

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Vide o clipe: forças e sensações no caos

Autor: Pamela Zacharias Sanches Oda

Orientador: Prof. Dr. Antonio Carlos Rodrigues de Amorim

Este exemplar corresponde à redação final da Dissertação defendida por Pamela Zacharias Sanches Oda e aprovada pela Comissão Julgadora.

Data: 15 / 02 / 2011

**Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca
da Faculdade de Educação/UNICAMP**
Bibliotecário: Rosemary Passos – CRB-8ª/5751

<p>Od1v</p>	<p>Oda, Pamela Zacharias Sanches. Vide o clipe: forças e sensações no caos / Pamela Zacharias Sanches Oda. – Campinas, SP: [s.n.], 2011.</p> <p>Orientador: Antonio Carlos Rodrigues de Amorim. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação.</p> <p>1. Deleuze, Gilles, 1925-1995. 2. Gondry, Michel, 1963- 3. Videoclipe. 4. Acontecimento. 5. Sentido (Filosofia). I. Amorim, Antonio Carlos Rodrigues de. II. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">11-002/BFE</p>
-------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Título em inglês: Vide-o-clip: powers and sensations on chaos

Keywords: Deleuze, Gilles, 1925-1995; Gondry, Michel, 1963- ; Happening; Sense (Philosophy)

Área de concentração: Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte

Titulação: Mestre em Educação

Banca examinadora: Prof. Dr. Antonio Carlos Rodrigues de Amorim (Orientador)

Profª. Drª. Lilian Lopes Martin da Silva

Profª. Drª. Susana Oliveira Dias

Prof. Dr. Leandro Belinaso Guimarães

Prof. Dr. Adilson Nascimento de Jesus

Data da defesa: 15/02/2011

Programa de pós-graduação: Educação

e-mail: sanches.pam@gmail.com

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

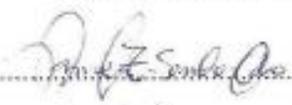
Título: VIDE O CLIPE: forças e sensações no caos

Autor: PAMELA ZACHARIAS SANCHES ODA

Orientador: PROF. DR. ANTONIO CARLOS RODRIGUES DE AMORIM

Este exemplar corresponde à redação final da Dissertação defendida por Pamela Zacharias Sanches Oda e aprovada pela Comissão Julgadora.

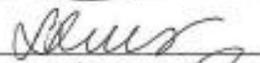
Data: 15 de fevereiro de 2011

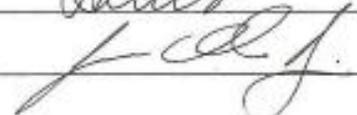
Assinatura: 

Orientador: 

COMISSÃO JULGADORA:







2011

Ao Lucas,

*Meu amor, amigo e companheiro,
que possibilitou através de seu incentivo,
de seu olhar crítico e de sua imensa paciência
a concretização deste trabalho.*

AGRADECIMENTOS

Agradecer é estar em estado de graça. Assim me sinto ao traçar as últimas linhas dessa dissertação. Nesse momento, rememoro todo o trajeto do mestrado e percebo que o que me trouxe aqui se iniciou bem antes da escrita do projeto, bem antes de fazer minha inscrição para o processo seletivo. O início de tudo está em um tempo não situável e deve-se a tantos corpos que não haveria espaço para agradecê-los nestas páginas. Por isso o estado de graça, a gratidão ampla e imensurável por estar onde estou e poder deixar um registro de um pedacinho de minha vida no mundo, mesmo que perdido entre as estantes de uma biblioteca acadêmica. Isso porque este texto é apenas a materialidade simbólica de tudo o que este trabalho me trouxe e vai além, muito além do que ele apresenta.

Agradeço, portanto,

ao prof. dr. Antônio Carlos de Amorim, por ter se interessado em me orientar e ter me possibilitado tantos encontros teóricos e principalmente humanos;

ao grupo de pesquisa OLHO e, em especial ,ao Humor Aquoso, por nossas conversas, trocas, por suas leituras, olhares e “pitacos”, pelas boas risadas e amizade;

Aos professores da banca , Lilian Lopes Martin da Silva, Susana Oliveira Dias, Adilson Nascimento de Jesus e Leandro Belinaso Guimarães, pela participação e leitura;

aos professores que participaram da banca de qualificação, Lilian Lopes Martin da Silva, Susana Oliveira Dias e Jorge Luiz Rocha de Vasconcellos, que foram muito generosos em suas orientações;

a todos os professores que encontrei pela vida, antes e depois da universidade, e que me despertaram a vontade de ser também professora;

aos meus queridos alunos, que me fazem manter a alma jovem;

aos amigos, tão especiais, espelhos que me fazem ver quem sou e me ajudam a melhorar. Obrigada por não permitirem que eu me perdesse dentro de muros acadêmicos e me levarem para fora, para a farra, para a vida;

aos meus irmãos – Abilli, Juninho e Luana – e ao meu recém chegado sobrinho, Eduardo, que basta existir para arrancar sorrisos;

A Nê e ao Kiyó, por me amarem como a uma filha, pelas preces, proteção, e ajuda nesses anos todos;

Aos meus pais por terem me dado a vida e, de uma forma ou outra, terem feito de mim o que sou;

Ao Lucas, por me fazer ir além, sempre.

Agradeço por despertarem em mim essa coisa boa que chamam amor.

Abriu o armário. As coisas estavam lá, perfeitas. Cada peça ocupava seu lugar. O aparelho de jantar organizadamente dividido: pratos rasos com pratos rasos; pratos de sopa com pratos de sopa; tigelas menores dentro de tigelas maiores. As cores todas seguiam a mesma tonalidade. As taças estavam simetricamente ajeitadas, divididas também por classe e tamanho. Tudo arrumado, sem pó, sem movimento. Gelou por um instante. O que seus olhos percorriam era a metáfora de sua própria existência.

De repente, os pratos todos eram discos voadores que decolavam sem rumo certo. As taças iam caindo uma a uma e as tigelas se subdividiam em partes menores. Olhou para o chão. As cores das louças pareciam mais bonitas agora, mescladas à do piso. As coisas estavam lá, perfeitas. Cada peça ocupava o seu lugar. O aparelho de jantar aliviadamente dividido.

(Pamela Zacharias Sanches Oda)

RESUMO

Os videoclipes, que originalmente eram produções audiovisuais destinadas a fazer a propaganda de um artista, ainda mantêm sua finalidade original, mas, ao longo do tempo, modificaram-se de tal forma que desenvolveram uma linguagem característica e foram a gênese de várias inovações técnicas e narrativas, que fizeram com que perdessem seu caráter de propaganda e assumissem o status de arte. Esta dissertação tem o objetivo de analisar videoclipes como produções artísticas responsáveis por produzir forças geradoras de caos, de mudanças em sua própria estrutura e também no espectador. O indivíduo, ao assistir a um videoclipe, entra em contato com várias imagens e sons que atuam, naquele acontecimento, como forças ativas que podem produzir transformações no eterno devir. Para tais discussões foram utilizados os conceitos de Gilles Deleuze e toda a sua reflexão sobre sentido e acontecimento, bem como foi analisada a obra do francês Michel Gondry, diretor de videoclipes consagrados e responsável pela criação de uma linguagem inventiva e inovadora na produção de videoclipes.

Palavras-chave: 1. Videoclipe; 2. Gilles Deleuze; 3. Michel Gondry; 4. Acontecimento

ABSTRACT

The music videos, that originally were audiovisuals productions made for artist publicity, still keep their original purpose, but, along of time, they have changed so that developed a characteristic language and were the genesis of many narrative and technical innovations that have made they lost their feature of publicity and took over the status of art. This text have the purpose to analyze the music videos like artistic productions responsible for generate chaos forces, changes in their own structure and also in the spectator. The person, when watch a music video, get in touch with many images and sounds that act, in that happening, like active forces that produces transformations in the eternal devir (emergence). For that discussions, the concepts of Gilles Deleuze were used, just as his considerations about the meaning and the happening, and was analyzed too the work of the renowned French director Michel Gondry, the creator of an inventive and innovative language for the production of music videos.

Key words: 1. Music video; 2. Gilles Deleuze; 3. Michel Gondry; 4. Happening

SUMÁRIO

Por que videoclipes?	1
Vide o clipe!	7
Booommm!!!	15
A MTV roubou a estrela do rádio	25
Hyperballad	35
Do corpo ao caos do caos ao corpO.....	45
Assim falou Nietzsche	51
Acontecer	59
O inventor de sensações	63
Rasgando o guardassol.....	71
Esteja preparado para ficar confuso... ..	81
Esteja preparado para ficar menos (ou mais) confuso... ..	85
Come into my world. Para qual?	93
Como pedras rolando.....	101
Últimos Pontos	115
BIBLIOGRAFIA	119
VIDEOGRAFIA.....	125

Por que videoclipes?

Na entrevista que fazia parte do processo seletivo para o mestrado, lembro-me que o professor Antonio Carlos de Amorim, meu orientador, perguntou-me: “por que videoclipes?”. Disse-lhe que, por ser professora de adolescentes, essas obras me interessavam, pois faziam parte do universo deles e que, portanto, eram algo interessante sobre o qual se pensar e com o qual trabalhar em aulas. Vi, por sua expressão, que minha resposta não o agradara. Não entendi na hora; pensei: “o que disse eu de errado? Este não é um instituto de educação? Não era isso que eu deveria ter dito?” Mais tarde, percebi que aquela minha visão de educação e de trabalho com imagens era muito restrita, uma visão que limitava as pesquisas em educação a formulações de manuais para serem aplicados em aula. Em meu projeto, eu propunha, por fim, esse tipo de trabalho. É certo que levantava hipóteses interessantes acerca do papel do videoclipe e de olhares possíveis para essas obras audiovisuais; hipóteses que não se perderam por completo, mas ganharam outras dimensões e perspectivas.

Essa mudança se deu, sem dúvidas, pelos encontros que tive no decorrer do mestrado. Encontros com Michel Gondry e seus videoclipes, que subvertem noções de enredo, temporalidade e personagens dentro de obras audiovisuais. Encontros com meu orientador e suas propostas que eu encarava como “malucas”, que buscavam a ausência da linguagem, da representação, o virtual e a dessubstancialização do sujeito. Encontros com meus colegas de grupo que falavam de conceitos que eu não conhecia e que concebiam a educação e a pesquisa de uma forma distinta de tudo que eu já havia contatado. Encontros com Gilles Deleuze e seus estudos sobre imagens e construções de sentido. Encontros esses que não foram fáceis, que foram conflituosos, caóticos, da maneira como esse trabalho defenderá que devem ser nossos encontros vida afora.

Por que eu escolhi estudar videoclipes? Não há uma resposta única e objetiva para isso. É verdade que ele faz parte do universo de meus alunos, que representa muito de nossa sociedade contemporânea, que é constituidor de minha

geração e teve presença marcante em minha adolescência; que influenciou o cinema, a televisão e as propagandas. É verdade que essas obras sempre despertaram *afeto* em mim. Possivelmente, também é verdade que um dia eu tenha acordado e pensado: “vou fazer um mestrado sobre videoclipes”.

Às vezes, é realmente difícil afirmar com clareza o que nos leva a certas escolhas. Passado algum tempo, elas podem parecer, de fato, arbitrárias, como há pouco sugeri, ironicamente, que fora a escolha deste tema para o mestrado. Não acredito em arbitrariedades. Há sempre algo motivando nossas decisões, apontando o caminho. Porém, esse “algo” é inefável, indeterminante e nos atinge independentemente de nossa vontade. Quando entrei no mestrado, eu tinha uma ideia muito clara do que faria. Havia um projeto bastante acadêmico, estruturado, que apontava o começo, o meio e o fim do trabalho. O mapa perfeito. Eu visualizava os encontros com o meu orientador e com o meu grupo: tudo funcionaria, nos entenderíamos bem e todos me achariam bastante perspicaz. Ilusão.

Logo na primeira reunião, percebi que não tinha conhecimento para entender o que diziam. Eu não dominava suas referências teóricas que pareciam muito distantes, até mesmo opostas a tudo o que eu já havia estudado. Sou professora de língua portuguesa. Sempre estudei a língua e seu poder para o desenvolvimento social e cognitivo do homem. Linguagem, estrutura, homem, representação: um campo lexical no qual me sentia à vontade. Mas o grupo parecia negar essas coisas; propor seu rompimento. Não foi fácil entendê-los. Não foi fácil lidar com aquela situação caótica.

Um autor que todos do grupo pareciam estudar era Gilles Deleuze. Ele estava em todas as conversas, em todas as teses, dissertações, apresentações. Seus conceitos eram naturalmente mencionados, mas raramente explicados. Eu nunca havia lido nada dele e isso não estava nos meus planos. Porém, o envolvimento de todos com esse autor era tão grande, que me senti compelida a aventurar-me em seus escritos. Novamente, um choque. Compreendi porque era raro alguém se dispor a explicar um conceito deleuzeano. Gilles Deleuze não é um autor de fácil entendimento. Além de necessitar de um arcabouço enorme de

conhecimento para poder acompanhar suas reflexões, muitas delas iam de encontro a tudo que eu acreditava e havia estudado.

No entanto, a toda essa estranheza inicial, seguiu-se um processo que hoje analiso baseando-me nas ideias do próprio Deleuze; analiso valendo-me das reflexões que movimentam esse trabalho. Isso demonstra o quão significativos constituem-se os conceitos trabalhados neste texto. Estes dizem respeito àquilo que movimenta o pensamento, que faz o *pensar*. O pensamento talvez seja a principal discussão de Deleuze. É, certamente, uma das coisas que mais o intrigou e sobre a qual ele mais refletiu. Para Deleuze, o pensamento se dá de forma violenta. É necessário ser atingido por algo que force o pensar. Algo que fuja às nossas referências, ao nosso conhecimento, à nossa zona de conforto. E, esse algo, precisa nos atingir de forma violenta nos inserindo em um estado caótico. O caos incomoda, queremos fugir dele, e por isso, obrigamo-nos a significar o novo e a resignificar o velho. Assim criamos conceitos, signos, sentidos. Assim pensamos.

Voltando à minha situação no grupo de mestrado: eu não entendia o grupo, eu não entendia Deleuze e todas as “verdades” que até então estavam sendo questionadas. Encontrava-me em meio ao caos. Caos que ampliou minhas formas de olhar. Caos que originou esta dissertação. Caos que significou e resignificou pensamentos, teoria, uma história, uma vida. Caos, portanto, necessário. Caos, no entanto, violento. E a violência com que o caos atinge é capaz de desusubstancializar, de esvaziar, de quase fazer morrer. Mas o caos é para viver.

Dessa forma, melhor foi não ter seguido o projeto inicial. Foi ter rasgado o mapa e ido atrás dos cheiros, das cores e das sensações mais agradáveis. Melhor, foi perceber que essa escolha, muitas vezes, me fez ficar perdida, fez com que eu entrasse em caminhos nos quais não era o momento de entrar e eu tive que voltar e seguir por outro. Confesso ter ficado por algum tempo sentada no meio de uma encruzilhada, morrendo de medo, sem saber para onde ir. Mas a volta já não era possível e nem desejada.

Björk canta: *“e não há mapa algum e uma bússola não ajudaria em nada”*.

O caos não surgiu apenas do encontro com Gilles Deleuze, com meu orientador, com o grupo, mas também com os próprios videoclipes. Afinal, eu não sabia mais o que buscava neles. Por isso, segui estudando sua história, o como e porque surgiram, de que maneira constituíram-se. Até encontrar Michel Gondry e sua busca pela inspiração que acabou por me inspirar. As obras de Gondry, ao questionarem nossas noções básicas de construção narrativa, como realidade, tempo, espaço agem como forças ativas. Além disso, sua inventividade cria técnicas que possibilitam a construção de situações puramente imagéticas, inovadoras que não se situam em um campo referencial no qual é possível identificar de imediato o que se apresenta.

Dessa maneira, a dissertação ganhou forma, estrutura. No entanto, uma estrutura que se parece com aquela, da bolha de sabão.

Era o que ele estudava. "A estrutura, quer dizer, a estrutura" - ele repetia e abria a mão branquíssima ao esboçar o gesto redondo. Eu ficava olhando seu gesto impreciso porque uma bolha de sabão é mesmo imprecisa, nem sólida nem líquida, nem realidade nem sonho. Película e oco. "A estrutura da bolha de sabão, compreende?" (Telles, 2010, p. 124)

“Não o compreendia”, afirma a narradora, que só o pode fazer, por fim, deparando-se com a morte. A frágil estrutura que não dura, tão fugaz quanto a vida. Uma bolha de sabão é vazia; seu vazio é necessário para sua existência. A necessidade desse esvaziamento aparece aqui como possibilidade para a construção de sentido, para que se possa, enfim, compreender. Esse esvaziamento, no entanto, é sempre um limite, um perigo que pode fazer morrer. No videoclipe imagens e sons brincam. Essas obras podem aparecer desvinculadas de coordenadas definidas, podem ser encaradas como “nonsense”. Um videoclipe pode ser oco como uma bolha de sabão. Por isso sua interpretação

é sempre um devir. A ausência de sentido pode ser a plenitude de sentidos, é a casa vazia na qual eles circulam. É a casa vazia que está sempre cheia, nunca do mesmo.

Uma casa vazia não é nem para o homem e nem para Deus; singularidades que não são nem da ordem do geral, nem da ordem do individual, nem pessoais, nem universais: tudo isso atravessados por circulações, ecos, acontecimentos que trazem mais sentido e liberdade, efetivados com o que nunca sonhou, nem Deus concebeu. Fazer circular a casa vazia e fazer falar as singularidades pré-individuais e não pessoais, em suma, produzir o sentido, é a tarefa de hoje. (Deleuze, 1969, p. 76)

Assim se fez essa dissertação: ela é a casa vazia pela qual os sentidos circulam, de portas e janelas abertas por onde tantos passearam. Onde tantos entraram e saíram. Todos os que percorreram essa casa deixaram nela alguma marca. Há imagens nas paredes, rabiscos, desenhos, fotografias. Há músicas pelos cômodos, ecos de vozes, imagens com vozes, conceitos, personagens, poesias escritas no chão e no teto. A casa não sufoca, o vento sopra; ela permanece vazia, apesar de cheia. Ninguém tomou pra si o espaço, impedindo que outros pudessem circular. Ela está aberta. Bem vindo à casa.

Vide o clipe!

Anos noventa. Estou em casa. A televisão constantemente ligada. Ela está assim desde sempre, desde quando poderia me lembrar. Nela, eu ouço música o dia todo. Sim, ouço música e me atento às imagens que acompanham essa música.

O canal em que a TV ficava sintonizada era a MTV, emissora obrigatória para aqueles que tinham a minha idade e uma antena UHF em casa. Na escola, o assunto eram as bandas musicais, os vjs e, principalmente, claro, os videoclipes. Que havia de tão extraordinário neles? Por que chamavam tanto a nossa atenção? Lembro-me de que, talvez, o que nos atraía era a possibilidade de vermos nossos artistas favoritos sem precisarmos ir a shows, que para nós eram inacessíveis, por conta de nossa idade, dos preços e porque muitas daquelas bandas internacionais dificilmente viriam ao Brasil. Então, ver os artistas pela TV era uma maneira de nos aproximarmos deles, de tentarmos copiar seu estilo e, dessa forma, mostrar ao mundo que acreditávamos no que suas letras diziam; mostrar que aquele som nos alimentava e nos ajudava a compreender uma série de coisas que descobríamos. Mas, por outro lado, esses artistas, às vezes, não apareciam em seus videoclipes e, mesmo assim, queríamos vê-los e revê-los, talvez até mais que os outros. O tempo passou e, hoje, já adulta, trabalho com adolescentes que ainda se encantam com os clipes musicais.

Daquela época para cá muita coisa mudou no que se refere a videoclipe, tanto estética, quanto eticamente. No campo estético, ele foi um dos gêneros que mais exploraram novas tecnologias e, desde seu surgimento, por muitas vezes precedeu o cinema em efeitos visuais. Além disso, ele condensa vários recursos característicos da modernidade, como a rapidez e simultaneidade de informações. Por esses aspectos, pode-se afirmar que o videoclipe representa muito mais da nossa sociedade que outros gêneros artísticos. Essa característica deve-se, entre outras, a razões históricas bastante marcadas. Esse gênero era, a princípio, apenas uma propaganda, com intuito único de divulgar o trabalho de uma banda musical e fazê-la popularizar-se no mercado. Desnecessário afirmar o

quão representativo isso é de uma sociedade capitalista, movimentada pelo consumo. O videoclipe surgiu do mercado, para o mercado, para fazer vender outra obra. É a essa função que, muitas vezes, respondem suas inovações: muitas se tratam de estratégias mercadológicas; objetivam persuadir o público a adquirir o álbum da banda, a comprar o ingresso para o show e a consumir uma série de produtos ancilares, como camisetas, bonequinhos, pôsteres, etc. São produções caras, que movimentam milhares de dólares.

Percebe-se, portanto, que fazer uma discussão a respeito do papel contemporâneo do videoclipe é algo bastante complexo, porque vai além de uma das discussões – que se faz, por exemplo, sobre o cinema – que tenta definir se ele é arte ou produto, se é feito para ser apreciado ou consumido ou as duas coisas. Discutir sobre o papel do videoclipe significa entender que ele é, ao mesmo tempo, arte, produto e propaganda. Seu lugar é um “entre”, um “limbo”, um não-lugar; um não-lugar-artístico, um não-lugar-produto; um não-lugar-propaganda.

Em seu ensaio, “Transtético”, Baudrillard, ao refletir sobre as produções estéticas contemporâneas, chega a afirmar que a arte estava desaparecendo, agonizando:

“Desapareceu como pacto simbólico pelo qual se diferencia da pura e simples produção de valores estéticos que conhecemos sob o nome de cultura: proliferação ao infinito dos signos, reciclagem de formas passadas e atuais. Já não existe regra fundamental, critério de juízo ou de prazer.”
(Baudrillard, 1991: p. 20) [tradução minha]

Para Baudrillard, quando a arte se mercantiliza, coexistem inúmeras estéticas que podem ser facilmente acessadas e reproduzidas, ocasionando a indiferença com relação a essas produções que se distanciam do artístico, relacionada ao inventivo, ao criativo, tornando-se modas, reproduções em massa cujo valor é conferido pelo preço, pelo mercado. “O valor brilha na ausência do

juízo de valor” (Baudrillard, 1991: p. 25 – tradução minha). Tudo se esteticiza pelo mercado, reproduzindo o indiferente, tornando-se um produto.

Os videoclipes , a priori, poderiam ser considerados uma não-arte, uma perfeita representação da indiferenciação das estéticas, dado o seu caráter comercial. No entanto, ele apresenta características bem peculiares. Se compramos um pôster com uma reprodução da Monalisa em uma banca de jornal, estamos consumindo uma reprodução de uma arte original, uma não-arte, um objeto de mobília banalizado, como os patinhos de porcelana da estante ou a tapeçaria da Santa Ceia da sala de jantar. O pôster vira apenas um acessório. Com os videoclipes a situação é muito mais específica: como se consome um videoclipe? Ele geralmente não é vendido, podemos apreciá-lo gratuitamente em um canal televisivo ou em um site de reprodução de vídeos na internet, como o *youtube* ou *vimeo*. O videoclipe não se configura como um acessório que adquirimos, mas que pode possibilitar a aquisição de um novo produto, no caso, um cd ou DVD do artista em questão. Mas não compramos cd de todos os artistas cujos clipes assistimos, assim como não compramos todos os produtos que são anunciados nas propagandas nos intervalos da programação televisiva. Se o videoclipe nos leva à compra ao consumo é porque algo se destacou na produção dentre todos os demais videoclipes, algo que vai além da necessidade, algo que se diferencia.

“A luta por produzir uma obra de arte, uma criação definitiva que possa encontrar um local único no mercado, tem que ser um esforço individual forjado em circunstâncias competitivas. É por esses motivos que a arte modernista sempre foi o que Benjamin chamou de “arte aurática”, no sentido em que o artista deveria assumir uma aura de criatividade, de dedicação à arte pela arte, com o fim de produzir um objeto cultural, original, único e, portanto, eminentemente vendável a um preço exclusivo (cf. Harvey, 2000: 38). Embora as obras de arte se possam constituir, em

diferentes graus de intensidade, como discursos estéticos ou discursos sociológicos, as suas intenções são niveladas às de qualquer objeto mercantil. Mesmo que as elites da arte não se revelem indiferentes, a produção artística revela-se normalmente insuficiente face a um sistema de valores, intimamente ligado ao mercado, que homogeneiza mentalidades.” (Fonseca, 2007: p. s/n)

Os videoclipes, mesmo que atrelados ao mundo mercantil como elemento fundamental de propaganda de uma canção, de um artista, apresentam, justamente por conta de seu aspecto mercantil, a necessidade de se diferenciar perante tantas outras produções por demais parecidas. Essa diferenciação faz com que o videoclipe assuma um estatuto de arte, ainda além de sua função publicitária inicial, indo além do que Baudrillard previu.

