

Fundação Edson Queiroz
Universidade de Fortaleza
Centro de Ciências Humanas
Curso de Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda
Professora Gabriela Reinaldo
Turma M35EF H815-06
Aluno Jackson Araújo Júnior 0111652/5

A adaptação das pinturas de Caravaggio
para o videoclipe de "Losing my Religion", do R.E.M.

JUNHO/2004

1:: o pintor

A vida de Michelangelo Merisi da Caravaggio foi tão arrebatadora quanto seus quadros. Amiúde envolvido em conflitos de rua - que, invariavelmente, encerrar-se-iam no tribunal, Caravaggio contava com amigos influentes para livrarem-lhe da cadeia por perturbação da ordem pública.

Dono de um temperamento forte e polêmico, o italiano revolucionou a pintura do século XVII quando, contrariando o arquétipo da arte de então, recusou-se a pintar imagens idealizadas. Era adepto do humanismo, mas rejeitava o mito do homem heróico pregado pelo Renascimento ou a divinização defendida pelo Barroco. Preferia a humanidade vulgar. Sua obra exala, pois, um grande realismo. Habitualmente, rudes camponeses e até prostitutas serviam como modelos para figuras divinas ou nobres. Cenas do cotidiano popular também eram retratadas pelo pintor, o que gerava violentas críticas de outros artistas, mas apreço do público (embora alguns autores, como Robert Cumming (1995, 44), assegurem uma insatisfação por parte dos camponeses retratados pelo italiano, pois desejavam ver imagens idealizadas).

Caravaggio tornou-se mister na técnica chamada *chiaroscuro*, caracterizada pelo contraste gritante entre luz e sombra, o que dava uma intensa dramaticidade aos seus quadros. O tratamento inusitado da luz, utilizando prisma que decompõe e geometriza os componentes do quadro, influenciou inúmeros notáveis pintores, como Rembrandt, Vermeer e Paul Cézanne.

Sua morte veio em 18 de julho de 1610 por motivos ainda obscuros. A tese mais aceita dá conta de que Caravaggio fora vítima da malária, que o deixou vertendo sangue e sentindo febres fortíssimas até morrer sozinho numa praia deserta.

2:: a banda

O R.E.M. surgiu como um passatempo de quatro universitários. Michael Stipe (vocalis), Peter Buck (guitarra), Mike Mills (baixo) e Bill Berry (bateria) fizeram sua primeira apresentação em Atenas, Geórgia, EUA, no dia 19 de abril de 1980 numa festa de faculdade.

Apesar do nome R.E.M se referir a *Rapid Eye Movement* (Movimento Rápido dos Olhos), o estágio do ciclo do sono onde os sonhos acontecem, a banda o escolheu por ser um nome ambíguo e poder significar várias coisas.

Em 1983, com o primeiro disco, “*Murmur*”, o grupo ganhou o prêmio de álbum do ano segundo a revista *Rolling Stone*, superando “*War*”, do U2, e “*Thriller*”, de Michael Jackson.

Curiosamente, a sonoridade buscada pelos músicos não tinha um forte apelo *pop*. As letras também nunca foram de fácil compreensão. Esse paradoxo fez com que o R.E.M. fosse, então, rapidamente, taxado de “banda *cult*” pela mídia especializada.

O grande estouro, porém, ainda estava por vir: “*Out of Time*”, lançado em 1991, faturou três *Grammy Awards* e seis *MTV Video Music Awards*. O grupo foi catapultado para as paradas de sucesso com os hits “*Losing My Religion*” e “*Shiny Happy People*”. A banda, em ocasião do lançamento de uma CD-coletânea no ano passado, foi categórica ao afirmar que a história do R.E.M. se divide em “antes” e “depois de ‘*Losing My Religion*’”.

O R.E.M é a única banda no mundo a ter gravado dois acústicos da MTV (em 1991 e 2001). Em 1997, Bill Berry separou-se do grupo, que decidiu continuar sem nenhum substituto para o baterista.

