gJP-TtGE>>. Acesso em: 27 abr. 2019.

SANTAELLA, Lúcia e NÖTH, Winfried. **Imagem**: cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SANTAELLA, Lúcia. **Matrizes da linguagem e pensamento**: sonora, visual, verbal. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SANTAELLA, Lúcia. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Thomson Learning, 2002.

SANTAELLA, Lúcia. **A teoria geral dos signos**: como as linguagens significam as coisas. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004.

SANTAELLA, Lúcia. **Percepção**: fenomenologia, ecologia, semiótica. São Paulo: Cengage Learning, 2012.

WALTHER-BENSE, Elisabeth. **A teoria geral do signos**. São Paulo: Perspectiva. Coleção Debates n° 164.

TREVISAN, Michele Kapp e JESUS, Rafael de. Lyric vídeo: uma nova estética de divulgação da música pop. In: **Revista Universitária do Audiovisual (RUA)**. Sessão Panorama. Universidade Federal de São Carlos: PPGCOM. Edição de 15 de julho de 2013. Disponível em: <<http://www.rua.ufscar.br>>. Acesso em: 28 mai. 2019.

SITES CONSULTADOS:

<<http://www.Youtube.com/watch?v=L53gJP-TtGE>>. Acesso em: 24 jul. 2019.

<<http://letras.mus.br/kanye-west/1691267/traducao.html>>. Acesso em: 19 jul. 2019.

<<http://marcobrambilla.com/>>. Acesso em: 24 jul. 2019.

<https://www.google.com.br/search?ei=HpU5XfTSHrzW5OUPyeuT0Ak&q=power+kanye+west+&oq=power+kanye+west+&gs_l=psyab.3..0i67j0l2j0i22i30l7.2913.2913..3162...0.0..0.124.124.0j1.....0....1..gws wiz.k1JAel04nA0&ved=0ahUKEwj02YKd_s_jAhU8K7kGHcn1BJoQ4dUDCAo&uact=5> . Acesso em: 24 jul. 2019.

*OBS: Todas as imagens (*frames*) que ilustram o texto foram capturadas e recortadas pela autora do artigo, a partir do videoclipe *Power* (2010) de Marco Brambilla.

Recebido em: 25/07/2019

Aceito em: 19/10/2019