No entanto, depois de tanto videoclipes sendo produzidos e assistidos nos demais meios de divulgação, acabou por surgir uma estrutura mínima que se repete em grande parte das produções, mas que não é a característica definitiva do gênero. Podemos considerar, em termos bem gerais, que um dos elementos que podem definir o videoclipe é o fato de ser uma produção visual feita para se aliar a uma música e, por isso, seu tempo de duração acompanha, ou é muito próximo, ao tempo da canção. Porém, não há um único perfil para essa produção, que pode ser, ou não, narrativa, pode, ou não, apresentar imagens do artista (o que costuma ser mais comum devido a seu caráter publicitário), pode, ou não, estar articulada à letra da música. Contudo, apesar de características tão amplas e variáveis, há um certo padrão que o constitui enquanto gênero audiovisual:

O que é um videoclipe? Diremos que videoclipe é um pequeno filme, um curta metragem, cuja duração está atrelada (mas não restrita) ao início e fim ao som de uma única música. Para ser considerado um videoclipe, este curta-metragem não pode ser jornalístico, não é a simples

filmagem da apresentação de um ou mais músicos. Ele é a ilustração, a versão filmada, de uma canção. Há intenções artísticas em sua realização, e, quase sempre, ausência de linha narrativa. (Pontes, 2003: p.36)

Portanto, o videoclipe utiliza várias técnicas visuais de filmagem que instauram uma sequência imagética ágil e aparentemente aleatória, elabora uma nova instância interpretativa para uma canção, mantendo relações imediatas com sua letra ou não. As imagens associadas à letra podem complementar seu sentido ou produzir outro, inesperado, criando um gênero audiovisual que funda uma nova estética, a atualmente chamada “estética MTV”, que apresenta canções unidas a imagens registradas com técnicas diversas:

Como “ângulos de câmera extremos, com a câmera próxima dos 90° em relação ao personagem; movimentos de câmera complexos, no qual a câmera pode começar um movimento vertical, que depois se torna horizontal, para, em seguida, virar diagonal, ou girar ao redor do personagem ao mesmo tempo em que se afasta ou se aproxima, ou ainda variações infinitas entre estes; montagem acelerada, ou seja, aquela na qual cada plano dura menos de 2 segundos na tela; saturação das cores, exagerando a temperatura das cores (demasiado quentes ou demasiado frias) ou ainda um colorido que tende para o preto e branco, de tão desbotado; alternância imprevisível entre câmera lenta, normal e câmera acelerada; divisão da tela em duas ou mais imagens simultâneas; alteração da “textura” da imagem, com maior ou menor granulação; alternância aparentemente aleatória entre preto-e-branco, cor, e monocromatismos; e outros, que são combinações dentre estes recursos aqui descritos.” (Pontes, 2003: pg.32)

Essa estética tem influenciado o cinema, as propagandas, a televisão e novos gêneros audiovisuais que surgem na internet – cada vez mais rapidamente

– como videologs¹, por exemplo. O clipe, quando narrativo, muitas vezes, possui uma narração não convencional, com uma temporalidade não linear em uma rápida sucessão de eventos, que se distancia do cinema, principalmente, por conta de sua curta duração. Não há tempo de se familiarizar com suas personagens, de se acostumar com o ritmo de seu enredo. Além disso, esses elementos são acompanhados de letra, música e de uma série de estímulos sensório-visuais, de tal forma que se torna impossível processá-los vendo o videoclipe apenas uma vez. Ele é uma tempestade sensorial, potência criativa, atravessamento afetivo ou violento.

Essas características ágeis do videoclipe quanto à montagem, técnicas e narração, lhe conferem uma certa inventividade que o aproxima muito daquilo que Baudrillard consideraria arte. Por isso, não poderíamos considerá-lo apenas como uma produção indiferente, como um amálgama de estéticas de modas vãs; o videoclipe pode escapar do indiferente, pode ir além da mera reprodução, ir além da mesmice do mercado. E, ao ir além, pode promover novos olhares, novas estéticas, novas interpretações, novas potencialidades.

No entanto, a particularidade dos videoclipes de se destacarem perante outras obras, faz com que os novos recursos, logo que surgem, sejam reproduzidos por outras produções, que também querem ser consideradas diferentes. A questão é que depois do surgimento de milhares de videoclipes reproduzindo as mesmas estruturas, os recursos se banalizam, pois sua reprodução se faz de forma mecânica, utilizando um formato que acaba por se tornar já esperado e, portanto, torna-se indiferente. É necessário perceber, ao longo de um breve histórico dos videoclipes, como esse formato se consolidou, originando outras estéticas e recursos que logo se tornaram estagnados, reproduzíveis, e como essa estética ainda pode ser rompida por novas produções que, ao escaparem da indiferenciação, transformam-se em arte, criando o novo, o

¹ O videolog é um novo gênero audiovisual criado no ambiente virtual da internet que registra impressões pessoais do usuário através de uma câmera que o focaliza enquanto tematiza qualquer assunto que lhe provenha. No último ano tornou-se muito popular nos meios virtuais brasileiros e até migrou para a TV através de programas da MTV.

inesperado, configurando-se como potências que podem forçar um novo pensamento.

Booommm!!!

*“Quem é ele?
Quem é ele?
Esse tal de Roque Enrow!
Um planeta, um deserto
Uma bomba que estourou
Ele! Quem é ele?
Isso ninguém nunca falou!”²*

Certamente, o surgimento do rock'n roll se deu como o estouro de uma bomba, modificando costumes, fazendo emergir uma identidade jovem, questionadora, subversiva, que a partir de então legaria a essa faixa etária a eterna vontade de modificar o mundo. Para



Há um misto entre o personagem e o próprio artista.

firmar essa identidade, a caracterização era algo importante, que acontecia por meio de roupas, acessórios, penteados, maneira de falar, dançar e cantar, que se definiam e propagavam através dos rock stars. Todos queriam ver seus ídolos; colecionavam fotografias e álbuns. O mercado logo percebeu que qualquer produto envolvendo a imagem desses astros seria rentável. A indústria cinematográfica também rapidamente teve essa percepção e não demorou muito para tentar fazer dinheiro com a febre do rock'n roll, por isso investiu em filmes nos quais quem estrelavam não eram os ídolos de Hollywood, mas os cantores de rock.

A combinação entre rock e cinema foi a grande novidade da indústria cultural da década de 1950. (...) Pouco investimento e lucro certo. Era isso o que o novo ritmo representava (...).
(Bueno, 2006, p. 211)

² Referência da página anterior: *Esse tal de Roque Enrow*. Rita Lee e Paulo Coelho, in: Rita Lee, **Fruto Proibido**. Faixa 5, n. 410.6006. Som Livre. 1975. Áudio CD



gênero musical.

É difícil definir qual seria o primeiro videoclipe da história. Alguns dizem que já em 1894 surgia um proto-videoclipe com a estratégia de divulgação da canção “The little lost child”, de Edward B. Marks e Joseph W. Stern, realizada por George H. Thomas, que consistia na projeção de imagens relacionadas à letra da canção enquanto ela estava sendo reproduzida nos palcos dos teatros. Outros dizem que o vídeo de divulgação da canção “House of the rising sun”³, de diretor desconhecido, interpretada por The Animals, em 1964, seria o primeiro videoclipe; talvez o vídeo da canção “Strawberry fields forever”⁴, dos Beatles, de 1967. Polêmicas a parte, a grande maioria concorda que esse gênero aparece pela primeira vez no corpo do musical “A hard day’s night” (1964), de Richard Lester. De fato, pode-se afirmar que esse filme é um precursor do videoclipe, mas não foi a primeira obra a mostrar um astro da música apresentando uma performance dentro de uma experiência fílmica. Dez anos antes, em 1954, Elvis Presley estreava “Jailhouse Rock”, um filme que possui uma cena ontológica na qual o personagem de Elvis, preso, dança e canta na cadeia. Essa cena, coreografada pelo próprio rei do rock, já apresentava indícios do que viriam a ser os videoclipes pelo fato de Elvis ser uma estrela da música e não do cinema. O que se pontua agora é que essa obra, assim como os demais filmes de Elvis, apenas se

³ Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=mmdPQp6Jcdk>. (último acesso em 28/12/2010)

⁴ Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=yYHrjg5rJyQ>. (último acesso em 28/12/2010)

diferencia dos musicais feitos até então porque nela quem estreia não é um ator hollywoodiano, mas um cantor; alguém que criou fama através de discos e apenas naquele momento adentrava no mundo cinematográfico, pois, fora isso, a cena apontada nada mais é que uma cena como a de qualquer musical, em que os atores cantam e dançam. Os recursos que caracterizariam o gênero dos videoclipes não aparecem nela em momento algum, e tudo o que se tem é uma câmera que filma, ora em plano médio, ora em plano aberto, assemelhando-se muito a um teatro filmado, o que é característica da era dourada de Hollywood.

Isso acontece porque esses filmes eram feitos apenas para que o público, que nem sempre podia ir a shows, pudesse ver uma performance de seu ídolo. Dessa maneira, a obra existia para mostrar o astro, sua roupa, penteado, dança, música. O que importavam eram esses elementos, e não a história do filme, e procurava-se apenas criar um contexto no qual eles coubessem, ainda que não tão bem. No Brasil, encontramos nos filmes estrelados por Roberto Carlos exemplos desse fenômeno. O filme “Roberto Carlos e o diamante cor-de-rosa” tem um conflito quase “surreal” com o qual as músicas românticas do rei e de seus amigos não possuem nenhuma relação, pois o objetivo desses filmes era alavancar a carreira dos artistas, fazer com que vendessem mais álbuns e nada mais. Dessa forma, o enredo era, por vezes, desconexo e inverossímil. Por outro lado, não foi apenas a indústria fonográfica que, através dessas obras, aproveitou-se da indústria cinematográfica; esta também enriqueceu às custas daquela, já que estes rock stars possuíam uma multidão de fãs desesperados para vê-los no cinema.

Contudo, como afirmado anteriormente, muitos apostam que o filme “A hard day’s night”, que recebeu no Brasil o título de “Os reis do iê-iê-iê”, foi a primeira obra da história a apresentar uma estética de videoclipe. Porém, não cabe aqui essa discussão. Basta perceber que essa obra, assim como as estreladas por Presley, preconiza o gênero em questão, porém indo além daquelas. O filme de Lester é cinematograficamente revolucionário. Suas cenas permitem câmera na mão com direito a “tremores”, montagem ágil e ângulos inovadores.

“Ficou claro desde o início que o *“Os reis do ie-ie-ie”* pertencia a uma categoria diferente dos musicais de rock que tinham sido estrelados por Elvis e seus imitadores. “Era espirituoso, irreverente, não se levava a sério e foi filmado e editado por Richard Lester em um eletrizante preto-e-branco, em estilo de semi-documentário, que parecia acompanhar um dia na vida dos garotos.” (Ebert, 2004, p. 449)

Uma cena que nos chama a atenção, pois se aproxima muito de um videoclipe por conta de seus recursos, é a que apresenta a música “Can’t buy me love”. Logo no começo da cena, os quatro amigos estão descendo os degraus de uma escada e há filmagem por debaixo desses, com uma câmera na mão que treme e se movimenta em círculos, e que nos mostra, através das frestas do entrelaçamento metálico da escada, o movimento dos corpos. Logo depois a câmera está em um helicóptero e também, com um tremor constante, filma os astros brincando em um campo. Em outro momento, a câmera é fixa, bem próxima do chão em um canto do campo, e, novamente, capta imagens de um ângulo inovador. Não para por aí, há muito movimento o tempo todo, movimento da câmera e dos corpos, além da alternância rápida de imagens. Dessa forma, percebe-se que “A hard day’s night”, de fato, pode ser considerado um grande precursor dos videoclipes. Citando Ebert novamente: “Passadas mais de três décadas, ainda não está envelhecido e não foi ultrapassado, pois está além de seu tempo, do seu gênero e até do rock’-n’-roll.” (Idem, ibidem)

Contudo, também nesse filme o enredo não é complexo. Lester afirma que o roteiro tinha pouco mais de uma página e as falas, como podemos perceber, são curtas e simples, considerando-se que nenhum dos quatro rapazes era ator. Outra coisa interessante é que os Beatles, ao contrário de Elvis em seus filmes, interpretavam a si mesmos. O intuito era mostrar como seria um dia na vida da banda. Por conta disso, a obra, apesar de se tratar de ficção, lembra um documentário. Além disso, alguns elementos não estavam programados, como tremores de câmera e cenas desfocadas. O diretor achou que esses “problemas”

havam ficado bons e que atribuíam um caráter mais verossímil àquilo que o filme propunha.

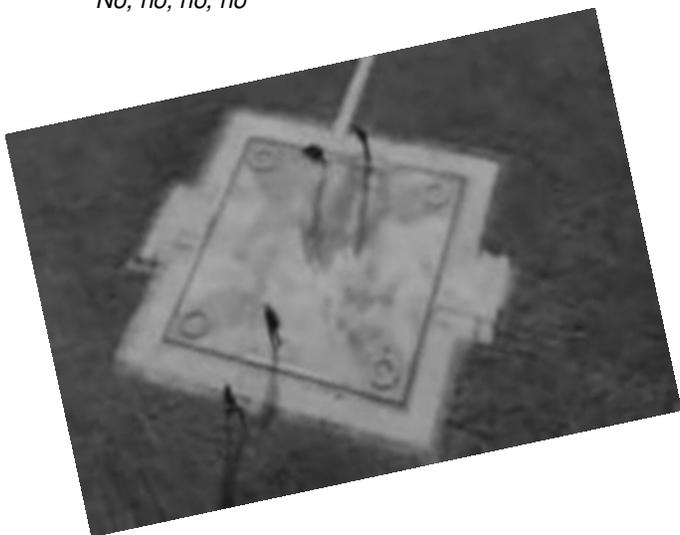
*I'll buy you a diamond ring my friend
If it makes you feel all right
I'll get you anything my friend
If it makes you feel all right
'Cause I don't care too much for money
Money can't buy me love*

*Can't buy me love
Everybody tells me so
Can't buy me love
No, no, no, no*



*Say you don't need no diamond rings
And I'll be satisfied
Tell me that you want those kind of things
that money just can't buy
I don't care too much for money
Money can't buy me love*

*Can't buy me love
Everybody tells me so
Can't buy me love
No, no, no, no*



*I'll give you all I've got to give
If you say you love me too
I may not have a lot to give
but what I've got I'll give to you
I don't care too much for money
Money can't buy me love*





Três anos depois da estréia de “A hard day’s night”, D. A. Pennebaker, um dos precursores do movimento Direct Cinema⁵, lançou o documentário “Don’t look back”, que registrava os dias de turnê de Bob Dylan e de outros artistas estadunidenses no Reino Unido em 1965. Influenciado pelo movimento ao qual se filiava, que tentava captar de modo espontâneo a “verdade” nos documentários, auxiliou-se

das inovações técnicas do cinema para introduzir um trabalho melhor com os sons: era esse o objetivo de Pennebaker, registrar a música dos artistas de maneira espontânea e fiel. Na abertura do filme, há uma cena que também é considerada um dos primórdios do videoclipe e chegou a ser eleita como o 7º melhor videoclipe da história pela Revista “Rolling Stone” dos EUA. Nessa cena, Dylan está de pé, em primeiro plano, em uma das saídas do Hotel Savoy, onde estava hospedado. Lá, segurava placas que continham palavras e expressões que eram apresentadas conforme cantadas na canção “Subterranean Homesick Blues”. Dessa forma, percebe-se uma interrelação entre palavra falada e palavra escrita, ou ainda, entre som e imagem. Esse videoclipe teve duas outras versões, no mesmo documentário, todas no Hotel Savoy, sendo que em uma delas podemos ver o companheiro de Dylan, o poeta Allen Ginsberg, ao fundo. O que mais o difere das obras anteriormente citadas é o fato de não haver um enredo onde ele se insere, mas apenas a apresentação da canção pelo artista através dos recursos já mencionados. Fora isso, não havia nessa obra um objetivo

⁵ Movimento estético do cinema do final dos anos 50 inspirado no kino-pravda (cinema verdade) de Dziga Vertov. Tinha como objetivo produzir documentários, amparados nas inovações técnicas de imagem e som das câmeras, que buscavam revelar uma visão mais realista da sociedade, para além dos estúdios, do padrão, do controle governamental, de estúdios ou da imprensa.

artístico ou mercadológico, porém ela alavancou as vendas do álbum que continha "Subterranean Homesick Blues". Um outro dado curioso e interessante é que este foi o clipe mais parodiado da história.

Contudo, o que se percebe é que as obras fílmicas anteriormente citadas, mesmo a protagonizada pelos Beatles, que possui inovações importantíssimas para a história do cinema, estão muito próximas dos atuais videoclipes voltados somente ao mercado. Nesses, a maior preocupação está em mostrar o artista, a maneira como ele se veste, dança, enfim, é uma produção voltada à indústria da música, à venda de discos e nada mais. E a esse modelo seguiram grandes videoclipes que não depositaram na "arte" seus principais objetivos. O que podemos perceber, grosso modo, são duas vertentes de produção de videoclipes: os videoclipes "artísticos" e os de "mercado"; o que não significa que essa divisão seja assim clara nem que haja critérios bem definidos para fazê-la.

Para continuarmos a discussão, vale destacar diretores como Kenneth Anger, que sempre apostou em uma narrativa não calcada na linearidade, mas em uma montagem sem sentido aparente, em que o que se sobressai não são as personagens, mas as imagens e os sons. Em seu segundo trabalho, o curta "Fireworks" (1947), as músicas são todas compostas para o filme, o que revela intensa relação entre som e imagem. Na verdade, a maioria de seus filmes possui um áudio sem diálogos, composto apenas por músicas. Daí a relação estabelecida entre esse artista e os videoclipes, sendo que ele, inclusive, é nomeado por muitos como o "pai dos videoclipes". Em seus trabalhos, Anger explora temas polêmicos, raramente abordados pela sociedade estadunidense da década de cinquenta, como homossexualidade, ocultismo, erotismo. Além de inovar tratando desses assuntos, ele o faz de uma forma cinematográfica nada convencional, fugindo do representacional. Keneth Anger foi inspiração para os principais diretores de videoclipes da contemporaneidade, como Chris Cunningham, Spike Jonze, e Michel Gondry, com os quais o videoclipe atingiu sua maturidade e apresentou novos rumos, escapando da mera reprodutibilidade.

Cunningham, Jonze e Gondry nasceram em 1970 e, portanto, em 1981, quando a MTV surgiu, estavam exatamente no início de sua adolescência, da descoberta das bandas musicais, do rock'n roll e puderam acompanhar o desenvolvimento da



Music Television. Isso, sem dúvidas, é um ponto comum e determinante para a elaboração de suas obras, que possuem, no entanto, características bastante peculiares.

Chris Cunningham iniciou sua carreira de diretor dirigindo comerciais

para a TV; Michel Gondry também trilhou esse caminho. Esse início na vida profissional desses dois diretores é bastante coerente, levando-se em consideração a aproximação que há entre videoclipe e propaganda. Cunningham trabalhou na produção do filme "Alien 3", de David Fincher,



fator que também influenciou seu trabalho, que é bastante focado em formas de vida híbrida, que misturam máquinas ao corpo humano e também em seres macabros, como os zumbis de "Come to Daddy", de Richard D. James, músico conhecido como Aphex Twin.

Neste videoclipe, imagens capturadas em vídeo e em película fundem-se harmoniosamente para criar uma parábola aterradora sobre um monstro que sai da tela de uma televisão. As personagens, sexualmente indefinidas, vão perdendo seus traços e desintegram-se até tornarem-se manchas retorcidas. Richard D. James convidou Cunningham para produção deste videoclipe, buscando justamente a criação de imagens que se relacionassem perfeitamente com sua música. O resultado é um trabalho intenso e assustador.

Spike Jonze tem em seu currículo mais de quarenta videoclipes, todos para artistas de vanguarda como R.E.M., Björk, Daft Punk, The Chemical Brothers, Yeah Yeah Yeahs, Elastica, Sonic Youth, Beastie Boys, The Breeders etc. Seu clipe mais inovador é “Praise You”, feito para Fatboy Slim em



1998. Jonze, incorporado no seu alter ego Richard Coufey, é o líder da *Torrance Community Dance Group*, uma trupe de artistas que faz performances em espaços públicos. Eis que uma performance do grupo chegou às mãos de Fatboy, que se encantou com o que viu e chamou Jonze para dirigir seu clipe. Jonze filma, na saída de uma sessão de cinema, ele e seu grupo dançando a música de Fatboy Slim. As pessoas do complexo não sabem o que se passa e todas ficam bastante surpresas com o número. A filmagem quase caseira dessa cena é o videoclipe. Jonze também dirigiu filmes de sucesso como “Quero ser John Malkovich” e “Adaptação”, ambos com uma narrativa desfragmentada e ágil que lembram os videoclipes.

Por último, falaremos de Michel Gondry, um francês que lida em suas obras com o fascínio da inspiração, da invenção, da descoberta, do inesperado. Seu trabalho e sua história chamam a atenção e se apresentam como grandes potências criadoras, por isso embasam esta dissertação. Porém, antes de tratarmos desse artista, vale comentar sobre um fato determinante em todo o processo evolutivo do videoclipe: o surgimento da “Music Television”.

A MTV roubou a estrela do rádio

*"Video killed the radio star
Video killed the radio star
In my mind and in my car,
we can't rewind we've gone to far
Pictures came and broke your heart,
put the blame on VCR"⁶*

Toda obra de arte possui um aspecto *ético* e um aspecto *estético*, e um responde ao outro. O aspecto estético é o conjunto de técnicas, o formato, as peculiaridades que caracterizam a obra. O aspecto ético é, justamente, aquele que justifica as escolhas estéticas que compõem a obra. Podemos exemplificar essas afirmações com o movimento modernista brasileiro. Há uma série de características que permitem identificar e definir o que seria uma obra modernista. Literariamente, podemos citar as poesias, que permitiam métrica livre e ausência de rimas. Esse formato não foi uma escolha aleatória, mas tinha como objetivo questionar movimentos anteriores, como o parnasianismo, que determinava uma métrica rigorosa, perfeita, a "forma pela forma"; nele, o tema era secundário, até banal.

Hoje, muito se ouve falar sobre a "estética MTV". Ela é tão poderosa que chegou até mesmo a influenciar o cinema, originando obras extremamente conceituadas como



⁶ O vídeo destruiu a estrela do rádio/O vídeo destruiu a estrela do rádio/ Na minha mente e no meu carro, não conseguimos rebobinar, nós fomos longe demais/ As imagens chegaram e partiram seu coração, coloque a culpa no vídeo cassete. [tradução minha]

“Corra Lola, corra” (1998) e “Trainspotting” (1996). Essa “estética MTV” nada mais é que um conjunto de técnicas já citadas⁷ que foram e são amplamente exploradas para a construção de videoclipes. Contudo, essa estética possui uma origem que responde claramente ao objetivo ético do gênero.

O videoclipe não surgiu com objetivos artísticos, mas mercadológicos, já que, no início, ele era apenas um recurso publicitário da indústria fonográfica estadunidense, ou seja, era produzido com o mesmo intuito dos filmes dos rock stars das décadas de cinquenta e sessenta: vender álbuns musicais. A estética dos primeiros videoclipes, inclusive, se aproximava muito das obras fílmicas já citadas aqui, configurando-se somente como um show filmado. Assim é o primeiro videoclipe exibido na MTV americana, “Video Killed the Radio Star” (1979), da banda The Buggles. Esse clipe não possui nada de muito inovador: mostra a banda, em um palco, apresentando a canção. Ele é constituído por algumas imagens sobrepostas, alguns closes e uma coreografia bastante minimalista realizada pelas *backing vocals*, nada além. No entanto, podemos afirmar que o título de sua música parecia, um tanto quanto ironicamente, prever qual seria o futuro das bandas musicais a partir de então. “O vídeo destruiu a estrela do rádio”, ou, pelo menos, roubou-a para si.

No dia 1º de agosto de 1981, John Lack, um dos fundadores da MTV, apareceu pela primeira vez em seu canal a cabo e disse: “*Ladies and gentleman, rock and roll*”; em seguida foi transmitido o videoclipe de The Buggles: o início de uma transmissão que seria contínua em todas as 24 horas dos dias que se seguiriam. Foi nesse momento



⁷ Vide página 18

que a Warner Communications criou a MTV (Music Television) e roubou para a televisão as estrelas do rádio. O objetivo primeiro da MTV, no entanto, não era esse, mas propiciar maiores vendas para a indústria fonográfica.

A MTV Networks foi criada em 1981 pela Amex Satellite Entertainment Company, uma subsidiária da Warner Communications, porque a indústria fonográfica norte-americana necessitava encontrar novos nichos de mercado, em vista do declínio da vendas dos anos 1970. A televisão a cabo, assim, representou uma solução ideal para as atividades publicitárias dessas grandes empresas. Como os videoclipes foram definidos como publicidade, eles foram inicialmente ao ar sem custos na MTV. Isso produziu grandes lucros para indústrias fonográficas, que tomaram vantagem da viável posição e do formato da MTV. De qualquer forma, quando os vídeos tornaram-se convenientes e a popularidade da MTV cresceu, ficou claro que os videoclipes também poderiam ser considerados produtos comerciais (Pedroso & Martins, 2006, p. 6).

Sabe-se que a MTV, como as rádios, é uma empresa cujo produto é a música e o artista. Inicialmente, seu papel fundamental era apresentar propagandas visuais de músicas de bandas fornecidas pelas gravadoras de forma gratuita. Sobrevivendo de raros anúncios de outros produtos, a MTV, no início, ao longo de suas 24 horas de transmissão, reproduzia sua seleção limitada videoclipes que, depois de terminada, voltava ao início num *looping* constante. No entanto, quando a quantidade de videoclipes aumentou, a partir da demanda por novas formas de propaganda, os clipes que eram fornecidos de forma gratuita para a MTV, agora tinham que disputar um horário de transmissão, levando a emissora a cobrar pelo tempo de reprodução.

Assim como as demais emissoras televisivas, a MTV reproduzia um conteúdo audiovisual que estava à mercê de uma forte concorrência interna, onde um videoclipe competia com outro pela atenção do espectador. Dessa forma, quanto mais um videoclipe agradava aos telespectadores, era melhor para a emissora e, conseqüentemente, melhor para o astro do clipe. Instaurava-se assim uma disputa entre os artistas musicais: fazer um bom clipe era fazer um clipe vendável, ou seja, mais divulgado na TV.

