



## **Expressão Estética e Pós-Modernidade: As Marcas de Pós-Modernidade no Videoclipe *Across the Universe*<sup>1</sup>**

Leandro Raphael Nascimento de Paula<sup>2</sup>

Maria Ataíde Malcher<sup>3</sup>

Universidade Federal do Pará, Belém, PA

### **RESUMO**

Este trabalho procura compreender a expressão estética contemporânea na etapa do capital chamada “capitalismo tardio”, na qual a pós-modernidade é encarada como uma dominante cultural, através do levantamento bibliográfico sobre expressão estética, pós-modernidade e arte. Além disso, o trabalho apresenta uma análise imagética preliminar das relações dialógicas e polifônicas presentes no videoclipe *Across the Universe*, do cantor Rufus Wainwright, ampliando a compreensão dos conhecimentos obtidos com o levantamento bibliográfico.

**PALAVRAS-CHAVE:** Videoclipe; Arte; Expressão Estética; Pós-Modernidade.

### **INTRODUÇÃO**

Jameson<sup>4</sup>, ao defender a tese de que nos encontramos na fase do capitalismo chamada “capitalismo tardio”, aponta o pós-modernismo como a dominante cultural do sistema e identifica mudanças históricas, sociais e culturais que caracterizam essa nova etapa.

Essas mudanças foram, de certa forma, previstas por Benjamin<sup>5</sup> em seu ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” – ele percebeu que os desdobramentos do capitalismo e das inovações tecnológicas estavam alterando a própria “essência” da arte – determinam os contornos históricos da produção contemporânea e refletem na percepção humana que, para Benjamin<sup>6</sup>, forma-se natural e historicamente.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na Sessão de Teoria da Comunicação, do Intercom Júnior – Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Estudante de Graduação 7º semestre do Curso de Publicidade da FACOM-UFPA, participa do GPAC (Grupo de Pesquisa em Audiovisual e Cultura), e-mail: raphael-l@uol.com.br.

<sup>3</sup> Orientadora do trabalho. Professora da Faculdade de Comunicação, coordenadora da Academia Amazônia e do GPAC.

<sup>4</sup> Jameson, 1991.

<sup>5</sup> Benjamin, 1994.

<sup>6</sup> Idem, p. 169.



Duarte<sup>7</sup>, ao traçar um panorama do desenvolvimento do conceito de expressão estética, desde Hegel até Adorno, aponta a expressão como uma categoria indispensável para a abordagem dos fenômenos estéticos. Embora o autor não determine um conceito específico para expressão estética, é consenso dentre os autores levantados que ela seria resultado da subjetividade do artista e da relação entre a forma e o conteúdo numa obra, portanto, passível a influência da percepção humana.

Este trabalho procura entender as modificações do capitalismo tardio, segundo Jameson<sup>8</sup>, e suas influências na expressão estética contemporânea e na percepção humana. A partir desse entendimento, identificá-las no videoclipe *Across the Universe* do cantor Rufus Wainwright, fazendo uma análise, preliminar, dos aspectos dialógicos e polifônicos, a partir de Bakhtin<sup>9</sup>.

## FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

A frase “Se já não se escreve, nem se lê como antes, é porque tampouco se pode ver, nem se expressar como antes.” de Martín-Barbero & Germán Rey<sup>10</sup> expõem o cerne da problemática da produção contemporânea. Se o momento em que vivemos não é mais o mesmo do alto modernismo do início do século XXI, o que pauta a produção dita pós-moderna? O que diferencia a expressão estética contemporânea da do período do alto modernismo<sup>11</sup>?

Descrevendo a forma como as condições de produção refletem nos setores da cultura Benjamin questionava se as inovações tecnológicas que proporcionaram o nascimento da fotografia e do cinema, estas últimas expressões artísticas reprodutíveis em essência<sup>12</sup>, não alterariam a própria natureza da arte.

