



Parceiros no clipe: uma análise contexto-textual da autoria de Björk e Michel Gondry em *Human Behaviour*¹

Rodrigo Ribeiro Barreto²

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

Resumo

Por meio de uma análise do videoclipe *Human Behaviour*, o artigo pretende avaliar a parceria entre a cantora islandesa Björk e o diretor francês Michel Gondry como um exemplo de autoria compartilhada no campo de produção dos vídeos musicais. Em inclinação contextual, o trabalho segue uma inspiração “bourdieusiana” para examinar as trajetórias dos realizadores em questão, além das condições de surgimento desta que é uma das parcerias mais reconhecidas no campo. O viés analítico adotado investe também nas estratégias e estilos textualmente identificados: temática, caracterização dos personagens, influências e citações intertextuais, concepção cênica, relações entre música e imagem.

Palavras-chave

Videoclipe; Autoria; Análise contexto-textual; Campo de produção

Introdução: O campo de produção, os videoclipes e seus autores

As quase três décadas de história do videoclipe são mais do que suficientes para permitir que se apontem algumas de suas figuras mais relevantes; uma proeminência, que – em um formato cultural compósito e massivo – bem poderia ser atribuída a profissionais de diferentes áreas de atuação: artistas musicais, diretores, produtores, editores, diretores de arte e cenografia etc. Sem deixar de reconhecer essa possibilidade, a pesquisa de doutorado, da qual faz parte este artigo, destaca, no entanto, o papel das instâncias diretiva e performática como as principais definidoras de sentido dos

¹ Trabalho apresentado no VII Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação – NP de Comunicação Audiovisual.

² Rodrigo Ribeiro Barreto é mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas (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 Seriados na Especialização em Roteiros para Têvê e Vídeo das Faculdades Jorge Amado (SSA/BA). E-mails: digobarreto@uol.com.br; digobarreto@gmail.com



videoclipes estudados: investe-se assim em uma abordagem autoral, que defende a análise tanto das condições contextuais de surgimento de certas parcerias entre músicos e diretores de clipes quanto das estratégias e estilos textualmente identificados nestas colaborações. Como sugere Burke (1998: 204), “o autor é aquela categoria única que claramente sobrepõe – pode-se até dizer que une – texto e contexto”.

Neste artigo, será analisado *Human Behaviour* (1993), o videoclipe inaugural de uma das parcerias mais prolíficas e reconhecidas neste formato, a colaboração entre a cantora Björk e o diretor Michel Gondry, que já resultou, até o momento, em seis vídeos musicais de valor artístico consagrado. Primeiro trabalho da trajetória videográfica de Björk como artista solo, *Human Behaviour* recebeu seis indicações do *MTV Video Music Awards 1994*³ em importantes categorias – cantora, artista revelação, edição, direção de arte, efeitos especiais, clipe revolucionário (*Breakthrough Video*) –, que compreendem, como será visto na análise a seguir, criações/intervenções diretas das instâncias autorais aqui consideradas. O clipe foi também incluído na lista *The 100 Top Music Vídeos*, organizada pela revista *Rolling Stone*⁴.

A opção de trazer à atenção estas premiações e listas demonstra parte da inspiração bourdieusiana deste trabalho, tratando-se assim da explicitação de alguns exemplos de estratégias de consagração engendradas no interior dos campos de produção, que sinalizam quais seriam as figuras mais representativas destes:

“Os campos de produção cultural propõem, aos que neles estão envolvidos, um *espaço de possíveis* que tende a orientar sua busca definindo o universo de problemas, de referências, de marcas intelectuais (frequentemente constituídas pelos nomes de personagens-guia), de conceitos em ‘ismo’, em resumo, todo um sistema de coordenadas que é preciso ter em mente – o que não quer dizer na consciência – para entrar no jogo” (Bourdieu, 2005: 53).

No caso de Björk e Gondry, é importante frisar que o reconhecimento precoce de sua posição como “personagens-guia” no campo dos videoclipes será persistente no decorrer de suas trajetórias: tal consistência parece ser derivada especialmente de sua compreensão da dinâmica de superação/renovação de tendências temáticas e formais, que é necessária em um produto particularmente aberto à experimentação criativa⁵.

³ Informação encontrada no *website*: <http://www.rockonthenet.com/archive/1994/mtvmmas.htm>

⁴ Informação encontrada no *website*: <http://www.rockonthenet.com/archive/1993/rsvideo.htm>

⁵ Obviamente, boa parte dos videoclipes não atende a esta demanda por originalidade e criatividade, conformando-se à repetição das convenções em voga no momento de sua realização. No entanto, nem é este tipo de realizador que interessa a uma abordagem autoral nem suas obras parecem ter qualquer papel além daquele de divulgação datada de canções e álbuns. De qualquer modo, mesmo em certos gêneros musicais (como o *hip-hop*), cujos videoclipes são marcados por constantes e tediosas repetições temáticas e formais, é possível surgir diretores ou artistas, a exemplo

Poder-se-ia afirmar, portanto, que eles são realizadores com disposições ⁶ adequadas para um desempenho eficiente na produção de videoclipes. Para isso, a cantora e o diretor apóiam-se em uma gama diversificada de recursos, que abrangem a bagagem cultural e formação recebidas, a rede de relações constituída, o grau de independência e controle possível sobre sua produção artística e a resposta recebida dos seus pares, críticos e público. Daí, o interesse mais geral da pesquisa de resgatar certas informações contextuais não somente a respeito dos realizadores estudados, mas também das próprias condições de produção dos clipes, de modo a esclarecer e corroborar um eventual *status* de autor.

