

MELODIAS DO REUSO: A REUTILIZAÇÃO DE IMAGENS NOS VÍDEOS MUSICAIS

Melodies of the re-use: the reutilization of images on music videos

Melodías de la reutilización: el reciclaje de imágenes en los videos musicales

Sérgio Dias Branco

Professor Auxiliar de Estudos Fílmicos na Universidade de Coimbra. Diretor do Mestrado em Estudos Artísticos e coordenador do LIPA – Laboratório de Investigação e Práticas Artísticas.

E-mail: sdiasbranco@fl.uc.pt

Resumo

A discussão deste artigo centra-se na reutilização de imagens em vídeos musicais. Sem se esgotarem nelas, submeto que as operações com imagens reutilizadas nos videoclipes podem ser divididas em três: montagem, *assemblage* e colagem. A identificação destas operações é o resultado de um esforço para as descrever através da análise de vários exemplos, salientando as suas diferenças formais e de propósito. Os vídeos musicais podem seguir mais do que apenas uma destas três operações. Estes modos combinatorios podem também ser combinados entre si.

Palavras-chave: Arte de Massa. Colagem. Assemblage. Montagem. Reutilização. Vídeos Musicais.

Abstract

The discussion of this article focuses on the reuse of images in music videos. Without exhausting them, I submit that operations with images reused in videoclips can be divided into three: montage, *assemblage*, and collage. The identification of these operations is the result of an effort to describe them through the analysis of various examples, highlighting their formal and purposeful differences. Music videos can follow more than just one of these three operations. These combinatorial modes can also be combined with each other.

Keywords: Mass Art. Colage. Assemblage. Montage. Reuse. Music Videos.

Resumen

La discusión de este artículo se centra en la reutilización de imágenes en videos musicales. Sin agotarlos, afirmo que las operaciones con imágenes reutilizadas en los videoclips se pueden dividir en tres: montaje, *assemblage* y colage. La identificación de estas operaciones es el resultado de un esfuerzo por describirlas a través del análisis de varios ejemplos, destacando sus diferencias formales y útiles. Los videos musicales pueden seguir a más de una de estas tres operaciones. Estos modos combinatorios también se pueden combinar entre sí.

Palabras clave: Mass Art. Colage. Montaje. Reutilizar. Videos musicales.

Introdução

Os vídeos musicais ou videoclipes, como muitas outras obras de arte, são o resultado de um processo criativo que, por vezes, não começa do zero. Há casos em que esse processo se inicia com material visual produzido anteriormente que é reutilizado, nomeadamente através da recombinação. O uso combinatório de imagens pré-existentes é um exemplo disso, uma forma de apropriação com o objetivo de gerar efeitos diversos e transmitir diferentes significados. Estas imagens podem ser usadas como *imagens de arquivo* para contextualizar ou fornecer um quadro de referência para um discurso — um uso comum em documentários e noticiários televisivos. Também pode ser utilizado para as descontextualizar, como *imagens encontradas*, base dos *filmes perdidos* (*found footage*) — uma utilização que tem sido associada ao cinema de vanguarda. As imagens encontradas estão ligadas ao posicionamento das imagens numa estrutura em desacordo com o objetivo e o contexto originais. É essa disparidade que abre a possibilidade para a criação de novos significados. Este tipo de imagem está relacionado com o (re)uso de um objeto como *ready-made*, como a Fonte de Marcel Duchamp, um urinol de cerâmica que o artista assinou “R. Mutt” e apresentou como uma obra de arte em 1917. Tal como os *objetos encontrados*, as imagens encontradas podem ser pesquisadas de propósito ou descobertas por acaso — duas maneiras complementares de interpretar o sentido de encontrar algo e, depois, reusá-lo. Na história da arte, a genealogia que inclui Duchamp deixa algo mais claro: o que é encontrado não é apenas o objeto ou as imagens, mas um novo significado.

A discussão que se segue centra-se na reutilização de imagens em vídeos musicais. Também tratará de casos em que o novo uso não é tão radical como o que associei às imagens encontradas, ou não está em conflito com o contexto original. Consequentemente, falar em *imagens reutilizadas* é mais apropriado e abrangente, porque inclui qualquer tipo de trabalho sobre imagens que já existem.