Porque os videoclipes são mais do que meras propagandas (...), artistas e bandas vêm, na curta história da MTV, entrando em conflito com os empresários da MTV e com as gravadoras. Há uma contradição fundadora, familiar para Hollywood, entre os interesses dos artistas e aqueles criados para o lucro das gravadoras. Em um círculo previsível, quanto mais canções são adaptadas para uma produção que agrada a uma larga audiência, mais audiência consegue o canal televisivo. (...). Cuidadosa em relação à censura, considerando a audiência das partes racistas da América, a MTV em princípio censurou bandas de artistas negros e sexo explícito. (Kaplan, 1987, p. 15) [tradução minha]

Para vender mais videoclipes, a gravadora/produtora deveria agradar ao público consumidor estadunidense que, carregado de preconceitos, em plenos anos 80, aceitava apenas artistas brancos. Esta determinação, no entanto, começou a mudar a partir do boicote de alguns músicos, como David Bowie, à MTV por conta dessa autocensura. Algo começava a mudar nos videoclipes e na sociedade. Em 1983, com a divulgação do álbum *Thriller* e do single homônimo, o videoclipe *Billie Jean* de Michael Jackson foi um marco da MTV, pois foi o primeiro clipe de um artista negro a ser reproduzido em sua programação. Depois de uma antológica apresentação dessa canção no show “Motown 25: Yesterday, Today, Forever”, Michael Jackson inaugurou seu novo visual, com a plástica nasal,

roupas brilhantes e uma luva somente na mão direita; bem como apresentou ao público, pela primeira vez, o *moonwalk*, seu passo de dança mais característico. Essa apresentação, que é considerada um dos 25 momentos mais importantes da cultura pop⁸, gerou reações extremas no público, que começou a copiar de maneira incontrolável as roupas e passos de Michael Jackson. Seria, portanto, inevitável que a MTV reproduzisse o videoclipe de Billie Jean.

Nesse momento, o videoclipe mantém a sua função de divulgar a música, o artista e o álbum, que ficam mais conhecidos e ganham espaço no mercado, mas pode-se perceber que, ao se popularizarem, deixam de ser somente um recurso publicitário, pois se tornam também um produto de consumo.

Mas, antes de discutir as semelhanças entre vídeos de rock e propagandas como textos específicos, deixe-me apontar como, de modo geral, em um fluxo de 24 horas, a função da MTV é como a de uma contínua propaganda de um tipo ou de outro. (...) Essa é a razão pela qual a MTV, mais do que qualquer outra televisão, é relacionada ao consumo. Ela evoca um tipo de transe hipnótico no qual o espectador é suspenso em estado de desejo insatisfeito, mas sempre sob a ilusão de iminente satisfação através de um tipo de compra. O desejo é deslocado até a gravação que irá personificar o magnetismo e a fascinação do artista. (Kaplan, 1987: p. 12) [tradução minha]

O videoclipe torna-se um produto porque deixa de simplesmente fazer a propaganda de uma canção, nos leva à visualização do artista, de suas roupas, suas dança, seus trejeitos; leva-nos a desejar o próprio artista e não apenas sua obra. Considerando isso, um videoclipe mais trabalhado vende uma imagem melhor de artista desejado. A partir disso os clipes começam a consolidar suas

⁸ Cf. <http://edition.cnn.com/2005/US/09/01/cnn25.top25.entertainment/index.html>. (último acesso em 20/09/2010)

técnicas e seu formato, que não se desenvolveram aleatoriamente, mas obedecendo a objetivos propagandísticos. Assim, é nos recursos publicitários já existentes na mídia televisiva que o videoclipe embasa seu formato, originando sua própria estética.

Analisando-se as concepções estéticas e as dimensões técnicas da produção dos videoclipes de *rock*, vê-se que elas obedecem aos padrões estéticos profissionais dos vídeos publicitários, como mudanças de sequências de imagens controladas por computador – as imagens digitais, a câmera lenta, as imagens de corte rápido, as mudanças frequentes de formato e perspectiva, os ângulos inusitados de câmera e todo o repertório de efeitos e técnicas dos filmes publicitários.(...)Não apenas os padrões dos videoclipes estão relacionados às regras estéticas dos vídeos publicitários, como também a maior parte de seus diretores e produtores são profissionais da área da publicidade. (...) Assim como os reclames publicitários da TV, os videoclipes são uma inusitada, violenta e difusa transmissão de mensagens cuidadosa e intencionalmente produzidas para arrebatá-lo o consumidor de *rock*. Pela provocação imediata do efeito de imagens e sons sobre o telespectador, as sensações efêmeras que remetem ao universo simbólico do *rock* induzem ao consumo da produção fonográfica. (Pedroso & Martins, 2006: p. 6)

Por isso, podemos afirmar que o valor de um videoclipe não está apenas em suas qualidades técnicas com relação àquilo que já se estruturou como uma técnica. Ele é uma obra que tem a função de propaganda e, portanto, deve conferir ao seu produto, o artista, um valor de mercado maior, agregando à música qualidades adicionais, “coisas adicionais” que podem ser cristalizadas em novas

técnicas, novos recursos. Ou seja, ele obedece a uma competitividade de mercado. O videoclipe que apresenta novos elementos estéticos adquire, portanto, maior valor artístico e mercadológico. Torna-se artístico, torna-se agente de forças.

Ao analisarmos o videoclipe de Billie Jean, percebemos já um grande avanço com relação ao vídeo dos The Buggles, por exemplo. Enquanto no último vemos apenas a banda cantando sua canção, no clipe de Michael Jackson temos um enredo e efeitos especiais que objetivam sua sustentação. A letra de Billie Jean nos revela o drama de um eu lírico preocupado com a revelação de que uma garota gostava dele; o videoclipe amplia essa história, colocando um paparazzo perseguindo o próprio cantor, Michael Jackson, que, ao tocar nos objetos e pisar na rua ilumina tudo em seu caminho, inclusive um mendigo que ajuda com uma moeda iluminada. Fora isso, o trabalho do paparazzo é em vão, pois todas as fotos que tira acabam saindo em branco. Nesse clipe temos um enredo, efeitos especiais e a dança de Michael Jackson que fizera tanto sucesso no show da Motown: elementos suficientes para conquistar milhares de fãs e alavancarem a audiência da emissora.



paparazzo



Michael

o Michael
sumiu!



Depois de Billie Jean e de outros videoclipes, seus contemporâneos, não bastava apenas a presença do artista interpretando a canção, havia que se ter mais: talvez uma narrativa, efeitos especiais, imagens nonsense. Com a popularização da MTV e dos recursos utilizados nos vídeos de sua programação, a inventividade e a inovação tornam-se fatores essenciais para a produção de muitos videoclipes, enquanto outros somente continuavam reproduzindo o que já fora criado. Portanto, podemos perceber como o desenvolvimento dos videoclipes está atrelado ao desenvolvimento da própria MTV que, para atender a fins mercadológicos, surgiu como um espaço para divulgação, reprodução e criação de propagandas em formato de clipe que competem constantemente. O que passa a ser valorizado não é apenas o artista ou a música, mas sua estética visual, como podemos atestar nas premiações anuais da MTV, onde os videoclipes são julgados baseados em critérios que vão além do artista e canção, atrelando-se às novas necessidades de um público consumidor cada vez mais exigente. Por exemplo, no último Video Music Awards da MTV estadunidense, foram categorias de premiação: melhor direção de arte, melhor coreografia, melhor fotografia, melhor direção, melhor edição e melhores efeitos especiais.

Nesse misto de mercado, arte, criação e reprodução, há muita competição estética e, por conseguinte, muita criação: é onde o novo irrompe do caos.

Hyperballad

*E imagino como o meu corpo soaria
Batendo contra aquelas rochas
E quando ele pousar
Os meus olhos estarão abertos ou fechados?*⁹

Ainda um videoclipe onde temos o artista cantando sua música, no caso, a cantora islandesa Björk. Mas temos um pouco mais. Recursos técnicos: a cantora fica deitada em uma maquete com pequenas montanhas e ao fundo, uma projeção de nuvens em grandes pixels passa. Uma câmera, em um movimento quase pendular focaliza em plano fechado o busto de Björk enquanto projeções são lançadas em seu rosto, projeções da cantora em sua performance, de objetos voando, de luzes piscando e de uma animação da própria artista, convertida em pixels, que lembra muito antigos jogos de videogame de 8 bits. As animações e projeções poderiam ter sido incluídas digitalmente no vídeo através de um computador, como são, em geral, incluídos os efeitos especiais em qualquer produção audiovisual contemporânea. Nesse videoclipe as inserções de efeitos especiais se dão de maneira quase artesanal: as animações são projetadas na cantora ou em telas. Temos apenas a câmera que filma tudo que se passa no cenário, inclusive as projeções. Apenas uma câmera e a montagem posterior de suas cenas: Algo completamente inesperado, considerando todos recursos técnicos que hoje nos são disponíveis. Em resumo, para se fazer este clipe, os ingredientes foram: uma maquete, uma



⁹ *Hyperballad*. Björk, Nellee Hooper & Marius De Vries, in: Björk, **Post**. Faixa 4, n. B000024145. One little indian. 1999. Áudio CD. [tradução minha]

cantora, projetores e um programa muito rudimentar de animação em computadores, que poderia ter sido feito até mesmo no MS-DOS.

Montanhas, nuvens passando. Cores dançando. Um rosto inerte, dormindo; cores dançando. Percebemos minúsculas luzes que piscam sobre o rosto de perfil, enquanto a câmera movimenta-se para enquadrá-lo de frente. Nesse momento, os pequenos pontos luminosos, que piscam alternando-se, juntam-se a uma tela, semelhante a um monitor de TV, que acende ao fundo. Nessa tela cores e luzes dançam, e parecem acompanhar o ritmo da música, que também vai construindo-se aos poucos, juntamente com os elementos imagéticos: a cada novo fragmento imagético, surge também um novo fragmento sonoro.

A princípio, algumas luzes são apenas fragmentos que se mostram sobre a tela, porém, tentamos ligá-los a outros elementos e buscar referências para significá-los. Os pontos luminosos que surgem sobre o rosto, por exemplo, lembram chuva de uma tela de TV não sintonizada em nenhum canal. Porém, talvez essa significação apenas ocorra depois que aparece ao fundo a tela de um monitor e os pontos luminosos fundem-se a ele. Após isso, novos brilhos surgem, semelhantes a lâmpadas que se acendem sobre o rosto. Conforme um novo som, uma nova lâmpada se acende. E de repente, várias outras luzezinhas vermelhas piscam dispostas tais quais os postes de iluminação pelas ruas.

Taças, carros, talheres: objetos transparentes lançam-se sobre os rostos e, ao chocarem-se contra eles, espatifam-se em fragmentos que desaparecem. O enquadramento volta ao que era inicialmente. O rosto deitado, de perfil, dormindo. A face fantasmagórica que cantava desaparece e, em seguida, também esse rosto que dorme. Eles cedem lugar a uma Björk de corpo inteiro que aparece e começa a correr. Ela parece um personagem de videogame e corre como se precisasse passar de fase. Torres elétricas colocam-se como obstáculos em seu caminho; é preciso desviar delas. De repente, a personagem não avista o penhasco (ou terá avistado?) e cai. Ao fundo, papel amassado; no chão, terra. Espatifa-se, fragmenta-se, desaparece, da mesma forma que os objetos que outrora se chocavam contra o rosto. As referências, nesse momento, são,

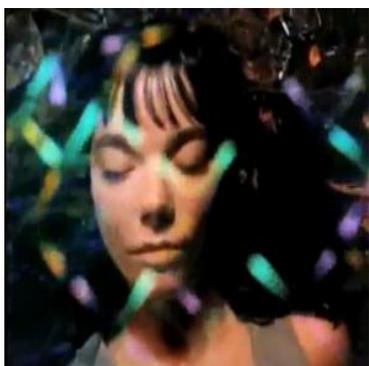


claramente, as de um jogo de videogame. Nesses jogos, normalmente o personagem morre ao esbarrar em algo que não devia, ou ao cair de um penhasco. Game over? Ou há outras vidas ainda para se gastar?

Ressurge o rosto fantasma; ele, agora deitado de perfil, ainda canta: “so I can feel happier to be safe up here with you”. “Safe”?? Mas a personagem não acabara de morrer? Novamente as torres de iluminação. A câmera mudando mais uma vez o enquadramento e, nessa transição, a parte superior das torres giram sincronizadas, acompanhando o *looping* sonoro. Rosto que dorme. Rosto fantasma que canta. Lâmpadas que se acendem. Objetos que se despedaçam contra as faces. “Still throwing things off/ I listen to the sounds they make/ On their way down/ I follow with my eyes 'til they crash”. Os olhos fechados. A câmera dança e não resolve onde se fixar. Muda de plano, volta ao anterior, e se movimenta de um lado para o outro. As luzes piscam. O monitor ao fundo e, então, cores saem dele e passam por cima do rosto, que desde o princípio dormia e agora abre seus olhos. A personagem de videogame aparece novamente, corre pela cidade, em meio a postes e prédios. Sobrepostos a ela as duas faces. O rosto fantasma canta feliz: “So I can feel happier to be safe again with you”

Mas a personagem cai mais uma vez e se fragmenta. E tudo aparece junto. Todas as cores, verdes, azuis, brancos. A face fantasma, a face que dorme. A dança da câmera. As luzes piscando. Os sons, todos eles, os sons. E o cenário mostra-se organizado na medida em que a música vai desaparecendo. Montanhas ao fundo, uma cidade com prédios e, algo no meio, que lembra uma avenida central.





we live on a mountain
right at the top
there's a beautiful view
from the top of the mountain

every morning I walk towards the edge
and throw little things off
like: car parts, bottles and cutlery
or whatever I find lying around

it's become a habit
a way to start the day

i go through all this - before you wake up
so I can feel happier - to be safe up here with you

it's early morning
no one is awake
i'm back at my cliff
still throwing things off

i listen to the sounds they make
on their way down
i follow with my eyes 'til they crash
imagine what my body would sound like
slamming against those rocks

when it lands
will my eyes
be closed or open?

i go through all this - before you wake up
so I can feel happier - to be safe up here with you

nós vivemos numa montanha
bem lá no topo
há uma bela vista
do topo da montanha

todas as manhãs eu caminho para a beirada
e jogo pequenas coisas fora
como: partes de carros, garrafas e facas
ou qualquer coisa que eu encontro em volta

está virando um hábito
um modo de começar o dia

eu passo por tudo isso - antes de você acordar
então eu posso ficar mais feliz - por estar a salvo aqui, com você

é de manhã bem cedo
ninguém está acordado
eu volto para o meu penhasco
ainda jogando coisas fora

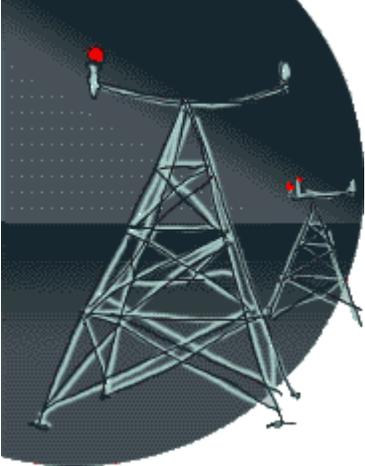
eu ouço os sons que elas fazem
na sua queda
eu as sigo com os olhos até elas quebrarem
e imagino como o meu corpo soaria
batendo contra aquelas rochas

e quando ele pousar
os meus olhos estarão abertos ou fechados?

eu passo por tudo isso - antes de você acordar
para que eu possa ficar feliz - por estar a salvo aqui, com você

[tradução minha]





No clipe, aparecem vários elementos que representam diretamente a letra acima. Os objetos que ela joga do alto da montanha e que se espatifam enquanto ela mantém seus olhos fechados. A visão do próprio corpo caindo, a dúvida se sobreviveria ou não à queda. Essas são representações mais diretas, mais claras.

Há, porém, outras interpretações possíveis, que dependem de uma maior inferência do espectador. Na letra, é claro que ir a beira da montanha é um hábito diário, algo que se repete incessantemente. Talvez, por isso, há também uma repetição dos eventos no videoclipe. A personagem cai, morre, e começa tudo novamente. Precisa enfrentar obstáculos, corre, foge, mas está salva de novo, mesmo depois de cair e se despedaçar. Será um sonho da moça que dorme? Será que aquele rosto, de olhos fechados, é, na verdade, o corpo que já se lançou do penhasco? Ele poderá abrir seus olhos mais uma vez? Dessa forma, é possível perceber nas imagens, ainda que metaforicamente, ilustrações do que expressa a letra.

Também podemos fazer uma interpretação metonímica de alguns elementos, como, por exemplo, de algumas luminosidades que aparecem no clipe. Quando as primeiras luzes piscam sobre o rosto, elas parece fundirem-se à tela da TV que surge ao fundo, então podemos atribuir-lhes esta representação: fazem parte da tela do monitor. As luzes amarelas que surgem em seguida lembram-nos lâmpadas, que parecem serem acesas pelo som da música. Depois, vêm as luzes vermelhas, que logo se transformam em algo que remete a postes de iluminação pública. Até aqui, as interpretações são possíveis a partir de processos metafóricos e metonímicos, sendo que, muitas vezes, um precede o outro.

Contudo, há ainda outros elementos, e esses, não possuem relação direta com a letra da canção. Parecem estar mais próximos dos sons, parecem acompanhá-los como em uma dança. Trata-se, por exemplo, das cores que saltam sobre o rosto perto do final do clipe. Esses são elementos que podemos interpretar como puros não-dados, como opsignos, como formas imagéticas puras. Sobrepõem-se à face que dorme e à face que canta. Misturam-se aos outros

elementos, às luzes, aos objetos fantasmagóricos, mas não representam nada. Talvez, por isso, possam representar tudo.



“Imagine como o meu corpo soaria / batendo contra aquelas rochas / E quando ele pousar / os meus olhos estarão abertos ou fechados?’ Na tentativa de escrever uma sinopse para "Hyperballad", eu achei quase impossível de interpretar. É o corpo de Björk no chão abaixo dos penhascos, com a sua alma cantando acima dela? Ela é uma parte da paisagem; seu nariz é parte das montanhas? Como essas imagens eram transferidas através da lente da câmera? Aquela pessoa era realmente Björk ou uma simples escultura? Que diabos é a proporção dessa jovem? Ao voltar um pouco aos meus sentidos, eu vejo algum sentido. As imagens azuladas e flutuantes foram projetadas em um vidro fixado acima da modelo. Certo? O conjunto de LED foi apenas combinado com a modelo, fixados em um poste. Certo? Bem, seja qual for o certo, deixa pra lá. Devido em parte à minha perplexidade pessoal na compreensão deste

vídeo e da construção de suas imagens, cheguei à conclusão que "Hyperballad" é, se nada mais, uma das peças mais vanguardistas de vídeos musicais no final do século 20. Num relance, a composição reúne-se completamente com os elementos da música. No entanto, suas imagens são mais transcendentais que qualquer outra propaganda pop. De fora para dentro, de dentro para fora."¹⁰

Podemos dizer que apenas a junção do som e das imagens gera um devir interpretativo. Essa combinação momentânea e específica produz significações que são únicas e que provocam sentidos únicos e irrepetíveis para cada olhar-sentido individual que com ela entra em contato. Não podemos estabelecer uma interpretação única desse acontecimento, pois ele se faz eterna e constantemente a cada novo olhar; podemos apenas entender como ele se consolida, como recursos simples como projeções em um rosto podem tecer fios para o passado e futuro, modificando e transformando outros sentidos-acontecimentos, outros sentidos e olhares individuais também em constantes transformações.

Temos nesse videoclipe a cantora interpretando sua canção, mas temos também um amálgama de imagens e sons que, ao se confundirem e mesclarem-se de forma concomitantes, produzem algo novo, além do óbvio, além do esperado. Irrrompe-se o caos, a possibilidade de devires que fazem até com que o crítico tenha dúvidas: o clipe é bom por quê? O que ele quer dizer? Que recursos são esses? Por que LEDs e projeções? Vazio e plenitude de sentidos que se misturam e se vão. Há incertezas, há trabalho criativo. É aquilo que João Cabral chamava de pedra, na poesia que resume sua poética:

1.
Catar feijão se limita com escrever:
joga-se os grãos na água do alguidar
e as palavras na folha de papel;
e depois, joga-se fora o que boiar.

¹⁰ Resenha do videoclipe Hyperballad presente no site da cantora Björk, sem autor explicitado, in: <http://unit.bjork.com/specials/gh/SUB-02/index.htm>. (último acesso em 08/12/2010). O link para o site original estava fora do ar. [tradução minha]

Certo, toda palavra boiará no papel,
água congelada, por chumbo seu verbo:
pois para catar esse feijão, soprar nele,
e jogar fora o leve e oco, palha e eco.

2.

Ora, nesse catar feijão entra um risco:
o de que entre os grãos pesados entre
um grão qualquer, pedra ou indigesto,
um grão imastigável, de quebrar dente.
Certo não, quando ao catar palavras:
a pedra dá à frase seu grão mais vivo:
obstrui a leitura fluviente, flutual,
açula a atenção, isca-a como o risco. (Melo Neto, 1994, p. 346)

A arte é como “um grão imastigável, de quebrar dente” que impede a interpretação fluida, leve, até desatenta. A não arte de Baudrillard proporcionaria isso, olhares cegos, acostumados, rotineiros. A arte deve produzir rupturas, quebrar dentes, causar novos sentidos, novos acontecimentos, novos devires. É o que encontramos nesse videoclipe, é que encontraremos à frente. Antes, mergulhemos no caos.

Do corpo ao caos do caos ao corpO

*“Quando algo sai do seu controle
O mundo volta a respirar
A confusão pode ser doce
A perfeição pode matar”¹¹*

Quero voltar. Seguir as pegadas. Percorrer o caminho que nos trouxe aqui. Quem foi o primeiro a experimentar? Quem foi o louco que teve essa ideia? Ela pertenceu a um só homem? Foi um delírio coletivo? Uma brincadeira de criança? Terá sido algo extremamente elaborado, construído por meio de técnicas previamente escolhidas? Foi obra de um plano tecido pelo caos?

O caos me amedronta. Ele está à espreita o tempo todo, pronto para nos assustar. Não percebe as pontas de seus sapatos de verniz surgindo por detrás da cortina? Ele vive ali; ora fica debaixo da mesa, da cama, atrás do sofá. Não adianta querer fiscalizar, ter tudo sob controle; ele surgirá. Esse caos movimenta a história e é responsável pelo surgimento das coisas. Sem ele não há criação, não há vida. A vida – criação – surge do descontrole, desse algo que escapa da estrutura, explode, rompe suas paredes e se liberta. O homem, porém, se aproveita do caos e finge ser o criador de todas as coisas. Prepotente o homem.

O que caracteriza o caos, com efeito, é menos a ausência de determinações do que a velocidade infinita com a qual elas se esboçam e desaparecem: não é um movimento de uma à outra, mas, ao contrário, a impossibilidade de uma relação entre duas determinações, uma vez que uma não aparece sem que a outra já tenha desaparecido, e que uma apareça como evanescente quando a outra desaparece como esboço. O caos não é um estado inerte, não é uma mistura

¹¹ Woo. John Ulhoa, in: Pato Fu, **Daqui pro futuro**. Faixa 7. Tratore/Rotomusic. 2007. Áudio CD.

ao acaso. O caos caotiza, e desfaz toda a consistência no infinito. (Zourabichvili, 2004a, p. 39) [tradução minha]

O fato de as coisas surgirem do caos não significa que o caos surja do nada. Ele só é caos porque rompe com algo. Se não há o que romper, dificilmente haverá o que criar. Essa relação pode ser compreendida por uma metáfora da física bastante interessante, utilizada para explicar o processo de entropia.

Entropia, em termos muito gerais, pode ser considerada a tendência de todas as coisas a se desorganizarem. Para explicá-la, James Maxwell cria a imagem de um demônio que busca desesperadamente a organização. Imaginemos um recipiente em que há moléculas movimentando-se desordenadamente em distintas velocidades. Cabe a um suposto demônio organizá-las: ele divide o recipiente em dois e coloca de um lado as moléculas que estão em altíssima velocidade; de outro, as que se movimentam lentamente. Acabada a separação, o demônio percebe que, por conta do atrito, as moléculas, antes rápidas, vão perdendo a velocidade, e as que estavam lentas, pelo fato de se esbarrarem o tempo todo, começam a se movimentar mais rapidamente. Seu trabalho foi inútil: as moléculas, assim como todas as coisas, tendem à desorganização.

Zourabichvili, ao dizer que “o caos é menos a ausência de determinações do que a velocidade infinita com a qual elas se esboçam e desaparecem” (Idem, *ibidem*), mostra justamente que algo só é caótico porque existem determinações daquilo que ele deveria ser e, no rompimento desse estado, ele se caotiza. Dessa maneira, percebemos que as grandes criações surgem desse rompimento, dessa quebra de estrutura, de controle.

No cinema foi assim. No decorrer de sua história há vários exemplos de momentos em que algo inesperado permite a criação. Méliès, o grande ilusionista, pai dos efeitos especiais cinematográficos, deparou-se com uma de suas técnicas inovadoras quando algo não previsto aconteceu: enquanto realizava uma filmagem, o cinematógrafo travou e ele percebeu a possibilidade de sobrepor imagens. Outra técnica desenvolvida nos primórdios do cinema de uma forma impensada é o *travelling*. Um cinegrafista dos irmãos Lumière, durante filmagens

em Veneza, resolveu colocar a câmera sobre uma gôndola, sem prever que dali surgiria um dos maiores recursos da história do cinema. Contudo, esses lapsos, essas fugas, transformaram-se em técnicas, pois o demônio não sossega e está sempre pronto a organizar e tomar para si o novo, tirando-o de seu estado de caos e transformando-o em nova estrutura.