A extensão e aprofundamento das parcerias entre as instâncias diretiva e performática podem ser compreendidos, por exemplo, como consequência de certas modificações no “espaço de possíveis” do campo dos videoclipes. A partir de meados dos anos 80, é evidente a tendência de um maior aporte criativo dos artistas musicais nos vídeos. Tais produtos passam então a ser encarados como algo mais do que comerciais de canções sob a responsabilidade das gravadoras; com o objetivo de utilizá-los como ferramentas de construção de imagem e expressão artística, alguns músicos passam a co-diretores (David Bowie, Paul Simon, David Byrne, etc.) ou se envolvem diretamente no financiamento e na produção dos clipes (Madonna, Michael Jackson).

No início dos anos 1990 – quando Björk e Gondry começam a trabalhar juntos –, já está, portanto, constituído um contexto, em que se espera a contribuição do artista musical ao mesmo tempo em que se nota uma valorização generalizada do trabalho dos diretores: a MTV estadunidense passa a indicar o nome destes profissionais no início e no fim dos clipes (junto com o nome do artista e do álbum), a indústria televisiva e as publicações musicais diversificam as premiações e as listas de melhores no formato, além disso, instituições tradicionais, como museus, incluem clipes no seu acervo ⁷ e fazem retrospectivas da obra de certos realizadores. Uma gradual reorganização do campo de produção acaba por favorecer relações marcadas pela confluência de interesses entre alguns artistas e diretores, o que permitiu a estes últimos uma maior

de Hype Williams e Missy Elliott, com diferenciais marcantes e passíveis de influenciar a produção de outros agentes.

⁶ A noção de *habitus* em Bourdieu procura explicar o que seriam tais disposições e como elas teriam um reflexo pragmático: “Os ‘sujeitos’ são, de fato, agentes que atuam e que sabem, dotados de um senso prático (...), de um sistema adquirido de preferências, de princípios de visão e divisão (o que comumente chamamos de gosto), de estruturas cognitivas duradouras (que são essencialmente produto da incorporação de estruturas objetivas) e de esquemas de ação que orientam a percepção da situação e a resposta adequada. O *habitus* é essa espécie de senso prático do que se deve fazer em dada situação” (Bourdieu, 2005: 42).

⁷ O MoMa de Nova Iorque, por exemplo, tem uma coleção permanente.

liberdade com relação às gravadoras, orçamentos significativos e um ritmo de produção mais adequado às necessidades técnico-artísticas de alguns vídeos musicais.

Em muitos destes clipes, as características formais, as temáticas abordadas, os efeitos suscitados no espectador não parecem ser apenas expressivos do artista musical ou do diretor, mas sim do amálgama das contribuições dessas duas principais instâncias geradoras de sentido. Para confirmar ou não esta impressão, defende-se uma abordagem analítica, que tanto acompanha a trajetória dos realizadores quanto passa, necessariamente, pelo enfrentamento analítico do clipe em busca do reconhecimento de um conjunto de marcas estilísticas atribuíveis ao encontro considerado.

A análise de *Human Behaviour* presente neste artigo procura ser representativa desta abordagem e leva em conta as condições de produção da canção e do clipe, as inter-relações com outras obras dos realizadores, as “lendas biográficas”⁸ e *personae* trabalhadas e/ou associadas a Gondry e Björk, além das características internas do vídeo musical. Ainda assim, essa argumentação deve ser encarada como uma preliminar do trabalho de doutorado em curso, no qual está prevista a avaliação de todos os trabalhos da parceria entre Björk e Michel Gondry.

A análise de *Human Behaviour*: A estréia da parceria

O tema

Pouco segundos antes de começar a execução da canção em *Human Behaviour* – antes mesmo de sua protagonista aparecer – já fica estabelecida a temática central do clipe: a relação desigual/desarmônica entre a humanidade e a natureza. Em ambiência noturna, vê-se um carro avançar por uma estrada, ao mesmo tempo em que um ouriço a atravessa. Visto ao longe, o carro parece bem pequeno em comparação ao ouriço exibido em primeiro plano. Tal manipulação de proporções⁹ deixa claro que não se define de pronto quem está submetido a uma real situação de perigo no universo

⁸ Em trabalho apresentado, em 2006, ao Núcleo de Pesquisa de Comunicação Audiovisual do VI Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação, o autor discorreu mais longamente sobre a utilização, no contexto de sua pesquisa, do conceito de “lendas biográficas” apresentado por Boris Tomashevsky. Trata-se de construções a respeito da vida de certos autores, que circulam socialmente e influenciam a leitura/recepção de suas obras e, às vezes, afetam inclusive a produção do próprio autor, que se guia ou reage a estes “relatos”.