Quase nenhuma atenção tem sido dada à relação entre imagens reutilizadas e vídeos musicais. O primeiro livro de Carol Vernallis (2003) investiga com sucesso as convenções do vídeo musical e não menciona o uso de imagens pré-existentes. Não menciona, porque essa reutilização é incomum e não convencional, uma exceção em vez de uma convenção e,

portanto, está para além do escopo do volume. No entanto, há uma ligação teórica a ser estabelecida entre o vídeo musical e as imagens reutilizadas, e que, desde o início, é uma boa justificação para o estudo da sua relação. A música pré-existe sempre ao vídeo musical, mesmo quando o vídeo não é simplesmente uma ferramenta promocional produzida por uma editora musical. De maneira semelhante, as imagens reutilizadas já existem e são usadas após serem procuradas ou simplesmente descobertas. Uma afirmação teórica como esta não se encaixa no projeto de pesquisa mais amplo de Vernallis, mas é, inegavelmente, uma consequência estética da ontologia dos vídeos musicais. Os vídeos musicais são uma conjunção de sons emprestados com imagens (que também podem ser apropriadas de outras obras). A música, no interior dos vídeos, pode ser definida como emprestada, por vezes alterada ou suplementada, porque é usada e devolvida como parte de uma nova obra audiovisual, um videoclipe, geralmente apresentado sob o nome do artista musical. Este aspeto é destacado nos vídeos musicais que reutilizam e recombina imagens. As formas distintas que essa reutilização e recombinação assumem são o foco deste ensaio. Em vez de abordar o videoclipe como uma forma padronizada e uniforme, a minha análise considerará estas obras como plurais e diversas.

Apesar de algum interesse científico nos vídeos musicais, a sua reutilização de imagens permanece quase sem análise. Tendo em conta a raridade de estudos, vale a pena considerar o ensaio de Jason Middleton, “Audio-Vision of Found-Footage Film and Video” (2007, pp. 59-82). O autor parte do conceito de audiovisual de Michel Chion (2011, p. 7), um modo de cognição no qual as percepções visuais e auditivas são influenciadas e transformadas mutuamente. Ele observa que isso acontece em obras como *Suburban Legend* (1999) de Julie Becker, que projeta *O Mágico de Oz* (*The Wizard of Oz*, 1939) substituindo toda a banda sonora por *The Dark Side of the Moon* dos Pink Floyd. A videoinstalação de Becker junta um filme e um álbum de música, duas fontes que originalmente não foram concebidas para se juntarem audiovisualmente. Middleton argumenta que o trabalho resultante causa uma percepção dupla, gerando duas interpretações simultâneas e incongruentes que adicionam ou criam significados que os dois trabalhos, em separado, não expressam. Segundo ele, alguns videoclipes criam um efeito semelhante. Ou seja, a sua atenção não vai para vídeos musicais que usam

realmente imagens já existentes, mas para aqueles que provocam a audiovisualização através de imagens produzidas para o efeito. As imagens reutilizadas fornecem apenas uma grelha analógica e conceitual. É evidente, no entanto, que uma dupla percepção e interpretação também pode ser alcançada através de imagens reutilizadas — na verdade, mais facilmente. O valor da contribuição de Middleton para a minha discussão deriva, exatamente, do modo como ele analisa vídeos musicais que subtilmente geram um efeito que as imagens reutilizadas, em geral, produzem. Por essa razão, de maneira indireta, ele elucida a possível relação entre os videoclipes e as imagens reutilizadas. A minha abordagem será mais direta, abordando a reutilização de imagens em vídeos musicais como um tópico concreto.

Middleton argumenta que os vídeos musicais que analisa

funcionam de forma semelhante às imagens encontradas, mas apenas ao nível da banda sonora. Eles não permitem uma reinscrição palimpséstica de uma segunda camada de significado na banda imagem, mas temos uma forma de percepção dupla em relação à música. Somos capazes de perceber, simultaneamente, os possíveis significados da canção, tanto em conjunto com as imagens quanto independentemente delas. (2007, p. 81, trad. minha)

“Karma Police” dos Radiohead (1997), dirigido por Jonathan Glazer, é um dos seus exemplos. Somos convidados a lê-lo duplamente, porque a música e as imagens são discrepantes. O vídeo não ilustra visualmente a letra e, por vezes, a sincronização labial do vocalista Thom Yorke é suspensa. A análise detalhada de Middleton é perspicaz na maneira como estabelece os significados enriquecidos sugeridos por vídeos com estas características estruturais. Apoiando-se em Andrew Goodwin, ele vê estes casos como instâncias de *amplificação* (1992, pp. 87-88), em que as imagens adicionam novas camadas de significado às palavras da canção. Estas ideias sugerem considerações adicionais. Será que interpretamos a música e as imagens como elementos justapostos, mas não relacionados, em videoclipes como “Karma Police”? Afinal, estamos invariavelmente cientes de que o vídeo foi feito após

