



A Abordagem da Autoria nos Videoclipes: Elucidação Teórico-conceitual e Perspectiva Analítica¹

Rodrigo Ribeiro Barreto²

Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia (FACOM/UFBA)

Resumo

O artigo apresenta uma proposta de abordagem autoral, que procura investigar o papel de artistas musicais e diretores de videoclipes como instâncias dominantes na construção de sentido destes produtos. Buscou-se a articulação de contribuições teóricas relevantes para a elucidação de conceitos-chave ligados à questão da autoria – trajetória, biografia, intenção autoral, influência/apropriação artísticas – com a discussão mais apurada acerca do *corpus* empírico da pesquisa a que o artigo está vinculado e ainda com a apresentação de achados analíticos preliminares.

Palavras-chave:

Videoclipe; Autoria; Análise

Introdução

Desde a consolidação do formato, há pouco mais de vinte anos, os videoclipes funcionam como vitrines para cantores e bandas, divulgando não apenas trabalhos musicais, mas ainda servindo como ferramentas para a construção da imagem dos artistas, algo marcadamente nutrido pelas suas diferentes filiações extra-musicais (moda, política, artes plásticas, dança, cinema etc.). Entre o final dos anos 1980 e início dos 1990, começam também a ter um maior destaque alguns diretores de clipes, o que se dá tanto em decorrência do sucesso comercial das obras que dirigiram quanto pela exibição nestas de certas particularidades distintivas, algo importante em um universo caracterizado por uma grande concorrência e, a esta altura, já marcado pelo estabelecimento e repetição de certas convenções e rotinas. Dentre os profissionais envolvidos, portanto, na concepção e realização desses produtos compósitos, artistas musicais e diretores certamente se destacam como as mais importantes instâncias construtoras de sentido. Até que ponto esses profissionais da indústria massiva podem

¹ Trabalho apresentado ao Núcleo de Pesquisa de Comunicação Audiovisual, NP-Intercom – VI Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação.

² Rodrigo Ribeiro Barreto é mestre em Comunicação e Cultura Contemporânea (Póscom/UFBA), doutorando/bolsista CNPq do mesmo Programa de Pós-Graduação e integrante do Laboratório de Análise Fílmica (FACOM/UFBA) desde 2000. Professor dos módulos de Roteiros Especiais (Videoclipes) e Seriadados na Especialização em Roteiros para Têvê e Vídeo das Faculdades Jorge Amado (SSA/BA). E-mails: digobarreto@uol.com.br; digobarreto@gmail.com



ser encarados como autores? Em que medida um entendimento direcionado à noção de autoria favoreceria a interpretação dos cliques? O desafio e a proposta da pesquisa a qual está vinculada este artigo é precisamente o de compreender quais são as aplicabilidades e limitações da utilização de uma abordagem autoral como instrumento analítico para o formato videoclipe.

O presente artigo propõe-se a mapear diferentes posições com relação a noções recorrentes no debate sobre autoria, a exemplo de “trajetória”, “biografia”, “intenção autoral”, “influência” e “apropriação”: termos que, muitas vezes, insinuem-se – ou parecem mesmo se impor – nas interpretações de obras expressivas e para os quais é certamente proveitosa uma atenção detida, uma vez que a utilização desses conceitos não está desprovida de uma variação no decorrer da história³. Certamente, serão necessárias relativizações e adaptações de muitas das contribuições teóricas aqui utilizadas, já que elas estiveram voltadas para manifestações artísticas mais tradicionais, como a pintura e a literatura, e não para produtos culturais enfiados na lógica dos meios de comunicação de massa.

A investigação da autoria em obras oriundas dos meios massivos se depara com produtos culturais compósitos, originados de sistemas de produção colaborativos, nos quais, também por conta da intertextualidade, as marcas textuais produzem uma linhagem de vozes difícil de ser traçada (Janet Staiger, 2003: 27). Dentre os vários envolvidos na elaboração das obras, que função criadora teria controle e influência necessários para ser definida como instância autoral? Por que persistiria o interesse na autoria de obras massivas?

Algumas vezes, o investimento na abordagem autoral esteve justificado por claras tentativas de legitimação de certas manifestações expressivas: onde se pudesse falar e identificar um autor, ter-se-ia a expressão de um artista e conseqüentemente um produto com *status* artístico⁴. Andrew Goodwin (1992: 108-109; 115-116) lembra como

³ É importante, portanto, um horizonte de conhecimento, que não desconsidere o longo debate desde o estabelecimento, no século XVIII, da figura do autor como gênio criativo e razão maior das obras artístico-literárias, passando pelo questionamento da validade da autoria como categoria de análise, pela identificação de seu caráter ideológico, pela sua caracterização como produto social, pela completa negação da figura do autor e chegando até eventuais resgates posteriores: tal percurso não será, no entanto, tema deste trabalho.

⁴ Um dos exemplos é a “política de autores” no *milieu* cinematográfico francês dos 1950. A recolocação da questão da autoria na ampliação do estudo de um tipo de obra expressiva buscou sempre – de modo declarado ou implícito – valorizar artisticamente a manifestação estudada: pode-se pensar especialmente nas tentativas de legitimação de produtos massivos como a música popular e o cinema. Como afirmou

a cultura *pop*⁵ continua “a celebrar a autoria e a promover produtos culturais” através da recorrência a paralelos entre discursos de estrelato e certos mitos “românticos” – como a celebração da autenticidade, do gênio natural, da imaginação e espontaneidade criativas –, mesmo em uma indústria onde são fato a constrição artística, as tentativas de padronização e o artifício e a estilização na construção de imagens. Deste modo, ele acredita ser prematuro o abandono deste tipo de abordagem, sugerindo ainda que tal interesse volte-se também para a crítica da utilização do rótulo de “produto de autor” como modo de valorização no mercado cultural.