Esse caos não age apenas nas coisas do mundo, mas na visão que possuímos delas. Sempre que nos deparamos com algo novo, desconhecido, que não conseguimos reconhecer ou significar de imediato, somos tomados pelo caos. O homem, em sua desesperada vontade de controlar todas as coisas, desconforta-se quando algo lhe foge desse controle.

Esse, porém, é um controle bastante questionável. Se o analisarmos, perceberemos que, na maior parte do tempo, ele é uma ilusão. O ser humano pensa dominar algo, por conhecê-lo, por ser capaz de lhe atribuir um significado. De onde vem, no entanto, esse significado que ele atribui? Vem daquilo que já está dado, representado, de sentidos pré-existentes, histórica e socialmente construídos. Portanto, não é o homem-indivíduo que domina o sentido das coisas, mas é, na verdade, dominado por ele; preso em uma cadeia de representações que lhe limita ao mesmo tempo em que lhe fornece a ilusão de controle. Por isso ele não quer escapar e sente-se bastante confortável em sua cela. Para Deleuze e Guattari, buscamos por um guardassol que nos proteja do caos: “(...) *os homens não deixam de fabricar um guarda-sol [sic] que os abriga, por baixo do qual traçam um firmamento e escrevem suas convenções, suas opiniões;*(...)” (Deleuze & Guattari, 1992, 261)

Sair debaixo dessa proteção e enfrentar o sol certamente é dolorido, tal qual para o homem que, no mito, escapa da caverna e vai de encontro à luz. Seus olhos, não habituados a ela, doem, têm dificuldade para se abrir. Seria, talvez, mais fácil voltar à caverna, novamente se acorrentar e viver enxergando as sombras como se fossem elas a própria realidade.

Sob esse guardassol, sentimo-nos seguros, mas é essa uma segurança falsa. Agimos, segundo Peirce, como o avestruz que, ao sentir-se ameaçado,

esconde sua cabeça na terra, como se dessa maneira afastasse de si o perigo. O perigo continua por perto, porém o avestruz não o enxerga:

“Esconde o perigo de si mesmo e diz com calma que não há perigo; e sentindo-se seguro de que o perigo não existe, porque deveria levantar a cabeça para vê-lo? Um homem pode proceder na vida afastando de sua visão tudo o que pode provocar mudanças nas suas opiniões (...)” (Peirce *apud* Nicola, 2005, p. 441)

Pois essa provocação pode colocá-lo em um estado de desestruturação, de abalo de suas convicções, instaurando o caos. É nesse momento caótico que algo novo pode surgir, que a vida-criação pode ocorrer. É nesse momento que as possibilidades interpretativas se ampliam, que olhares se transformam, que preconceitos se desfazem. Portanto, o caos é extremamente necessário. Caos para movimentar-ser. Caos para ventilar. Caos para respirar. Respirar para viver.

Entreguemo-nos, então, ao caos. Essa entrega, contudo, não é tão fácil, demanda certo esforço. Assim, como o do homem de Platão, que, fora da caverna, sofrerá para encarar o sol, sofrerá para enxergar sem ser por intermédio de sombras. E temos que sair da caverna, temos que rasgar o guardassol. Como? Abrindo fendas e deixando a vida atravessar. “(...) *mas o poeta, o artista abre uma fenda no guarda-sol, rasga até o firmamento, para fazer passar um pouco do caos livre e tempestuoso e enquadrar numa luz brusca, uma visão que aparece através da fenda* (...)” (Deleuze & Guattari, 1992, 261)

Essas fendas podem ser abertas, portanto, por forças-potências artísticas, por forças-potências filosóficas. Por aquilo que carrega o novo, que faça olhar para além da caverna, do guardassol, que faça encarar a luz e escolher suas nuances. Não há fuga; quando o caos atravessa, uma escolha deve ser feita.

“Uma potência é uma idiosincrasia de forças de tal forma que a dominante se transforma ao passar pelas dominadas, e as dominadas ao passar pela dominante: centro de metamorfose. É o que Lawrence chama um símbolo, um composto intensivo que vibra e se estende, que não quer

dizer nada, mas que nos faz revoltar até captar em todas as direções o máximo de forças possíveis, das quais recebemos sentidos novos ao entrarmos em relação com as demais. A escolha não é ajuizada, nem a consequência orgânica de um juízo: surge vitalmente de um turbilhão de forças que nos arrastam para a luta.” (Deleuze, 1996, p.187) [tradução minha]

O caos se instaura através de potências de forças que atuam nos corpos prendendo-o em um constante e necessário devir, com novos corpos, novas forças, novos sentidos, o outro, o novo.

Assim falou Nietzsche

*Quem sou?
De onde venho?
Eu sou o Antonin Artaud
E basta dizê-lo,
Como sei dizê-lo,
Imediatamente
Vereis o meu corpo atuar
Voar em estilhaços
E em dois mil aspectos notórios
Refazer
Um novo corpo
Onde nunca mais
Podereis
Esquecer-me.¹²*

*se quiserem, podem meter-me numa camisa de força
mas não existe coisa mais inútil que um órgão.
quando tiverem conseguido um corpo sem órgãos
então o terão libertado dos seus automatismos
e devolvido sua verdadeira liberdade.¹³*

Para entender como surge o novo, vamos primeiro tentar compreender melhor como se instaura o caos através do conflito de forças em um corpo e também pensar o conceito de *Corpo sem Órgãos* de Deleuze e Guattari. Para compreender um corpo sem órgãos, visualizemos antes um corpo com órgãos: um corpo tomado por uma organicidade, organização, estrutura. Um corpo no qual cada órgão está em seu lugar com uma função pré-determinada que garante o funcionamento repetitivo daquela estrutura que não se altera. Podemos pensar uma linguagem como um corpo. Uma linguagem é um sistema estruturado por signos para produzir sentidos, enunciados, arte. Podemos pensar o próprio signo como um corpo: um elemento formado por um significante e um significado para produzir sentido dentro de uma linguagem.

“O que é o corpo? Nós não o definimos dizendo que é um campo de forças, um meio provedor disputado por uma

¹² ARTAUD, Antonin. Surrealismo e revolução. In: WILLER, Cláudio. **Escritos de Antonin Artaud**. Coleção Rebeldes & Malditos - v. 5. Porto Alegre: L&PM, 1983. p. 111

¹³ Idem, ibidem, p. 161

pluralidade de forças. Com efeito, não há 'meio', não há campo de forças ou de batalha. Não há quantidade de realidade, toda realidade já é quantidade de força. Nada mais do que quantidades de força 'em relação de tensão' umas com as outras, Toda força está em relação com outras, quer para obedecer, quer para comandar. O que define um corpo é esta relação entre forças dominantes e forças dominadas. *Toda relação de forças constitui um corpo: químico, biológico, social, político.* Duas forças quaisquer, sendo desiguais, constituem um corpo desde que entrem em relação; por isso o corpo é sempre o fruto do acaso, no sentido nietzscheano, e aparece como a coisa mais 'surpreendente', muito mais surpreendente na verdade do que a consciência e o espírito." (Deleuze, 1976, p.21) [grifo meu]

Podemos pensar, também, um ser humano como um corpo; um ser formado por crenças, discursos, representações que determinam a maneira como se estruturam sua vida e seu pensar. Um corpo sempre se percebe completo, pois está tomado por forças que sugerem essa completude: forças reativas. Essas forças reagem aos elementos externos que poderiam alterar o corpo, tentando impedir qualquer mudança nele.

Por outro lado, a proposta de um corpo sem órgãos (CsO) nos remete a um corpo não estruturado, a um corpo impessoal cujo limite se refaz a todo momento, um corpo de devires; um corpo que não se prende a automatismos: o caos. Simplificando, o CsO seria um "asigno", um puro "não-dado". Um puro não-dado não possui sentido, não foi ainda significado. Pensando o indivíduo como um corpo, um CsO foge da cadeia representacional na qual ele se prende. Um CsO pode ser qualquer coisa que não pertença a essa cadeia. Uma nova imagem, um novo som, um novo pensar. O desconhecido. O que choca. Aquilo para que não possuímos referência alguma. Esse algo novo, quando surge, é uma força que age de forma violenta, tentando romper o guardassol e atravessar: uma força ativa. Há, dessa forma, um embate.

“Um corpo sem órgão se faz segundo a arte da experimentação. A experimentação é a parceira facilitadora da fabricação de um Corpo sem Órgãos.

Nessa tarefa produtiva, está implicado o desfazimento de relações desgastadas e caducas, mesmo que sejam as mais mezinhas e simples. No mesmo sentido, envolve-se uma ação inventiva. De um lado, poder experimentar embriagar-se com água pura, inebriar-se a penas alterando o fluxo do ar; de lado, transitar por entre as secreções de fumaças xamânicas nunca vistas ou traças linhas de devir entre odores e movimentos animais, minerais, moleculares. (...)

O Corpo sem Órgãos é o corpo dos encontros, é um campo de afecções, de partículas e, desse modo, é um corpo que levanta novos problemas, novas questões despontadas na imanência dos encontros.” (Yonezawa, 2007, p. 272)

Instaura-se um confronto de duas forças que atuam constante e incessantemente; forças várias que se confrontam por serem de naturezas diversas, de naturezas conflituosas e necessariamente violentas: forças ativas e reativas. É como se, ao considerarmos um corpo-indivíduo, existissem em seu interior forças, conceitos, signos cristalizados, saberes que propõem uma estagnação, um conformismo, uma mesmice passiva, a chamada força reativa. Essa é o próprio guardassol, a caverna que o protege da luz, que lhe oferece conforto. Exteriormente a ele, infinitas forças possíveis, vazias de significados ou, então, carregadas de outros novos saberes, conceitos, signos procurariam o corpo atuando como forças ativas de transformação, forças que contêm um devir, uma potência criadora, transformadora – uma força-vida.

Essa força ativa é o que podemos chamar de corpo estranho, corpo sem órgãos, corpo vazio, o não sentido. Ela, ao chocar-se com as forças reativas que habitam o indivíduo, submete-lhe a uma situação caótica, pois ao tentar atravessar, romper com a estrutura, desestabiliza o corpo, faz estremecer suas bases de apoio. É nesse caos, instaurado pelo conflito de forças que mudanças podem ocorrer.

Esse confronto entre forças ativas e reativas elabora a constituição de distintos pontos de vista que também se chocam. Na caverna, em seu interior, a

força reativa age apoiando-se em outras forças reativas. Ela tenta estagnar o corpo. As forças ativas também podem se apoiar em outras forças ativas e gerar novos pontos de vista, chocando-se e propondo transformações, novos devires.

“O eterno retorno não funciona sem uma transmutação. Ser do devir, o eterno retorno é o produto de uma afirmação dupla, que transforma o que se afirma e só se consolida através do ativo. Nem as forças reativas ou a vontade de negar retornarão, são eliminados pela transmutação, selecionadas pelo eterno retorno. Devemos distinguir a luta contra o Outro e a luta entre Si. A luta-contra trata de destruir ou repelir uma força (lutar contra "os poderes malignos do futuro"), mas a luta-entre, pelo contrário, trata de se apoderar de uma força para apropriar-se dela. A luta-entre é o processo pelo qual uma força se enriquece, apoderando-se de outras forças e somando-se a um novo conjunto, um novo devir.” (Deleuze, 1996, p.213) [tradução minha]

A partir desse confronto de forças chegamos ao eterno retorno: forças ativas incitam a uma guerra, forças reativas tentam fugir; mas quando as forças ativas conseguem penetrar no ser, as forças reativas se apoderam dela e já transformam em algo novo, o devir constante. Depois do conflito violento no corpo, caso as forças reativas vençam, os pontos de vista permanecem, os conceitos se perpetuam, a fenda é costurada e o guardassol continua a proteger da luz. Caso as forças ativas vençam e sejam recebidas com afeto pelo corpo, elas fazem parte dele agora, são internas e serão, por sua vez, novas forças reativas que se ligarão com outras forças reativas pra questionar o novo, a transformação. Ou seja, elas rompem com o antigo guardassol, mas se aliam ao seu tecido para criar um novo. Voltamos aqui à metáfora do demônio de Maxwell. As forças reativas nos levam à estruturação, à ordem, à estagnação.

“Será que o homem é essencialmente reativo? Será que o devir-reactivo é constitutivo do homem? O ressentimento, a má consciência, o niilismo não são traços de psicologia, mas como que o fundamento da humanidade do homem. São o

princípio do ser humano como tal. (...) Uma outra sensibilidade, um outro devir, seriam ainda do homem? Essa condição do homem é da maior importância para o eterno retorno. Ela parece comprometê-lo ou contaminá-lo tão gravemente que ele próprio se torna objeto de angústia, de repulsão e de nojo. Mesmo se as forças ativas voltarem, voltarão reativas, eternamente reativas. O eterno retorno das forças reativas, mais ainda, o retorno do devir-reativo das forças. Zaratustra não apresenta o pensamento do eterno retorno apenas como misterioso e secreto, mas como nauseante, difícil de suportar.” (Deleuze, 1976, p.32)

Humano, demasiado humano. Reativo, demasiado reativo. O homem, por fim, sempre busca proteger-se do sol; busca por uma caverna, por um corpo que lhe dê a sensação de segurança. Ele encontra isso nas estruturas que formula, nos sentidos que atribui, nas representações que cria. O homem é como o demônio e sua obsessão por organizar.

No entanto, os corpos do mundo continuam incessantemente imanando forças ativas para desestruturar, para reorganizar, para criar. As forças ativas geram o caos, a possibilidade de mudança. Este conflito de forças não se dá no plano consciente: ele é inconsciente, atemporal, fora de um espaço qualquer; esse conflito se dá no chamado *plano de imanência*¹⁴ e gera duas reações necessárias às forças interiores, reativas: violência ou afeto. Se há discordância, a violência se instaura e a força reativa perdura, se há afeto, a força ativa transforma. Mas é importante lembrarmos que cada força exterior, ativa, traz consigo um novo ponto de vista.

"Giramos ao redor de uma escultura e os seus eixos de visão fazem com que percebamos seu corpo ora em toda sua longitude, ora em perspectivas insólitas, algumas vezes seguindo dois ou mais caminhos que se distinguem: a posição no espaço circundante está intimamente dependente desses trajetos interiores. É como se caminhos virtuais se

¹⁴ “Diria-se que o plano de imanência é o que deve ser pensado, eo que não pode ser pensado. Seria o não pensado no pensamento. É o pedestal de todos os planos, imanente a cada plano pensável que não chega a pensá-lo.” (Deleuze, *apud* Zourabichvili, 2004a, 64) [tradução minha]

sobrepusessem ao caminho real, que recebe assim novos traçados, novas trajetórias. Um mapa de virtualidades, proporcionado pela arte, é sobreposto ao mapa real cujos caminhos transforma. Não é só a escultura, todas obras de arte, mesmo as musicais, implicam esses caminhos ou pegadas internas: a escolha de tal ou qual caminho pode determinar, a cada vez, uma posição variável da obra no espaço. Toda obra comporta uma pluralidade de trajetos, que só são legíveis e coexistem no mapa, e mudam de sentido de acordo com os trajetos que são escolhidos. Esses trajetos interiorizados não são separáveis dos devires. Trajetos e devires, a arte torna um presente dentro de outro, torna sensível sua presença mútua, e se define assim, invocando a Dionísio como o deus dos lugares de passagem e das coisas esquecidas." (Deleuze, 1996, p. 90) [tradução minha]

O conflito de forças externas, que o mundo nos oferece a cada instante através de nossas sensações, com as forças internas, força o início / ruptura/ continuação de uma trajetória, de um caminho, possibilitando que os devires atuem como forças que promovem novas possibilidades para o ser. Essas novas trajetórias possibilitam um rearranjo das forças reativas, das forças internas de um ser que está em constante devir, considerando aqui que o

“devir não é alcançar uma forma (identificação, imitação, mimesis), mas a zona limítrofe, de indiscernibilidade ou de indiferenciação, de tal forma que não se saiba distinguir uma mulher de um animal ou uma molécula: sem imprecisões nem generalizações, a não ser imprevistos, não preexistentes, tanto menos determinados em uma forma quanto singularizados em uma população. (...) Entre o sexos, os gêneros ou os reinos, algo se passa. O devir sempre está ‘entre’: mulher entre mulheres, animal entre animais.” (Deleuze, 1996, p.11-12) [tradução minha]

No confronto de forças, há potências de mudanças, de novos sentidos, de novas possibilidades. O devir constante a que o homem está submetido produz

novos conceitos, novos sentidos, novos signos. A cada força, novas reações, novas reestruturações do corpo se dão, gerando conceitos e signos, novos sentidos para o mundo que permanecem e se transformam. O encontro com as forças ativas obriga o indivíduo a pensar, a criar, a ampliar. Nesses encontros o caos se cria, sentidos surgem, o indivíduo muda, o devir atua; e tudo se dá em um acontecimento.

“elevamos cada acontecimento à potência do eterno retorno para que o indivíduo, nascido daquilo que ocorre, afirme sua distância de todo outro acontecimento e, afirmando-a, siga-a e espouse-a, passando por todos os outros indivíduos implicados pelos outros acontecimentos e dela extraia um único Acontecimento que não é senão ele mesmo de novo ou a universal liberdade. O eterno retorno não é uma teoria das qualidades e de suas transformações circulares, mas dos acontecimentos puros e de sua condensação linear ou superficial.” (Deleuze, 2006, p. 184)

Acontecer

Acordar, viver

*Como acordar sem sofrimento?
Recomeçar sem horror?
O sono transportou-me
àquele reino onde não existe vida
e eu quedo inerte sem paixão.*

*Como repetir, dia seguinte após dia seguinte,
a fábula inconclusa,
suportar a semelhança das coisas ásperas
de amanhã com as coisas ásperas de hoje?*

*Como proteger-me das feridas
que rasga em mim o acontecimento,
qualquer acontecimento
que lembra a Terra e sua púrpura
demente?
E mais aquela ferida que me inflijo
a cada hora, algoz
do inocente que não sou?*

Ninguém responde, a vida é pétrea¹⁵

A produção de sentido e de signos se origina no plano de imanência, no exato momento do confronto entre as forças ativas e reativas que gera caos no interior do corpo. Esse momento de produção de sentido, de transformação de forças ativas em reativas, não dura. Momento transformação. Sopro de vida. Inefável. Momento-acontecimento.

(...) o sentido não é nunca princípio ou origem, ele é produzido. Ele não é algo a ser descoberto, restaurado ou re-empregado, mas algo a produzir por meio de novas maquinações. Não pertence a nenhuma altura, não está em nenhuma profundidade, mas é efeito de superfície, inseparável da superfície como de sua dimensão própria. (Deleuze, 2006, p.75)

Pensar o sentido como um efeito de superfície é considerar que para a construção de sentido não é necessária a estruturação. Para tecerem-se análises sobre filmes ou imagens, por exemplo, desconstrói-se a obra parte

¹⁵ In: ANDRADE, Carlos Drummond de. **Farewell**. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1996. p. 53.

a parte, cavouca-se, procurando o que há por trás de todas as coisas, acreditando-se que, dessa forma, encontrar-se-á o sentido. Dessa maneira cria-se uma estrutura, voltamos à força reativa. A montagem dialética do cinema, por exemplo, alterna imagens com o propósito de criar um significado composto por uma síntese, ou seja, de forma a levar o público rapidamente a uma mesma conclusão. Isso é estruturar: analisando as obras de Eisenstein cena a cena, descobre-se o processo da montagem dialética e a construção de sentido para tais obras segue esse caminho.

Porém, para Deleuze, o sentido só existe na superfície, ou seja, algo só tem sentido no momento em que se apresenta. Por isso, esse sentido é inefável, pois ao tentar captá-lo, segurá-lo, sai-se da superfície. Assim, podemos pensar o sentido como o momento de construção de um novo corpo orgânico e reativo. Porém, o instante em que isso se dá, os fatores que o desencadeiam, a pluralidade de vozes, sensações, lembranças e devires que o constituem, são indetermináveis. Não é possível explicar como, exatamente, uma força ativa ganha a batalha em um corpo, não é possível explicar o que a faz tornar-se reativa. Essa transformação dá-se no acontecimento: “*O acontecimento é o próprio sentido*” (Deleuze, 2006, p. 23)

Nesse espaço-tempo, no acontecimento, é que o signo adquire, de fato, seu sentido. Ele pode ter um significado a ele necessariamente relacionado, mas só será pleno e transcendente quando feito acontecimento. Sendo assim, não podemos entender o sentido a não ser no Aion; procurarmos por ele no momento em que ele se dá, no momento inefável que ele surge e se esvai. **No** Aion, o presente não se instaura como espaço das vivências corporais, ele é ilimitado como o futuro e o passado, mas tem a duração de um instante. Sendo sempre passado e sempre devir, ele redimensiona-se como verdade eterna do tempo. O Aion cria uma nova realidade onde os sentidos são efeitos de superfície, e é isso que torna a linguagem possível.

“Em lugar de um presente que absorve o passado e o futuro, um futuro e um passado que dividem a cada instante o presente, que o subdividem ao infinito em passado e o futuro,

nos dois sentidos ao mesmo tempo. (...) É este mundo novo, dos efeitos incorporais ou dos efeitos de superfície, que torna a linguagem possível. Pois é ele, (...) que tira os sons de seu simples estado de ações e paixões corporais; é ele que distingue a linguagem, que a impede de se confundir com o barulho dos corpos (...) Os acontecimentos puros fundamentam a linguagem porque eles a esperam tanto quanto eles nos esperam e não têm existência pura, singular, impessoal e pré-individual senão na linguagem que os exprime. É o expresso, na sua independência, que fundamenta a linguagem ou a expressão, isto é, a propriedade metafísica adquirida pelos sons de ter um sentido e secundariamente de significar, de manifestar, de designar, em lugar de pertencer aos corpos como qualidades físicas. Tal é a mais geral operação do sentido: é o sentido que faz existir o que o exprime e, pura insistência se faz desde então existir no que o exprime.” (Deleuze, 2006, pp.170s)

Para Deleuze, é o Aion que forma os acontecimentos, o lugar em que a linguagem se faz, o lugar onde se encontram os sentidos:

“Cada acontecimento é o menor tempo, menor que o mínimo de tempo contínuo pensável, porque ele se divide em passado próximo e futuro iminente. (...) O Aion é a linha reta que traça o ponto aleatório; os pontos singulares de cada acontecimento que distribuem sobre esta linha, sempre relativamente ao ponto aleatório que os subdivide ao infinito e assim faz com que se comuniquem uns com os outros, estende-os e estira-os por sobre toda a linha. Cada acontecimento é adequado ao Aion inteiro, cada acontecimento comunica com todos os outros, todos formam um só e mesmo Acontecimento, acontecimento do Aion onde têm uma verdade eterna.” (Deleuze, 2006: pp. 66s)

Por isso, esse momento singular, em que se faz o acontecimento, apesar de indeterminável, de imensurável, é também o momento em que todo o passado, presente e futuro se alteram. O devir atua, pois a força ativa, quando ocupa o corpo, o transforma e, dessa forma, ressignifica toda sua história, já que

Ihe atribui novos sentidos. Um corpo-indivíduo, ao transformar-se, olhará de outra forma para suas antigas crenças e convicções, originando novos acontecimentos. Um corpo videoclipe, por exemplo, ao ser atravessado por novas possibilidades, por novos fazeres, que modificam sua estrutura, também está em devir, à medida que essa alteração lega-lhes novos sentidos.

Pensando em um videoclipe, percebemos que a função que lhe é atribuída, seu histórico, seu local de reprodução, encerram-no em uma caverna de mercado, de consumo; fazem dele produto-propaganda. Porém, retomando o pensamento proposto em uma citação anterior - pode o artista abrir fendas. É isso que alguns diretores, como Michel Gondry, por exemplo, fazem ao retirar o videoclipe desse lugar em que lhe aprisionam: abrem uma fenda que atravessa o videoclipe e lhe enche de potência, fazendo com que ele também vire força-potência e possa atravessar outros corpos orgânicos e estruturados.

O inventor de sensações

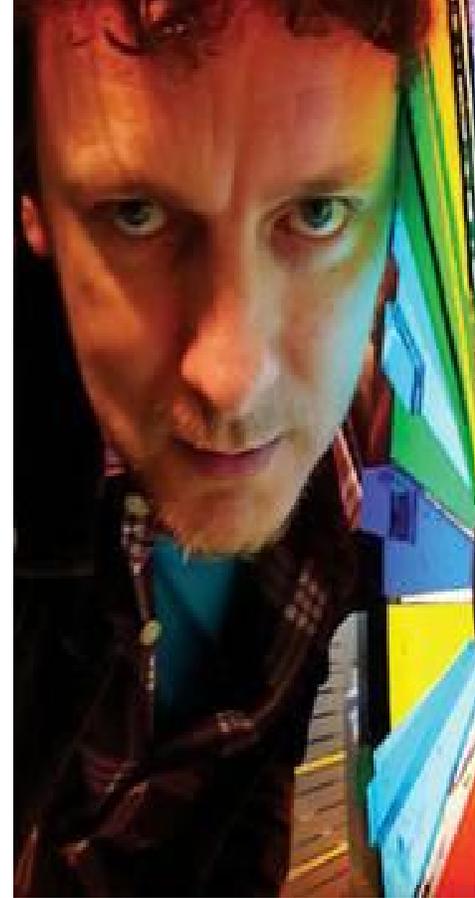
You should feel what I feel
*You should take what I tell you*¹⁶

Michel Gondry nasceu em 8 de maio de 1963, em Versailles. Seu avô materno era um inventor com muitas patentes: contribuiu para a miniaturização do transistor, o desenvolvimento de campainhas eletrônicas e, fato principal: criou o claviolino, ancestral do sintetizador eletrônico, que apareceu na música *Baby, you are a rich man*, dos Beatles, no célebre álbum *Magical Mystery Tour*. Seu pai, técnico em eletrônica e informática, trabalhava para seu avô e era apaixonado por jazz e órgão eletrônico, principalmente pelo órgão Hammond, utilizado pelos melhores organistas. O grande sonho do pai Gondry era ter um desses órgãos, mas era muito grande e caro, então sua esposa proibiu a compra. Ela, a mãe, também gostava de música, era pianista, e trabalhava em um centro comercial na região de Parly II, onde moravam.