a música ter sido produzida — na maioria das vezes, com a intenção de anunciar a música para que seja mais vendida em diversos formatos e mais concretos esgotem. Podemos não saber muito sobre a produção de vídeos musicais, mas pelo menos sabemos isso, devido à diferença entre eles e a música só por si. A consequência é que estamos conscientes do modo como os vídeos constroem intencionalmente relações particulares entre música e imagem, mesmo quando essas relações são tão oblíquas quanto as de “Karma Police”. Portanto, é mais rigoroso dizer que, num caso como este, a música e as imagens são lidas, não como justapostas mas não relacionadas, mas como relacionadas por meio da justaposição. Elas deixam de ser separáveis na obra audiovisual a que chamamos *video musical*, mesmo que as suas origens exteriores o sejam. A música e as imagens são vistas como partes de uma obra una, na qual são combinadas.

O conhecimento de que os videoclipes são produzidos após (e com base na) peça musical, e o subsequente reconhecimento da sua natureza combinatória, são cruciais para o entendimento da reutilização das imagens nestas obras. Este conhecimento e reconhecimento são complementados com a constatação de que todas ou algumas das imagens já existiam antes da produção do vídeo musical. Por um lado, os exemplos de Middleton mostram que a percepção dupla pode ser desencadeada sem a reutilização das imagens. Por outro lado, esta dupla conscientização sobre a pré-existência da música e das imagens é específica dos videoclipes com imagens reutilizadas. É um efeito que os filmes com imagens encontradas frequentemente procuram incitar. Como William C. Wees comenta,

[q]uer preservem as imagens na sua forma original ou as apresentem de maneiras novas e diferentes, convidam-nos a reconhecê-las como imagens encontradas, como imagens recicladas, e devido a essa autoreferencialidade, incentivam uma leitura mais analítica (que não exclui necessariamente uma maior apreciação estética) do que as imagens originalmente recebidas. (1993, p. 11, trad. minha)

Compreendendo, de modo amplo, a *montagem* como a seleção e o arranjo de imagens, Wees distingue entre três métodos de montagem de imagens reutilizadas: compilação, colagem e apropriação. A compilação está associada ao registo documental e ao realismo. A colagem relaciona-se com o cinema de vanguarda e o modernismo. Finalmente, a apropriação tem a ver com o simulacro e o pós-modernismo — e, portanto, com o videoclipe. “Man in the Mirror” de Michael Jackson (1988), realizado, produzido, e editado por Don Wilson, é, para ele, um exemplo representativo de apropriação e superficialidade pós-moderna. O videoclipe usa algumas imagens dos testes nucleares do Atol de Bikini em 1946 para marcar a principal mudança na modulação musical, quando a violência e o desespero dão lugar à paz e à esperança. A explosão atômica é “simplesmente uma imagem num fluxo de imagens recicladas apresentadas com pouca, ou nenhuma, preocupação pela sua especificidade histórica — sem falar na ligação lógica ou até cronológica” (Wees, 1993, p. 44, trad. minha). Para Wees, a colagem também descontextualiza as imagens, mas promove uma atitude analítica e crítica em relação a elas que a apropriação evita por completo. Ele refere-se de passagem à ressonância emocional da música de Jackson, mas desconsidera o tom pessoal da faixa. Goodwin, na sua análise no ano anterior, tinha apontado para a disjunção entre a letra e as imagens, concluindo que as imagens de protesto coletivo involuntariamente comprometem e enfraquecem a letra cantada (1992, p. 88). O ambiente particularizado da canção é fundamental para entender um vídeo que une o indivíduo e o coletivo, criando uma oportunidade para a autoanálise mencionada na letra: “Estou a começar com o homem no espelho / estou a pedir-lhe para mudar os seus hábitos” (“I’m starting with the man in the mirror / I’m asking him to change his ways”). O vídeo confronta-nos com imagens emblemáticas que só reganham significado quando são reexaminadas no contexto da música, ligando o que aparentemente está desligado. Ativistas como Martin Luther, Jr. são colocados ao lado de manifestações em grupo, que só podem ser realizadas por indivíduos agindo em massa para alcançar objetivos comuns. A análise de Wees não presta atenção a estes pormenores. De forma mais geral, a divisão em três métodos que ele propõe, deriva de simplificações redutoras sobre as relações entre significante e significado, modos de produção cultural, e premissas e práticas estéticas. A partir desta grelha, o videoclipe é visto como

invariavelmente vinculado a ideias pós-modernas, seguindo assim a perspectiva de E. Ann Kaplan (1987). Esta abordagem vê a MTV como sinónimo de videoclipe e foi desafiada com vigor em 1993, o mesmo ano em que Wees publicou seu estudo sobre imagens recicladas. Simon Frith, Andrew Goodwin, e Lawrence Grossberg (1993) propuseram uma abordagem histórica, sociológica, e musicológica que destacava a complexidade e a variedade dos vídeos musicais.