Preliminar à pesquisa sobre videoclipes

Como figuras de relevo no formato videoclipe, foram selecionadas, na pesquisa, a instância diretiva (os diretores⁶) e a instância performática (os artistas musicais). Uma escolha assim associa tanto a percepção do público em geral e de críticos/jornalistas – que sublinham a proeminência do *performer* que canta, dança e interpreta diferentes *personae* nos clipes – quanto aquela dos entusiastas da videoarte, curadores de museus e pesquisadores acadêmicos, que valorizam a importância do diretor. Através de análises textuais, pretende-se reconhecer a prevalência de determinados recursos em cada obra, além das estratégias para se chegar às programações de efeitos dominantes, buscando perceber o quanto de tais características identificadas são creditáveis a diferentes parcerias, no decorrer do tempo, entre certos diretores e cantores.

A opção pela análise textual mantém o foco da interpretação sobre as obras analisadas, mas não implica uma atitude cega às repercussões do contexto sobre as organizações internas destas. Nem seria possível imaginar que, no caso particular dos videoclipes, um analista contemporâneo ao surgimento e consolidação do formato pudesse mesmo deixar de lado as informações contextuais que acumulou no seu contato, mesmo não acadêmico, com tais obras. Um conhecimento deste tipo, pelo

Richard Dyer (2002: 151), essas abordagens estão, portanto, perpassadas por uma ênfase avaliativa, uma seleção – dentre os vários trabalhos e realizadores do formato em questão – daqueles em que parecessem evidenciar marcas autorais. Uma consequência possível da identificação de figuras autorais no formato videoclipe é, portanto, uma tendência à superação da compreensão limitada do papel dos clipes àquele de promoção da indústria musical.

⁵ O teórico se refere ao cinema, à música e à televisão.

⁶ Como se fez historicamente no estudo do cinema.



contrário, pode ser um instrumento para dar maior precisão às análises, possibilitando justificativas mais embasadas entre escolhas interpretativas encontradas⁷.

Neste aspecto, o quadro argumentativo elaborado pelo sociólogo Pierre Bourdieu é certamente adaptável às condições – um tanto mais imbricadas – da produção cultural de massa e parece ser bastante útil ao sugerir ao analista uma compreensão abrangente e minuciosa do contexto de surgimento das obras: ele descreve a estrutura de alguns campos e subcampos artísticos tradicionais, as etapas e tentativas rumo à sua autonomia, além da presença de intermediários (editores, *marchands*, produtores, captadores de recursos financeiros) entre o artista e o campo econômico. Difícil não imaginar que, mesmo para um analista interno, um conhecimento assim organizado não possa vir a ser fonte de uma maior segurança no valor de suas interpretações.

A Concepção de Trajetória em Bourdieu

A noção de trajetória concebida por Bourdieu é, por exemplo, bastante útil para a delimitação e a justificativa de escolha das figuras relevantes nos videoclipes, podendo ser relacionada não apenas com os artistas musicais ou diretores individualmente, mas também com o desenrolar de suas parcerias. Trata-se, portanto, de um viés mais contextual da pesquisa – prévio ao enfrentamento analítico textual do *corpus* empírico – que “implica na análise das disposições, dos estados do campo, das posições e das tomadas de posição representadas nas obras que produziram, nos grupos que participaram, nas instituições com as quais se relacionaram” (Maria Carmem de Souza, 2003: 58).

Procura-se coletar e fazer render dados dos realizadores concernentes à sua origem social; aos tipos de formação recebida; a sua rede de relações; ao grau demonstrado de independência e de controle possível sobre sua produção artística; ao tipo de resposta recebida dos seus pares, críticos e público, implicando em reconhecimento e consagração; além das suas tendências de redefinição de seu *projeto*

⁷ “O conhecimento da mecânica interna de uma obra pode se beneficiar do conhecimento do contexto, do conjunto das outras obras que com ela se relaciona, do universo dos produtores e das condições sociais da produção cultural, da história, entre outras coisas que se pode arrolar” (Wilson Gomes, 2003).



*criador*⁸ a partir desta mesma resposta. Chega-se assim à posição particular do realizador no campo de produção, algo que depende diretamente da posse e do diferencial acúmulo de diversos tipos de capitais, culturais, sociais, simbólicos e econômicos⁹.

Bourdieu defende ainda a importância de se trabalhar com figuras de destaque no campo estudado, ou seja, a de se concentrar em autores cuja análise do *projeto criador* poderia explicitar os elementos mais característicos – os que estavam em jogo/disputa – em determinados momentos do campo: “um conjunto de figuras exemplares (...) cujas obras e seus pressupostos (...) definem as referências com relação às quais todos deverão situar-se” (1996: 268)¹⁰. Considerando os videoclipes, portanto, não bastava escolher artistas com êxito musical, mas pareceu importante contar com aqueles com um marcado interesse no formato audiovisual e reconhecido sucesso nesta empreitada. Além disso, uma vez que, durante as apreciações e análises, se impunha uma outra instância como relevante na organização dos clipes – os diretores –, foi preciso pensar também em profissionais desta categoria, igualmente bem sucedidos. Adaptando-se as argumentações de Michael Baxandall (1991)¹¹, poder-se-ia dizer que cantores/bandas e diretores seguem *palavras de ordem* diferentes ao se envolverem na produção de vídeos musicais. Tem-se assim a instância diretiva trabalhando em decorrência da contratação para um serviço; enquanto os artistas musicais estão envolvidos por uma conveniência aparentemente mais particular, a divulgação de um produto expressivo já pronto e específico do seu *métier*, a canção. A idéia de parceria defendida aqui pretende entender em que resulta a diferença entre tais palavras de ordem, ou seja, que grau de predominância ou de equilíbrio fica estabelecido entre essas duas instâncias na obra finalizada.