A reprodutibilidade culmina na destruição da aura da obra de arte. O caráter da aura pressupõe unicidade, autenticidade e valor de culto atrelados, ela representa o “aqui” e o “agora” da obra. Aquela, incapaz de manter a memória de tudo que marcava a obra, ou seja, tudo que seria responsável pelas transformações físicas e

---

<sup>7</sup> Duarte, 2001.

<sup>8</sup> Jameson, 1991.

<sup>9</sup> Bakhtin, 1995.

<sup>10</sup> Martín-Barbero & Rey, 2001, p. 18.

<sup>11</sup> Entendendo alto modernismo como a fase do período moderno que corresponde ao aparecimento das vanguardas estéticas do início do século XX (Compagnon, 1996).

<sup>12</sup> A reprodução manual e por técnicas, como a xilogravura, a litografia e a imprensa, foram marcos importantes na reprodução, porém a fotografia acelera a reprodução da imagem ao mesmo nível da palavra oral, ou seja, possuía uma potencialidade de reprodução muito maior do que todas as técnicas anteriores (Benjamin, 1994, p. 166-167).



químicas sofridas e suas relações de posse, põe em xeque conceitos tradicionais de arte “como criatividade e gênio, validade eterna e estilo, forma e conteúdo”<sup>13</sup>, substituídos pela exponibilidade e reprodução, muito mais adequados as duas características dos movimentos da massa: procurar fazer as coisas ficarem mais próximas e a sua tendência a superar o caráter único dos fatos através da sua reprodutibilidade.

Surgia uma nova atitude em relação à obra de arte – que contribuiria à sua integração a lógica do capital –, baseada na fruição da obra de forma distraída, transformando as estruturas perceptivas.

“Através da distração, como ela nos é oferecida pela arte, podemos avaliar, indiretamente, até que ponto nossa percepção está apta a responder a novas tarefas. E, como os indivíduos se sentem tentados a esquivar-se a tais tarefas, a arte conseguirá resolver as mais difíceis e importantes sempre que possa mobilizar as massas.”<sup>14</sup>.

Marcel Duchamp, um dos fundadores da vanguarda estética Dadaísta, foi, como observa Compagnon<sup>15</sup>, assim como Benjamin, sensível a crise do campo artístico e precursor da integração da arte a lógica do capital.

“Não é por brincadeira que Duchamp leva a seu limite uma lógica que, desde meados do século XIX, privou a pintura de suas funções culturais – religiosa, histórica, filosófica – para restringi-la à experiência visual ou formal do meio, tendo o mercado como única sanção.”<sup>16</sup>.

Entretanto, Duchamp, como representante de uma vanguarda do alto modernismo, “sofria” da paixão pelo novo, sua negação da arte, caso repetida, perderia sua função crítica. A real integração da arte à lógica capitalista – sua transformação em produto e sua reprodução em massa – só ocorreu na segunda metade do século XX com a *pop art*, quando, para o campo da arte, considera-se que as fronteiras entre cultura erudita e cultura de massa foram, senão eliminadas, pelo menos fortemente abaladas “Eis o resultado de mais de um século de tradição moderna: a arte é somente uma mercadoria. A oposição entre o artista e o público, entre cultura de elite e cultura de massa se dissolveu.”<sup>17</sup>.

Para Argan “a *Pop Art* expressa não a criatividade do povo, e sim a não criatividade da massa”<sup>18</sup> caracteriza-a como desprovida de ideologia. O historiador da arte demonstra uma atitude, bastante comum, de apego aos conceitos tradicionais de arte

---

<sup>13</sup> Idem, p. 169 – 175.

<sup>14</sup> Idem, p. 194.

<sup>15</sup> Compagnon, 1996, p. 94.

<sup>16</sup> Idem, p. 95.

<sup>17</sup> Idem p. 94-96.

<sup>18</sup> Argan, 1988, p. 575.



ignorando que tais conceitos, como foi discutido por Benjamin<sup>19</sup>, não seriam totalmente adequados para analisar a experiência estética vivenciada pela massa, fonte da qual a *pop art* retira seu conteúdo, apropriando-se da linguagem publicitária ou de histórias em quadrinhos, num deslocamento da sua funcionalidade original atribuindo-as o *status* de arte, como acontecia nos *ready mades* de Duchamp.