Sem se esgotarem nelas, submeto que as operações de reutilização de imagens em vídeos musicais podem ser divididas em três: montagem, *assemblage* e colagem. Esta não é uma resposta direta, mas uma alternativa à taxonomia desenvolvida por Wees. A classificação aqui é apresentada foi criada especificamente com os videoclipes. Ficará claro que esse autor fornece muitas informações valiosas sobre o emprego das imagens reutilizadas. Seja como for, as suas observações sobre os três métodos deixam claro que ele não separa essa classificação de uma escala avaliativa, com a vanguarda (e a colagem) como o ponto mais alto e o vídeo musical (e a apropriação) como o mais baixo. A minha categorização tem uma dívida para com a de Wees, mas visa ser mais precisa — por exemplo, no modo como a montagem é definida. A identificação destas três operações — montagem, *assemblage*, e colagem — é o resultado de um esforço de descrição e não de avaliação. Este enquadramento pode ser aplicado para fazer afirmações avaliativas, mas essas serão afirmações sobre o valor de usos particulares dessas práticas e não sobre as próprias práticas. Apontar as diferenças entre estas três operações com as imagens reutilizadas nos vídeos musicais é o principal objetivo do que se segue.

Montagem

O objetivo da montagem é formar um todo contínuo a partir de imagens separadas. As imagens são selecionadas, editadas, e reunidas para criar ligações entre elas que pode ser mais conceptual ou mais narrativa. Fiel à sua essência e origens soviéticas, a montagem é baseada numa relação dialética entre as imagens — elas colidem para criar novos significados e transmitir conceitos. Como já mencionei, Wees usa este termo de forma mais flexível. Para ele, abrange os processos de compilação, colagem e apropriação. Trata-se, portanto, de um método que excede o domínio da vanguarda, já que

“a conjunção da montagem e imagens encontradas também aparece noutras formas, mais amplamente reconhecidas, como filmes de compilação convencionais e, no extremo oposto, um número crescente de vídeos musicais” (Wees, 1993, p. 33, trad. minha). Como demonstram as suas palavras sobre “Man in the Mirror”, Wees vê o uso popular da montagem como superficial, porque não é criticamente informado ou politicamente desafiador (1993, p. 5). Um conhecimento mais abrangente dos videoclipes revela que nem sempre é assim. A montagem de imagens reutilizadas em muitos vídeos do grupo de rap Public Enemy é criticamente perspicaz e politicamente instigante — o segundo vídeo de Spike Lee para “Fight the Power” (1989) é um exemplo admirável disso. Além disso, como o vídeo musical não oficial de “Maybe Not” de Cat Power (2005) mostra, esta forma audiovisual é principalmente, mas não necessariamente, popular.

Inspirado na letra e no canto da canção, “Maybe Not” constrói uma narrativa de uma queda através de múltiplas quedas retiradas de vários filmes, de clássicos conhecidos a sucessos de bilheteira contemporâneos. O vídeo explora a qualidade evocativa das palavras que Charlyn Marshall canta: “Todos nós podemos ser livres / Talvez não em palavras / Talvez não com um olhar” (“We can all be free / Maybe not in words / Maybe not with a look”). A obra associa esse desejo de liberdade, não apenas ao suicídio, mas a um salto para a morte do alto, que é mostrado de forma lenta, pela sucessão de imagens e quedas. O salto coincide com o primeiro “talvez não”, à medida que a voz de Charlyn se expande e ganha ímpeto. A música soa como uma elegia demorada: ela prolonga o “não” em todos os refrões e esse prolongamento vocal é combinado com a queda suspensa (uma espécie de libertação) sempre cortada antes da colisão, até ao último plano. Frederik Geisler escreve que “Pietsch visualiza a ambivalência entre o terrível anseio pela morte e a libertação desesperada [...] a ambivalência da liberdade” (2007). As imagens reutilizadas não foram aparadas ou distorcidas para se ajustarem a uma proporção de imagem única. Elas preservam a sua forma original e essa opção evidencia que este é um trabalho feito de peças diferentes, retiradas de obras cinematográficas distintas. As imagens são independentes dos sons, mas foram organizadas e relacionadas. Elas mantêm as suas formas e proporções, mas a montagem procura correspondências gráficas que geram uma sensação de fluidez de movimento, de um excerto para outro.