Uma breve apresentação dos criadores representados no *corpus* analítico da pesquisa deve ilustrar o que foi exposto acima. Foram selecionados trabalhos dirigidos por Jean-Baptiste Mondino e Michel Gondry para Madonna e Björk Quando são

⁸ Em alguns casos, a grafia em itálico de termos ou expressões indica uma utilização particular destes pelo autor referido.

⁹ “Os capitais seriam, grosso modo, recursos socialmente construídos e subjetivamente adquiridos ou incorporados pelos agentes sociais para entender o mundo que os cerca a fim de nele poderem atuar” (Maria Carmem de Souza, 2004: 48).

¹⁰ Destaca-se assim a existência de indivíduos com um apurado conhecimento das regras do campo, resultando em uma maior desenvoltura diante das opções oferecidas e assim maior clareza de objetivos e propostas.

¹¹ Feitas com relação à pintura, mas também utilizadas por ele para falar da construção de uma ponte, por exemplo.



consideradas as realizações de Mondino e Gondry, nenhum outro artista supera a quantidade de clipes alcançada, respectivamente, por Madonna e por Björk; do mesmo modo, as cantoras nunca trabalharam tantas vezes com outros diretores: isso faz pensar na possibilidade de se identificar marcas textuais originadas da interpenetração das instâncias diretiva e performática, de modo a constituir um tom específico passível de elucidação nestes recorrentes encontros criativos. Além de já terem se envolvido com música antes mesmo do trabalho com clipes, ambos os diretores têm formação em *design*, artes plásticas e fotografia, da qual deriva um amplo domínio na esfera visual, tanto na composição cênica e iluminação durante a filmagem quanto nos diversos tipos de manipulação da imagem na pós-produção. Mondino e Gondry se colocam, portanto, entre os diretores de clipes, cujos trabalhos têm uma relevância demonstrada pela obtenção de prêmios específicos para o formato, pela inclusão dos clipes em acervos de museus e por uma longevidade evidente na sua exibição continuada em canais especializados – sintomas claros de posse de capital simbólico.

Com visibilidade ainda maior, as cantoras são também reconhecidas pela originalidade e interesse despertado pelos seus trabalhos no formato videoclipe, além de terem uma ascendência também musical por conta do trabalho como compositoras e coprodutoras das canções. Madonna aparece como a representação-mor da estrela *pop* camaleônica voltada para uma grande audiência, enquanto Björk segue uma trajetória supostamente independente direcionada a um público segmentado, o que parece bastante alvissareiro para a investigação de distintas estratégias de construção de imagem e consagração, que passam também por essa relação presumida com diferentes tipos públicos.

A recuperação da trajetória dos realizadores estudados permite entender os motivos para seus limites e potencialidades expressivos, relacionando-se tanto com a atividade do artista com materiais e meios quanto com a integração destes a contextos sócio-culturais específicos. Tal conhecimento pode ajudar ainda na compreensão de certas continuidades entre os trabalhos analisados e da motivação para a repetida utilização de determinados temas ou recursos pelos realizadores em questão. A abordagem defendida neste artigo resgata a figura do autor sem encará-lo como um gênio criador inspirado por um talento quase inefável, mas sim por meio do entendimento das funções e papéis assumidos pela parceria diretor/artista musical no

interior de um processo de produtivo massivo e, finalmente, da busca de suas marcas estilísticas no contato aproximado e cuidadoso como as suas obras.

Vestígios biográficos

O trabalho com figuras de destaque em um formato cultural faz pensar em qual seria a importância de se recorrer à biografia destes indivíduos para a compreensão das obras por eles realizadas e, mais especificamente, qual o tipo adequado de apropriação desses dados na análise textual. Em 1923, Boris Tomashevsky destacou a polaridade entre duas tendências teóricas a respeito do lugar do elemento biográfico: “(...) não se pode fazer com que muitos biógrafos entendam uma obra artística como algo além de um fato da biografia do autor; por outro lado, existem aqueles para o quais qualquer análise biográfica é um contrabando não científico” (1995: 81). Em seguida, o teórico conclui que a tomada em causa de traços biográficos deveria variar de escritor para escritor¹², dependendo do quanto de sua própria vida é investido na obra ou mesmo do estilo literário a que se vincula¹³. Tomashevsky tem o cuidado, no entanto, de apontar que, em casos assim, não são os conhecimentos biográficos *per se* (“curriculum vitae, a genealogia, os personagens mencionados na obra”, 1995: 86) que interessariam como fato literário (artístico, portanto), mas sim o que ele designa como *lendas biográficas*, construções sociais, cujas formas originais devem ser buscadas pelos analistas e que, muitas vezes, foram adotadas por certos escritores:

“essas lendas biográficas são a concepção literária da vida do poeta e essa concepção foi necessária como um *background* perceptível para a obra literária do poeta. As lendas funcionam como uma premissa que o próprio autor leva em conta durante o processo criativo¹⁴” (Tomashevsky, 1995: 86).