Por causa do emprego de sua mãe, cresceu nesse centro comercial. Foi lá que seu irmão começou a trabalhar e ele também. Um dia, quando estava com sua família no trabalho, a rádio interna do centro anunciou que o organista Lou Bennett, recém mudado para Parly II, estava lá fazendo compras. O pai de Michel, extremamente empolgado com o fato, o chamou para ver o vendedor de órgãos Hammond que fazia uma demonstração. Lou Bennett se aproximou da loja e logo foi convidado para tocar. Depois de duas músicas voltou às compras com sua esposa. O pai, nesse momento, virou-se para Michel e perguntou, num diálogo possível:

- Você gostou? Percebeu a diferença entre Lou Bennet e o demonstrador?

¹⁶ “você deveria sentir o que eu sinto / você deveria aceitar o que eu te digo”.
Star Guitar. The Chemical brothers, in: The Chemical brothers, **Come with us**. Faixa 3.
Virgin. 2001. Áudio CD.



Ele tinha dez ou onze anos e sentia que tinha diferença, mas não sabia qual. Era por que seu pai gostava? Por que Lou Bennet era negro? Por que ele tinha gravado um disco e o demonstrador não?

- Ele foi mais profissional?

- Não, ele foi inspirado.

Desde pequeno, Michel sempre quis ser inventor ou pintor e, depois de Lou Bennett, resolveu que a inspiração seria seu projeto de vida; sua busca seria pelo novo, pelo inesperado.

Gondry cursou a *Escola de Artes Aplicadas Olivier de Serres*, em Paris, e logo começou a se destacar no mundo pop como baterista da banda francesa “Oui-oui”, que engatou alguns *singles* na Europa. Para a divulgação desses *singles*, resolveu fazer alguns videoclipes animados singulares, que logo se destacaram e fizeram com que alguns artistas o convidassem para dirigir seus videoclipes: Lenny Kravitz, Sinéad O’Connor e, principalmente, sua futura amiga Björk.

Gondry e Björk puderam produzir trabalhos muito ricos e diversos porque não precisavam explicar tudo. Sua grande diversão era a experimentação, explorar possibilidades de criação imagética que não respondessem obrigatoriamente a nenhum esquema pré-estabelecido. Dessa forma, Gondry começou a “brincar” de fazer vídeos, e como nas brincadeiras de criança, a curiosidade impera: “E se eu misturar isso com aquilo, o que será que acontece”? Em uma de suas experiências, ele, com a ajuda da amiga Björk, resolveu dar cor ao som. Inventou um dispositivo que era acionado pelas teclas do piano e, à medida que uma nota era tocada, uma cor era lançada em um disco giratório que ele filmava, registrando sons coloridos e cores dançantes.

Em 1994, Gondry mudou-se para Londres, onde sua namorada estava morando e lá começou a dirigir comerciais. Seu vídeo, produzido para *Levi’s*, chamado “Drugstore”, que narra um jovem estadunidense, no período da recessão, indo até uma farmácia comprar preservativos, é o comercial que mais ganhou prêmios até hoje na história. Michel achava que ficaria produzindo comerciais, quando se tornou amigo do também diretor de videoclipes e

comerciais Spike Jonze, que o apresentou ao roteirista Charlie Kaufman em 1999. Dois anos depois, Gondry estreava no cinema como diretor de um roteiro de Kaufman, “A Natureza quase humana” (Human Nature), de pouca repercussão. No segundo filme da parceria, “Brilho eterno de uma mente sem lembranças” (Eternal Sunshine of the Spotless Mind), ele se destacou e levou o filme a ganhar um Oscar de melhor roteiro original para seu parceiro. A partir de então, dirigindo videoclipes e produzindo filmes, sendo o último “Rebobine, por favor” (Be kind, rewind), história cheia de recursos especiais caseiros, os seus favoritos, o diretor não parou de inovar. Recentemente começou a desenhar histórias em quadrinhos com um diferencial: aquele que quiser adquirir uma história diretamente com o diretor/baterista/desenhista/produtor/inventor, pode lhe mandar uma foto que Michel vai transformá-lo em desenho e criar uma página de história personalizada, tendo-o como personagem.

Contudo, para além da diversidade, talvez a maior riqueza do trabalho de Michel Gondry, seja a maneira como ele o concebe: seu trabalho é a concretização do olhar que uma criança lança para o mundo ao seu redor. Ele mesmo afirma que terá para sempre doze anos de idade. Muitos de seus vídeos são frutos de brincadeiras com seus dois filhos, de experimentações curiosas de crianças. Gondry tem uma tesoura sempre em funcionamento para rasgar o guardassol que nos protege do caos. Utiliza técnicas bem simples, quase escolares, daquelas utilizadas em pequenas peças de teatro ou mesmo em brincadeiras de crianças, e transforma em algo novo, que aliado à canção e com alguns retoques no computador, produzem o inesperado.

“É verdade que grande parte dos videoclipes adota como estética um certo surrealismo ingênuo e subdaliano, resultante de uma colagem aleatória de imagens simplesmente incompreensíveis entre si. Mas se existe um autor que soube extrair o melhor da tendência ao surrealismo, esse é o caso do francês Michel Gondry. Trabalhando com pesado suporte tecnológico (computação gráfica de última geração), Gondry constrói tempos e

espaços vertiginosos e labirínticos, na melhor tradição de Borges, além de formar imagens bem pouco convencionais. Exemplos de sua estética imaginativa e fortemente pessoal podem ser encontrados em clipes como Human Behavior (1993), Isobel (1995), Army of Me (1995), Hyperballad (1996), Jóga (1997) e Bachelorette (1997), todos realizados para a cantora islandesa Björk.” (Machado, 2000, p. 193)

Na sua vasta produção de videoclipes, Gondry sintetizou tudo o que foi discutido até aqui, porém foi além e inovou: no clipe “Star guitar”, de The Chemical Brothers, a

batida eletrônica confunde-se com a cadenciada melodia de um trem em movimento. As imagens reproduzem exatamente o olhar de um passageiro desse trem ao longo de dias e noites, de lugares e sons e que passam rapidamente por sua visão. Um mundo que nasce e perece num ritmo eletrônico alucinante.

No videoclipe do Daft Punk, “Around the world”, temos um amálgama de sons, cores e personagens surrealmente deslocados, executando uma dança cíclica como a música, como o mundo. É em volta desse mundo de sons e personagens bizarros que a coreografia se desenvolve originando uma experiência visual impressionante, sem que haja necessidade de grandes efeitos especiais.



Em 2002, Michel Gondry fez seu videoclipe mais premiado e reconhecido: “Fell in Love with a girl”, dos The White Stripes. Ganhador de três prêmios no *MTV Video Music Awards* (melhor efeito especial, melhor montagem e mais inovador) e reconhecido pela *Entertainment Weekly* como o clipe da década, o vídeo conta com um “efeito especial” que, na verdade, é baseado em estratégias de registro de imagens em movimento muito arcaicas: o *stop motion* - sequência de fotos que são reproduzidas rapidamente possibilitando uma ilusão de movimento. Utilizando peças de LEGO para montar cenários e personagens, Gondry, juntamente com seus filhos, produziu, frame a frame, esse clipe, em um trabalho espetacular.



Ainda para os The White Stripes, Gondry dirigiu “The hardest button to Button”, onde, utilizando “efeitos especiais” caseiros em uma técnica em que utiliza um tipo de *stop motion* de pequenos trechos filmados, faz com que, a cada batida do bumbo, a bateria se reproduza, fazendo com que a banda vá se locomovendo pela cidade, deixando sua música materializada na paisagem através de seus instrumentos que permanecem

Em “Let forever be”, de The Chemical Brothers, os efeitos especiais misturam técnicas avançadas de sobreposição digital, com elementos de ilusão de

ótica rudimentarmente se misturando com atrizes em um baile cadenciado ao som da música eletrônica. Nas imagens abaixo podemos perceber isso, quando o despertador é desfragmentado como num caleidoscópio na tela, revelando que esses fractais não são apenas imagens, mas a reprodução dos próprios despertadores. Mais: a própria personagem se fragmenta e suas várias versões o desligam para voltarem a dormir. Quando deitam, os fragmentos se unificam novamente na personagem que, então, acorda. Ao longo de todo o vídeo a realidade é desfragmentada pela tecnologia e transforma-se em imagens de papelão e objetos, revelando a multiplicidade da personagem.



Por conta disso tudo, os videoclipes de Gondry foram escolhidos para movimentarem as discussões sobre sentido e imagens deste trabalho. Não foi uma escolha aleatória, pois considerou todos os fatores previamente apontados. Além disso, as reflexões que estão aqui expostas só foram possíveis através de tais obras, que foram desenvolvidas por conta de todo o processo evolutivo dos videoclipes. Também a escolha desse gênero, especificamente, decorre de toda potência criativa possibilitada por seu formato, que une som, imagem e letra em uma montagem fragmentada e acelerada, com planos curtos, justapostos e misturados, narrativa não-linear, multiplicidade visual, riqueza de referências culturais e forte carga emocional. Isso lhe confere grande poder de sedução pelos estímulos sensoriais que produz e, por conta disso, veremos que ele se configura como potência criadora, como o lugar do pensamento, dos acontecimentos, como possibilitador de devires.

Olhando para a obra de Michel Gondry, vemos que não se trata de videoclipes em que o artista dança e se expõe sensualmente. Muitos deles apresentam fragmentos puramente imagéticos, compostos por cores e movimento, que não remetem diretamente a nenhuma significação. Esse aspecto é o mais importante para compreendermos porque é possível enxergar o videoclipe como força-potência-ativa.



Rasgando o guardassol

Os videoclipes, como forças que atuam nos corpos em devir, promovem acontecimentos, reestruturações. Mas não produzem necessariamente sentidos definidos, conceitos determinados, pois configuram-se como arte e, assim, originam percepções, afecções.

“O objetivo da arte, com os meios do material, é arrancar o percepto¹⁷ das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar o afeto das afecções, como passagem de um estado a um outro. Extrair um bloco de sensações, um puro ser de sensações. Para isso, é preciso um método que varie com cada autor e que faça parte da obra: basta comparar Proust e Pessoa, nos quais a pesquisa da sensação, como ser, inventa procedimentos diferentes.” (Deleuze & Guattari, 1992, p. 217)

Ao produzir sensações, a arte atua como forças ativas peculiares, indeterminadas, indiferenciadas, produz uma contiguidade de sensações que atuam no indivíduo, nos corpos de maneira violenta ou afetiva. Se voltarmos à definição de Baudrillard e assumirmos que, contemporaneamente, arte é a obra que foge da repetição, do mesmo, podemos considerar que arte é a obra-corpo que irradia forças que, inevitavelmente, vão produzir devires-acontecimentos.

“É de toda a arte que seria preciso dizer: o artista é mostrador de afetos, inventor de afetos, criador de afetos, em relação com os perceptos ou as visões que nos dá. Não é somente em sua obra que ele os cria, ele os dá para nós e

¹⁷ “Os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afetos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afetos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de perceptos e de afetos. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si.” (Deleuze, 1992, p. 213)

nos faz transformamos com eles, ele nos apanha no composto. Os girassóis de Van Gogh são devires, como os cardos de Dürer ou as mimosas de Bonnard. (...) A arte é a linguagem das sensações, que faz entrar nas palavras, nas cores, nos sons ou nas pedras. A arte não tem opinião. A arte desfaz a tríplice organização das percepções, afecções e opiniões, que substitui por um monumento composto de perceptos, de afetos e de blocos de sensações que fazem as vezes de linguagem.” (Deleuze, 1992, p. 227-228)

A arte se originaria do caos, daquilo que nos faz vislumbrar a luz para além do guarda-chuva, que nos faz sermos o corpo em devir, na eterna mudança, percorrendo as trajetórias múltiplas possíveis.

“A arte, para Deleuze, possui este olho que não para nos indivíduos, mas vai aos acontecimentos puros e aos devires que estão em pauta nas coisas e nas pessoas. A arte é o reino dessas individuações sem sujeito. (...) Cada uma destas individuações comportando seus elementos materiais, seus corpos que não seriam mais do que potências afetivas, poder de afetar e de ser afetado, encontros: uma criança, uma rua, uma luz, um olhar, intensidades de um rosto, todos estes elementos são passíveis de serem apreendidos como individuações sem sujeito, em devir, isto é, nas fases de um processo de individuação que só se apreende pelos brilhos, pelos pontos brilhantes ou intensidades.” (Almeida, 2003, p. 119)

No entanto, se a arte produz sensações, afetos e perceptos, que atuam como forças no processo de individuação do corpo, ela atua através de uma mínima dimensão psicológica que, mesmo nos sendo conhecida, pode ocasionar uma certa imprecisão com relação ao lugar em que nos situamos nas trajetórias que serão percorridas. Por fim, como lidamos com essas sensações? O que são elas além de um “algo mais”? Rolnik propõe que

“esse “algo mais” que acontece em nossa relação com o mundo, se passa numa outra dimensão da subjetividade,

bastante desativada no tipo de sociedade em que vivemos, dimensão que proponho chamar de ‘corpo vibrátil’. É um algo mais que captamos para além da percepção (pois essa só alcança o visível) e o captamos porque somos por ele tocados, um algo mais que nos afeta para além dos sentimentos (pois esses só dizem respeito ao eu). “Sensação” é precisamente isso que se engendra em nossa relação com o mundo para além da percepção e do sentimento. Quando uma sensação se produz, ela não é situável no mapa de sentidos de que dispomos e, por isso, nos estranha. Para nos livrarmos do mal-estar causado por esse estranhamento nos vemos forçados a ‘decifrar’ a sensação desconhecida, o que faz dela um signo. Ora a decifração que tal signo exige não tem nada a ver com ‘explicar’ ou ‘interpretar’, mas com ‘inventar’ um sentido que o torne visível e o integre ao mapa da existência vigente, operando nele uma transmutação. Podemos dizer que o trabalho do artista (a obra de arte) consiste exatamente nessa decifração das sensações.” (Rolnik, 2002, p. 2-3)

Considerados aqui como arte, os videoclipes são responsáveis, portanto, por produzir essas forças-sensações que promovem o processo de devir dos indivíduos, contribuindo para seus processos ininterruptos de individuação. Devir que não atua mais como “um fundo que murmura, mas sobe à superfície das coisas e se torna impassível. Não se trata mais de simulacros que escapam do fundo e se insinuem por toda parte, mas de efeitos que se manifestam e desempenham seu papel. Efeitos no sentido causal, mas também ‘efeitos’ sonoros, ópticos ou de linguagem.” (Deleuze, 2006, p. 8)

Assim, os videoclipes, como as demais obras artísticas, podem se constituir através de efeitos, signos bastante peculiares: os sonsignos e opsignos. “*Falaremos de uma nova raça de signos, os opsignos e os sonsignos.*” (Deleuze, 2007, p.14). Esses são situações sonoras ou imagéticas puras e possibilitam a construção de uma amplitude de sentidos por parte do espectador. Isso, porque se constituem como puros não-dados, carregando em si forças-potências ímpares, sendo sempre possíveis agentes do caos. Neles, há a impossibilidade de um dado pré-estabelecido ou direcionado ao não dado.

Esses signos de Deleuze, tão cheios de potência, foram pensados a partir de seu estudo sobre cinema. Ao realizá-lo, o autor faz uma divisão entre cinema clássico e cinema moderno, criando conceitos que caracterizam um e outro. No livro, “A imagem-movimento”, ele destaca a maneira como o cinema clássico se estrutura, em uma relação que subordina o tempo ao movimento, em uma série de percepções sensório-motoras. Em “A imagem-tempo”, os filmes analisados são do período pós-segunda guerra e, neles, Deleuze aponta como se dá o rompimento das estruturas sensório-motoras, pois são obras que não mais subordinam o tempo ao movimento, mas fazem com que este se subordine àquele. Para isso, Deleuze cria os conceitos de sonsignos e opsignos, que ampliam a potência criadora do cinema, aumentando as possibilidades de devires a partir do encontro com a sétima arte.

Apresentando de forma muito resumida a divisão cinematográfica proposta pelo autor, destacam-se os conceitos de *Imagem-Ação* e *Imagem-Movimento*, o primeiro atrelado ao cinema clássico e o segundo ao cinema pós-guerra. Na imagem-ação:

(...) as qualidades e as potencias se atualizam ou se efetuam em um meio, isto é, em estados de coisas em espaços-tempos determinados, geográficos, históricos, sociais, e os afetos se encarnam em comportamentos, isto é, em ações que se fazem passar de uma situação a outra, que respondem a uma situação para tentar modificá-la. É o realismo do cinema, como relação de meios e comportamentos: meios que atualizam, comportamentos que encarnam. A imagem-ação é a relação variável entre os dois. (Machado, 2009, p. 265)

A imagem-ação ocorre a partir de coordenadas bem definidas: de espaços-tempos determinados, geográficos, históricos, sociais. Ela se constitui a partir do comportamento humano que sempre responderá a algo. Dessa forma, nas obras formadas pela imagem-ação, tudo foca-se na ação da personagem, que é indispensável nesse contexto e traça uma ordem, quase sempre cronológica para os acontecimentos.

Como exemplos, cabem as obras de Griffith e sua montagem orgânica. Essa montagem consiste na alternância e convergência de elementos que criam uma tensão. Em “O Nascimento de uma nação” (1915) há uma clássica cena em que um homem negro (Gus) persegue a mocinha (Flora), para pedi-la em casamento. Nessa cena de perseguição, alternam-se as imagens de Gus e Flora, que convergem, já que um está atrás do outro, criando-se assim um momento de grande expectativa. Por fim, Flora, que desesperadamente foge, pois não quer que uma pessoa negra a toque, acaba jogando-se do alto de um precipício. O que a moça faz é reagir à perseguição de Gus que, por sua vez, reage à sua vontade de falar com Flora e declarar o seu amor. E, ambas as personagens estão respondendo ao meio em que se inserem de guerra e escravidão.

Sabe-se que “O Nascimento de uma nação” foi concebido em um contexto de segregação racial em uma sociedade extremamente preconceituosa. A obra é um reflexo desse contexto e possui um enredo racista, que mostra a fundação da Ku Klux Klan e expõe seus membros como heróis da história. Os vilões são os negros, como Gus, um matador profissional. Dessa forma, percebe-se como as ações das personagens respondem a uma meio, que possui um espaço geográfico, social, histórico e temporal bem definido; e a outras ações; como a de Flora, que prefere suicidar-se a ser tocada por um negro. Assim, há na imagem-ação um encadeamento sensório-motor, um enredo que se consolida a partir das ações e reações das personagens, que reagem ao meio e são, por ele, determinadas.

“O meio atualiza várias qualidades e potências, fazendo com que elas se tornem forças. Essas forças se encurvam, agem sobre o personagem, criando uma situação na qual ele é tomado, então o personagem reage, respondendo com uma ação a essa situação, e o resultado é uma nova situação, uma situação modificada.” (Machado, 2009, p. 265)

Dessa maneira, na imagem-ação há um encadeamento de ações: uma coisa responde a outra. Além disso, essa imagem não apenas é construída através de um enredo elaborado por meio de ações e reações, como também

demanda uma reação por parte do espectador da obra. Essa reação, no entanto, é pré-determinada, porque corresponde ao preenchimento de lacunas de algo que é dado; as inferências do público correspondem às expectativas do diretor, pois há um processo de montagem, seja orgânico ou dialético, que direciona a uma interpretação específica. Assim, os sentidos aparecem prontos, dados, sem grandes possibilidades de novas interpretações ou sensações por parte de quem os recebe. O conflito de forças no pensamento não é, necessariamente, instaurado, pois há certa correspondência entre as forças ativas da obra e as reativas do espectador.

Na imagem-tempo isso se rompe, visto que ela é composta por sensações. “O que a constitui é a situação puramente ótica e sonora, que substitui as situações sensório-motoras enfraquecidas.” (Deleuze, 2007, p. 12). Por conta disso, a certeza em relação a todo, ou grande parte, do enredo se perde e o caos toma conta de narrativas antes estruturadas. Dessa forma, o espectador, aparentemente, não possui mais domínio daquilo que acontece e sente-se perdido e desorientado. O cinema moderno, da imagem-tempo propõe

“a ruptura do vínculo sensório-motor, que é, na verdade, a crise da imagem-ação e, mais profundamente, do vínculo do homem com o mundo. (...) Os filmes deixam de apresentar uma história para desenvolver problemas, invadindo definitivamente a seara do pensamento: há o encontro do pensamento com a imagem, ou, como diz Deleuze: um filme deixa de ser uma mera associação de imagens, o pensamento torna-se imanente à imagem.” (Vasconcellos, 2008, p. 159)

O pensamento filmado, a imagem do pensamento vislumbrada na tela, bem diferente da ação, do par causa-consequência, ocasiona uma necessária falta de orientação que abre espaço para que se possa criar uma gama muito maior de interpretações, forçando, assim, o próprio pensar, deparando-se com o sentido de forma ativa e não mais passiva.

“Ora, se é verdade que a situação sensório-motora impunha a representação indireta do tempo como conseqüência da imagem-movimento, a situação puramente ótica ou sonora abre-se com base numa imagem-tempo direta. A imagem-tempo é o correlato do sonsigno e do opsigno (...) Em vez da ‘situação motora – representação indireta do tempo’, temos o ‘opsigno ou sonsigno - apresentação direta do tempo’.” (Deleuze, 2007, p. 323s)

Como os sonsignos e opsignos não carregam em si algo previamente dado, são como significantes puros, isentos de significados, as obras que os exploram fazem com que o espectador, a princípio, sinta-se perdido, sem compreender aquilo que contempla: o conflito de forças se instaura. Percebemos novamente a ideia de caos através dessas imagens que não correspondem aos “velhos esquemas interpretativos ou informantes”.

“Por um relaxamento, até mesmo um desaparecimento da influência que exerciam sobre nós as formas prontas de compreensão e de vida, de “tratamento” dos dados e de ação, depois da segunda guerra mundial, segundo a imagem-tempo. Esse fato, não psicológico, mas de civilização, deixa sem defesa face à ordinária desmedida do afluxo de dados ao qual somos entregues, e o homem moderno é como que tomado de vertigem – fascinação ou náusea.

Eis, por aproximação o caos concebido por Deleuze, assim como o “fato moderno”, revelador de uma situação de direito. Pois nunca se impusera com tanta evidência e tanta necessidade a exigência de uma outra relação com o caos salvo a que consiste em se proteger dele por códigos, por esquemas já prontos. Portanto, é imediatamente que o pensamento exige, diante da aparência nova e não obstante inatribuível dos dados, a revelação dos laços específicos que nos dizem em que mundo entramos, e, diante da derrocada dos velhos esquemas interpretativos ou informantes, uma forma de elo ou de deciframento, distinta da totalização interpretativa transcendente que obriga a reconhecer sempre

já o que chega, em lugar de proporcionar os meios de seguir seu devir.” (Zourabichvili, 2004a, p. 40s) [tradução minha]

A partir da citação de Zourabichvili, percebe-se como necessário para o “homem moderno” estabelecer outra relação com o caos, que não a de proteger-se dele. Aproximando esse “homem moderno”, do homem pós-moderno, contemporâneo, que se depara com os videoclipes, a interpretação sobre a relação com o caos parece ser a mesma. A carga sensorial exposta pelos videoclipes é muito intensa, como já apresentado anteriormente, e essa intensidade deve-se em grande parte aos sonsignos e opsignos. Isso *“deixa sem defesa face à ordinária desmedida do afluxo de dados ao qual somos entregues, e o homem moderno é como que tomado de vertigem – fascinação ou náusea”* (Idem, ibidem). O pensamento se desvela. Suas forças reativas não dão conta de defendê-lo, pois ele é tomado de forma muito violenta por um grande “afluxo de dados”, de sensações, as quais ele não consegue atribuir de imediato significado, por que os significados não chegam prontos e, por conta disso, é necessário entregar-se ao devir.

Dessa maneira, os signos deleuzeanos extraem seu sentido no acontecimento. Esse sentido, na verdade, só é possível quando o signo puramente óptico ou sonoro invade o estado de harmonia das coisas, é nesse momento que ele se expressa, rompendo a forma do espaço e a forma do tempo estabelecido. Essa brecha no espaço e tempo é um vácuo que se abre para uma realidade nova, que não se refere mais ao tempo organizado e ao espaço formatado daquela situação. Assim, temos acesso a um tempo próprio, atingindo o próprio ser, fazendo com que as coisas se apoderem de nós de uma forma “pura”, sem uma mediação sígnica objetiva. A única mediação seriam nossas sensações, onde não há estereotipização dos gestos, onde o gesto muda de significação, onde os interpretantes se vaporizam. São nesses vácuos de sentido, nesse caos, que surge a arte, que se nutre do caos. São nesses vácuos, possíveis nos sons e gestos, que encontramos os sonsignos e opsignos, as imagens visuais e imagens sonoras: vácuos, acontecimentos que nos dão sentidos-sensações nesse instante

efêmero, apresentando uma intensidade que vai além de sua significação mais arraigada, que permite a erupção do novo.

Esteja preparado para ficar confuso...