⁹ É bem característico do trabalho de Michel Gondry um jogo com o tamanho e proporções de personagens, elementos cênicos e objetos, que subverte uma apresentação realista. De maneiras diversas, isso vai aparecer também em outros clipes dirigidos para Björk – *Isobel* (1995), *Army of Me* (1995) e *Bachelorette* (1997) – e em trabalhos para outros artistas, a exemplo de *Everlong* (1997 para o Foo Fighters) e *Let Forever Be* (1999 para o Chemical Brothers). Isso também é notado nos longas-metragens *Brilho Eterno de uma Mente sem Lembranças* (2004) e *The Science of Sleep* (2006).

concebido para o clipe. Humanidade ou natureza, quem prevalecerá? A resposta é postergada até o fim. Entre os personagens ou elementos, que representam cada um destes pólos trabalhados tematicamente na obra, há, portanto, um tipo de interação sempre passível de trocas de poder. Quando é mostrado, por exemplo, um caçador armado espreitando um urso marrom por detrás de uma árvore, nota-se que a composição da cena em termos da posição dos personagens sugere uma grande possibilidade de mudança dos papéis de agressor e vítima, já que o tamanho do esconderijo do caçador e mesmo sua distância com relação ao urso não parecem suficientes para garantir sua proteção.

Os personagens: caracterização e inspiração

O ouriço, o urso e o caçador são recorrentes no clipe e a caracterização destes personagens é uma importante chave para a compreensão do enquadramento específico deste embate entre homem e natureza em *Human Behaviour*. Para começar, é intrigante que os animais – os representantes da “natureza” – sejam, no clipe, criações humanas feitas de tecido e feltro. Tanto um quanto o outro não foram concebidos para exibirem uma aparência de animais reais. Na verdade, eles são deliberadamente *fake*; o urso, por exemplo, assemelha-se a um arquetípico *teddy bear*, um brinquedo, não fosse seu grande tamanho. O figurino do ator, que encarna o caçador, segue também esse investimento no arquetípico: a camisa xadrez vermelha e as botas remetem diretamente para figuras recorrentes de caçadores e lenhadores na literatura infantil e em animações. Essas são precisamente as inspirações iniciais – os contos de fada, as seqüências de caça dos *cartoons* clássicos etc. – que demarcam o universo fantasioso do clipe *Human Behaviour* e essas influências não só se exibem claramente no clipe como foram parte da solicitação de Björk a Gondry: “Eu disse a ele ‘quero um urso e texturas feitas à mão semelhantes a madeira e folhas e terra e quero que pareça com uma animação’”¹⁰.

A entrada em cena de Björk, desdobrando-se em várias situações extraordinárias, só vai reforçar essa atmosfera de conto de fadas ou fábulas de *Human Behaviour*: tanto

¹⁰ Trecho de uma declaração de Björk a *Rolling Stone* em setembro de 1993, que está reproduzido no site oficial da cantora (<http://unit.bjork.com/specials/gh/SUB-03/index.htm>). Na verdade, Björk solicitou a Gondry, algo que ela tinha conhecimento de que o diretor era capaz de lhe oferecer. Bastava para isso ter observado os clipes realizados pelo francês antes do encontro dos dois. Além de baterista da banda *Oui Oui*, Gondry também dirigiu os seus videoclipes: *Bolide* e *Les Cailloux*, do final dos anos 1980, são animações em *stop-motion* com um caráter artesanal evidente em bonecos-personagens e cenários; algo também exibido em *Ma Maison* (1990), que pode ser considerado na temática e em alguns elementos de estilo como um *proto-Human Behaviour*.

em termos físicos como nas peripécias, é concebida uma protagonista comparável a diferentes personagens infantis. Bem em acordo com o que é feito convencionalmente nos videoclipes, o aparecimento da cantora coincide precisamente com o início da parte cantada de *Human Behaviour*. Sozinha no interior de um chalé, ela está sentada à mesa diante de uma tigela de barro vazia e com um talher (garfo e colher de madeira) em cada mão; uma tal expectativa relacionada à refeição lembra a recorrência em algumas histórias infantis de situações, em que personagens se vêem, por motivos os mais variados, privados de comida (vem a mente, por exemplo, *Cachinhos Dourados e os Três Ursos*). Dentre outras capacidades, a personagem do clipe pode voar para fugir de uma perseguição, cai de uma árvore sem se machucar e até aparece como astronauta, conquistando a lua. Além disso, a heroína faz ainda pensar em outras referências externas mais específicas como Chapeuzinho Vermelho, ao ser engolida por um predador e continuar viva no seu estômago, ou o Pequeno Polegar e Thumbelina, quando é mostrada em tamanho diminuto. Neste último caso, a citação serve ainda para apresentar a protagonista – em certos trechos da trama – com um nível de vulnerabilidade semelhante ao dos pequenos animais (o ouriço e uma mariposa) presentes no clipe.