Ainda que realmente desprovida de ideologia, a *pop art*, mais do que se vender ao mercado, mostrou a dependência que a arte tem dele e a natureza elitista e esotérica do alto modernismo. Crítica cultural ou exploração do mercado? Provavelmente ambos<sup>20</sup>.

A arquitetura foi a primeira a romper formalmente com a utopia modernista, nesse ponto o pós-modernismo mostrou-se como uma reação ao moderno. Entretanto, como mostra Compagnon<sup>21</sup>, o pós-modernismo pode ser pontuado com rupturas e continuidades em relação ao o moderno, por isso o autor defende a noção de *ambigüidade do pós-moderno*.

Livre dos modelos totalizantes do modernismo, que necessitavam e justificavam uma noção positiva de história atrelada à noção de progresso, o pós-modernismo, sem projeções para o futuro, volta-se ao passado e a citação, assume o lugar central na produção “Do ponto de vista pós-moderno, o modernismo, que pertence doravante à tradição, é uma forma histórica entre outras, fornecendo também elementos a serem trabalhados.”<sup>22</sup>.

Jameson<sup>23</sup> também aponta o apagamento entre cultura de elite e cultura de massa como característica fundamental do pós-modernismo, pois permite a integração da cultura à lógica do capitalismo tardio, transformando o pós-modernismo na dominante cultural da atual etapa do capital. Nela a produção estética está integrada a produção de mercadorias.

O pós-moderno, para Jameson<sup>24</sup> seria constituído de três elementos: uma nova falta de profundidade, enfraquecimento da historicidade e o esmaecimento do afeto.

Jameson<sup>25</sup> se refere a falta de profundidade ou achatamento ao tratar do campo imagético, no qual a superficialidade é alcançada num sentido mais literal, em

---

<sup>19</sup> Benjamin, 1994.

<sup>20</sup> Compagnon, 1996, p. 95-97.

<sup>21</sup> Idem, p. 103-127.

<sup>22</sup> Idem, p. 110.

<sup>23</sup> Jameson, 1991, p. 28.

<sup>24</sup> Idem, p. 37.



seu próprio conteúdo. Diferente da superficialidade da forma atingida no expressionismo abstrato de Pollock com a *action painting* e a pintura *all-over*<sup>26</sup>.

“O que substitui esses diversos modelos da profundidade é, de modo geral, uma concepção de práticas, discursos e jogos textuais, cujas estruturas sintagmáticas vamos examinar adiante; basta, por agora, ressaltar que também aqui a profundidade é substituída pela superfície, ou por superfícies múltiplas (o que se denomina freqüentemente de intertextualidade não é mais nesse sentido, uma questão de profundidade).”<sup>27</sup>.

O esmaecimento do afeto ou a expressão dele de uma outra forma que não a do alto modernismo, como explicitado por Jameson<sup>28</sup> em sua análise da pintura *O grito* de Munch, demonstrando-a como o produto da vivência de mundo pautada no universalismo moderno e da noção de identidade cultural na qual o sujeito é centrado e individual.

Hall<sup>29</sup> nos mostra como as construções do sujeito, ainda que pertinentes ao seu contexto histórico, em especial o sujeito moderno centrado, eram frágeis e não seriam suficientes para explicar a diversidade humana. Além disso, mostram-se incompatíveis com os vários processos de fragmentação da contemporaneidade.

As construções históricas de identificação, e conseqüentemente a própria História, são questionadas na produção de autores como Bhabha<sup>30</sup>, discutindo a fragilidade das noções de povo e nação, apontando-as como construções, e García-Canclini<sup>31</sup>, que demonstra como se construíram as identidades nacionais, regionais e locais, seu embate com identidades formadas no processo de globalização e a coexistência de todas essas múltiplas identificações.