Human Behaviour

*If you ever get close to a human
And human behaviour
Be ready to get confused*

*There's definitely no logic
To human behaviour
But yet so irresistible*

*There is no map
To human behaviour*

*They're terribly moody
Then all of a sudden turn happy
But, oh, to get involved in the exchange
Of human emotions is ever so satisfying*

*There's no map and
A compass
Wouldn't help at all*

Human behavior...¹⁸

Gondry e seus recursos técnicos mínimos: cenário simples (casa de madeira e objetos tradicionalmente encontrados em uma cozinha), cenário rudimentar de uma floresta, atores, figurinos, bonecos representando animais muito pouco realistas, fantasia de urso, *chroma key*.

Inicia-se o clipe. Tons de azul tomam a tela. Um carro se aproxima. Um carro azul. Farol ligado. Céu estrelado; é noite. Um porco espinho atravessa a rua e o carro aproxima-se. O porquinho é de brinquedo, mas se movimenta. O carro é de verdade e quase o atropela. Ele fica entre suas rodas e não é atingido. Aparece um urso, também de brinquedo, gigante. Encostado em uma árvore há um caçador. Há uma casinha de madeira em meio à floresta. Nela, Björk canta, em

¹⁸ *Human behavior*. Nellee Hooper & Björk, in: Björk, **Debut**. Faixa 1. On little indian records. 1993. Áudio CD.



frente a um prato, enquanto segura talheres. O urso caminha pela floresta. Björk também caminha por ela. O cenário nos lembra uma fábula infantil. O caçador está atrás do urso, mas é o urso quem parece caçá-lo. A barriga do urso vazia. O prato de Björk vazio. Floresta, folhas, sombras. Um inseto surge, atordoado. Bate na janela da casinha. Björk dentro, tenta comer. Sonha com o urso e, no sonho, muda de cenário. Está na floresta, com a mesa e o prato a sua frente. Ela caminha. O urso caminha. Persegue-a? Ela voa. Pousa em uma árvore. O galho se rompe. A queda. No chão o caçador deitado. O porquinho passa por ele. Ela é pequena, cai aos pés do caçador, gigante agora como o urso. Ela é o porquinho? O carro aproxima-se, quem o dirige é o urso. Ela se agacha e o veículo passa por cima dela sem atingi-la. Caminha no meio da grama feito inseto. O porquinho também. Ela é urso, inseto e porquinho? Caçador? Chega a um lago; está dentro da água. Canta. O tempo todo canta. No céu, a lua e o inseto. É levada pela água, o urso corre. O inseto sai de uma latinha. Ele está na janela, tentando entrar; dentro Björk. O urso caminha na floresta. Ela grita, a mesa se afasta. Na floresta novamente. Avista a lua que emite “ondas” em direção à floresta. Ela está na lua, com uma roupa de astronauta. “Human behavior”. Espia dentro da lata. “Human behavior”. Finca na lua uma bandeira. “CCCP”. Sai voando. Dentro da casinha, o inseto bate-se contra a lâmpada. O urso na floresta parece comemorar. Ela mergulha pela garganta do urso. Está sentada dentro da barriga dele. Está ainda na mesa, debruçada e o urso em sua mente. O inseto na lâmpada. Ela também vai enfrentar a lâmpada e parece lutar com ela usando seus talheres. O inseto cai em seu prato que estava vazio. Um olhar de satisfação. O urso alcança o caçador. O abate. Puxa-o pela floresta. Björk, dentro da barriga do urso, canta. Este dança satisfeito, como se comemorasse sua vitória. A câmera se afasta e visualizamos o pequeno planeta, reinado pelo urso gigante. Ao lado dele, a casinha de madeira, com a luz dentro acesa. No céu, a lua.

Tudo isso ocorre em pouco mais de quatro minutos. Ao assistir pela primeira vez a esse videoclipe, dificilmente todos os eventos serão captados; mais dificilmente ainda, serão interpretados. De qualquer forma, certamente ele

despertará sensações diferentes em cada um que o vir e, muito possivelmente, esses olhares captarão coisas também diferentes. Elementos que passarem despercebidos para uns, serão notados por outros. Uns tentarão tecer maiores relações que outros, uns gostarão de não compreender o “significado” e outros se incomodarão. Essas reações dever-se-ão a questões muito subjetivas, individuais e dirão respeito às forças reativas que habitam esses corpos específicos. Cada um com sua trajetória, cada um em seu devir. O videoclipe-força atua, o caminho é individual.

Dadas as primeiras reações, há hipóteses sobre como reagirão esses espectadores tomados por sensações tão distintas. Dois caminhos, a princípio, são possíveis aos que sentirem-se atraídos ou repelidos por essa obra. Afeição ou violência. O eterno retorno ou nada. Em ambos os casos pode-se escolher rever ou não o videoclipe. Aquele espectador que não gostar do videoclipe por não tê-lo compreendido pode tentar assisti-lo mais uma vez na tentativa de compreendê-lo. Já, o espectador tomado por sensações boas despertadas por seu não entendimento, pode escolher manter-se assim, não revendo o videoclipe, ou, revendo-o sem o intuito de interpretá-lo.

Outras possibilidades são que aquele que não gostou de não compreender a obra julgue-a como algo ruim e rejeite-a para sempre e que o apreciador, que se sentiu atraído pelo videoclipe, sinta-se instigado a revê-lo, em uma tentativa de compreender o que lhe atraiu. Nesse caso, perceberemos as forças ativas agindo em um corpo, que luta e usa de suas forças reativas não mais para repelir, mas para significar aqueles elementos estranhos. Nesse momento, os sentidos são construídos e o conhecimento, e as possibilidades interpretativas de um indivíduo são ampliados. Sentidos acontecem a depender dos seres, de suas forças reativas, de suas vidas. Acontecimentos.

E se tivéssemos outras forças e novos sentidos surgissem?

Esteja preparado para ficar menos (ou mais) confuso...

Comportamento Humano

*Se você alguma vez chegar perto de um humano
E do comportamento humano
Esteja preparado (esteja preparado) para ficar confuso*

*Não há, definitivamente (definitivamente, definitivamente), lógica alguma
Para o comportamento humano
Mas, ainda assim, tão (ainda assim, tão) irresistível*

*E não há mapa algum
Para o comportamento humano*

*Eles estão terrivelmente mal-humorados (Comportamento humano)
Então, de repente, ficam felizes
Mas, oh, se envolver na troca
Das emoções humanas é sempre tão (sempre tão) satisfatório*

*E não há mapa algum
E uma bússola
Não ajudaria em nada*

Comportamento humano...¹⁹

Inicia-se o clipe. Tons de azul tomam a tela (a tristeza começa a tomar conta de tudo). Um carro se aproxima. Um carro azul. Farol ligado. Céu estrelado; é noite. Um porco-espinho atravessa a rua e o carro aproxima-se. O porquinho é de brinquedo, mas movimenta-se (seria o mesmo porco-espinho das histórias infantis que quer contato com outro porco-espinho, mas ao se aproximar o fere?). O carro é de verdade e quase o atropela. Ele fica entre suas rodas e não é atingido (o porco-espinho solitário e triste). Aparece um urso, também de brinquedo, gigante (um urso feroz, urso-lobo, que aterroriza a floresta). Encostado em uma árvore há um caçador (o eterno salvador de uma vida cheia de perigos, de ursos e lobos). Há uma casinha de madeira em meio à floresta (morará a vovó com doces ou uma bruxa com doces). Nela, Björk canta, em frente a um prato, enquanto segura talheres (será que come sua comida ou a comida do urso, da

¹⁹ *Human behavior*. Nellee Hooper & Björk, in: Björk, **Debut**. Faixa 1. On little indian records. 1993. Áudio CD. [tradução minha]

família urso?). O urso caminha pela floresta (parece triste). Björk também caminha por ela (todos perdidos em seu conto de fadas, em seu mundo blue). O cenário nos lembra uma fábula infantil. O caçador está atrás do urso, mas é o urso quem parece caçá-lo (quem caça quem? Somos caça ou caçador? O que buscamos na eterna solidão?). A barriga do urso vazia. O prato de Björk vazio (a vida vazia). Floresta, folhas, sombras. Um inseto surge, atordoado (tenta voar, quer a luz – achar uma explicação). Bate na janela da casinha. Björk dentro, tenta comer. Sonha com o urso e, no sonho, muda de cenário. Está na floresta, com a mesa e o prato a sua frente (qual a diferença entre sonho e realidade em um conto de fadas? O urso não vai comer a Björk mesmo?). Ela caminha. O urso caminha. Persegue-a? Ela voa. Pousa em uma árvore (será que também procura uma luz?). O galho se rompe. A queda (a vida é pesada, somos pesados quando cheios de nós mesmos). No chão o caçador deitado (não há mais salvação). O porquinho passa por ele (resta-nos a solidão). Ela é pequena, cai aos pés do caçador, gigante agora como o urso. Ela é o porquinho? (somos todos porquinhos?) O carro aproxima-se, ela se agacha e ele passa por cima dela sem atingi-la (ninguém a vê em sua solidão, nem a morte a encontra). Caminha no meio da grama feito inseto (e a luz?). O porquinho também. Ela é urso, inseto e porquinho? Caçador? (todos se confundem) Chega a um lago; está dentro da água. Canta. O tempo todo canta. No céu, a lua e o inseto. É levada pela água, o urso corre. (a água vai limpar o peso do vazio?) O inseto sai de uma latinha. Ele está na janela, tentando entrar; dentro Björk. (a luz está fora ou dentro? de onde, de quem?) O urso caminha na floresta. Ela grita, a mesa se afasta (o mundo se redimensiona). Na floresta novamente. Avista a lua que emite “ondas” em direção à floresta (a lua, o sonho, o desejo atinja). Ela está na lua, com uma roupa de astronauta (e se o sonho fosse outro, brincasse de realidade?). “Human behavior”. Espia dentro da lata (a lata que guarda coisas, que esconde, que carrega possibilidades). “Human behavior”. Finca na lua uma bandeira. “CCCP” (e se tudo fosse diferente? E se a URSS dominasse? Seria outro?). Sai voando. Dentro da casinha, o inseto bate-se contra a lâmpada. (ele chega à luz, mas ela é inacessível: não há resposta?) O urso na floresta parece comemorar. Ela mergulha pela garganta do urso. (somos

engolidos por nosso destino certo de contos de fadas) Está sentada dentro da barriga dele. (confortável?) Está ainda na mesa, debruçada e o urso em sua mente (o que será dela? Luz ou barriga? Possibilidades ou destino?) O inseto na lâmpada. Ela também vai enfrentar a lâmpada e parece lutar com ela usando seus talheres. O inseto cai em seu prato que estava vazio. Um olhar de satisfação. O urso alcança o caçador. O abate. Puxa-o pela floresta. Björk, dentro da barriga do urso, canta. Este dança satisfeito, como se comemorasse sua vitória. A câmera se afasta e visualizamos o pequeno planeta, reinado pelo urso gigante. Ao lado dele, a casinha de madeira, com a luz dentro acesa. No céu, a lua. (e tudo volta ao normal. O que era blue se faz feliz. Urso satisfeito, caçador morto, barriga com recheio. Sem luta: conformismo. Talvez seja esse o comportamento humano. Desistir, aceitar).

Em um inesperado conto de fadas com imagens soltas e personagens perdidos, Gondry nos faz refletir sobre o comportamento humano, assim como Björk em sua canção. Poderiam ter feito uma tese, poderiam encenar, poderiam doutrinar. Apresentam apenas signos que não precisam obedecer uma lógica perfeitamente estrutural. Rompem o esperado.

Eu escrevi a melodia para Human Behavior quando era uma criança. Comecei a escrever muitas melodias enquanto era adolescente e deixei de lado porque eu estava em uma banda punk e as melodias não eram punk. A letra é parecida com um ponto de vista de uma criança e o vídeo que fiz com Michel Gondry foi baseado em memórias infantis. Se eu planejei Human Behavior? Eu acho que não.

‘Human Behavior’ é um ponto de vista de um animal sobre os humanos. E acredito que os animais definitivamente ganhariam no final. Então por que, alguém pode perguntar, o urso conquistador é apresentado como um brinquedo feito à mão? Eu não sei. Eu acho que é porque não seria fácil forçar o animal a atuar no vídeo. Quero dizer, poderia ser uma extensão daquilo que eu sou contra. Eu disse a ele (Michel Gondry), ‘eu quero um urso e texturas como de artesanato

feito em madeira, folhas e terra, e quero que pareçam como uma animação.' Então eu recuei.²⁰

Temos um videoclipe que não se rende aos atributos físicos da cantora ou atributos de mercado. Perante ele, voltamos às possibilidades: render-se ao confuso ou transformá-lo em sentido? Fugimos da luz e aceitamos a barriga do urso desistindo de procurar representações ou vamos além e pensamos possibilidades; fincamos foices e martelos na lua? E as sensações, como dar sentido a elas?

Em um primeiro encontro com esse videoclipe, construí a seguinte interpretação:

Estamos presos, com mãos e pés atados, sem movimentação. Não conseguimos sair do ninho. E queremos ainda menos: voltar para o ventre, viver em uma barriga. Quem percebe isso? Tão seguros de si os homens, tão donos da verdade; eles pensam controlar o mundo, porém, não percebem que quando acreditam estar caçando, podem estar sendo caçados. A vida acontece em suas mentes, idealizam a própria existência; sonham demais. E o que é real? Perdidos em seus pensamentos, como em uma selva, não sabem para onde ir: eles vêm e vão. Os pensamentos. Os homens: parados no ninho. Querem voltar pra lá. Ou, em um salto, sair voando. Percebem, então, sua pequenez, sua insignificância. São insetos. Mas insetos podem voar! Ir para longe. Talvez haja outros mundos, no além do além do céu. Talvez seja possível alcançá-los e lá fincar uma bandeira. E ter domínio, e controlar. Não, eles se enganam. Voando, querem apenas bater a cabeça contra a luz em uma busca suicida. Voltar, voltar para a barriga. Ser devorado. Entregar-se. É a contradição do comportamento humano: o homem quer liberdade, quer domínio, quer escolhas. Arriscado... Tem medo. Quer a segurança de ser guiado, controlado, guardado. Ser, ao mesmo tempo, gigante e inseto. Perder-se na selva, sem mapa e sem bússola... esses não ajudariam em nada.

²⁰ Citações e imagens presentes no site da cantora Björk, disponível em <http://unit.bjork.com/specials/gh/SUB-03/index.htm>. (último acesso em 28/12/2010) [tradução minha]

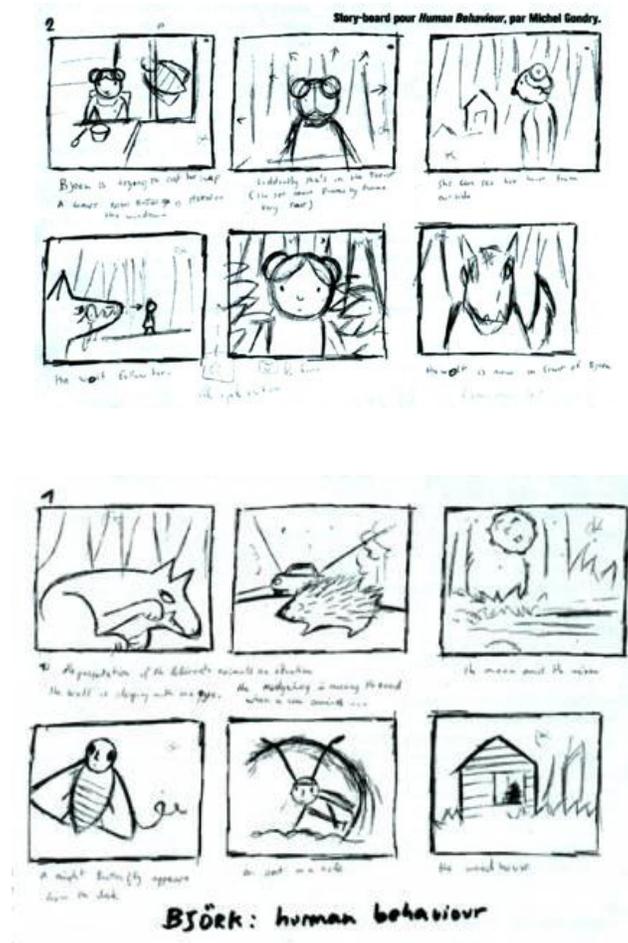
“O mundo, de acordo com Björk: ‘Não há, definitivamente, definitivamente, definitivamente, lógica no comportamento humano’, ela canta dentro de uma tigela como uma larga mariposa agarrada em uma janela de sua cabine de registros. O comportamento humano é aventureiro, selvagem, primitivo, você começa a acreditar. A selvageria do comportamento humano é uma floresta profunda de possibilidades: medo, aventura, amor, morte. Nos tímpanos ressoam como que passos de um urso selvagem. Flutuando em um rio impetuoso, Björk vigia sutilmente a você e suas entonações. ‘Human behavior’. O primeiro indício do tesouro de Björk e Michel Gondry foi lançado no verão de 1993. ‘Human behavior’ é o nascimento da floresta de imagens líricas que dois artistas alimentaram ao longo de seis videoclipes. Isso também se ampliou. As imagens de Gondry, bem como seu design e técnicas de filmagem garantiram ao vídeo vários prêmios, incluindo o MTV Breakthrough Video, e também foi muito reproduzido nessa e em outras emissoras. As imagens de ‘Human behavior’ são uma teia de vários efeitos físicos da câmera que Gondry usou ao longo de sua carreira como cineasta. Modelos, composições, projeções de tela, e luzes abundantes na floresta emocional de Björk. As cores são profundas e saturadas. Adicionando à sua percepção única da música de Björk, a arte narrativa de Gondry é única para o mundo dos clipes. ‘Human behavior’ é a história de predadores e vítimas. Em busca de comida, um urso anda ruidosamente pela floresta à noite. Um rude caçador aproxima-se silenciosamente perseguindo sua caça. Björk, como narradora e personagem(ns) de sua própria história, escapa do urso. Em inúmeras vezes o urso quase tem sucesso: em um delas ele dirige um carro, que quase acerta Björk. No final, Björk voa direto para a garganta do urso e acaba em seu estômago. O caçador também encontra seu fim. O vídeo é clássico, é uma história vívida produzida no parquinho de diversões surreal de Gondry e Björk.”²¹

Gondry é um inventor de sensações. Surreais ou não, bonitos, feios, claros, obscuros, ou brincadeiras, os vídeos de Gondry são devires que projetam

²¹ Resenha do videoclipe Human behavior presente no site da cantora Björk, sem autor explicitado, in: <http://unit.bjork.com/specials/gh/SUB-03/index.htm>. (último acesso em 28/12/2010) [tradução minha]

trajetórias. Se fosse outro diretor de videoclipes e produzisse o mesmo de sempre: artistas cantando, dançando, enredos hollywoodianos, talvez também criasse arte-
devires, talvez não. Talvez outros videoclipes não se instaurassem como
potências, não fossem senão coisas com órgãos demais, cada um cumprindo já
seu papel no grande corpo-mercado. Gondry brinca, e em sua brincadeira, cria:

Quando eu trabalho com Björk, nós usamos o ‘estúpido’
como qualidade. Às vezes, quando algo não está
suficientemente estúpido, eu jogo fora até que nós achemos
uma idéia mais estúpida.²²



²² Citação presente no site da cantora Björk, disponível em <http://unit.bjork.com/specials/gh/SUB-03/index.htm>. (último acesso em 28/12/2010) [tradução minha]





Come into my world. Para qual?

*“And I've been such a long time waiting
For someone I can call my own
I've been chasing the life I'm dreaming
Now I'm home”²³*

A câmera foca um carro azul e, rapidamente, começa a se movimentar para a esquerda, em um plano sequência que nos mostra uma série de eventos que ocorrem na rua. Há uma guarda anotando a placa do carro; alguém desce uma escada e uma moça sai pela porta de algum estabelecimento, carregando um casaco embalado e um pacote, que deixa cair e não percebe. Essa, a princípio, é a nossa personagem central, pois é o seu percurso que a câmera acompanhará. Apesar desse lugar centralizado no videoclipe, não é nela, necessariamente, que nosso olhar se concentra, pois em seu redor, na rua, acontecem coisas que nos chamam a atenção. Uma mulher joga um colchão pela janela sobre um homem na calçada. Nossa personagem atravessa a rua. Um rapaz derruba sua moto sobre outra parada ao lado da dele. Passa um garoto em um skate. Um homem cola um cartaz em um muro. Há um casal abraçado em um banco. Alguém se equilibra sobre um cone de concreto. Ela atravessa outra rua. Passam carros, pessoas. Ela passa pela frente de uma banca de frutas, brinca com um poste. Atravessa novamente uma rua e, lá está o carro azul que vimos no início. Seu trajeto foi um círculo que a levou de volta ao lugar de onde partiu a câmera, porém, a partir dali, algo inusitado se inicia.

Os eventos passam a se repetir e a se duplicar. Vemos agora duas guardas anotando a placa do mesmo carro, duas escadas e, por cada uma delas, alguém desce. O mais surpreendente está por vir: nossa personagem vê a si mesma

²³ “E eu passei um grande tempo esperando/ Por alguém que eu pudesse chamar de meu/ Eu estive perseguindo a vida que sonho /Agora estou em casa”. (*Come into my world*. Rob Davis & Cathy Dennis, in: Kylie Minogue, **Fever**. Faixa 5. Capitol records. 2001. Áudio CD. [tradução minha])

saindo por aquela mesma porta, carregando também um casaco e deixando cair um pacote no chão sem perceber. Ela pega o pacote que (ela mesma?) derruba e, seguindo a outra versão de si, repete todo trajeto que havia feito. Porém, nesse novo-mesmo trajeto, os acontecimentos estão duplicados. Ao lado da janela pela qual uma mulher joga um colchão, há outra janela, pela qual outra mulher, ou então outra versão da mesma janela e mulher, atira na rua um violão. Todos os eventos previamente transcritos são dobrados, porém não são exatamente os mesmos eventos, há mudanças nessa repetição, que não ocorre uma vez, mas duas, três. Isso mesmo, esse trajeto circular é feito mais três vezes e, em cada uma delas as coisas se multiplicam, mas não ocorrem exatamente do mesmo jeito. Interessante também é o fato das versões das personagens interagirem entre si.

Em “Come into my world”, videoclipe resumidamente descrito acima, Michel Gondry desafia nossa percepção temporal, realística e cria eventos e personagens coexistindo em espaços-tempos diferentes, porém em um mesmo plano. Kylie Minogue assume uma personagem que pouco reage, que segue o mesmo trajeto, circular, e que se fragmenta ao longo dele, transformando-se em várias. Nessa multiplicação em que se fragmenta, essa personagem não é mais uma e pode não ser nenhuma. Afinal, qual delas o espectador escolherá acompanhar? Em quem seu olhar se focará? Estão todas o chamando: “venha, venha para o meu mundo”. Mundos que se repetem, mas que não são iguais; personagens que não são a mesma e que não são aprofundadas. No curto tempo de um videoclipe, a personagem não é desenvolvida. Temos acesso a um pedaço muito pequeno dela, o que impossibilita que percebamos a sua completude. É difícil, também, focar apenas nela o nosso olhar, pois o videoclipe é uma arena em que uma multiplicidade de signos conflitam. Além da personagem, há sons, imagens, cores, palavras, movimentação, cortes, montagem ocupam um mesmo curto espaço de tempo, disputando a atenção do espectador. Isso tudo compondo uma rápida sucessão de eventos impede que se possa processar racionalmente todos os elementos que um videoclipe apresenta assistindo-se a ele uma única vez.



Por hora, voltemos à personagem de “*Come into my world*”, a ela e a sua multiplicidade tão intrigante. Para não haver confusão, a que aparece primeiro será chamada de personagem 1 e às suas “cópias” de personagem 2, 3 e 4, na respectiva ordem em que surgem. Acompanhando novamente o seu trajeto, percebe-se o seguinte: a personagem 1 derruba um pacote no chão que se perde, fica esquecido, não reaparece. Na sequência, ela apanhará do chão o pacote que a personagem 2 deixa cair e esta apanhará o pacote da personagem 3 que, por sua vez, pegará o pacote da personagem 4, que segue sem ter um pacote em mãos.

A personagem 1, logo após apanhar o pacote da personagem 2, assume o primeiro plano e nele permanece por quase todo o videoclipe. Perto do final, há um momento em que as quatro brincam ao redor de um poste e não é possível discerni-las, elas se misturam, e a única que é possível identificar é a personagem 4, que não carrega o pacote. Por fim, elas interrompem seu trajeto circular e três delas, incluindo a personagem 4 seguem em uma direção, de costas para a câmera e, outra, carregando o pacote, segue em direção oposta. Não é possível afirmar que esta é a personagem 1, a “original”, a que se manteve em primeiro plano a maior parte do tempo. Há, nesse momento final do videoclipe, uma “brincadeira” que um telespectador desatento talvez não perceba. Temos a impressão de que três personagens seguem em direção oposta à câmera e apenas uma caminha de encontro à câmera. Porém, duas daquelas que caminham em direção oposta fazem uma volta, bem perto do fim do vídeo,

passam por detrás do carro azul e das escadas - que agora são cinco - e acompanham aquela que vem em direção à câmera. Na verdade, nesse momento não sabemos mais quem segue só e por que. Além disso, parece que mesmo com uma das versões se desvinculando das demais, o ciclo de repetições continua, pois, como pudemos notar, as escadas já se multiplicaram uma vez mais.