Esse caráter *sui generis* da personagem já está, na verdade, demarcado desde a letra da canção, na qual ela se coloca à parte da espécie humana. No verso “*they're terribly moody*”¹¹, a utilização – em referência à humanidade – do pronome “they” (eles) e não de “we” (nós) destaca esse não pertencimento. Sua descrição no conteúdo verbal da canção evidenciaria ainda uma posição de observadora participante (“*but, oh, to get involved in the exchange/ of human emotions is ever so satisfying*”¹²), um ponto de partida ideal, portanto, para envolvê-la nas diversas possibilidades mágicas e fantásticas tão ao gosto de Michel Gondry e Björk. Pode-se pensar ainda que essas ações foram concebidas como o reflexo da imaginação de uma criança, já que a própria Björk afirmou, no seu *site* oficial¹³, que a personagem de *Human Behaviour* era uma garotinha.

A aparência da protagonista em *Human Behaviour* combina e contrasta elementos naturais e sintéticos. Como seria esperado para alguém natural e espontâneo, a garota isolada na floresta tem os cabelos soltos, um tanto desgrelhados; seu vestido,

¹¹ “Eles são terrivelmente instáveis/temperamentais”.

¹² “Mas, oh, se envolver com a troca de emoções humanas é sempre tão satisfatório”.

¹³ <http://unit.bjork.com/specials/gh/SUB-12/index.htm>

no entanto, é feito com um material metalizado, prateado, artificial, embora as mangas avulsas já sejam semelhantes a pêlo animal – um visual misto, portanto. A escolha deste tipo de composição é duplamente motivada, não se tratando apenas de uma opção adequada ao tema trabalhado no clipe, mas também um vínculo com o pacote maior de divulgação da carreira solo de Björk, uma vez que se trata de uma citação direta do estilo e figurino exibidos pela cantora na capa e encarte do álbum *Debut*. Por motivos comerciais ¹⁴, portanto, vê-se o trabalho no clipe sendo influenciado pelo trabalho fotográfico de outro profissional, o francês e também diretor de vídeos musicais, Jean Baptiste Mondino. Outra referência mantida na transposição do *look* de Björk do álbum para o clipe é a presença de dois ornamentos redondos de cristal colocados nas suas pálpebras inferiores, algo bastante sutil – destacado principalmente no *close* de Björk envolta em água – e que faz lembrar uma série fotográfica, intitulada *Lágrimas* e realizada, no início da década de 1930, pelo artista surrealista/dadaísta Man Ray: embora se trate de um pequeno detalhe e não tenha sido possível precisar quem exatamente teve a idéia da citação (Mondino, Björk ou outra pessoa?), nota-se que essa referência ajusta-se satisfatoriamente ao investimento experimental e vanguardista, ao qual a cantora gosta de estar associada ¹⁵, e até mesmo ao clima fantasioso do próprio clipe.

Os cenários e a ambiência

A concepção cênica de *Human Behaviour* não poderia ser mais coerente com esta atmosfera almejada. A protagonista mora em uma casa bem típica dessas narrativas, um chalé de madeira no coração da floresta com tábuas e estrutura irregulares, parecendo – como em *Os Três Porquinhos* – à beira de cair. Ainda assim, o pequeno chalé é apresentado claramente como um refúgio, um lar com luz cálida no interior e

¹⁴ Interessante notar que nem informações contextuais nem achados analíticos textuais apóiam maiores aproximações entre as obras de Michel Gondry e Jean Baptiste Mondino (que é, por sinal, o outro diretor estudado – em sua parceria com Madonna – na pesquisa de doutorado representada por este artigo). Contudo, essa inter-relação entre os dois diretores através de Björk encaixa-se com a caracterização bem definida por Pierre Bourdieu de agentes contemporâneos de um mesmo campo de produção, ou seja, colocados em um mesmo espaço de possíveis, o que faz com que diferentes contingências do campo (inclusive econômicas, isto é, não artísticas) levem seus trabalhos a ser relacionados: “Esse espaço de possíveis, que transcende os agentes singulares, funciona como uma espécie de sistema comum de coordenadas que faz com que, mesmo que não se refiram uns aos outros, os criadores contemporâneos estejam objetivamente situados em relação aos outros” (Bourdieu, 2005: 54).