A dissolução do sujeito tem como conseqüência o fim do estilo, como algo único e pessoal e dos ideais coletivos das vanguardas, a produção voltando-se à citação, expressa através do pastiche, pensado a partir da concepção de paródia branca de Adorno, e da nostalgia<sup>32</sup>.

Isso converge na crise da historicidade, a própria história encarada como construção, a noção do conhecimento cumulativo e em constante progresso destruída junto à Europa após a Segunda Guerra.

---

<sup>25</sup> Idem, p. 35.

<sup>26</sup> Compagnon, 1996, p. 85.

<sup>27</sup> Jameson, 1991, p. 40.

<sup>28</sup> Idem, p. 38-43.

<sup>29</sup> Hall, 2006, p. 23-65.

<sup>30</sup> Bhabha, 1998, p. 195-238.

<sup>31</sup> García-Canclini, 1995, p. 101-117.

<sup>32</sup> Jameson, 1991, p. 43.



“Se, de fato, o sujeito perdeu sua capacidade de estender de forma ativa suas protensões e retensões em um complexo temporal e organizar seu passado e seu futuro como uma experiência coerente, fica bastante difícil perceber como a produção cultural de tal sujeito poderia resultar em outra coisa que não ‘um amontoado de fragmentos’ e em uma prática da heterogeneidade a esmo, do fragmentário, do aleatório.”<sup>33</sup>.

Utilizando a noção lacaniana de esquizofrenia, Jameson mostra que a ruptura da cadeia dos significantes coloca o sujeito contemporâneo de frente a efeitos de significado “o esquizofrênico se reduz à experiência dos puros significantes materiais, ou, em outras palavras, a uma série de puros presentes não relacionados no tempo.”<sup>34</sup>, que lhe dão a sensação de um presente perpétuo.

A própria cidade, importante referente para a produção cultural, organiza-se de forma caótica, convivem ambientes de um passado histórico longínquo e recente com construções atuais, várias identidades contíguas caracterizam-na como multicultural, mais importante, em constante diálogo com o resto do mundo devido aos processos informacionais e financeiros da globalização<sup>35</sup>. A fonte de inspiração torna-se também um grupo de significantes não ordenados entre si, e faz importante nos questionarmos quais os efeitos disso na produção cultural.

A ambigüidade do pós-moderno, os contextos em que está inserido o sujeito contemporâneo, suas várias identidades, contraditórias ou não, a possibilidade de se apropriar de várias estéticas e dialogar com estilos. Tudo isso nos coloca em um momento diferenciado para a produção artística, para o qual Compagnon faz a pertinente observação:

“Se a arte não persegue, de avanço crítico em avanço crítico, algum fim de abstração sublime, como desejavam as narrativas ortodoxas da tradição moderna, então nós gozamos de uma liberdade desconhecida há bem um século. Evidentemente não é fácil utilizá-la.”<sup>36</sup>.

Demonstrar as alterações apreendidas do pós-modernismo como dominante cultural nos permite compreender quais os contornos históricos que norteiam a produção contemporânea e, em parte, a percepção humana. Benjamin<sup>37</sup> a expõe como mutável durante a história da humanidade e perceber como ela se altera, num contexto tão fluido como o do pós-modernidade, é uma tarefa de apreender dados e referências a uma alta velocidade, jamais tão grande quanto estes são produzidos.

---

<sup>33</sup> Idem, p. 52.

<sup>34</sup> Idem, p. 53.

<sup>35</sup> Garcia-Canclini, 1995, p. 71-100.

<sup>36</sup> Compagnon, 1996, p. 124.

<sup>37</sup> Benjamin, 1994, p. 169.

## ANÁLISE E DISCUSSÃO

O vídeo e suas manifestações correlatas configuram para Jameson como “a arte por excelência do capitalismo tardio”<sup>38</sup>, isso porque para o autor ele é a forma de expressão estética que melhor representa um lugar e tempo específicos, os da pós-modernidade.