Apenas como uma tentativa preliminar de utilização do conceito, pode-se considerar uma aproximação da noção de “lendas biográficas” com o caso dos dois diretores aqui considerados. Com relação à obra de Mondino, não se destaca um discurso sobre elementos de sua própria vida, mas sim sua capacidade de apropriações artísticas diversas, colagens e recontextualizações; enquanto os clipes e curta-metragens

¹² Tomashevsky fala de “escritores com biografias” (“poetas heróis”) e “escritores sem biografias” (“poetas profissionais”, que não permitiriam vislumbres de sua vida nas obras).

¹³ Alguns programas artísticos, como o Romantismo ou o Simbolismo, fomentariam essa intervenção da vida como característica mais marcante.

¹⁴ Uma idéia que se aproxima daquela de Bourdieu: a já tratada reflexividade do projeto criador a partir da resposta às obras. Wexman (2003: 7) afirmou que Tomashevsky tratou de certos casos em que os discursos circundantes sobre autores literários afetavam a recepção de seus trabalhos.

dirigidos por Gondry são freqüentemente enquadrados como reminiscências de sua vida familiar, de sua infância e até do seu universo onírico. Tomando como exemplo o documentário “I’ve been 12 forever”¹⁵, percebe-se que isso aparece não apenas em afirmações do próprio diretor, mas também naquelas de familiares e amigos¹⁶ – capazes de reconhecer tais “momentos” biográficos – e também dos artistas, com os quais trabalha e que são informados das origens auto-referentes de certos elementos presentes nestes clipes. Na sua obra, Gondry marca sua singularidade em termos muito pessoais, expressando uma mistura de valores familiares, criatividade, inventividade, timidez, um certo tom neurótico e uma imaturidade encarada de modo positivo como uma espécie de contato com sua essência artística.

É interessante notar como sua “parceira” Björk também trabalha com a idéia de originalidade, mas fundamentando, às vezes, a sua “lenda biográfica” em um viés mais hermético, as suas raízes islandesas¹⁷. Como instrumento para o entendimento de sua obra, esse elemento parece pouco proveitoso, uma vez que – sendo a cantora uma das poucas referências culturais massivamente mediatizadas da Islândia – não é tão significativa a caracterização islandesa de sua personalidade, de seu canto e do instrumental de sua música. Restaria falar ainda do vaivém orquestrado nos clipes de Madonna entre a assunção de *personae*/arquétipos e a elementos de sua tão publicizada vida pessoal, mas já parece suficientemente perceptível – através das considerações acerca de Gondry e Björk e da evidente necessidade de uma avaliação mais detida do “caso” Mondino – que, na fase de análise textual do *corpus* empírico, o rendimento do investimento biográfico na estrutura dos clipes precisará ser avaliado¹⁸.

¹⁵ O próprio título do documentário – presente no DVD coletânea oficial de Gondry – é bastante sintomático disso.

¹⁶ François Gondry, irmão de Michel, comenta no documentário: “ele mistura muito do seu mundo atual com o mundo de sua juventude. Metade de seus vídeos são sonhos que teve, suas memórias de um momento preciso de sua infância (...) Eu acho que é lá, naquele mundo que ele vai gastar toda sua energia”.

¹⁷ O documentário Inside Björk – dirigido por Christopher Walker e lançado em DVD em 2003 – se concentra neste ponto.

¹⁸ Ainda que apresentada, mas não inteiramente desenvolvida pelo seu formulador – Roland Barthes, no prefácio de *Sade, Fourier e Loyola* – a noção de *biografema* pode ser útil na fase analítica da pesquisa. Uma primeira adaptação no uso deste conceito é a transferência da relação originalmente pensada entre biógrafo e biografado para aquela entre analista e realizadores considerados. Passa-se da compilação de “alguns pormenores”, “alguns gostos” e “algumas inflexões” agrupados nas biografias para sua identificação durante a análise de produtos, mas – em um caso e no outro – sempre orientados pela idéia bastante plausível de um resgate apenas parcial, sem um caráter totalizador quer seja com relação à vida em foco quer seja com relação ao sentido construído na obra.



Junto com a identificação da influência de traços (auto)biográficos nas obras analisadas, uma outra noção recorrente é apontada por David A. Gerstner¹⁹ como causadora de uma certa inquietação, a idéia de intenção autoral. Tratar-se-ia de uma persistente reafirmação do envolvimento de um sujeito como causa e origem das obras expressivas; contudo, exatamente de que modo isso é novamente demarcado?

A Intenção Autoral Segundo Três Abordagens Teóricas

O termo intenção parece implicar a presença de um sujeito que, ao refletir sobre as opções à disposição e guiado por uma percepção particular, seleciona as alternativas que lhe parecem mais adequadas para a solução de seus desafios ou problemas. Uma visão mais alargada desta noção estenderia ainda o foco para sua identificação mesmo no âmbito dos processos colaborativos de produção cultural. Em ambos os casos, no entanto, fica evidente seu liame com a questão da autoria. Se a intenção está relacionada com o desígnio deliberado de praticar certos atos, visando a consecução de um determinado fim, no terreno artístico-expressivo, a própria obra poderia ser encarada como este fim buscado. Assim, diante dela, o analista presumidamente poderia resgatar a intenção em diferentes níveis; na escolha e exercício com diversos materiais e temáticas, na sua organização como mecanismo suscitador de efeitos específicos sobre os espectadores e também na variedade de vínculos em torno da obra: continuidade ou ruptura com relação ao trabalho anterior do seu próprio criador, ao de artistas precedentes e/ou contemporâneos, vinculação a diferentes escolas poéticas e ao contexto sócio-cultural em que foi formada.