3:: o diretor

Tarsem Dhandwar Singh começou sua carreira como diretor de filmes publicitários. Ainda é, por exemplo, o diretor “oficial” dos comerciais da Pepsi. Sua obra, sempre cerceada das mais variadas referências, é comumente repreendida pela crítica especializada. Isso se deve ao fato de Tarsem fazer filmes de imagens extremamente belas, mas de conteúdo simplório.

É de Tarsem a direção do filme “A Cela” (*The Cell*, EUA, 2000). O alto teor de violência contido na primeira e única fita do diretor chocou muitos expectadores. Na narrativa, o assassino em série torturava, afogava e molestava suas vítimas. Depois, esvaziava seus corpos para que parecessem bonecas. Tarsem fez dessa atrocidade uma espécie de “ópera imagética”, repleta de cenas alucinógenas e surreais. Para a realização dessa película foram utilizadas cinco toneladas

de cenários e objetos de cena, além de mil e quinhentos quilos de figurino. Tudo para causar um visual de impacto.

As duas principais características de seu trabalho, a citação e a plasticidade, não podiam ficar de fora do único videoclipe dirigido pelo indiano. Em *“Losing My Religion”*, Tarsem Singh adapta os quadros pintados por Caravaggio de forma majestosa, porém aleatória, sem um roteiro narrativo que justifique a utilização de tais imagens. Talvez a perda da fé descrita na letra da música tenha levado o diretor a escolher o pintor italiano, visto que Caravaggio era considerado herege em sua época.

Tarsem está desenvolvendo um projeto de filme ainda sem título. Recentemente, seu nome ficou em quarto lugar na lista dos diretores internacionais mais importantes do mundo pela revista *Creativity*.

4:: a imagem

4.1 Conceito

Definir imagem torna-se uma tarefa bastante fadigosa dado o caráter elusivo que este verbete possui. Além desse agente, contribui o fato de não existir, ainda, uma ciência única da imagem – mas, sim, subdivisões estudadas em separado, como História da Arte, Semiótica etc.

Um simples, contudo eficiente, conceito de imagem é-nos dado por Martine Joly (1996, 14): “A imagem seria um objeto segundo com relação a um outro que ele representaria de acordo com certas leis particulares”. Tais leis são promulgadas pelos autores de determinadas obras.

Por representação, deve-se entender o mesmo que re-(a)representação. Um objeto está para outro quando faz uma simulação desse outro. O representante copia aquilo que ele representa. Dessas observações, conclui-se, então, que, parafraseando Max Bense, “objetos apresentados funcionam ontologicamente; objetos representados funcionam semioticamente” (BENSE, Max & WALTHER, Elisabeth, orgs. 1973. *Wörterbuch der Semiotik*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 77).

Assim, o clipe *"Losing my Religion"* é uma representação dos quadros de Caravaggio, que, por sua vez, são representações naturalistas da sociedade mais desprovida do séc. XVII. Logo, podemos concluir que o clipe do R.E.M. simboliza a sociedade do séc. XVII.

Em alusão a essa representação da sociedade, André Parente cita, utilizando semiótica do cinema, a dupla articulação semiótica cinematográfica: "o cinema apresenta a realidade por meio da realidade, seus objetos, formas e atos". Esse conceito pode ser estendido também para a linguagem videográfica. A realidade social do século XVII é apresentada na forma de realidade, mesmo que três séculos depois.

A imagem, segundo seu tipo-representação, é classificada por Lúcia Santaella como **visual** ou **mental**. As imagens como representações visuais são objetos materiais, signos que simbolizam o meio ambiente visual – como desenhos, pinturas, gravuras etc. A outra forma de representação, mental, é dominada por imagens imateriais derivadas da nossa mente. São exemplos: visões, fantasias, imaginações etc. Todavia, essas duas classificações não existem separadamente, pois estão ligadas desde a sua gênese.