A divisão do vídeo desenvolve ainda mais esse movimento fluido. A primeira parte mostra o salto. A segunda parte começa com o “yee-haw” de *Doutor Fantástico* (*Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, 1964). Não é a primeira vez que o som de um dos excertos filmicos é ouvido. No começo, antes da música se ouvir, o assobio do vento e a respiração de um homem da sequência final de *Shin jingi no hakaba* (2002), funcionam como uma introdução narrativa antes do(s) salto(s). O entusiasta e exuberante “yee-haw” tem outra função: celebra a queda livre que continua por alguns segundos até ao vídeo mostrar a colisão de corpos no pavimento — retiradas de *Oldboy* (2003), entre outros filmes. A repetição do momento de abertura, sem interromper a queda do homem, marca os pontos a partir dos quais o videoclipe mistura a banda som dos filmes com a faixa musical. Os sons feitos pela protagonista de *Nenhum Lugar para Ir* (*Die Unberührbare*, 2000) são ouvidos na totalidade: ela sobe à janela, assume uma posição fetal e solta o peitoril ao qual estava agarrada. Este plano é seguido por outro de *Arma Mortífera* (*Lethal Weapon*, 1987), captado de dentro de um carro enquanto um corpo em queda esmaga a parte superior do veículo. A ligação entre estas duas imagens de filmes diferentes é de causa-efeito, um padrão narrativo clássico que fecha o vídeo de modo violento, mas curiosamente sem mostrar o corpo que caiu.

Em “Maybe Not”, o videasta alemão Oliver Pietsch usa a montagem para criar a aparência de uma narrativa — do salto inicial à colisão final, com uma secção central que reitera continuamente a queda. Como Wees lembra, “[i]nvestir planos diferentes com um tipo de pseudo-continuidade é uma maneira de transformar as imagens encontradas” (1993, p. 14, trad. minha). Outra maneira é misturar imagens reutilizadas e originais. “Major Tom (Coming Home)” de Peter Schilling (1983), dirigido por Peter Sinclair, recria um voo espacial usando imagens de arquivo de explorações espaciais. A música conta as aventuras do Major Tom, um astronauta deprimido que tinha aparecido pela primeira vez na canção “Space Oddity” de David Bowie, em 1969. A letra narra o acidente fatal da personagem e o vídeo termina com a sobreposição de uma cápsula espacial a cair, sobreposta à imagem de Schilling, sombriamente iluminado e de braços abertos. A sequência das viagens espaciais é entrelaçada com imagens do cantor e de carros. Liga, por conseguinte, duas criações tecnológicas, naves espaciais e automóveis, que inspiram admiração, porque podem-nos levar para além dos nossos limites

como seres humanos. A direção artística evoca a cultura automobilística americana dos anos 1950, a década em que a exploração espacial começou oficialmente, com o lançamento do Sputnik I pela União Soviética. A ligação é mais intelectual do que narrativa — intelectual, no sentido eisensteiniano de um significado que emerge da combinação de planos e que não pode ser transmitido por eles, separadamente.

Assemblage

Na *assemblage*, as imagens são reunidas com base nas características comuns. É uma operação semelhante àquela que Wees chama de compilação. Embora como já foi explicado, para ele, a compilação, assim como a colagem, sejam dois tipos de montagem. Este artigo distingue a *assemblage* da montagem. A *assemblage* não reúne as imagens e procura formas de elas encaixarem entre si como a montagem: elas encaixam à partida, por causa das características. Os videoclipes que empregam a *assemblage* compilam diversas imagens em torno de um tema comum, que geralmente é o artista musical. “Born to Run” de Bruce Springsteen (1987) é um exemplo disso.