Esse trajeto, como já afirmado, se transforma e se soma ao que já foi. Ela se transforma e se soma ao que era. A cada volta há uma sucessão de novos eventos, parecidos com os anteriores, mas minimamente diferentes. Assim também parece ser a vida do homem moderno, entregue ao cotidiano, à repetição de eventos. Porém, os fatos nunca são exatamente iguais aos outros, por mais que se pareçam. Outro fator interessante neste videoclipe é a somatória. O novo aparece, mas o antigo está lá, ele fica, permanece. A memória daquela personagem a acompanha e aparece juntamente com os novos fatos. A relação de causa e efeito aqui se perde pela multiplicidade de possibilidades. Predomina o “se”. E se tudo acontecesse de forma diferente? E se todas as escolhas fossem outras? E se todas as possibilidades coexistissem, o que seríamos? O que se repete, o que se difere? Resta-nos a vertigem, a fascinação, a náusea de nossas escolhas.

“Considerando a repetição no objeto, permanecemos aquém das condições que tornam possível uma idéia de repetição. Mas, considerando a mudança no sujeito, já nos encontramos além, diante da forma geral da diferença. A constituição ideal da repetição também implica uma espécie de movimento retroativo entre estes dois limites. Ela se tece entre os dois. (Deleuze, s/d, p. 76)

Voltando-nos à personagem, nesse clipe, que se assemelha muito à personagem da imagem-tempo: representação do homem moderno, fragmentado, múltiplo, transeunte que se perde frente a um afluxo de sensações e dados que se misturam. No entanto, podemos observar que o que interessa no videoclipe também são as ações das personagens, principalmente da protagonista: seu passeio pelas ruas, ou melhor, seus passeios pelas ruas. Mas não temos aqui

apenas o registro de ações. Temos vários registros de várias possibilidades de ações. Possibilidades de escolhas. Ao misturar todas ações em um mesmo momento, confundindo a própria sequenciação do tempo, introduzindo em um mesmo plano realidades alternativas diferentes, vislumbramos imagens que se confundem, imagens que deixam de representar meramente ações e passam a representar opções múltiplas que dialogam-se entre si. E se a escolha não feita pela personagem altera a sua vida? E se suas escolhas feitas alteram aquilo que deixou de fazer? Tudo isso se consolida através de um recurso técnico bem simples utilizado pelo mago Gondry: uma câmera em um trilho, um travelling cronometrado, que registra várias vezes a personagem percorrendo o mesmo caminho, cada vez de um jeito diferente, bem como os coadjuvantes, que a cada vez se comportam de um jeito novo. As imagens se sobrepõem através de um recurso de montagem realizado no computador. Apenas travelling e montagem que geram novos sentidos. Rasga-se mais uma vez o guarda-chuva do caos. Recursos simples que possibilitam interpretações que vão além de ações e tempo. Geram novas possibilidades: possibilidades que nos interessam, fragmentados que somos e, como diria Sartre, angustiados pela liberdade de escolhas que temos e pela responsabilidade de arcar com o resultado de nossas opções e de nossas ações.

Por fim, poderíamos nos questionar o que significa, de fato, definitivamente, esse videoclipe. E a resposta é que pode significar qualquer coisa. Justamente pelo fato de não identificarmos uma única e óbvia explicação para o enredo desta obra é que atestamos sua potência criadora, seu devir. Ao descrevê-la, essa dissertação acabou por interpretá-la também, por atribuir-lhe determinados sentidos que poderiam fechá-la. Mas isso é impossível. Ao dar-lhe um sentido, surge a possibilidade de outros inúmeros se consolidarem e se fazerem nos acontecimentos. O leitor deste texto que, porventura já tinha assistido ao videoclipe, agora pode assisti-lo novamente e desse acontecimento, tudo pode surgir, os trajetos são inúmeros, os devires infinitos. O que importa é perceber que os sentidos não são únicos, possuem uma amplitude de potencialidades. Cada

vez que a assistimos outras possibilidades interpretativas aparecem; da mesma maneira que a cada volta em seu percurso a personagem vivencia outras experiências. Aqui fica que, por fim, refazendo o mesmo trajeto, resgatando suas memórias, a personagem resgatou o que perdera: o pacote. Pode ser, porém, que aquela versão que caminhou sozinha em direção oposta à câmera fosse a “original”, que segue adiante, (de mãos vazias?), enquanto sua memória continua refazendo o percurso, resgatando muito mais do que aquilo que deixara cair. Ao repetir as mesmas ações, surgem as diferenças, ao assistirmos novamente o vídeo, surgem novas forças.

“Talvez o mais elevado objeto da arte seja fazer com que atuem simultaneamente todas estas repetições, com sua diferença de natureza e de ritmo, seu deslocamento e seu disfarce respectivos, sua divergência e seu descentramento, encaixá-las umas nas outras e de uma à outra, envolvê-las em ilusões cujo "efeito" varia em cada caso. A arte não imita, mas isso acontece, primeiramente, porque ela repete, e repete todas as repetições, conforme uma potência interior. (...) Isto porque não há outro problema estético a não ser o da inserção da arte na vida cotidiana. Quanto mais nossa vida cotidiana aparece estandardizada, estereotipada, submetida a uma reprodução acelerada de objetos de consumo, mais deve a arte ligar-se a ela e dela arrancar esta pequena diferença que, por outro lado e simultaneamente, atua entre outros níveis de repetição, como também fazer com que os dois extremos das séries habituais de consumo ressoem com as séries dos instintos de destruição e de morte; juntar, assim, o quadro da crueldade ao da besteira, descobrir sob o consumo um hebefrênico crisar de maxilares e, sob as mais ignóbeis destruições da guerra, descobrir ainda processos de consumo, reproduzir esteticamente as ilusões e mistificações que constituem a essência real desta civilização, tudo isto para que, finalmente, a Diferença se expresse com uma força de cólera, ela mesma repetitiva, capaz de introduzir a mais estranha seleção, mesmo que seja uma contração aqui e ali,

isto é, uma liberdade para o fim de um mundo.” (Deleuze, s/d, p. 275)

E se olharmos, insiste-se aqui, para os videoclipes como arte-caos, como a arte inovação de Baudrillard, podemos assumir também que os videoclipes, como potências, podem nos mudar em outra coisa. Para melhor? Tanto faz. A inevitabilidade do devir talvez seja a maior riqueza do mundo.

“O senhor... mire, veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas - mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam, verdade maior. É o que a vida me ensinou. Isso que me alegra montão.” (Rosa, 2001, p. 39)

Como pedras rolando

Era uma vez, você se vestia tão bem
Jogava esmola aos mendigos em seu auge, não foi?
As pessoas chamavam, dizendo: "Cuidado boneca, você está pedindo pra cair"
Você achou que todos eles
Estavam brincando com você
Você costumava rir de todo mundo que ficava vadiando ao redor
Agora você não fala tão alto
Agora você não parece tão orgulhosa
De estar tendo que vasculhar pela sua próxima refeição

Como se sente?
Como se sente?
Por estar sem um lar?
Como uma completa estranha?
Como uma pedra a rolar?

Você freqüentou a melhor escola muito bem, Senhorita Solitária
Mas você sabe que você apenas ficava enchendo a cara lá
E ninguém jamais lhe ensinou como viver nas ruas
E agora você descobre você vai ter que se acostumar com isso
Você dizia que jamais condescenderia
Com o vagabundo misterioso, mas agora você percebe
Que ele não está vendendo alibis
Enquanto você olha fixamente para o vácuo de seus olhos
E o pergunta, você quer fazer um trato?

Como se sente?
Como se sente?
Por estar por sua conta?
Sem direção alguma para casa
Como uma completa estranha?
Como uma pedra a rolar?

Você nunca se virou para ver as carrancas dos equilibristas e dos palhaços
Enquanto todos eles chegavam e faziam truques para você
Você jamais entendeu que isso não é bom
Você não deveria deixar as outras pessoas se divertir no seu lugar
Você antigamente cavalgava o cavalo cromado com seu diplomata
Que carregava em seu ombro um gato siamês
Não é difícil quando você descobre que
Ele realmente não era tudo que aparentava ser
Depois que ele levou de você tudo o que podia roubar?

Como se sente?
Como se sente?
Por estar por sua conta?
Sem direção alguma para casa
Como uma completa estranha?
Como uma pedra a rolar?

Princesa no campanário e todas as pessoas bonitas
Estão todas bebendo e pensando que estão por cima
Trocando presentes caros e coisas
Mas é melhor você surrupiar o seu anel de brilhante é melhor você penhorá-lo, gata

Você antigamente era tão entretida
Com o Napoleão de trapos e a linguagem que ele usava
Vá para ele agora, ele te chama, você não pode recusar
Quando você não tem nada, você não tem nada a perder
Você está invisível agora você não tem mais segredos a ocultar

Como se sente?
Como se sente?
Por estar por sua conta?
Sem direção alguma para casa
Como uma completa estranha?
Como uma pedra a rolar?²⁴

Perdidas, dissolvidas em meio à obra: assim se encontram as personagens de “Like a Rolling Stone”. As imagens surgem. Imagens de pessoas estáticas, imagens de um mundo sem movimento, sem sentido aparente. Qual o tempo dessas imagens? A personagem principal aparece em outro cenário. Ela se movimenta, mas não controla os próprios movimentos, caminha pela rua como se fosse movida por algo que não domina. Tanto faz. Ela, nesse contexto, não é nada de importante, de destacável. Ela não se diferencia das pedras do caminho. Minúsculas pedras sem vida, que rolam conforme chutadas. Seu destino? Incerto. A personagem, assim como as pedras que vemos por aí, é só mais um elemento cênico. Perde-se em meio a imagens distorcidas, desfocadas. Nada é claro, nada é nítido. Emerge-se aqui uma nova narrativa onde o tempo não é mais determinado pela sequência de ações das personagens e, por isso, possibilita as “personagens a viverem não mais uma história linear, mas devires, acontecimentos disruptores que transbordam uma apreensão linear ou causalista do tempo.” (Dinis, 2005, p. 73) Ela, nesse caso, é essencial para fornecer ao espectador uma nova experiência



²⁴ In: <http://letras.terra.com.br/bob-dylan/11903/traducao.html>

sensorial onde as imagens guiam e produzem afecções.

De repente as situações já não se prolongam em ação ou reação. São puras situações óticas e sonoras, nas quais a personagem não sabe como responder, espaços desativados nos quais ela deixa de sentir e agir, para partir para a fuga, a perambulação, o vaivém, vagamente indiferente ao que lhe acontece, indecisa sobre o que é preciso fazer. (Deleuze, 2007, p. 323-324)

Assim está a personagem de “Like a Rolling Stone”. Em meio à apatia, e à falta de reação em que se encontra, há imagens em que ela está em outro contexto. Nessas cenas, a moça aparece acompanhada por outros personagens e, assim como todos, ela está parada, como que posando para uma fotografia. Obviamente trata-se de uma realidade distinta da anteriormente descrita: nesta, ela possui dinheiro, conforto e está rodeada de pessoas. Nem por isso pode-se afirmar que há, nesses momentos, reações por parte dela. Como já mencionado, ela aparece estática, é apenas mais um signo em meio a outros, sem destaque. Esses momentos em que a personagem aparece bem vestida, em uma casa luxuosa, pertencem a qual tempo? Seriam lembranças da moça que caminha? Delírios? Ou delírio é a própria moça? São presentes impossíveis? Será aquele futuro ou passado verdade? Deleuze afirma que “a força pura do tempo põe a verdade em crise”. Este é o paradoxo dos “futuros contingentes”:

“Em substância, Aristóteles afirma que todas as proposições (ou enunciados) são verdadeiras ou falsas com exceção das que afirmam que algo acontecerá ou não acontecerá no futuro, ou seja, se referem a um ‘futuro contingente’. Essas proposições não são verdadeiras (porque não ocorreu aquilo de que se trata), mas tampouco são falsas (porque não afirmam algo que é, ou não negam algo que é. (...)) Aristóteles dá um exemplo que se tornou clássico: o da ‘batalha naval de amanhã’. ‘Necessariamente’ – escreve o Estagirita – ‘amanhã haverá uma batalha naval ou não haverá, mas não é necessário que haja amanhã uma batalha

naval e tampouco é necessário que não haja amanhã uma batalha naval. Mas que haja ou que não haja amanhã uma batalha naval, isto é necessário'." (Mora, 1965, p. 1166) [tradução minha]



Para explicar esse paradoxo, Deleuze propõe que a batalha naval acontece em um mundo e em outro não. Esses dois mundos são possíveis, mas não compossíveis, dessa forma, “o passado pode ser verdadeiro sem ser, necessariamente, verdadeiro”. Os dois contextos em que a personagem do videoclipe aparece não precisam necessariamente ser

dois tempos distintos de um mesmo espaço. São realidades que podem existir em um mesmo tempo, em mundos diferentes. Percebemos por esse olhar que a temporalidade dessa história, por fim, não é clara, porque não é possível discernir o plano da memória, do sonho, do virtual, do plano do real. Não há uma correlação lógica entre as imagens que permita extrair-se delas uma ideia cronológica de tempo, pois esse não resulta mais da ação, não se conclui no espaço.

Dessa forma, entender melhor a noção de temporalidade é fundamental para a análise desse videoclipe, que brinca o tempo todo com nossas representações de espaço-tempo construídas e exploradas, principalmente, pelo cinema mercadológico. Michel Gondry, para produzir algo novo em Like a Rolling Stone, recorre novamente à sua arte-invenção e dá a forma definitiva a um novo efeito especial que ele desenvolve a partir de elementos óbvios do cinema: o bullet-time.

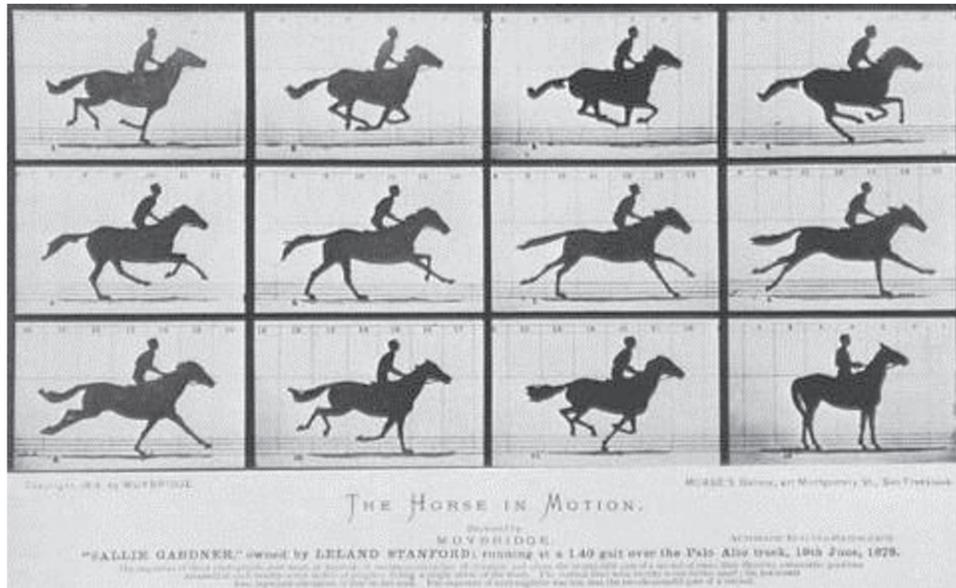
“Esse videoclipe [Like a rolling stone] contém os primórdios do *bullet time*, efeito imortalizado em *Matrix*, no qual várias câmeras ligadas uma à outra e alinhadas horizontalmente

capturam diferentes *frames* do mesmo instante. Com essas imagens captadas, um *software* modela o ambiente e torna possível criar uma cena onde uma câmera virtual passeia livremente em um momento congelado.” (Mestriner, s/d, p. s/n)

O efeito bullet-time, desenvolvido por Gondry, considerado uma revolução nos efeitos especiais, tem como princípio básico recursos muito simples, como o gosto de Gondry atesta, que originaram o próprio cinema.

Eadward Muybridge, fotógrafo proeminente da década de 60 do século XIX nos Estados Unidos, aceitou o desafio proposto por Leland Stanford, ex-governador da Califórnia para que pudesse provar a seguinte hipótese: o cavalo, quando galopava, em algum momento, ficava com as quatro patas suspensas no ar. Para tanto,

“Muybridge, auxiliado pelo engenheiro John D. Isaacs, criou um sistema compreendido por 24 câmeras escuras, cada qual com uma chapa emulsionada, que eram acionadas por fios devidamente esticados no local onde o cavalo correria. À medida que o cavalo passava, ele tocava nos fios e acionava sucessivamente as câmeras, capturando posições chaves do movimento do galope. Esse experimento foi tão bem sucedido que não só provou que o cavalo em determinado momento do galope retirava as quatro patas do chão, como deu a Muybridge e a Standford as honras da descoberta do processo de análise do movimento fotograficamente.” (Gama & Sendra, s/d, p. 3)



O recurso de registro de imagens em movimento desenvolvido por Muybridge, aliado ao princípio de permanência das imagens na retina originam, algum tempo depois, com Thomas Edison e os irmãos Lumière, o cinema. E é esse mesmo princípio que Gondry desenvolve para o efeito bullet-time, que aparece timidamente, em 1995, no clipe “Army of me”, de Björk, e é perfeitamente explorado no videoclipe dos Rolling Stones. Os recursos são os mesmo de Muybridge: câmeras dispostas uma ao lado da outra e que registram em um tempo específico as imagens a sua frente. O recurso utilizado no filme Matrix, dos irmãos Wachowski, exemplifica bem:



Depois de captadas as imagens, elas são unidas em um computador, dando a ilusão de que podemos vislumbrar uma ação da personagem que é congelada no tempo e nós, espectadores, pelo olhar da câmera, passeamos ao redor da ação, observando-a, naquele momento único, várias perspectivas. Tempo e espaço são rompidos aqui. Não temos somente uma ação que é pausada e vista por vários pontos de vista, temos uma ação congelada, em completa suspensão da linha temporal que pode ser visitada.

No videoclipe, o bullet-time é utilizado quase sempre para registrar os momentos em que a personagem está gozando sua vida glamorosa em meio ao high society. Passeamos por ações congeladas de festa em que se situa a personagem, com momentos paralisados, nos quais, inclusive águas que espirram de uma piscina que ficam suspensas no ar. É como se aquele momento tivesse ficado parado no tempo, eternizado em um presente que nunca acabaria. As aparências podiam ser observadas por um espectador que, através da câmera, podia analisar tridimensionalmente a cena, tal qual uma peça de museu, como se o presente fosse uma estátua, exposta para ser sempre analisada.

“O efeito bullet-time é impressionante. Ele chega como uma ruptura de destaque na narrativa, pausando seu progresso para suscitar uma extraordinária visão que rompe com as coordenadas do tempo/espaço do cinema clássico. Deixe-me explicar isso utilizando um pequeno desvio pelas coordenadas que são usualmente organizadas no cinema. No cinema comercial, essas coordenadas são usualmente organizadas de acordo com o princípio de verossimilhança, que é a imitação do cinema do que pode ser chamada de percepção natural. Isso significa que as ações e objetivos das personagens deve aparentar e proceder de acordo com as formas com que os seres humanos procedem no âmbito das ações da vida real, que é de acordo com as coordenadas tempo/espaço que organizam os limites da vida real.” (Røssaak, 2008, p. s/n) [tradução minha]

Ao romper com a narrativa tradicional, Gondry, através do bullet-time, rompe com a própria estrutura espaço/temporal, criando uma nova forma de interação com as ações do mundo, das personagens: cria imagens que rompem com a imagem-movimento: surgem opsignos que atuam como forças, como potências que nos levam a novos devires. Essas imagens congeladas paralisam a vida das personagens de uma forma inovadora, impossível na realidade, que obedece às leis da física. Surgem imagens impossíveis que se configuram como algo novo, originando sensações inesperadas e que demandam, inevitavelmente, à produção de sentidos. Esses opsignos, essas imagens óticas novas do bullet-time são o novo que escapa às forças reativas, que escapa à massificação. Ao serem congeladas as ações, será que elas ainda são reais na vida da personagem, isto é, e se tudo foi um sonho, um outro mundo paralelo, onde tudo seria possível? E se os momentos congelados fossem eternizados, ainda haveria vida, ainda persistiriam ações, mesmo que pausadas no tempo e no espaço?





Once upon a time you dressed so fine
You threw the bums a dime in your prime, didn't you?
People'd call, say, "Beware doll, you're bound to fall"
You thought they were all kiddin' you
You used to laugh about
Everybody that was hangin' out
Now you don't talk so loud
Now you don't seem so proud
About having to be scrounging for your next meal

How does it feel
How does it feel
To be without a home
Like a complete unknown
Like a rolling stone?

You've gone to the finest school all right, Miss Lonely
But you know you only used to get juiced in it
And nobody has ever taught you how to live on the street
And now you find out you're gonna have to get used to it
You said you'd never compromise
With the mystery tramp, but now you realize
He's not selling any alibis
As you stare into the vacuum of his eyes
And ask him do you want to make a deal?

How does it feel
How does it feel
To be on your own
With no direction home
Like a complete unknown
Like a rolling stone?

Os opsignos originados do bullet-time nos fazem olhar para o high society como peças de museu. Mas e a outra história do videoclipe, as outras imagens da mesma/outra personagem? Enquanto a personagem está congelada em seu luxo, seu outro, em outro mundo, no passado, futuro, ou qualquer outra possibilidade, está vagando pelas ruas, pelas lojas, pelos becos, em busca de algo para continuar sobrevivendo, um entorpecente para uma vida miserável. As imagens dessa vida também não são tradicionais, obedecendo ao padrão clássico de cinema, conforme vimos acima, novos recursos gondryanos surgem.

“Outro efeito desse vídeo consiste na captação de imagens em 4 *frames* por segundo e a transição entre um *frame* e outro, para completar os 24 *frames* necessários para a composição de um segundo, foi feito digitalmente com *morph*. (...) Tais efeitos [incluindo o bullet-time] buscam emular o efeito embriagado e delirante da protagonista em busca de drogas, que contrastam com os *flashbacks* equilibrados e sólidos de uma festa luxuosa e lasciva, talvez lembranças do efeito desejado com as drogas. Fica a impressão de que a realidade pode ser distorcida com um simples movimento, a constante simbiose entre o corpo e o mundo que o cerca.” (Mestriner, s/d, p. s/n)

Ao captar imagens com apenas 4 frames por segundo, surge uma lacuna entre os movimentos que caracterizariam não uma filmagem, propriamente dita, mas o recurso de stop-motion, que consiste na reprodução de fotos seqüenciais em grande velocidade para criar a ilusão de movimento. Para que não se configurasse apenas como um stop-motion, Gondry uniu as frames morfolando-os, sobrepondo-os, fazendo com que as mínimas alterações de movimento da cena fossem marcadas, gerando uma sensação inicial de que o mundo estava se movimentando de maneira mais lenta, deixando um rastro constante. Como se os movimentos demorassem a terminar plenamente, como se persistissem e como se os eixos se descalibrassem, ocasionando um certo desequilíbrio, deslocamento espacial. É um tempo que passa mais lento, são imagens borradas que pertencem a que? Àquela vida desregrada da personagem que agora vive pelos becos ou

assumimos um olhar entorpecido, alterado por psicotrópicos que muda nossa relação com o mundo? São opsignos que podem suscitar novas sensações. O que são os rastros dos movimentos, as cenas distorcidas que se originam a não ser novas possibilidades de relações com uma realidade? Os rastros são o movimento que escapa ao real, ao sentido tradicional, imagens deslocadas no espaço tempo que podem se referir a tudo na indeterminação que é o videoclipe.





You never turned around to see the frowns on the jugglers and the clowns
 When they all come down and did tricks for you
 You never understood that it ain't no good
 You shouldn't let other people get your kicks for you
 You used to ride on the chrome horse with your diplomat
 Who carried on his shoulder a Siamese cat
 Ain't it hard when you discover that
 He really wasn't where it's at
 After he took from you everything he could steal

How does it feel
 How does it feel
 To be on your own
 With no direction home
 Like a complete unknown
 Like a rolling stone?



Princess on the steeple and all the pretty people
 They're drinkin', thinkin' that they got it made
 Exchanging all kinds of precious gifts and things
 But you'd better lift your diamond ring, you'd better pawn it babe
 You used to be so amused
 At Napoleon in rags and the language that he used
 Go to him now, he calls you, you can't refuse
 When you got nothing, you got nothing to lose
 You're invisible now, you got no secrets to conceal

How does it feel
 How does it feel
 To be on your own
 With no direction home
 Like a complete unknown
 Like a rolling stone? ²⁵

Os recursos técnicos de Gondry, aplicados com propriedade pela primeira vez em uma produção audiovisual, geram arte. Uma arte em devir, uma arte que aplica recursos rudimentares do passado em um mundo de tecnologias efêmeras, que se reciclam diariamente.

“O que você pensa da proliferação de tecnologia do jeito que está sendo usada por cineastas?”

“Talvez seja porque eu venho do lado artesanal das coisas, mas eu não me sinto interessado em filmes baseados nela. Quero dizer, eu gosto e fico impressionado da primeira vez que as vejo, mas eu ainda gosto da sensação de envolvimento durante a filmagem. Pessoas trabalhando ao meu redor, fazendo os cenários e assim por diante. (...) Eu gosto de usar o efeito especial e torná-lo algo diferente. Como no vídeo dos Rolling Stones, ‘Like a rolling stone’, que já tem dez anos. Eu usei o morfador de um jeito diferente que era usado naquela época. E acho que as pessoas deveriam sempre ter isso em mente: procurar sempre algo diferente.”²⁶

Ao procurar o diferente, Gondry, em seus videoclipes ou mesmo longa metragens, cria o novo, a arte. Cria potências que geram devires, cria sensações e afetos. Por fim, cria trajetórias novas para os indivíduos percorrermos, trajetórias que podem se modificar a cada instante, em uma realidade constituída por futuras convergentes. Como no conto de Borges, “o jardim dos caminhos que bifurcam”, a qualquer escolha surge um novo caminho, um novo futuro, uma nova realidade. E somos nós que traçamos esses caminhos, que brincamos com esse devir que nos assombra a cada segundo, no AION que nos prende à vida:

Subi a meu quarto; absurdamente fechei a porta à chave e atirei-me de costas na estreita cama de ferro. Na janela mostravam-se os telhados de sempre e o sol nublado das seis. Pareceu-me inacreditável que esse dia sem

²⁵ Nota da página anterior: *Like a rolling stone*. Bob Dylan, in: Bob Dylan, **Highway 61 Revisited**. Faixa 1. Columbia records. 1965. Áudio CD.