Nosso objeto de estudo é a manifestação correlata chamada videoclipe, especificamente o *Across the Universe*. Segundo Machado<sup>39</sup> o videoclipe tornou-se uma forma expressiva na qual podem ser criados discursos sobre o real e o irreal, e possui caráter textual, no qual podem ser percebidos efeitos de narração. Além disso, é uma das produções contemporâneas com mais “liberdade” para o experimentalismo, portanto com maiores possibilidades de sensibilizar esteticamente o grande público.

Uma produção com possibilidade de manter a atenção do receptor a despeito da distração, característica da televisão, meio ao qual está diretamente ligada, portanto o vídeo pode ampliar as possibilidades de sensibilização estética do grande público. Benjamin<sup>40</sup> acreditava que esta seria a tarefa do cinema como forma de arte. Entretanto, pelo prognóstico dos autores contemporâneos, o vídeo mostra-se mais apto a cumpri-la.

### **“Por que caminho você vai, o dos alfinetes ou o das agulhas?”<sup>41</sup>**

O videoclipe da música *Across the Universe*<sup>42</sup>, do cantor Rufus Wainwright, do álbum *Poses* de 2001, é uma regravação da música dos Beatles do disco *Let it be* de 1970. Ele mostra a atriz Dakota Fanning (figura 1), num vestido vermelho vivo segurando um balão da mesma cor, a pele, muito branca, e a roupa contrastando com o ambiente de cores frias. Ela entra num beco, sua silhueta vista primeiramente em uma poça d’água.

---

<sup>38</sup> Jameson, 1991, p. 91-118.

<sup>39</sup> Machado, 2000, p. 173-204.

<sup>40</sup> Benjamin, 1994, p. 194.

<sup>41</sup> Perrault, 2008.

<sup>42</sup> youtube.com, acessado em 08/06/2008.



Figura 1

Ao passar, atraída pela música, ela parece ignorar os homens de óculos escuros, vestidos em grandes sobretudos cinza, que estão suspensos no ar (figura 2). Entretanto, chegando ao final do beco, a menina encontra a fonte da música, sentado em uma cadeira parada no ar, cercado de homens de sobretudo, está o cantor Rufus Wainwright. Ela procura uma forma de alcançá-lo, até perceber uma janela na direção do cantor, sobe uma escada para entrar num prédio.



Figura 2

Dakota aparece em uma sala com vários cavaletes, a janela está fechada e aparece somente a cadeira parada no ar, sozinha. Ela se volta para os cavaletes, onde as figuras – desenhos infantis – tomam vida e uma das pinturas mostra o cantor, a janela abre por si própria e revela a paisagem de fora. Ainda assim, o cantor permanece inalcançável, ela fecha os olhos e solta seu balão, a cadeira desce (figura 3) e quando abre os olhos ela está de frente ao cantor.



Figura 3



## *Across the Universe*

Antes mesmo de ver o clipe e ouvir a música, a relação dialógica que obviamente salta aos olhos é a da música do cantor Rufus Wainwright (figura 4) ser uma versão da música presente no último disco dos *Beatles* (figura 5) *Let it Be*. Ela fez parte da trilha sonora do filme “Uma Lição de Amor” (2001)<sup>43</sup>. Posteriormente, foi incorporada ao disco *Poses* (2001), para o qual foi realizado o videoclipe.



Figura 4



Figura 5

### **O Pensamento Tornado Visível**

Desde o início do videoclipe, as figuras de homens vários homens de sobretudo cinza e óculos escuros suspensos no ar, nos remetem a uma alegoria muito característica do pintor belga René Magritte, participante da vanguarda estética do alto modernismo chamada Surrealismo, os homens de chapéu coco, presentes em vários de seus quadros, eles representavam um indivíduo qualquer, diferente dos outros porém anônimo, o qual não pode ser diferenciado<sup>44</sup>.

Mais explicitamente, quando Dakota chega ao final do beco (figura 6), a cena faz uma citação direta ao quadro *Golconda*, 1953, de Magritte (figura 7), no qual os muitos homens de chapéu coco representam a multidão, na qual todos nós somos indiferenciáveis um do outro<sup>45</sup>. Entretanto, no vídeo o cantor se destaca dos homens de

<sup>43</sup> [iamsammovie.com](http://iamsammovie.com), acessado em 08/06/2008.