O interesse em torno das razões ou causas norteadoras de uma criação artística aparece até mesmo em conversas coloquiais a respeito de distintas manifestações. Não se foge da verdade ao afirmar que, neste tipo de situação, se apela a um senso comum que indica serem as obras inteiramente realizadas por uma atitude volitiva deste ou daquele agente, podendo ser este alguém identificado com um nome em particular, um “autor” (pintor, escritor, diretor, músico etc.) ou mesmo encarado como uma figura não tão bem especificada que pressiona este “autor” – e, eventualmente, toma-lhe as rédeas – em função de interesses alheios ao artístico

¹⁹ “Gostaria de sugerir que as afirmações a respeito da ‘morte do autor’ e intencionalidade no século XX não devem ser tanto identificadas com um ponto final no discurso da autoria. Ao invés disso, a autoria é situada nesses trabalhos escrupulosos como um ponto de transformação para a intervenção teórica e política” (Gerstner, 2003: 12).

(econômicos ou políticos, por exemplo). Quando se trata do âmbito da interpretação mais cuidadosa das obras, uma tal dicotomia é bastante simplificadora e, portanto, é evitada tanto por teóricos que preconizam a intenção como uma categoria analítica interessante quanto por aqueles que apontam para seu limitado rendimento ou mesmo para a impossibilidade de sua identificação e utilização na busca do mérito e significação artísticos.

Ao se debruçar sobre a questão da intenção autoral, o historiador de Arte, Michael Baxandall desvincula sua avaliação da necessidade de identificar um artista solitário, um gênio criador em pleno controle de sua atividade, além disso, ele prudentemente considera irrealizável o resgate de estados mentais ou de espírito dos pintores. Buscar a intencionalidade de artistas para explicar historicamente a existência das obras (no caso, quadros) como elas são implicaria, portanto, em uma retomada geral – pouco provável de ser feita em minúcias – de um processo de produção, do qual fazem parte escolhas, correções e renúncias. Baxandall afirma a relevância de uma concentração sobre a organização pictórica da obra, já que acredita no caráter ostensivo de sua chave interpretativa; sendo assim, termos descritivos e analíticos “(...) são empregados em função do objeto, em função do caso (...) não são empregados como informação, mas sim demonstração” (Baxandall, 1991: 32). A preconização de uma relação de proximidade com a obra é condizente, portanto, com abordagens textuais de análise. Ao situar a relação de *troca* entre artistas e sua cultura como geradora ou definidora das expectativas, diretrizes e problemas assumidos pelo pintor, o historiador destaca ainda a relevância do contexto social, econômico e cultural. O teórico prevê um constante vaivém entre os quadros e seu contexto (“quando necessário para as necessidades imediatas da análise”, 1991: 17), o que tanto serve para confirmar a veracidade e a validade das descrições realizadas quanto funciona como estratégia para possibilitar a apreensão das intenções de artistas colocados em culturas distantes daquela do analista.

Deste modo, parte da argumentação de Baxandall faz lembrar a do sociólogo Pierre Bourdieu, especialmente sua caracterização do universo de *troca* entre o artista e seus “concorrentes”, *marchands*, críticos, aficionados por arte, gêneros e procedimentos culturalmente disponíveis: um conjunto de circunstâncias que ambos concordam ser determinante para o modo como a obra se apresenta. Com relação à questão da intenção, no entanto, os dois pensadores se distinguem quanto à importância



teórica a ela dispensada. Como já foi visto, Baxandall acredita ser possível atribuir a obras com uma dimensão histórica a marca de um objetivo, de uma intenção, a chancela de um projeto. Sem negar peremptoriamente a existência de atos intencionais envolvidos na elaboração de obras artístico-literárias, Bourdieu atribui, contudo, menor utilidade à noção de intenção para a compreensão das obras. Isso pode ser visto como um reflexo da adoção de um significado estreito para o termo intenção, que, na sua argumentação, parece vinculado apenas ao caráter subjetivo (e, às vezes, até inconsciente) do autor: é preciso que se diga, no entanto, que uma tal limitação definitiva, embora usual, é rechaçada por Baxandall. Na argumentação ainda mais contextual de Bourdieu, não poderia ser diferente, portanto, que a intenção assim pensada fosse algo mais dificilmente recuperável. A ênfase do sociólogo francês está colocada assim na busca minuciosa das posições objetivas dos autores, das causas de sua atuação e da reorganização do seu *projeto criador* primordialmente a partir das possibilidades oferecidas pelos campos – concorrência, resposta do público, esferas de consagração simbólica e econômica –, enquanto o historiador inglês absorve tudo isso na sua idéia de intencionalidade.