¹⁵ O biógrafo Mark Pytlik trata da participação de Björk, ainda na Islândia, de um coletivo de criação batizado de *Bad Taste* e influenciado pela vanguarda modernista, da qual Man Ray fez parte. O trabalho musical do grupo acabou desembocando no Sugarcubes, a banda que lançou a cantora internacionalmente.

cortinas vermelhas na janela. Em mais uma escolha propositadamente *fake*, a visão geral dessa casa – oferecida em plano aberto no clipe – exhibe um chalé de brinquedo, uma miniatura “de mentira”. Reafirma-se assim o compromisso com o artesanal, que se manifesta na caracterização dos personagens, figurino, cenários e até nos efeitos visuais do videoclipe. Afirmções do próprio Gondry esclarecem que muitas foram as razões para esta opção estética, abarcando desde inclinações pessoais do diretor no momento de realização até o número limitado de participantes da equipe de produção:

“Naquela época, eu estava realmente com este sentimento de ficar em uma pequena casa na floresta próximo à natureza. Nós construímos um cenário de floresta ou uma pequena área natural apenas indo até o jardim e coletando grama, musgo, galhos, folhas. Tudo tinha esta qualidade de feito à mão porque nós éramos apenas três pessoas” (Pytlík, 2003: 70).

Até mesmo alguns dos efeitos utilizados no videoclipe seguem este esquema artesanal. Assim, Gondry faz a mais básica utilização da técnica de *chroma-key* para passar de um ambiente para o outro, como no caso de algumas transições da protagonista do interior do chalé para a floresta. Na demarcação do que seria o universo de imaginação da personagem, ele lança mão de incrustações propositadamente rudimentares de imagens do urso e/ou do caçador bem no topo de sua cabeça. Em continuação à evidente inspiração nos desenhos animados, são também incrustadas imagens na barriga do urso, que revelam o seu interior – órgãos, objetos engolidos e, por fim, a própria Björk.

Como no caso já referido dos animais, o ambiente de *Human Behaviour* é claramente construído, artificial e, em vários sentidos, irreal. Neste particular, as similaridades entre alguns clipes e filmes dirigidos por Michel Gondry advogam a favor do reconhecimento de sua marca autoral própria. No seu primeiro longa-metragem, *A Natureza Quase Humana* (2001), por exemplo, a tradução visual das cenas na floresta previstas no roteiro de Charlie Kaufman parece decalcada do videoclipe *Human Behaviour*. Gondry tem uma tendência a representar a natureza com cenários claramente artificiais, uma característica reforçada, nestes dois casos, pela composição de ambientes de fundo em *chroma-key*, pela utilização de uma iluminação *fake* e mesmo pela movimentação pouco natural de suas personagens em determinados momentos: tanto Björk, no clipe, quanto Patricia Arquette, no filme, parecem, às vezes, mover-se como se levadas por um carrinho sobre trilhos. Essa escolha aparentemente paradoxal procura não apenas sublinhar a ambigüidade temática presente em suas obras, mas

reflete ainda a atmosfera de estranheza e absurdo buscada pelo diretor. Obviamente, o espectador percebe essa artificialidade, mas sendo ela engendrada coerentemente e por todo o videoclipe, logo se passa a considerá-lo como um mundo possível – à parte e com regras próprias – uma natureza de árvores com folhas sintéticas, nuvens feitas de algodão e no qual a relação de proporções entre seres e objetos é variável de momento a momento: uma atitude do apreciador que fica próxima, portanto, àquela dos próprios personagens, que encaram tudo como corriqueiro e sem estranhamento.

A inspiração nesses tipos de trama e ambiência fantásticas não poderia ser mais adequada para um formato como o videoclipe, que, por conta de querer sublinhar a importância e versatilidade dos cantores em questão, tiram o máximo proveito de protagonistas fortes, aos quais tudo mesmo parece possível de acontecer. Trata-se de situações narrativas e personagens ricos em possibilidades de transgressão do convencional, cuja interpretação dramática – às vezes, um fator de limitação ou, ao menos, preocupação dos artistas musicais – permite uma liberdade considerável de execução. Guarnecida desse protagonismo realçado em *Human Behaviour*, Björk vai se desdobrar em diversas *personae* não apenas internamente relacionadas, mas também em diálogo evidente com a percepção midiática a respeito de sua figura e com a construção de imagem engendrada pela própria artista e seus pares.

Os realizadores: construção de imagem e trajetória

O biógrafo Mark Pytlik identifica no discurso verbal da canção *Human Behaviour* uma suposta “inclinação antropológica”¹⁶, que decorreria da mudança de Björk da Islândia para a Inglaterra com o objetivo de iniciar sua carreira solo: para ele, a cantora estaria satisfeita de passar da condição de “observada para a de observadora” (Pytlik, 2003, 63). No entanto, como pouco se vê do comportamento humano no clipe – o caçador parece ser o único representante da espécie –, pode-se afirmar que o que da letra nele se preserva é apenas a indicação da protagonista/Björk como um ser especial e esta característica – este conceito, pode-se até dizer – é extremamente relevante para a construção da imagem da cantora desde o início dos anos 1990 até os dias de hoje. Aparentemente útil durante a concepção do álbum *Debut*, mas não tão funcional na sua