“Born to Run” é a música-título do álbum que Springsteen lançou em 1975. Foi lançado como *single* no mesmo ano, seis anos antes do início da MTV. Após a Born in the USA Tour, um vídeo do tema foi finalmente lançado em 1987. Apresenta uma performance ao vivo do cantor com a E Street Band, intercalada com excertos de outros momentos da digressão. O vídeo começa com imagens de outro concerto, com o cantor a mover os braços levantados para baixo, sob os intensos acordes de abertura. Várias sequências curtas de outros espetáculos regressam durante a segunda ponte instrumental, que inclui um notável solo de saxofone. Essas sequências reaparecem, brevemente, no solo de guitarra da ponte seguinte. Este padrão evita a inserção de imagens de outras apresentações ao vivo quando Springsteen está a cantar, mas a última parte da canção e do vídeo diverge deste esquema. O último verso-refrão é o único que inclui imagens de vários concertos. Musicalmente, este segmento final é o clímax da faixa, com uma secção vocal extensa após o refrão, e o videoclipe celebra isso visualmente, ao juntar imagens de vários concertos. As imagens são, portanto, algo entre as imagens

de arquivo e as imagens encontradas. Por um lado, as imagens que estão sincronizadas com a performance da canção que serve de base ao vídeo são contextualizadas — uma espécie de imagens de arquivo. Por outro lado, embora o contexto da digressão não mude, as imagens de outras performances não foram especificamente filmadas com a intenção de serem combinadas com outras imagens, mantendo a sincronia, em vez disso foram recolhidas em diversos espetáculos sem uso pré-determinado — uma espécie de imagens encontradas. Os planos do segundo grupo são lidos num novo contexto que muda o seu estatuto como registos de momentos específicos. Eles vêm de contextos diferentes, com ritmos um pouco diferentes, mas o vídeo encontra uma energia e um vigor de expressão semelhantes nessas performances de palco, bem como nesta versão de “Born to Run”. É isso que liga as diversas imagens reutilizadas.

A reutilização de imagens neste vídeo musical é melhor compreendida quando comparada com outro produzido no ano seguinte. Este segundo vídeo é o registo de uma versão acústica de “Born to Run” que Springsteen tocou durante a *tournee* “Tunnel of Love Express”. Ele canta sozinho, com um violão e uma harmónica. A canção é tocada e cantada de um modo mais lento e o seu tom torna-se mais sentimental, sem ser insípido. As imagens exuberantes de vários concertos que foram integradas no primeiro vídeo ficariam fora do lugar neste novo videoclipe. A maneira como o primeiro vídeo reutiliza e recombina várias imagens e momentos também está relacionada com as várias contribuições dos membros da banda no palco — daí, por exemplo, a ênfase dada ao solo de saxofone de Clarence Clemons. No segundo vídeo, Springsteen toca a música sozinho e o vídeo preserva a sensação de singularidade desta nova versão, ao não desviar a atenção daquele evento, daquela performance. O primeiro videoclipe expressa a energia do rock através das animadas apresentações do cantor e da banda de uma canção que se tornou exemplar dessa mesma vibração poderosa. O segundo, regista uma versão única e íntima de “Born to Run”.

A *assemblage* é mais usada em vídeos musicais comemorativos e compilados, produzidos para serem incluídos em antologias. Mais raramente, um vídeo pode fornecer um pano de fundo para um fluxo de imagens de diferentes épocas da carreira de um artista musical. “HIStory (Tony Moran remix)” de Michael Jackson (1997), por exemplo, é composto a partir de

fragmentos de vídeos da história musical e visual de Jackson. Uma rapariga deita-se e coloca um visor eletrónico e auscultadores nos ouvidos. As imagens da carreira de Jackson são apresentadas através de uma profusão de projeções e telas, pano de fundo de uma animada festa comemorativa que a rapariga vê e ouve através do dispositivo de realidade virtual. A partir de certo momento, as imagens dos vídeos são alternadas diretamente com os planos da festa e perdem a condição de imagens do passado quando são inseridas na sucessão de imagens do presente.

Colagem

A colagem é um procedimento que reutiliza imagens diversas e contrastantes, escolhidas exatamente por causa da diferença entre elas. As imagens são, geralmente, organizadas de uma maneira viva e brincalhona. Wees sustenta que a colagem é a forma moderna por excelência, que incorpora “materiais díspares encontrados, em vez de fabricados, pelo artista”, e dispensa “princípios de coerência e unidade orgânica na arte há muito respeitados” (1993, p. 46, trad. minha). Esta é uma descrição precisa. Embora o teórico não faça essa distinção, estes também são os atributos que distinguem a colagem da montagem, que também não procura a unidade orgânica. “Turn” dos New Order (2006) é um exemplo de colagem.