A história da imagem como meio de expressão do homem despontou desde os tempos mais remotos do desenvolvimento humano. As pinturas pré-históricas nas cavernas provam este fato. Entretanto, diferente da palavra humana que teve sua expansão com Gutenberg no séc. XV, o campo imagético só veio se dilatar no séc. XX. (Foi por esse motivo que Edgar Morin denominou o século passado de "Industrialização do Espírito".) O que se vê, hoje, é um ressarcimento dessa iniquidade com a imagem. A cultura ocidental, por exemplo, chega ao exagero de apreciar mais as mensagens visuais em detrimento da linguagem verbal.

4.2 Paradigmas

Segundo Martine Joly, a produção de uma imagem é, também, uma forma de conhecimento, pois funciona como uma maneira de interpretação do mundo. Para ela, "fazer uma imagem é primeiro olhar, escolher, aprender" (1996, 60).

Baseando-se nas formas como são fabricadas as imagens, Lúcia Santaella divide os períodos de realização de imagens em:

- **PRÉ-FOTOGRAFICO:** compreende imagens obtidas artesanalmente e que dependem, assim, da habilidade de quem as produziu. Fundem indissociavelmente o sujeito que as cria, o objeto criado e a fonte da criação. Das figuras nas pedras à pintura e escultura.
- **FOTOGRAFICO:** as imagens são captadas por uma câmera de registro, sendo a lente que captura o principal obstáculo entre o olhar e a realidade. Seu pressuposto torna-se, portanto, a presença de objetos reais preexistentes. Desde a fotografia, passando pela TV e cinema, até a holografia.
- **PÓS-FOTOGRAFICO:** aqui, as imagens são transformações de uma matriz de números em pontos elementares, os *pixels*, visualizados sobre uma tela de vídeo ou uma impressora. São representações totalmente calculadas por computação. Imagens sintéticas e infográficas.

5:: o vídeo

5.1 Conceito

A imagem projetada do vídeo forma-se da seguinte maneira:

[A imagem videográfica] que as lentes refratam é projetada numa superfície foto-sensível reticulada (*target*), cuja capacidade para conduzir eletricidade varia de acordo com a quantidade de luz que incide sobre cada um de seus pontos. Dessa forma, ao ser varrida pelo feixe de elétrons, a luminosidade da imagem em qualquer ponto é traduzida em amplitude de um sinal elétrico, de modo que cada ponto ou retícula do espaço bidimensional é convertido em nível de voltagem de um impulso elétrico na seqüência temporal. À medida que a intensidade luminosa da imagem varia de um ponto ao outro da linha de varredura, a amplitude do sinal se modifica de forma sincronizada. Assim, uma imagem projetada no suporte fotocondutor é traduzida em mudanças na voltagem de um sinal elétrico durante o tempo necessário para fazer o seu esquadrinhamento completo. (MACHADO, Arlindo. 1988. A Arte do Vídeo. São Paulo: Brasiliense, 41.)

A principal propriedade da imagem produzida pelo vídeo é a imaterialidade. A imagem videográfica apresenta-se sob a forma de impulsos elétricos, sem uma corporeidade ou substância. Existe apenas em estado virtual, porém depende de um elemento real preexistente.

Ainda assim, o vídeo pode passar do paradigma fotográfico para pós-fotográfico se utilizar recursos disponíveis pela computação gráfica. Arlindo Machado, inclusive, atenta para o desuso que se faz da câmera de vídeo, dada a síntese direta da imagem em computadores gráficos.

Numa análise semiótica, o vídeo é um código de signos ou de imagens pré-lingüisticamente formadas, que são determinações de uma matéria não-lingüística, correspondente de toda língua e linguagem.

Pioneiro, o vídeo, união de imagem mais som mais movimento, foi o primeiro recurso midiático a trabalhar, de forma concreta, com a relação espaço-tempo. Esse recurso permitiu que ele trabalhasse, muito mais que outros sistemas figurativos, com a sinestesia, isto é, a reunificação dos sentidos. Com a música, o vídeo forma uma combinação bastante hábil.