¹⁶ “A resultante inclinação antropológica de muitas das letras de *Debut* (especialmente o ângulo ‘Desmond Morris-como-Novo Boêmio’ de *Human Behaviour*) foi um resultado direto desta visão; não é coincidência que ela tenha passado o ano seguinte declarando publicamente que Richard Attenborough era um de seus heróis” (Pytlik, 2002: 63).



fase de divulgação, o *status* de “observadora” de Björk precisou ser, mais uma vez, superado. A embalagem deliberadamente ingênua do primeiro videoclipe de sua carreira, dessa primeira parceria com Gondry, reforça o “colocar-se à parte” da cantora, seu lado alternativo; ela optou, portanto, em não investir na sensualidade ostensiva trabalhada por muitas mulheres no *pop-rock*. Björk passa ao centro das atenções, buscando garantir sua sobrevivência artística – aqui não pensada unicamente em termos financeiros – através da conciliação entre sua participação no pólo comercial do campo artístico (a indústria musical) e a imagem de cantora singular e diferenciada¹⁷.

O lançamento da carreira solo de Björk com o álbum *Debut* não se faz em um vazio de informações a respeito da cantora. Mantém-se a lembrança do “exotismo” de sua origem islandesa, de sua aparência infantil e também do fato dela ser egressa de um grupo de *pop-rock* marcado por comportamento visto como excêntrico, o Sugarcubes. Por um lado, as informações biográficas divulgadas nos meios de comunicação e mesmo as afirmações da cantora em entrevistas continuam a dar destaque a um estilo que se quer alternativo, marcadamente particular e único; por outro, destacam a transição de seu *status* de componente de banda – submetida assim aos interesses da maioria do grupo – para o de artista independente, que controla suas próprias decisões. Essa busca de afirmação no campo musical implicava também a necessidade de apresentar um conceito visual do seu trabalho. Nesse aspecto, vai lhe ser muito proveitoso o encontro com um parceiro em muitos pontos parecido com Björk: ainda que originário de um país bem mais conhecido do que a Islândia, o diretor francês Michel Gondry também não tinha a vantagem de ser nativo do eixo EUA/Grã Bretanha e apenas começava a trabalhar significativamente com artistas fora da França; contudo, ele carregava o capital da criatividade, espírito visionário e pendor para o experimental. Além disso, em termos de posição no campo de produção de videoclipes, Björk e Gondry trilhavam caminhos equivalentes de ascensão em posições complementares e não concorrentes. Vale ressaltar que – sendo *Human Behaviour* o primeiro clipe da

¹⁷ Em viés interpretativo bourdieusiano, trata-se do interesse da artista em garantir as benesses do capital simbólico adquirido como cantora/compositora independente e autoral – ou seja, no controle de sua arte – mesmo em um contexto de produção e divulgação francamente comerciais, isto é, geradores de capital econômico: “É certo que a orientação da mudança depende do estado do sistema de possibilidades (por exemplo, estilísticas) que são oferecidas pela história (...) mas não é menos certo que ela depende também dos interesses (...) que orientam os agentes – em função de sua posição no pólo dominante ou dominado do campo – em direção a possibilidades mais seguras, mais estabelecidas, ou em direção aos possíveis mais originais entre aqueles que já estão socialmente constituídos, ou até em direção a possibilidades que seja preciso criar do nada”. Neste particular, a partir de argumentações de teóricos dos Estudos Culturais, como Will Straw e Lawrence Grossberg, pode ser lembrada ainda a preocupação – não somente por parte de certos artistas, mas também de seu público – na manutenção de uma imagem de autenticidade, ou seja, de não cooptação do cantor ou banda diante da sedução e pressões econômicas.



trajetória videográfica da cantora – tanto seu êxito interno como obra artística quanto seu sucesso como veículo de divulgação estariam exatamente vinculados à tentativa de reforçar essa imagem de uma artista singular, isto é, marcadamente diferente do que já se tivesse visto e ouvido: ainda assim, o videoclipe se caracterizará por uma originalidade relativa, uma vez que, como é típico no formato, ele nutre-se de citações e intertextualidade com outras formas artísticas e produtos. Sobre a concepção do clipe e a afinidade entre os parceiros, o próprio Gondry conta:

“Nossas referências apareceram na conversa muito rapidamente – como nós gostávamos de certos tipos de filmes, filmes de animação da Europa Oriental, uma mistura de baixa e alta tecnologia, coisas feitas à mão. Foi muito rápido. Eu me lembro que no cardápio do restaurante havia uma capa de imitação de madeira e ela disse ‘gosto dessa textura – me vejo em uma casa com essa textura’. Nós conversamos muito assim – detalhe por detalhe de sua paixão por ursos polares” (Pytlík, 2003: 70).