<sup>44</sup> Paquet, 2006, p. 46-84.

<sup>45</sup> Idem, p. 84.

chapéu, que na releitura usam outro tipo chapéu e óculos escuros, ele está sentado em uma cadeira suspensa no ar e usa roupas diferentes.



Figura 6

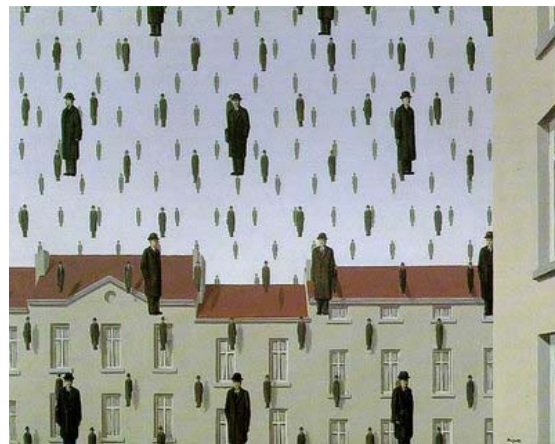


Figura 7

Mesmo com o destaque dado ao cantor, o foco dos efeitos de narração do videoclipe é a menina. É o olhar dela e suas ações que conduzem os acontecimentos, nos levando a um discurso de outrem com o qual o videoclipe dialoga constantemente, o da vanguarda surrealista. Uma das estéticas mais influentes do século XX buscava criticar a ordem social existente e a cultura dominante unindo os ideais marxistas à psicanálise<sup>46</sup>, mesmo sem uma unidade de estilo, suas produções tinham em comum o feminino como centro, a mulher era o objeto do desejo e o que despertava as imagens do inconsciente, ela era o foco dos seus sonhos.

Os temas do erótico e do desejo<sup>47</sup>, muito caros ao surrealismo, podem ser percebidos no videoclipe, pela busca incessante da menina pelo cantor, que só termina quando ela larga seu brinquedo, num simbólico rito de passagem para a vida adulta. É a forte influência da estética surreal que nos permite vislumbrar este diálogo entre o erótico/desejo e amadurecimento da personagem, pelo menos neste ambiente onírico no qual ela se encontra.

A cena em que a janela se abre, mostrando o cantor e os homens de chapéu (figura 8) faz alusão, ainda que de forma menos óbvia, a outro quadro de Magritte, *O Mês da Vindima*<sup>48</sup>, 1959 (figura 9). Outra vez a alegoria dos homens/indivíduos anônimos que não podem ser diferenciados, no videoclipe eles não

<sup>46</sup> Fer, 1998, p. 180.

<sup>47</sup> Idem, p. 176-180.

<sup>48</sup> Paquet, 2006, p. 85.

obstruem a vista fora da janela, porém a personagem principal continua com a visão “fechada” em uma coisa, o homem sentado na cadeira parada no ar.