Ao tratar, no entanto, de certas figuras exemplares marcadas pela audácia no campo literário e artístico – como Gustave Flaubert, Charles Baudelaire, Émile Zola e Marcel Duchamp –, Bourdieu se permite recorrer pontualmente à idéia de intenção. Desse modo, vai ser atribuída a Duchamp, por exemplo, “uma intenção consciente e armada, porque baseada no conhecimento direto de todas as tentativas passadas e presentes” (1996: 279), já de sua obra, é dito que tem um sentido “deliberadamente polissêmico” ou uma “polissemia intencional” (1996: 280). Em seguida, contudo, Bourdieu não deixa de reafirmar como as escolhas particulares destas figuras paradigmáticas além de estarem influenciadas pelo *campo*, inscrevem, elas próprias, novidades, repercutindo no próprio *campo*. Como tais artistas exemplares manejaram as opções contextuais disponíveis como poucos outros, a seleção de suas trajetórias e posições ocupadas se presta à compreensão ainda mais refinada do estado dos campos literário e artístico nos seus respectivos lugares e épocas. Ainda que trate, aqui e ali, da intenção, Bourdieu não lhe dá, portanto, muito peso como categoria analítica, principalmente porque não lhe parece de fácil mensuração metodológica a “participação do cálculo consciente nas estratégias objetivas observadas” (1996: 306). Mesmo seu preconizado trabalho com dados secundários – diversificadas fontes literárias,



correspondências pessoais, documentos etc. – não lhe parecem suficientes para entender o lugar da intenção autoral²⁰.

Distinguindo-se nitidamente tanto de Baxandall como de Bourdieu, o filósofo Richard Wollheim adota uma abordagem da intenção que dá relevo ao caráter mental do artista. Esta opção se afigura menos auspiciosa para análise, uma vez que parece ser bastante complicado caracterizar a intenção autoral como

“uma espécie de comando interior que se dirige ao artista e ordena que ele pinte de modo tal que o espectador possa identificar corretamente o que ele fez” ou adotar que “a ‘intenção’ escolhe apenas os desejos, pensamentos, crenças, experiências, emoções e compromissos que levam o artista a pintar como ele pinta” (Wollheim, 2002: 19).

Como exatamente identificar esse “comando interior”? Além disso, se os “desejos, pensamentos, crenças, experiências, emoções e compromissos” do pintor animam suas atividades intencionais, mas, por outro lado, nem todo esse repertório assim o faz, como é possível discernir aqueles que têm uma relevância efetiva na orientação da obra? Além disso, como verificar, nas análises, a legitimidade de afirmações desse tipo? Realmente, há um componente intencional quando os artistas – ao lidar com os recursos disponíveis e imbuídos de seu *savoir-faire* – agem para programar os efeitos suscitados no espectador, mas parece pouco provável que sua intencionalidade fique marcada tão fortemente na obra a ponto de permitir um resgate ao nível proposto por Wollheim.

Posicionamentos frente à Apropriação Artística

Embora tratada como uma “digressão” no seu arrazoado sobre a intenção autoral, a questão da influência artística é também trazida à baila por Baxandall de um modo bastante convincente. Na verdade, o teórico é até mesmo contrário à própria utilização do termo influência na crítica de pinturas, uma vez que acredita que o sentido

²⁰ “Basta ler os testemunhos literários, as correspondências, os diários íntimos e sobretudo, talvez, as tomadas de posição explícita sobre o mundo literário enquanto tal (...) para convencer-se de que não há resposta simples e de que a lucidez, sempre parcial, é, mais uma vez, questão de posição e de trajetória no campo e varia portanto, segundo os agentes e segundo os momentos” (Bourdieu, 1996: 306).

associado a esta palavra subverteria a verdadeira relação existente entre obras de diferentes artistas, colocando os artistas “influenciados” em uma posição de passividade/submissão com relação à fonte original: estaria demarcada, desse modo, uma compreensão capaz de ocultar o desempenho ativo de um artista que recorre à obra de um outro e deixa transparecer isso em seu próprio trabalho. Este processo de busca de referências não se trata de um simples caso de sujeição estética, mas de uma interação com outras obras, dos quais são identificadas certas qualidades passíveis de serem reorganizadas e adequadas à conveniência e problemática experimentadas em determinado momento. Tais atividades de inspiração, recorrência, apropriação, assimilação, citação etc. são, muitas vezes, marcantes em uma obra; além disso seu entendimento como algo motivado, deliberado e projetivo parece alvissareiro para um acesso às intenções autorais: no caso de uma análise textual, por exemplo, seria possível reconhecer um leque significativo de elementos empíricos, que pudessem confirmar uma possível intencionalidade, regendo a obra.

Na argumentação de Richard Wollheim, por sua vez, o termo *apropriação* funciona como uma espécie de categoria, uma das duas formas – a outra seria a *textualidade* –, por meio das quais “novos tipos de conteúdo podem entrar em uma pintura” (2002: 187). Na *apropriação*, motivos ou imagens são tomados emprestados de uma arte mais antiga, enquanto na *textualidade*, tornam-se parte da pintura recursos proposicionais²¹. Somente a *apropriação* trata, portanto, da referência entre artistas e entre obras. Contudo, o modo como Wollheim caracteriza tal relação é diferente daquele apresentado por Baxandall. Ainda que ele admita que se cria algo novo com a apropriação, o papel do artista que se apropria não parece ser definido como ativo e dinâmico, uma vez que seria privilegiado um significado público, já estabelecido, dos motivos e imagens utilizados, ao invés de se buscar uma expressão pessoal deste empréstimo. Realmente, durante a análise de certas obras expressivas, percebe-se que alguns dos empréstimos observados parecem seguir esse modo mais restrito de apropriação; eles servem como atalhos para significados amplamente partilhados, não tendo sido realmente retrabalhados pelo artista, que “espera que o elemento apropriado traga junto com ele todo o seu contexto (...) que contenham o significado que ele procura” (Wollheim, 2002: 204).