²⁶ Entrevista concedida por Michel Gondry a Scott Thill disponível no site: <http://www.brightlightsfilm.com/53/gondryiv.php>; tradução nossa. (último acesso em 28/12/2010)

premonições ou símbolos fosse o de minha morte implacável. Apesar de meu pai estar morto, apesar de ter sido um menino num simétrico jardim de Hai Feng, eu, agora, ia morrer? **Depois refleti que todas as coisas nos acontecem precisamente, precisamente agora. Séculos de séculos e apenas no presente ocorrem os fatos; inumeráveis homens no ar, na terra e no mar, e tudo o que realmente acontece, acontece a mim...** (Borges, 1998, p. 43)

E o que seremos nós se não nos entregarmos ao devir? Queremos permanecer congelados como em um bullet-time? Devemos nos render ao curso tranqüilo de um rio ou às pedras de uma corredeira? Temos que escolher trajetórias e percorrê-las. O devir não congela. Talvez Gondry esteja certo: devemos sempre fazer diferente, fazer arte, em todos os sentidos que a palavra possa ter. Superando sempre as pedras que surgirem rolando no caminho, por mais tortuosos que sejam.

Últimos Pontos



*"O círculo se fechou.
Nada termina jamais.
Onde quer que alguém plante raízes brotadas
do seu eu mais puro ou verdadeiro,
ali encontrará um lar."
(Ullmann, 2010, p. 83)*

Iniciar um capítulo de conclusão é saber que um círculo está para fechar-se. Árdua tarefa. A cada releitura, persiste a sensação de que não está pronto, de que não acabou. Não fosse o pouco tempo que resta para encerrar este trabalho, talvez ele continuasse, aprofundasse análises, explorasse conceitos... E, talvez, ainda assim a sensação permanecesse. Pois, “nada termina jamais”. O inacabamento não pertence a esta dissertação, mas a meu ser sempre mutável que, a cada nova leitura, terá uma visão diferente dela.

A essa constante mutação devem-se os percalços passados por este/neste trabalho. Três anos é pouco tempo para se conhecer, estudar, aprofundar tantas coisas. Três anos é muito tempo para que objetivos, vontades e olhares não se modifiquem. Este é um texto que se fez de muitas indas e vindas. Cada caminho abandonado era a descoberta de uma nova trilha. Por fim, o trajeto percorrido foi enriquecedor, transformador. Sou outra agora nessas últimas palavras. Mas sou outra principalmente porque essa trajetória foi feita de pedras e passos. Não foi leve e boiante, como um rio, rio, rio sem fim que me levasse serenamente para um destino marcado. Os futuros são contingentes, nossas escolhas fazem nossos caminhos e são esses caminhos que nos transformam também em forças, que mostram quem nós somos naquele instante da decisão, porque depois seremos outros.

Não ambicionei muito, deixei as pedras me levarem para uma conclusão mais ou menos assim:

O videoclipe é um gênero audiovisual que se origina de uma união da indústria cinematográfica com a indústria musical. Em seu início configurava-se apenas como uma propaganda de uma canção e de um artista. No entanto, devido à concorrência que surgiu quando ele se popularizou, principalmente após o advento da MTV, começaram a surgir novas técnicas que visavam destacar uma produção em detrimento de outra. Assim, graças à efemeridade de seu tempo de divulgação, à sua curta duração e produção e à grande quantidade de estreias na grade de emissoras, os videoclipes tinham que reinventar-se em um ritmo vertiginoso. A cada dia surgiam novos videoclipes com novas linguagens e novos recursos que logo eram copiados e tornavam-se uma técnica consolidada e, por vezes, banalizada. Recursos surgiam, procurando o novo, o original – embora o novo envelhecesse rapidamente. O videoclipe tornava-se, assim, ele próprio, um produto. Mas não um produto qualquer, feito em esteiras de produção: adquiria, a partir de suas inovações e ampliação de técnicas, o status de arte. Certamente, em um contexto em que a arte tem uma reprodutibilidade técnica facilitada, muitas produções apenas repetiam o que surgia, mas outras iam além, criavam o novo e, por fim, acabavam por possibilitar o surgimento de novos sentidos. O videoclipe como arte torna-se um reflexo das transformações constantes da tecnologia e dos valores de nossa contemporaneidade – como um reflexo efêmero de nosso tempo.

Dessa forma, ao produzir o novo, o videoclipe está pleno de forças ativas que se chocam violentamente com o espectador/receptor. Esse choque se dá na busca pelo entendimento, pela atribuição de sentido, que é despertada pelas forças que emanam, pelas sensações que o clipe provoca. Essa vontade, que surge em um estado caótico, leva à significação. Porém, os fatores envolvidos nesse processo são muito amplos, envolvem não apenas os eventos daquele momento, mas toda a plenitude de eventos que dizem respeito ao espectador e que se perdem em um passado e devir constante. Por isso não se consolida em um presente, mas apenas no acontecimento. Também, por isso, não se constrói de maneira fácil, sem dores. Esse momento caótico que leva ao significar é inefável. É sentido apenas, sentido pleno.

Momento-acontecimento, momento-transformação. A partir dele, significa-se, constroem-se signos. As forças ativas, depois de tomarem conta do espectador, transformam-se novamente em forças reativas. É, como vimos, o demônio de Maxwell agindo, a estrutura tomando conta. Isso não é negativo, não é uma derrota, pois para que o caos surja de novo, possibilitando novos devires, é preciso o conflito, a violência, que só pode existir a partir do embate das forças. Logo, as forças reativas são também necessárias, porém, elas não podem ser tão fortes a ponto de evitarem a entrada das forças ativas. Assim, é necessário estar aberto ao novo, à criação. É nesse sentido que as obras de Gondry fazem-se relevantes. Esse diretor faz da inventividade seu mote inspirador e por isso seus videoclipes impulsionaram as reflexões presentes neste texto. Ao experimentar novas possibilidades de criação audiovisual, ele construiu técnicas e imagens que permitiram aparecer em seus vídeos os signos óticos puros de Deleuze: opsignos. Estes, puros significantes, não-dados, atuam no corpo, instaurando o caos. Corpo videoclípe, corpo produto/propaganda rasgado e reinventado em corpo artístico livre, planador. Corpo espectador, desorientado, arrebatado por forças-sensações intensas, sem defesa, impelido a entregar-se ao caos, “tomado por vertigem – fascinação ou náusea”. Os opsignos fazem lutar com as forças ativas reestruturando todo reacionarismo. Transformando o que era calmo em agitação: videoclipes e homens em devir.

Por isso, os sentidos não se fecham e não terminam jamais. Assim vivenciei o mestrado. A dissertação está assim. Conceitos, videoclipes, diretores, história. Tudo circulando. As amarras são difíceis, pois talvez, justamente, impeçam a fluidez. A escrita é um momento caótico, de imanência. Mas é também o momento em que os conceitos são criados. Ela é uma mistura entre o caos e a reação; o momento em que forças ativas tornam-se reativas. A escrita é o registro da mudança; ou daquilo que era e do que passou a ser. Mas ela em si não é o acontecimento; o acontecimento não se registra, é inefável. Eu tento, eu tento transcrever esse momento, eu tento fazê-lo durar, mas ele se esvai. O que ele nos traz, sim, pode ser registrado. Conceitos, arte, ciência. Criação. Os signos; estes perduram – sempre mutáveis.

As portas e janelas da casa que preenchi permanecem abertas e o vento ainda sopra. Se o que há nela não agradar os visitantes, ela poderá ser esvaziada, *desorganizada*. Mas antes, saibam que o que está plantado brotou do meu eu mais fundo e verdadeiro e que nela encontro um lar.

*“Quem anda no trilho é trem de ferro
sou água que corre entre pedras:
- liberdade caça jeito”
(Barros, 2001, p. 52)*

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Júlia. **Estudos deleuzeanos da linguagem**. Campinas, SP: Ed. Da Unicamp, 2003.

BARROS, Manoel de. **Matéria de poesia**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

BAUDRILLARD, Jean. **A sociedade de consumo**. (tradução Artur Morão). Lisboa: Edições 70, 2005.

_____. **El complot del arte: ilusión y desilusión estéticas**. (tradução Irene Agoff). Buenos Aires: Amorrortu, 2007. (Colección Nómadas)

_____. **La transparencia del mal**. (tradução Joaquín Jordá). Barcelona: Ed. Anagrama, 1991. (Colección Argumentos)

_____. **Simulacros e simulação**. (tradução Maria João da Costa Pereira). Lisboa: Antropos, 1991.

BENEDETTI, Sandra Cristina Gorni. **Entre a educação e o plano de pensamento de Deleuze e Guattari: uma vida...** Tese de doutorado em educação. Universidade de São Paulo, 2007.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. (tradução Sérgio Paulo Rouanet). São Paulo: Brasiliense, 1994.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. Porto Alegre, RS: Ed. Globo, 1998.

BUENO, Zuleika de Paula. **Leia o livro, veja o filme, compre o disco: a produção cinematográfica juvenil brasileira na década de 1980**. Tese apresentada ao Curso de Doutorado em Múltiplos Meios do Instituto de Artes da UNICAMP, 2005.

CORREA, Laura Josani Andrade. “Uma escuta do presente: videoclipe e convergências tecnológicas”. In: **XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, GP Conteúdos digitais e convergências tecnológicas, IX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação. Curitiba, PR. 2009. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-1665-1.pdf>. (último acesso em 28/12/2010).

_____. "Videoclipe: potencialidade da experimentação de linguagens no campo do audiovisual". In: **IX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste**. Dourados, MS, 2008. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/centrooeste2008/resumos/R11-0100-1.pdf>. (último acesso em 28/12/2010).

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **Mil planaltos: capitalismo e esquizofrenia 2**. (tradução Rafael Godinho). Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

_____. **O que é filosofia?**. (tradução Bento Prado Jr. & Alberto Alonso Muñoz). Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. (Coleção TRANS)

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. (tradução Stella Serna). São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. **A imagem-tempo**. (tradução Eloisa de Araújo Ribeiro). São Paulo: Brasiliense, 2007. (Coleção Cinema 2)

_____. **Crítica y Clínica**. (tradução Thomas Kauf). Barcelona: Ed. Anagrama, 1996.

_____. **Diferença e Repetição**. (tradução Luiz Orlandi & Roberto Machado). Disponível em: <http://netart.incubadora.fapesp.br/portal/Members/tete/DifRep.doc>. (último acesso em 28/12/2010).

_____. **Lógica do sentido**. (tradução Luiz Roberto Salinas Fortes). São Paulo: Perspectiva, 2006. (Coleção Estudos)

_____. **Nietzsche e a filosofia**. (tradução Ruth Joffily e Edmundo Fernandes Dias). Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

DIENER, Patrick. **Repetição Mise-en-abyme. o efeito de duplicação aplicado em videoclipes de Michael Gondry**. In: XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, GP Televisão e Vídeo, X Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação. Caxias do Sul, RS. 2010. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2010/resumos/R5-1871-1.pdf>. (último acesso em 28/12/2010).

- DINIS, Nilson Fernandes. "Educação, cinema e alteridade". In: **Educar**, n. 26. Curitiba, PR, Editora UFPR, 2005. (pp. 67-79).
- DUARTE, Rosália. **Cinema & Educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- EBERT, Rober. **A magia do cinema**. (tradução Laura Alves & Aurélio Barroso Rebello). Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- FONSECA, Rui Pedro Paulino da, "A arte no mercado – seus discursos como utopia". In: **E-topia: Revista Electrónica de Estudos sobre a Utopia**, n.º 6. Facultad de Bellas Artes / Universidad del País Vasco, 2007. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/3070.pdf>. (último acesso em 28/12/2010).
- GAMA, Paola & SENDRA, Fernanda. **A fotografia seqüencial de Eadweard Muybridge e o cinema de animação**. Disponível em: http://www.dad.puc-rio.br/dad07/arquivos_downloads/32.pdf. (último acesso em 28/12/2010).
- HERBERT, Zbigniew. "Pedra". In: **Revista Piauí_Flip**, 2009. Disponível em: http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao_33/artigo_1074/Poesia.aspx. (último acesso em 28/12/2010).
- HOBBSAWN, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX – 1914 – 1991**. (tradução Marcos Santarrita). São Paulo: Cia das Letras, 1995.
- HUISMAN, Denis. **Dicionário dos filósofos**. (tradução Claudia Berliner et alii). São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- KAPLAN, E. Ann. **Rocking around the clock: music television, postmodernism, and consumer culture**. New York: Methuen Inc., 1987.
- LANA, Lígia Campos de Cerqueira & FRANÇA, Renné Oliveira. "Do cotidiano ao acontecimento, do acontecimento ao cotidiano". In: **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (E-compós)**, v.11, n.3. Brasília, set./dez. 2008. Disponível em: <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/303/297>. (último acesso em 28/12/2010).
- LAZZARATO, Maurizio. **Por una política menor. Acontecimiento y política en las sociedades de control**. (tradução Pablo Rodríguez). Madrid: Traficantes de Sueños, 2006. Disponível em: http://www.traficantes.net/index.php/trafis/editorial/catalogo/coleccion_mapas/po

[r una politica menor acontecimiento y politica en las sociedades de contr](#)
[ol](#). (último acesso em 28/12/2010).

- MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Senac, 2000.
- MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
- MELO NETO, João Cabral. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- MESTRINER, Roger. **Michel Gondry e a convergência de mídias**. Disponível em: <http://www.ufscar.br/rua/site/?p=100>. (último acesso em 28/12/2010).
- MORA, José Ferrater. **Diccionario de filosofía, tomo I**. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1965.
- _____. **Diccionario de filosofía, tomo II**. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1965.
- NICOLA, Ubaldo. **Antologia ilustrada de filosofia: das origens à idade moderna**. São Paulo: Globo, 2005.
- OLIVA, Rodrigo. **O intervalo comercial da MTV pelo viés da fragmentação e pós-modernidade**. Dissertação de Mestrado em Comunicação apresentada para a Universidade de Marília, 2005.
- ORLANDI, Luiz B. L. “*Corporeidades em minidesfile*”. In: FONSECA, Tania Mara Galli & ENGELMAN, Selda (Org.), **Corpo, Arte e Clínica**. Porto Alegre: UFRGS Editora, 2004. (pp. 65-87).
- PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. (tradução Maria Helena Nery Garcez). 3ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997. (Ensino Superior)
- PEDROSO, Maria Goretti & MARTINS, Rosana (orgs.) **Admirável mundo MTV Brasil**. São Paulo: Editora Saraiva, 2006.
- PONTES, Pedro. “*Linguagem dos videoclipes e as questões do indivíduo na pós-modernidade*”. In: **Sessões do Imaginário**, nº 10, Porto Alegre: FAMECOS / PUCRS, 2003. (pp. 47 – 51)

- ROLNIK, Suely. **Subjetividade em obra: Lygia Clark, artista contemporânea.** In: BARTUCCI, Giovanna (org.). *Psicanálise, Arte e Estéticas de Subjetivação*, Rio de Janeiro: Imago, 2002. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Subjemobra.pdf>. (último acesso em 28/12/2010).
- ROSA, Guimarães. **Grande sertão: veredas.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- RØSSAAK, Eivind. “*The unseen of the real: or, evidential efficacy from Muybridge to The Matrix*”. In: TYQSTRUP, Frederik et alii. **Witness. Memory, Representation, and the Media** in Question. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2008. Disponível em: http://www2.uni-jena.de/philosophie/medien/pdf/SoSe09_Rossaak_TheMatrix.pdf. (último acesso em 28/12/2010).
- SINHORINI, Marina Castellan. **Os limites e as pretensões de um videoclipe.** Disponível em: <http://rabisco.com.br/23/videoclipe.htm>. (último acesso em 28/12/2010).
- SOARES, Tiago. “*Por uma metodologia de análise mediática dos videoclipes: contribuições da semiótica da canção e dos estudos culturais*”. In: **UNirevista**, Vol. 1, nº 3. São Leopoldo, RS: Unisinos, 2006. Disponível em: http://www.unirevista.unisinos.br/pdf/UNIrev_Soares.PDF. (último acesso em 28/12/2010)
- TELLES, Lygia Fagundes. **A estrutura da bolha de sabão.** São Paulo: Cia das Letras, 2010.
- ULLMANN, Liv. *Mutações.* (tradução: Sonia Coutinho). São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- VASCONCELLOS, Jorge. “*A Pedagogia da Imagem: Deleuze, Godard – ou como produzir um pensamento do cinema*”. In: **Educação e Realidade**, nº 33. Porto Alegre, RS, UFRGS, 2008. (pp. 155-168)
- YONEZAWA, Fernando Hiromi. “*Corporeizar a vida: uma conexão entre os conceitos de corpo e Corpo sem Órgãos e o exercício da prática na teoria e na vida*”. In: CARDOSO JUNIOR, Hélio Rebello (org.) **Inconsciente-multiplicidade: conceito, problemas e práticas segundo Deleuze e Guattari.** São Paulo: Ed. UNESP, 2007. (pp. 261-291)

ZOURABICHVILI, François. **Deleuze, uma filosofia del acontecimiento**. Buenos Aires: Amorrortu, 2004a.

_____. **O vocabulário de Deleuze**. (tradução André Telles). Rio de Janeiro: digitalização e disponibilização da versão eletrônica: Ifch-Unicamp, 2004b. Disponível em: <http://claudioulpiano.org.br.s87743.gridserver.com/wp-content/uploads/2010/05/deleuze-vocabulario-francois-zourabichvili1.pdf>. (último acesso em 28/12/2010).

VIDEOGRAFIA

ADAPTAÇÃO. Direção: Spike Jonze. Produção: Charlie Kaufman & Peter Saraf. Intérpretes: Nicolas Cage, Tilda Swinton, Meryl Streep e outros. Roteiro: Charlie Kaufman & Donald Kaufman. Sony Pictures, 2002. (114 min), son. color.

AROUND the world. Direção: Michel Gondry. Produção: Daft Punk. Intérpretes: Daft Punk. Composição: Thomas Bangalter & Guy-Manuel de Homem-Christo. (4:04 min), son. color. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=s9MszVE7aR4>. (último acesso em 28/12/2010).

BILLIE Jean. Direção: Steve Barron. Produção: Quincy Jones & Michael Jackson. Intérpretes: Michael Jackson. Composição: Michael Jackson. (4:55 min), son. color. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=xwDkoJKPr4g>. (último acesso em 28/12/2010).

BRILHO eterno de uma mente sem lembranças. Direção: Michel Gondry. Produção: George Bermann, David V. Buschell e outros. Intérpretes: Jim Carrey, Kate Winslet, Elijah Wood e outros. Roteiro: Charlie Kaufman. Universal Pictures. 2004. (108 min), son. color.

COME into my world. Direção: Michel Gondry. Produção: Rob Davis & Cathy Dennis. Intérpretes: Kylie Minogue. Composição: Rob Davis & Cathy Dennis. (4:14 min), son. color. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=vQCirTog0cs>. (último acesso em 28/12/2010).

CORRA, Lola, corra. Direção: Tom Tykwer. Produção: Maria Köpf. Intérpretes: Franka Potente, Moritz Bleibtreu, Herbert Knaup e outros. Roteiro: Tom Tykwer. Columbia Tristar Home Video, 1998. (81 min), son. color.

DON'T look back. Direção: D. A. Pennebaker. Produção: John Court & Albert Grossman. Intérpretes: Bob Dylan, Albert Grossman, Joan Baez e outros. Roteiro: D. A. Pennebaker. Sony-BMG, 1967. (96 min), son. p&b.

FELL in love with a girl. Direção: Michel Gondry. Produção: Jack White. Intérpretes: The White Stripes. Composição: Jack Black. (1:56 min), son. color. Disponível em:

http://www.youtube.com/user/WhiteStripesOfficial#p/u/9/S_hCviQVvNM. (último acesso em 28/12/2010).

FIREWORKS. Direção: Kenneth Anger. Intérpretes: Kenneth Anger, Gordon Gray & Bill Seltzer. Roteiro: Kenneth Anger. 1947. (20 min), son. p&b. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=7XPm9iULJTE> e <http://www.youtube.com/watch?v=LNe5ZxEUUu4&feature=related>. (último acesso em 28/12/2010).

HARD Days Night, A - Os Reis Do le le le. Direção: Richard Lester. Produção: David V. Picker. Intérpretes: John Lennon, Paul McCartney, George Harrison, Ringo Star e outros. Roteiro: Alun Owen. Imagem Filmes, 1964. (92 min), son. p&b.

HUMAN behavior. Direção: Michel Gondry. Produção: Neele Hooper. Intérpretes: Björk. Composição: Björk & Neele Hooper. (4:25 min), son. color. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=urrbhgC8PB0>. (último acesso em 28/12/2010).

HYPERBALLAD. Direção: Michel Gondry. Produção: Björk & Neele Hooper. Intérpretes: Björk. Composição: Björk, Marius de Vries & Neele Hooper. (3:48 min), son. color. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=NCcPF2wJUzU&feature=fvst>. (último acesso em 28/12/2010).

JAILHOUSE rock. Direção: Richard Thorpe. Produção: Pandro S. Berman. Intérpretes: Elvis Presley, Judy Tyler e outros. Roteiro: Guy Trosper. Warner Home Video, 1957. (96 min), son. p&b.

LET forever be. Direção: Michel Gondry. Produção: The Chemical Brothers. Intérpretes: The Chemical Brothers. Composição: The Chemical Brothers. (3:42 min), son. color. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=s5FyfQDO5g0>. (último acesso em 28/12/2010).

LIKE a rolling stone. Direção: Michel Gondry. Produção: The Rolling Stones. Intérpretes: The Rolling Stones. Composição: Bob Dylan. (4:17 min), son. color. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=tuGjBNSRi1c>. (último acesso em 28/12/2010).

NATUREZA quase humana. Direção: Michel Gondry. Produção: Charlie Kaufman, Spike Jonze e outros. Intérpretes: Patricia Arquette, Rhys Ifans, Tim Robins e outros. Roteiro: Charlie Kaufman. Europa Filmes. 2001. (96 min), son. color.

O NASCIMENTO de uma nação. Direção: D. W. Griffith. Produção: H. E. Aitken. Intérpretes: Lillian Gish, Mae Marsh, Henry B. Walthall e outros. Roteiro: D. W. Griffith & Frank E. Woods. Continental DVDs. 1915. (190 min), mudo. p&b.

QUERO ser John Malkovich. Direção: Spike Jonze. Produção: Charlie Kaufman & Michael Kuhn. Intérpretes: John Cusack, Cameron Diaz, Ned Bellamy e outros. Roteiro: Charlie Kaufman. Universal Home Video, 1999. (112 min), son. color.

REBOBINE, por favor. Direção: Michel Gondry. Produção: Toby Emmerich & Guy Stodel. Intérpretes: Jack Black, Mos Def, Danny Glover e outros. Roteiro: Michel Gondry. Europa Filmes. 2008. (102 min), son. color.

SONHANDO acordado. Direção: Michel Gondry. Produção: George Bermann. Intérpretes: Gael García Bernal, Charlotte Gainsbourg, Alain Chabat e outros. Roteiro: Michel Gondry. Warner Home Video. 2006. (105 min), son. color.

STAR guitar. Direção: Michel Gondry. Produção: The Chemical Brothers. Intérpretes: The Chemical Brothers. Composição: The Chemical Brothers. (4 min), son. color. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=0S43lwBF0uM>. (último acesso em 28/12/2010).

THE HARDEST button to button. Direção: Michel Gondry. Produção: Jack White. Intérpretes: The White Stripes. Composição: Jack Black. (4:12 min), son. color. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=sudk3ZdMsVA&feature=fvst>. (último acesso em 28/12/2010).

THE WORK of Director Chris Cunningham. Direção: Chris Cunningham & Lance Bangs. Produção: Lance Bangs e outros. Intérpretes: Fiona Maclaine, Carl Antonin, Aphex Twin e outros. Palm Pictures, 2003. (60 min), son. color.

THE WORK of Director Michel Gondry. Direção: Michel Gondry, Lance Bangs & Olivier Gondry. Produção: Lance Bangs e outros. Intérpretes: Michel Gondry, Patricia Arquette, Björk e outros. Palm Pictures, 2003. (60 min), son. color.

THE WORK of Director Spike Jonze. Direção: Spike Jonze, Lance Bangs, Roman Coppola & Kim Gordon. Produção: Lance Bangs e Richard Brown. Intérpretes: Ashley Barnet, Beastie Boys, Björk e outros. Palm Pictures, 2003. (60 min), son. color.

TRAINSPOTTING – sem limites. Direção: Danny Boyle. Produção: Andrew Macdonald. Intérpretes: Ewan McGregor, Ewen Bremner, Jonny Lee Miller e outros. Roteiro: John Rodge. Spectra Nova, 1996. (94 min), son. color.

VIDEO killed the radio star. Direção: Russell Mulcahy. Produção: The Buggles. Intérpretes: The Buggles. Composição: Geoff Downes, Trevor Horn & Bruce Woolley. (3:25 min), son. color. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=lwuy4hHO3YQ>. (último acesso em 28/12/2010).