5.2 Vídeo + Música

Não é de se causar estranheza que os primeiros artistas a se interessarem pelo vídeo tenham sido compositores ou intérpretes musicais – inicialmente através da vídeo-arte. Na verdade, toda a essência do vídeo pode ser explicada em termos de temporalidade, ritmo e frequência, da mesma forma que a música.

O sintetizador de vídeo, assim como o sintetizador de som, trabalha modulando a corrente elétrica. Invertendo-os, é possível “enxergar” o som e “ouvir” a imagem. Um dos inventores do sintetizador de vídeo, Naun June Paik, aliás, foi aluno de Stockhausen em Colônia.

Apesar de todas essas similaridades, os puristas da musicologia rejeitam com veemência a combinação da música com o vídeo. Para eles, nada pode ser pior para uma música que ser consumida por vários “leigos” como trilha sonora para cenas pré-estabelecidas. O gênero musical descritivo (ou “pictórico”) é também considerado forma menor de música por eles. As imagens, consideradas acessórios dispensáveis à música pelos mais puritanos, não só não contribui em nada para o engrandecimento da música, como também pode atrapalhar a compreensão da peça.

5.3 Videoclipe

O videoclipe pode ser considerado descendente da videoarte dos anos 60 e 70. Antes dela, podemos citar, como ascendentes, o cinema de vanguarda da década de 20 e o cinema

experimental feito nos anos 50 e 60. Esse formato tornou-se, hoje, uma das formas de expressão artísticas de maior vitalidade, pois verifica-se uma produção cada vez maior de trabalhos experimentais. Alguns videoclipes funcionam como verdadeiras construções poéticas – da mesma forma que a videoarte.

O formato do videoclipe é enxuto e concentrado, de poucos custos e duração, produzido para divulgar uma música e, por conseguinte, um artista. Arlindo Machado (2003, 178) especifica que, “naturalmente, atitudes transgressivas e inovadoras dentro do clipe estão em geral associadas à música de bandas que também adotam uma postura independente ou desconfiada em relação aos ditames das indústrias fonográfica e televisual”.

O videoclipe tem grande semelhança com o *trailer* de cinema. Ambos constroem sintagmas elípticos e montagens rápidas de fragmentos dispersos que sugerem uma possível narrativa, porém não a desenvolvem. Aliás, uma das críticas mais comuns feitas a Tarsem Singh, à época do lançamento de seu filme “A Cela”, foi a de que sua película se assemelhava a um videoclipe de quase duas horas de duração.

Muitos diretores têm sido importados do cinema para os clipes (Win Wenders, Martin Scorsese, Spike Lee, David Lynch, Alan Parker, Gus Van Sant, Brian de Palma, Ridley Scott etc) do mesmo modo que diretores oriundos dos videoclipes têm-se lançado no terreno dos longas (Spike Jonze, Roman Copolla, Michel Gondry, Hype Williams, Jake Scott, Mark Pellington e outros).

Já não é exagero afirmar, então, que o videoclipe já não é algo que vem depois da música, ou simplesmente um acessório dela, mas sim parte de uma mesma atitude criativa.

6:: a obra aberta

Uma obra é ao mesmo tempo o esboço do que pretendia ser e do que é de fato, ainda que os dois valores não coincidam. (ECO, Umberto 1971, 25)

Estudar a tradução intersemiótica tornou-se tarefa fundamental para as ciências sociais. A pluralidade de significados nas poéticas contemporâneas transformou-se numa das finalidades explícitas da obra. Mesmo que, como observa Umberto Eco, toda obra de arte – ainda as que não tivessem tal propósito – possa ser considerada aberta.

Quando um artista realiza uma obra, seu propósito é que as pessoas (re)compreendam sua criação de acordo com aquilo que ele projetou. No entanto, cada fruidor traz uma conjuntura existencial diferente e concreta, determinados gostos, cultura, tendências, preconceitos etc. A interpretação será sempre subjetiva. É essa gama de leituras que uma mesma obra pode ter que classifica uma obra aberta.