“Turn” foi criado por Thomas Draschan, um videasta experimental austríaco. É um videoclipe não oficial, uma vez que não foi produzido ou encomendado pela London Recordings, a editora do grupo. Ainda assim, o vídeo chegou a ser disponibilizado no sítio eletrónico oficial dos New Order, mas depois foi retirado. Seja como for, é inegavelmente um vídeo musical — e foi assim que entrou na competição para o MuVi-Award do Festival Internacional de Curtas-Metragens de Oberhausen. “Turn” é uma obra não narrativa e vigorosa. As imagens são repetidas e editadas de acordo com a métrica e outras qualidades formais da música. Os fragmentos desta colagem estabelecem motivos visuais (o afastamento de alguém) a partir de ideias-chave da letra como a ação de desviar ou virar ou girar — o refrão começa com “Desvie os olhos de mim” (“Turn your eyes from me”). As palavras mencionam folhas e é mostrada uma menina a virar uma folha na mão. Mais

tarde, um elefante carrega alguém junto a uma colina e uma rapariga nua a nadar no mar acompanham o verso “Pelas colinas e sobre o mar” (“Across the hills and over the sea”). Isto é semelhante ao que Goodwin chama, depreciativamente, de *ilustração* no vídeo musical (1992, pp. 86-87), quando há uma sincronia literal ou figurativa entre a letra e os recursos visuais. No entanto, neste caso, isso faz parte de uma estratégia formal que não é meramente ilustrativa. Observe-se como, durante a secção instrumental, quando as guitarras substituem a voz, as imagens de um homem e um rapaz num carro em andamento são repentinamente intercaladas com planos de uma aeronave militar e oficiais do exército. É como se estas representações de autoridade existissem *por baixo* das primeiras imagens e fossem reveladas. O carácter lúdico do vídeo é revelado no modo como combina uma variedade de materiais — o uso da animação é especialmente inesperado. Por esse motivo, neste vídeo, é difícil limitar o uso de imagens reutilizadas a uma única ideia coerente. “Turn” gira constantemente, mudando o seu curso.

Ao discutir a justaposição, Wees afirma que “[a] natureza e o grau de ‘complexidade e camadas’ dependem de dois fatores: o tipo de imagem usada e a maneira como são justapostas” (1993, p. 12, trad. minha). A prática justapositiva é típica da colagem, que organiza as imagens para obter efeitos contrastantes entre elas. “More Beats + Pieces” dos Coldcut (1997), é outro exemplo de colagem, no qual as imagens reutilizadas são combinadas com imagens propositadamente produzidas para o videoclipe. O vídeo dá forma visual à mistura de samples eletrónicos da música montada pelos DJs Matt Black e Jonathan More. Os músicos são representados como duas figuras redondas geradas por computador num encadeamento de imagens selecionadas e misturadas pelas suas ligações ao ritmo da música (bateria e dança), os seus sons adicionados (programas e anúncios de televisão) e o seu impacto (testes de colisões de automóveis e implosões). A colagem agitada e fragmentada do videoclipe espelha a mistura desunida da faixa musical.

Conclusão: Reutilização e Recombinação

Dada a falta de estudos relevantes sobre este tema, a finalidade deste artigo foi apenas a de considerar a variedade de reutilizações de imagens nos vídeos musicais. Estas três modalidades de reuso de imagens em videoclipes —

montagem, assemblage, e colagem — não foram definidas apenas pela combinação de imagens de diferentes origens. Salientei o seu propósito e não apenas a sua forma. A estrutura de “Maybe Not” pode ser descrita como optando pela montagem em vez da assemblage. Pode-se argumentar que as imagens encaixam entre si e possuem semelhanças visuais e temáticas, como na assemblage. O artista montou várias cenas de pessoas a cair, mas o vídeo inicia a sequência com um mergulho inaugural e termina-o com uma colisão no final de uma queda. Além disso, é necessário salientar que os videoclipes podem seguir mais do que apenas uma destas três operações. Estes modos combinatórios podem também ser combinados entre si.

O trabalho de Wees sobre as imagens reutilizadas foi um ponto de partida para a minha discussão, mas foi sujeito a uma análise crítica. Ele fala sobre imagens recicladas, enquanto os vídeos musicais que analisei foram caracterizados como obras que reutilizam imagens, nomeadamente através da recombinação. Imagens reutilizadas é uma caracterização que não implica uma posição avaliativa sobre elas e o seu reuso. Imagens recicladas, como Wees as define e estuda, apontam para uma abordagem diferente. As imagens procuradas e encontradas são equiparadas a resíduos que foram processados e convertidos em algo criticamente valioso e politicamente significativo. Noutras palavras, o significado não é apenas novo, mas tem também maior valor cultural. No entanto, a atribuição de valor crítico e significado político depende da compreensão das imagens e das suas fontes. Essas imagens desempenharam funções complexas antes de serem reutilizadas e essas funções não são simplesmente suplantadas pelo facto dessas imagens serem reutilizadas e integradas numa nova obra. Observe-se o caso de “American Oxygen” de Rihanna (2015), em que são reutilizadas imagens de televisão para encadear o lançamento de um projétil de guerra com um passe de bola num jogo de futebol americano, unindo o espetáculo da guerra ao do desporto. Ainda assim, Wees acredita que o seu ponto de vista se justifica porque