Figura 8

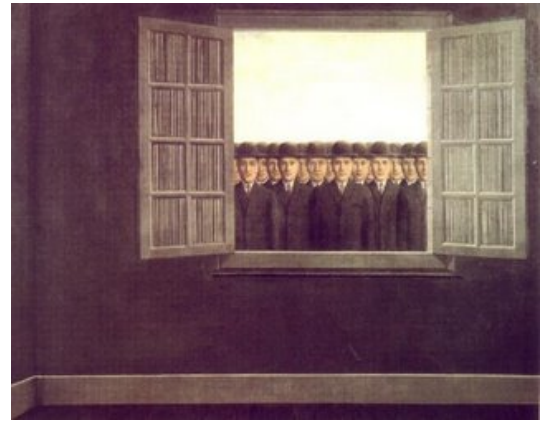


Figura 9

Ainda relacionado a obra de Magritte, o videoclipe dialoga com um tema muito recorrente na obra do pintor, aqui representado pela pintura Carta Branca, 1965 (figura 11), a questão do visível e do invisível. Na cena (figura 10) a menina, ao chegar na sala onde estão os cavaletes, dirige-se à janela, mas só vê a cadeira flutuando, quando ela se abre, revela o cantor e os homens de sobretudo. Para Magritte<sup>49</sup> o surrealismo era resultante da infidelidade do espelho, o olhar trai o que está vendo e muitas vezes vê algo invisível saltando do visível, ou mesmo algo que pode ser as duas coisas ao mesmo tempo. O vidro da janela não a permite ver o que gostaria ou são seus próprios olhos que tornam o visível invisível?



Figura 10

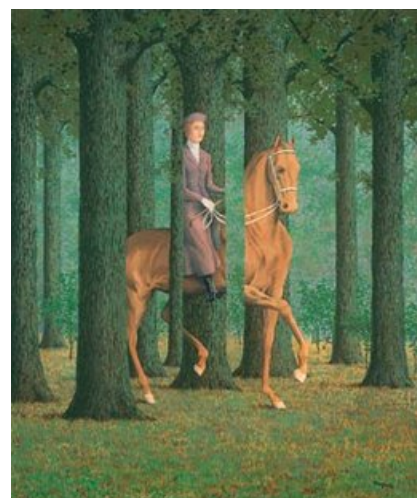


Figura 11

<sup>49</sup> Idem, p. 20-89.

## Uma Lição de Amor

Dakota Fanning como protagonista do videoclipe, o vermelho vivo de seu vestido e as pinturas infantis nos quadros (figura 12), todos elementos do videoclipe que fazem alusão a uma unidade discursiva com a qual o videoclipe está em diálogo direto, o filme “Uma Lição de Amor” de 2001 (figura 13), dirigido por Jessie Nelson<sup>50</sup>. Ele conta a história de uma garotinha que é abandonada com seu pai, portador de deficiência mental cujo intelecto equivalente ao de uma criança de sete anos, quase a idade de sua filha. Os dois precisam lutar para se manterem juntos, pois ele é considerado incapaz de criar a menina pela justiça. Contam com a ajuda de uma advogada, vivida por Michelle Pfeiffer, para ganhar a batalha judicial.



Figura 12

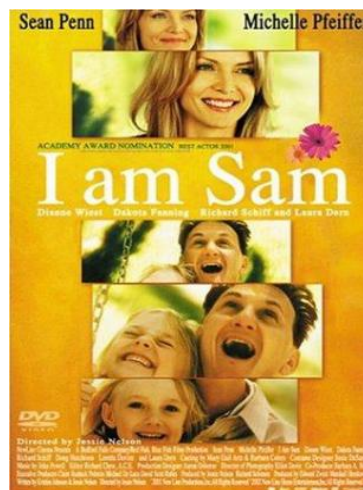


Figura 13

A versão de *Across the Universe* do cantor Rufus Wainwright faz parte da trilha, o personagem Sam, vivido por Sean Penn, é aficcionado pelos Beatles. Lucy, vivida por Dakota Fanning, é possivelmente a personagem representada no videoclipe, em uma cena seu pai, fala sobre seus desenhos com a mãe adotiva da menina, destacando a presença do vermelho nas pinturas. Pontos bastante específicos da narrativa do filme com os quais o videoclipe dialoga.

<sup>50</sup> [iamsammovie.com](http://iamsammovie.com), acessado 08/06/2008.



## Re-visitando uma Proposta

Dentre as suas propostas para o próximo milênio Calvino<sup>51</sup> propunha a *multiplicidade*, um fio atando as obras já produzidas como no modelo dialógico de Bakhtin. Ambos trabalhavam tendo a literatura como foco principal, Jameson<sup>52</sup> aponta a orientação lingüística da análise dos objetos de estudo, que na contemporaneidade passam a ser considerados “textos”. O caráter da multiplicidade pode, portanto, ser apropriado por outros campos tanto da arte quanto do conhecimento em geral.