A poética da obra aberta tende a pôr o intérprete como personagem central e ativo de uma rede de relações inesgotáveis, em que ele instaura sua própria forma sem prescrever os modos definitivos de organização da obra fruída.

Podemos afirmar, pois, que a obra aberta é característica básica da arte na cibercultura. Segundo Pierre Lévy (1999, 156), na cibercultura,

(...) o “espectador” é chamado a intervir diretamente, a fazer a obra acontecer (a materialização, o aparecimento das imagens, a edição, o desenvolvimento efetivo naquele momento e lugar) de uma seqüência de sinais ou de acontecimentos.

Ainda assim, Lévy não descarta a relevância do criador:

Mesmo se o significado da obra se pretende aberto ou múltiplo, devemos ainda assim presupor um autor se quisermos interpretar intenções, decodificar um projeto, uma expressão social ou mesmo um inconsciente. O autor é a condição de possibilidade de qualquer horizonte de sentido estável (LÉVY, 1999: 147)

De acordo com a tricotomia peirciana de como os fenômenos aparecem à consciência, podemos afirmar que o clipe *Losing My Religion* pode ser classificado como:

- 1) **Primeiridade** – se o indivíduo nunca viu aquelas imagens antes e seus sentimentos com relação a ela são inéditos.
- 2) **Secundidade** – o fruidor tenta comparar o fenômeno com outras experiências, fazendo ligações para tentar explicar o que vê.
- 3) **Terceiridade** – quando a pessoa é capaz de tecer uma conclusão sobre o fenômeno a que assiste.

Segundo a tricotomia que analisa o signo de acordo com ele mesmo, com seu objeto e com seu interpretante, a imagem adquire caráter de **ícone** (de tão semelhante com o objeto a que se refere, pode ser confundida com ele), **índice** (partindo do pressuposto de que tudo é e está permeado de índices) e **símbolo** (porque representa objetos de forma convencionalizada).

A interpretação de uma obra aberta, assim como da cibercultura, faz-se de forma efêmera: cada vez que o mesmo fruidor analisar a peça, estará fazendo de forma diferente, pois certamente adquiriu novos conhecimentos entre os dois ou mais tempos de interpretação. O princípio da mudança defendido pelo filósofo Heráclito.

O clipe “*Losing My Religion*”, entre as distinções feitas por Eco de acordo com as funções da mensagem, enquadra-se no plano de **obras de sugestão orientada**, pois utiliza recursos com bagagem de conotações múltiplas (no caso, pinturas adaptadas) para transmitir uma mensagem.

Evidencia-se, através desse trabalho, o caráter fundamentalmente ambíguo das obras abertas. A pintura de Caravaggio, representação registral e particular de uma época, sofreu uma tradução intersemiótica - também subjetiva e livre - de Tarsem Singh ao dirigir o clipe “*Losing my Religion*”. Os interpretadores da obra de Singh terão a mesma liberdade de leitura do vídeo. Uma cadeia infinita, universal e hipotética.

BIBLIOGRAFIA

CUMMING, Robert . Para Entender a Arte. São Paulo: Ática, 1995.

ECO, Umberto. Obra Aberta. São Paulo: Perspectiva, 4ª ed., 1971 (1984).

JOLY, Martine. Introdução à Análise da Imagem. Campinas, SP: Papirus, 1996.

LÉVY, Pierre. Cibercultura. São Paulo: Editora 34, 1999.

MACHADO, Arlindo. A Televisão Levada a Sério. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 3ª ed., 2003.

_____. Máquina e Imaginário. O Desafio das Poéticas Tecnológicas. São Paulo: Edusp, 2ª ed., 1993 (1996).

MORIN, Edgar. Cultura de Massas no Século XX. O espírito do tempo 1 – Neurose. Rio de Janeiro: Forense, 5ª ed., 1981.