A música e as imagens

Além dessas referências compartilhadas, é notável, no resultado alcançado no videoclipe, a atenção do diretor às diversas peculiaridades da canção, algo que deve ter agradado muito à faceta caprichosa da compositora e produtora Björk. *Human Behaviour* combina o canto quase declamado da artista com uma base rítmica marcada por tambores e depois completada com batidas de programação eletrônica. Há, portanto, um lado suave, melódico, oriundo dos vocais (e de um pontual e muito breve arranjo de cordas), mas há também este ritmo, que foi descrito por Gittins (2002: 41 – 42) com adjetivos como “dramático”, “opulento” e “algo militar”. No videoclipe, o tipo de interpretação vocal da cantora está relacionado à opção pelo “contar histórias”, pelo tema infantil e de fantasia trabalhados, enquanto que a onipresente marcação rítmica parece acelerar as coisas, como se impelisse as situações para frente um pouco mais rápido do que a voz e o tom de Björk sugerem: Gondry segue essa “instrução” musical e assim não se detém muito nas várias situações exibidas, optando por uma edição bem ágil. Conjugando agilidade a uma enorme riqueza de detalhes, o diretor constrói uma obra, que traz novidades a cada apreciação.

Desse modo, pequenos pormenores musicais recebem uma correspondência visual, que só uma observação repetida e mais detida do clipe pode fazer ser notada. Quando parte do vocal de Björk recebe, por exemplo, um tratamento, que faz com que sua voz pareça abafada ou então vinda de um local distante, é mostrada uma versão

diminuta de sua personagem a cantar na abertura de uma lata ou vestida de astronauta em pleno espaço. Já a parte rítmica da canção é trazida à atenção de dois modos. O *sample* da interpretação da Ray Brown Orchestra para *Go Down Dying*¹⁸ – que se desenrola contínua e abundantemente como a base percussiva de *Human Behaviour* – é encarado por Gondry como o fio condutor das ações dos personagens, especialmente a perseguição envolvendo o urso e o caçador ou o urso e a protagonista. Em outros casos, ocorrências instrumentais pontuais recebem, no decorrer do clipe, respostas também pontuais: uma nova batida eletrônica surgida repentinamente é, de pronto, acompanhada pela imagem de Björk a movimentar os dedos da mão ou percutir a mesa com seus talheres. Em outro caso, a intensificação da programação percussiva tem como resposta definida o estabelecimento claro do confronto entre a protagonista e a mariposa. No geral, mantém-se o vínculo com a temática ingênua concebida, ao mesmo tempo em que são sublinhadas as ocorrências musicais orquestradas na canção.

Diferente da estrutura encontrada na maior parte das canções¹⁹, *Human Behaviour* não segue uma delimitação típica de refrãos; ao invés disso, são incluídas *vocalises* entre as estrofes e até entre os versos, que praticamente mimetizam-se com estes trechos. Apesar de breves modificações desses exercícios vocais da cantora – pouco antes do verso “*there’s no map*”, por exemplo –, a canção segue sem grandes variações de tom ou ritmo, ou seja, sem o destaque diferenciado que seria próprio de um verdadeiro refrão.

Sem a disponibilidade de tais momentos musicais realçados, não resta a Gondry outra alternativa a não ser a de minimizar o uso de certas convenções do formato videoclipe. Não é dada grande ênfase, por exemplo, ao direcionamento do olhar de Björk para a câmera ao mesmo tempo em que ela canta – algo que, convencionalmente, teria especial associação a refrãos. Essa estratégia de desvincular a execução vocal da necessidade de se dirigir à câmera tem ainda o efeito de sublinhar a solidão da personagem, já que ela não se exhibe como em uma *performance*, mas aparece cantando sozinha como se conversasse consigo mesma²⁰. No desenrolar do clipe, os olhares da

¹⁸ A importância e a constante repetição do trecho desta composição de Antônio Carlos Jobim, em *Human Behaviour*, faz pensar se não seria mais adequado que tivessem lhe atribuído co-autoria e não apenas assumir o seu uso como *sample*.

¹⁹ Essa não convencionalidade da canção escrita por Björk deve-se certamente à parcela de contribuição de seu co-autor e produtor, o britânico Nellee Hooper, um dos expoentes da cena eletrônica à época.

²⁰ Entretanto, em apenas um caso – um rápido trecho sem canto associado –, o olhar direto da protagonista tem uma outra função bem específica: sua passagem para a condição de predadora. Quando uma mariposa cai no prato de Björk, debatendo-se com as patas para cima, a protagonista, ainda com os talheres na mão, vira a cabeça sobre o ombro e, com uma expressão maliciosa, parece dirigir-se ao espectador em busca de cumplicidade, algo como se afirmasse “a comida está finalmente na mesa”.

cantora para o aparato são, portanto, eventuais, não persistem significativamente e, ainda por cima, só raramente são acompanhados/realçados pela opção por *close-ups* ou enquadramentos mais fechados.

Significativamente, Gondry reserva a primeira aparição ²¹ de um *close* de Björk no clipe a um contexto especial, o que parece comprovar sua atenção às ocorrências musicais da canção. Depois de completamente executadas quatro estrofes, cria-se, em *Human Behaviour*, uma derradeira tentativa de refrão com a repetição da expressão “*human behaviour*” e da palavra “*human*” em duas camadas vocais sobrepostas e submetidas a um efeito de eco. A singularidade deste trecho musical é realçada pelo diretor não somente pela inserção do referido *close-up*, mas também através de sua associação a uma situação completamente nova e não mais repetida no clipe, em que a protagonista aparece boiando em um lago.