A obra de Magritte, o filme “Uma lição de Amor”, a música dos *Beatles*, foram analisadas separadamente para fins didáticos, não há noção de hierarquia na sua “participação” no videoclipe, todas elas comungam para formar o videoclipe e seus efeitos de narrativa. Eles são parte de um todo, que em alguns momentos podem ficar em maior evidência, a perda de um desses elementos significaria compor uma outra obra que demonstraria a expressão de outro sentimento e produziria outras formações discursivas.

Além disso, vale ressaltar que as relações dialógicas demonstradas aqui, provavelmente, não são as únicas possíveis e correspondem ao “eco” que o videoclipe foi capaz de gerar no repertório deste pesquisador em dado momento. Esse “eco” não será necessariamente o mesmo em outros indivíduos, nem para este quando retomar a análise num momento posterior.

A análise dialógica demonstrou como a superfície textual do videoclipe dialoga com formações discursiva de outros campos da arte: o cinema, a pintura e a literatura. É a essa liberdade da pós-modernidade para revisitar estilos, outras obras ou mesmo outras áreas do conhecimento que Compagnon<sup>53</sup> se refere.

A citação, há muito presente na produção artística, se torna uma peça chave para compreender os contornos históricos que norteiam a percepção humana e seus desdobramentos na expressão estética contemporânea. Representa o sentimento das múltiplas identificações do pós-moderno, sua “paixão” ou “fetiche” pelo passado, este seria o responsável por concentrar toda a inventividade humana, e as negociações constantes a que o indivíduo faz com as relações culturais, informacionais e comunicacionais, cada vez mais dinâmicas na pós-modernidade.

---

<sup>51</sup> Calvino, 1990, p. 117-138.

<sup>52</sup> Jameson, 1991, p. 92.

<sup>53</sup> Compagnon, 1996, p. 109.



## REFERÊNCIAS

ARGAN, G. C. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras. 1988.

BHABHA, H. K. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Ed.UFMG. 1998.

BAKHTIN, M. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Editora Hucitec, 1995.

BENJAMIN, W. A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica. In: *Walter Benjamin Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Editora Brasiliense. 1994, p.165–196.

CALVINO, I. *Seis Propostas para o Próximo Milênio: Lições Americanas*. São Paulo: Companhia das Letras. 1990.

COMPAGNON, A. *Os Cinco Paradoxos da Modernidade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.

DUARTE, R. Expressão Estética: Conceito e Desdobramentos. In: *Mímesis e Expressão*. DUARTE, Rodrigo, FIGUEIREDO, Virgínia (Org.). Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001, p.85–105.

FER, B. Surrealismo, Mito e Psicanálise. In : *Realismo, Racionalismo, Surrealismo: A Arte no entre Guerras*. São Paulo: Cosac & Naify Edições. 1998, p. 171-249.

GARCÍA-CANCLINI, N. *Consumidores e Cidadãos: Conflitos Multiculturais da Globalização*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ. 1995.

HALL, S. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

JAMESON, F. *Pós-Modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. São Paulo: Ática. 1991.

MACHADO, A. *A Televisão Levada a Sério*. São Paulo: SENAC. 2000.

MARTÍN-BARBERO, J. & REY, G. *Os Exercícios do Ver: Hegemonia Audiovisual e Ficção Televisiva*. São Paulo: Editora SENAC. 2001.

PAQUET, M. *René Magritte*. Rio de Janeiro: Paisagem. 2006.



*Across the universe*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=H71Fv3PcQQY>>. Acessado em 08 de junho de 2008, 14:00

PERRAULT, C. *Chapeuzinho Vermelho*. Fórum Cifraclub. Disponível em: <<http://forum.cifraclub.terra.com.br/forum/11/66075/p0>>. Acessado em 08 de junho de 2008, 14:35.

*i am sam, Love is all you need*. Disponível em: <[www.iamsammovie.com](http://www.iamsammovie.com)>. Acessado em 08 de junho de 2008, 18:15.