²¹ “(...) uma doutrina religiosa, um provérbio, uma teoria cosmológica, um princípio moral, uma metáfora, uma visão de mundo” (Wollheim, 2002: 187).

Apropriação artística nos videoclipes

Por fim, resta expor alguns achados da análise de videoclipes – principalmente da parceria Madonna/Jean-Baptiste Mondino – à luz de derradeiras contribuições teóricas concentradas, em especial, na questão das apropriações entre obras. Defende-se aqui que, na prática analítica, estas citações, apropriações ou recorrências apresentam-se inequivocamente como práticas de construção de sentido atribuíveis à intenção de agentes criadores de produtos expressivos.

Open your Heart (1986) inaugura a parceria Madonna/Mondino, resultando em uma equilibrada combinação de visual estilizado, apresentação coreográfica elegante e condução narrativa simples. O aspecto geral do clipe é inspirado na obra da pintora polonesa Tamara de Lempicka, uma artista vinculada à *art-déco* e ao cubismo, cujas obras mais importantes foram realizadas nos anos de 1920 e 1930. Não somente são exibidas, no clipe, reproduções de alguns quadros da artista (como *Andrômeda* e *A Bela Rafaela*), como seus personagens têm a aparência segundo o estilo figurativo “de Lempicka” e até mesmo os tons de verde e azul, o dourado e o preto predominantes no ambiente parecem corresponder à paleta da pintora: a fotografia bem cuidada de Mondino distingue dois espaços inspirados nas pinturas eróticas e nos retratos da pintora. Como Tamara de Lempicka é declaradamente uma das artistas plásticas favoritas de Madonna, a referência à sua obra pode ser encarada como um sinal da participação efetiva da cantora na construção de sentido nos videoclipes para suas canções.

Madonna vai retornar às referências a de Lempicka nos clipes *Express Yourself* (1989) e *Vogue* (1990)²². Nestas recorrências claramente intencionais, deliberadas, a cantora se apropria da atmosfera de erotismo, idealização, sofisticação (preferências partilhadas também com Mondino) presente nas pinturas e acaba contribuindo para uma familiarização do trabalho da artista plástica, o que modifica a própria posição de Tamara no campo da pintura. Baxandall tratou como *jogo de posição* essa relação entre artistas derivada da apropriação:

“ao se referir a X, Y modifica toda a organização do campo. O movimento que ele faz, movido pela intenção, teve um objetivo. Contudo, este movimento modificou

²² Ambos dirigidos por David Fincher.

igualmente a posição de X; e, no fim, cada uma das duas bolas²³ se encontra em uma posição nova com relação ao conjunto de elementos do jogo” (1991: 108).

Outras apropriações podem ter um objetivo diferente. Há, em *Open your Heart*, um *close* de Madonna – loura platinada (como os mitos do cinema) e com a cabeça voltada pra trás –, que é uma evidente alusão à fotografia – feita por Herb Ritts – para a capa do álbum *True Blue*, no qual está incluída a canção *Open your Heart*. Trata-se, portanto, da unificação de uma imagem trabalhada pela cantora naquele momento.

Em alguns casos, referências identificáveis e até declaradas pelos autores são tão distintamente retrabalhadas, que resultam em uma incidência não significativa sobre a obra que faz a apropriação. Madonna e Mondino alegaram ter recorrido ao filme *Porteiro da Noite* (Liliana Cavani, 1974) antes de conceber *Justify my Love* (1990). É possível, contudo, demarcar uma nítida diferença entre a abordagem da questão sexual na obra cinematográfica e no clipe. No primeiro caso, a pesada atmosfera da relação entre o casal protagonista – uma sobrevivente judia e seu carrasco nazista – está impregnada de explicações psicológicas; no clipe, o sexo mostrado pode ser não convencional, mas, por outro lado, há o estabelecimento de um clima leve e efetivamente consensual entre os participantes.

Apesar dessa distinção básica e importante, existem duas referências da obra cinematográfica no clipe. Uma dessas citações é clara, tratando-se da repetição de um dos figurinos usados pela protagonista no filme: quepe, calça masculina preta acompanhada por suspensórios e usada sem camisa, deixando assim os seios à mostra. Em *Justify my Love*, no entanto, nota-se uma inversão bem coerente com o universo do clipe, uma vez que a roupa é usada por uma *dominatrix*, figura com papel sexual dominante; já em *Porteiro da Noite*, a protagonista na cena é uma vítima passiva. Uma outra comparação possível é entre dois personagens coadjuvantes: um dançarino nazista que se apresenta em um quarto de hotel do filme pode ter inspirado o único personagem dedicado, no clipe, à realização de uma *performance* coreográfica. A aposta, contudo, não é segura e talvez seja induzida, em parte, pelo conhecimento do contato dos criadores do clipe com o filme.

²³ Aqui é feita uma referência como o jogo de bilhar

A principal questão suscitada pela análise de *Hollywood* (2004), por sua vez, é o modo de encarar a intensidade da apropriação do trabalho do fotógrafo Guy Bourdin²⁴ nesta obra, o que parece colocar o clipe no centro da discussão sobre os limites entre apropriação artística e plágio. Para o videoclipe não ser entendido como uma simples cópia, é preciso que se note que há nele o acréscimo coerente de outras camadas de sentido, explicitadas pelo tema da canção (a fama e seus revezes), pelas referências à trajetória artística de Madonna (a característica camaleônica) e até por “comentários” irônicos e bem humorados a respeito das especulações sobre a vida pessoal da cantora (recurso já utilizado pela artista e Mondino em *Human Nature*, 1995).