Na maior parte do clipe, no entanto, não fica estabelecida qualquer hierarquia entre as diferentes ações e circunstâncias mostradas. Nem mesmo há uma preocupação com um fluxo lógico entre elas. Fica evidente, portanto, que – como veículo de divulgação de uma canção e, especialmente, de apresentação de uma artista a um público mais amplo – o importante, em *Human Behaviour*, não é contar uma história com princípio, meio e fim, mas sublinhar o protagonismo de Björk, desdobrando, ao máximo, a participação e os poderes/capacidades de sua personagem nas circunstâncias fantasiosas criadas.

Considerações finais

O êxito de *Human Behaviour* reside na síntese entre as especificidades da construção da imagem da cantora, certas temáticas/representações de apelo universal – ou seja, um aporte mais contextual – e coerentes propostas de aliança interna entre música, composição cênica e caracterização de personagem. Por sinal, sua protagonista – de tão múltipla e tão detalhadamente concebida – será resgatada em mais dois videoclipes do diretor e da cantora: *Isobel* e *Bachelorette*. Forma-se assim uma trilogia, que, tudo indica, não foi pensada de antemão por seus realizadores: cada um dos clipes corresponde a canções de álbum diferentes e as produções dos vídeos tiveram intervalos de cerca de dois anos (concepções musicais diferenciadas, portanto). No entanto, a

²¹ Em todo o clipe, ao se mostrar Björk, prevalecem os enquadramentos médios, acima de sua cintura.

protagonista, a temática e a ambiência de *Human Behaviour* simplesmente pareciam voltar à mente dos parceiros, deixando claro que as afinidades entre eles não arrefeciam (ao menos até a conclusão desta trilogia em 1997, época que marca o início de um recesso na parceria, que já se prolonga até hoje). Por tudo isso, um futuro estudo comparativo destes três clipes representará um passo importante para a pesquisa sobre a colaboração entre Björk e Gondry, já merecendo a atenção do autor deste artigo.

No decorrer do tempo, a cantora e o diretor passaram a ocupar posições cada vez mais consolidadas – tanto econômica quanto artisticamente – em diferentes campos de produção (musical, videográfico, cinematográfico) ²². Neste particular, é flagrante a estabilidade de suas carreiras, algo bastante favorável para a liberdade e a autonomia necessárias e reforçadoras do investimento autoral em seus projetos: Björk se firmou como o principal nome da gravadora *One Little Indian*, à qual está ligada desde a época do Sugarcubes; já Gondry é representado, desde a década de 1990, pela produtora *Partizan Entertainment*, que está por trás da sua transição bem sucedida para o cinema. A análise contexto-textual de *Human Behaviour* permitiu vislumbrar certos indícios do rumo que tomariam as carreiras dos realizadores tratados. Fica evidente, no entanto, que estão abertas muitas perspectivas e desafios ao projeto de pesquisa corrente, cujas conclusões dependem de um olhar abrangente sobre todos os videoclipes com a assinatura Björk e Michel Gondry, além da comparação destes com outros investimentos destes realizadores no audiovisual.

²² Björk experimentou a atuação cinematográfica com impressionante repercussão, tendo recebido o prêmio de interpretação em Cannes por *Dançando no Escuro* (Lars von Trier, 2000). Sem abandonar os videoclipes, Gondry escreve e dirige longas-metragens, ganhando inclusive um Oscar pelo roteiro de *Brilho Eterno de uma Mente sem Lembranças*.



Referências bibliográficas

BARRETO, Rodrigo. **A Abordagem da Autoria nos Videoclipes: Elucidação Teórico-conceitual e Perspectiva Analítica**. In: XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2006, Brasília - UnB. Anais do XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

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

_____. **Razões Práticas: Sobre a teoria da ação**. Campinas: Papyrus. 2005. 224 p.

BURKE, Seán. **The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida**. Edinburgh: Edinburgh University Press. 1998, 258 p.

GITTINS, Ian. **Björk: There's More to Life than This, The Stories Behind Every Song**. New York: Thunder's Mouth Press. 2002. 144 p

GROSSBERG, L. The media economy of rock culture: Cinema, postmodernity and authenticity. In: FRITH, S.; GOODWIN, A.; GROSSBERG, L. (Ed.). **Sound & vision: the music video reader**. London and New York: Routledge, 1993. p. 185 - 209.

PYTLIK, Mark. **Björk – Wow and Flutter**. Toronto: ECW Press. 2003. 230 p.

STRAW, Will. Popular music and postmodernism in the 1980s. In: FRITH, S.; GOODWIN, A.; GROSSBERG, L. (Ed.). **Sound & vision: the music video reader**. London and New York: Routledge, 1993. p. 3-21.

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