as imagens recicladas chamam a atenção para si mesmas como imagens, como produtos das indústrias produtoras de imagens do cinema e da televisão e, portanto, como peças do vasto e intrincado mosaico de informação, entretenimento, e persuasão que constituem o ambiente saturado pelos media da vida moderna —

ou, muitas pessoas diriam, pós-moderna. (1993, p. 32, trad. minha)

Esta posição parece resultar de um preconceito contra as formas de arte de massas, que incluem filmes populares, dramas televisivos, e vídeos musicais. Wees faz generalizações exageradas sobre estas formas, sem a mesma atenção séria que dedica à arte de vanguarda, quando há defesas filosoficamente sustentadas da arte de massas (Carroll, 1998). É inegável que hoje em dia as imagens circulam e se tornam indesejadas e inutilizadas num instante. Nesse sentido, a ênfase de Wees na reciclagem, em vez de na reutilização, pode parecer justificada. No entanto, reutilização é um termo menos depreciativo e mais descritivo. Também é mais esclarecedor sobre os vídeos musicais e mais alinhado com o presente. Torna claro que os videoclipes que reutilizam imagens afirmam e enfatizam práticas relacionadas com a sua natureza — porque eles reutilizam sempre música pré-existente, mesmo que não o façam com imagens pré-existentes. Ao mesmo tempo, reflete um contexto no qual as imagens são abundantemente utilizadas e partilhadas através das redes e meios eletrónicos.

Como afirma Wees, há uma gama de reuso de imagens, no interior da qual a montagem — que, para ele, é um sinónimo de edição — está no meio, entre os filmes que usam imagens tal como existem e os que usam imagens cuja aparência foi alterada. Esta distinção é muito útil. Estes dois tipos de reuso definem duas espécies de imagens: inalteradas e alteradas. As tecnologias digitais, arquivos eletrónicos de imagens, sistemas de partilha de ficheiros, e páginas pessoais tornaram mais fácil a criação e partilha de vídeos musicais. Uma infinidade de videoclipes criados por fãs está disponível no YouTube, por exemplo, a maioria deles feita através da sincronização da faixa musical com imagens de fontes como filmes anime. Alguns vídeos musicais oficiais já refletem esse modo de apropriação, fazendo uso de imagens digitalmente alteradas de filmes de culto. “Get Yourself High” dos Chemical Brothers (2003), realizado por Joseph Kahn, adiciona elementos digitais às cenas do clássico de kung fu Shao Lin yi wu dang (1978) e altera os movimentos dos lábios dos atores para os sincronizar com a música. Existem outros exemplos de reutilização e recombinação de imagens em vídeos

musicais no passado, mas estas tendências contemporâneas destacam a urgência de estudar estas práticas em detalhe.

Referências

CARROLL, N. (1998). *A Philosophy of Mass Art*. Oxford: Oxford University Press.

CHION, M. (2011). *A Audiovisão: Som e Imagem no Cinema*. Lisboa: Texto & Grafia.

FRITH, S.; GOODWIN, A.; GROSSBERG, L. (eds.). (1993). *Sound and Vision: The Music Video Reader*. Londres: Routledge.

GEISLER, F. (2007). *Maybe Not. Videonale, II*. Disponível em: www.videonale.org/247.html?&L=1.

GOODWIN, A. (1992). *Dancing in the Distraction Factory: Music Television and Popular Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

KAPLAN, E. A. (1987). *Rocking Around the Clock: Music Television, Postmodernism, & Consumer Culture*. Londres: Methuen.

MIDDLETON, J. (2007). *The Audio-vision of Found-Footage Film and Video*. In: BEEBE R.; MIDDLETON, J. (eds.). *Medium Cool: Music Videos from Soundies to Cellphones* (pp. 59-82). Durham, NC: Duke University Press.

VERNALLIS, C. (2003). *Experiencing Music Video: Aesthetics and Cultural Context*. Nova Iorque: Columbia University Press

WEES, W. C. (1993). *Recycled Images: The Art and Politics*. Nova Iorque: Anthology Film Archives.