Para os três clipes aqui apresentados – *Open your Heart*, *Justify my Love* e *Hollywood* –, vale notar um aspecto geral: as referências neles presentes não se originam de outros videoclipes, mas de manifestações artísticas como a pintura, a fotografia e o cinema, algo corriqueiro considerando o caráter híbrido do formato. Seguindo essa linha de raciocínio, os videoclipes não poderiam ser enquadrados em um campo detentor de um estatuto de autonomia, o que parece bastante plausível. Deve-se lembrar que os vídeos musicais dividem-se entre vínculos com o campo da música, do qual fazem a promoção das canções, e com o campo da televisão, onde são exibidos; além disso, as produções são realizadas por instituições “satélites” da grande indústria televisiva – produtoras de menor porte, independentes e, muitas vezes, voltadas também para realização publicitária e cinematográfica. Como parece complicado pensar em um campo do videoclipe, seria então mais adequado considerar a idéia de um subcampo, reunindo seus criadores, instituições de produção, de consagração etc.? Tem-se aí uma questão a ser resolvida em um outro trabalho por meio de uma concentração ainda mais intensiva sobre a proposta metodológica de Bourdieu.

As notáveis semelhanças entre videoclipes criados pelos mesmos autores tornam proveitoso também um investimento teórico mais detalhado na noção de estilo.

²⁴ Guy Bourdin foi artista plástico e fotógrafo de moda e publicidade, tendo um trabalho, onde aparecem modelos de maquiagem carregada em poses inusitadas e fisicamente desafiadoras. Os cenários têm cores em pouca variedade, mas fortes, sendo que sua ambiência ambígua varia entre um *glamour* excêntrico, a melancolia ou uma atmosfera sombria. O fetichismo é uma outra de suas marcas, sendo exibidos saltos altos, espartilhos e roupas apertadas de couro. Nota-se, portanto, uma flagrante afinidade geral entre a obra de Bourdin e aspectos já trabalhados diversamente por Madonna e Mondino em videoclipes anteriores.



A elaboração deste trabalho apontou para algumas direções nesse sentido em futuros artigos. Uma delas seria a de testar – tendo em vista a trajetória videográfica de um determinado artista –, a validade de se classificar obras como *estilísticas* ou *não-estilísticas* (esta última com as variedades *pré-estilística*, *pós-estilística* e *extra-estilística*) segundo categorias apresentadas por Wollheim (2002: 26 -36). A outra seria a realização de uma revisão do conceito, procurando descobrir como se distribuem e se distinguem tendências que encaram o estilo como relacionado ou não com escolhas conscientes do artista e quais seriam os reflexos de cada uma delas para a análise das obras expressivas.

Referências bibliográficas

BARTHES, Roland. The Death of the Author. In: BURKE, Seán. **Authorship – From Plato to the Postmodern**. Edinburgh: Edinburg University Press, 1995, p. 125-139.

BARTHES, Roland. Prefácio. I: BARTHES, R. **Sade, Fourier, Loyola** (trad. Mário Laranjeira). São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. IX-XIX.

BAXANDALL, Michael. **Formes de l'intention: sur l'explication historique des tableaux** (trad. Catherine Fraixe). Paris: Jacqueline Chamon, 1991, 240 p.

BOURDIEU, Pierre. Campo intelectual y proyecto creador. In: **Problemas del estruturalismo**, México: Siglo XXI, 1967, p. 135 -182.

_____. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, 431 p.

CORDIVIOLA, Alfredo (org.) **A Câmara de Ecos – Ensaio sobre Roland Barthes**. Recife: Associação de Estudos portugueses Jordão Emerenciano, 2003, p. 21-30, 155 p.

DYER, Richard. A Note on Authorship. In: DYER, R. **Stars**. London: BFI, 2003, p. 151-159.



GOMES, Wilson. *Princípios de Poética (com ênfase na Poética do Filme)*. Salvador: FACOM. Texto não publicado. 2003

GERSTNER, David A. *The Practices of Authorship*. In: GERSTNER, D. A.; STAIGER, Janet (ed.). **Authorship and film**. New York: Routledge, p.

GOODWIN, Andrew. *Metanarratives of stardom and identity*. In: GOODWIN, A. **Dancing in the distraction factory**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992, p. 98 - 130.

SOUZA, Maria Carmem. *Reconhecimento e consagração: premissas para análise da autoria das telenovelas*. In: Gomes, Itania (org) **Media e cultura**. Salvador: PCCCC/UFBA, 2003.

SOUZA, Maria Carmem. *Construção Social da Representação Social da Telenovela*. In: **Telenovela e Representação Social**. Rio de Janeiro: E-papers, 2004, p. 25-74.

STAIGER, Janet. *Authorship approaches*. In: GERSTNER, David A.; STAIGER, Janet (ed.). **Authorship and film**. New York: Routledge, p. 27 – 57

TOMASHEVSKY, Boris. *Literature and Biography*. In: BURKE, Seán. **Authorship – From Plato to the Postmodern**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1995, p.81-89.

WEXMAN, Virginia Wright. *Introduction*. In: WEXMAN, V.W. (ed.) **Film and authorship**. New York: Rutgers, 2003, p.1-18.

WOLLHEIM, Richard. **A pintura como arte**. São Paulo: Cosac & Naif, 2002, 384 p.