PARENTE, André. Narrativa e Modernidade. Os cinemas não-narrativos de pós-guerra. Campinas, SP: Papirus., 2000.

SANTAELLA, Lúcia & NÔTH, Winfried. Imagem – Cognição, Semiótica e Mídia. São Paulo: Iluminuras, 2ª ed., 1997.

ANEXO A

Letra da música "Losing My Religion", composta por Michael Stipe, Peter Buck, Bill Berry e Mike Mills, do álbum "Out of Time", de 1991 e a tradução disponibilizada no *site* Cifras (disponível em <http://www.cifras.com.br>).

Losing My Religion

*Life is bigger
It's bigger than you
And you are not me
The lengths that I will go to
The distance in your eyes
Oh no I've said too much
I set it up*

*That's me in the corner
That's me in the spotlight
Losing my religion
Trying to keep up with you
And I don't know if I can do it
Oh no I've said too much
I haven't said enough
I thought that I heard you laughing
I thought that I heard you sing
I think I thought I saw you try*

*Every whisper
Of every waking hour
I'm choosing my confessions
Trying to keep an eye on you
Like a hurt lost and blinded fool
Oh no I've said too much
I set it up*

*Consider this
The hint of the century
Consider this
The slip that brought me
To my knees failed
What if all these fantasies
Come flailing around
Now I've said too much
I thought that I heard you laughing
I thought that I heard you sing
I think I thought I saw you try
But that was just a dream
That was just a dream*

Perdendo Minha Religião

A vida é maior
É maior que você
E você não sou eu
Os lugares distantes que eu irei
A distância em seus olhos
Oh, não. Eu falei demais
Eu deixei tudo arrumado

Ali sou eu no canto
Ali estou sob o holofote
Perdendo minha religião
Tentando me manter com você
E eu não sei se vou conseguir
Oh, não. Eu falei demais
Eu ainda não disse o suficiente
Eu achei que tinha te escutado sorrindo
Eu achei que tinha te escutado cantar
Eu acho que pensei que vi você tentar

Cada sussurro
De cada hora de despertar
Estou escolhendo minhas confissões
Tentando manter um olho em você
Como um tolo perdido que estivesse
magoado e cego
Oh, não. Eu falei demais
Eu deixei tudo arrumado

Considere isto
A dica do século
Considere isto
O deslize que me deixou
De joelhos falhou
E se todas estas fantasias
Se tornassem realidade
Agora eu já falei demais
Eu pensei que tinha te ouvido sorrindo
Eu achei que tinha te ouvido cantar
Eu acho que pensei que tinha visto você
tentar
Mas aquilo foi apenas um sonho
Aquilo foi apenas um sonho

ANEXO B

Imagens do R.E.M.



Figura 1: Peter Buck, Michael Stipe, Mike Mills: o R.E.M.

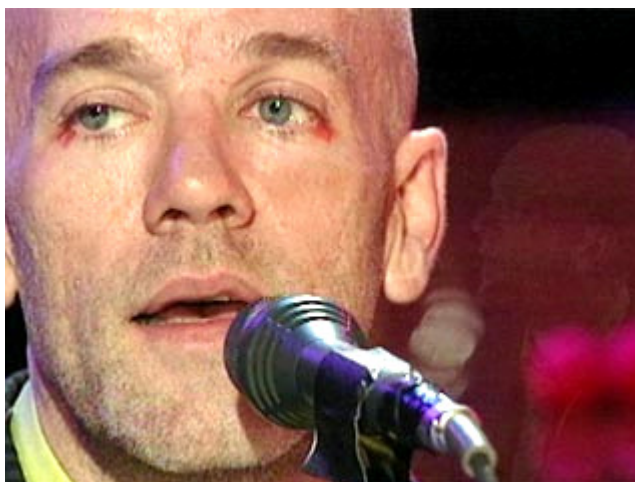


Figura 2: Michael Stipe, o vocalista



Figura 3: A banda durante a gravação do segundo *MTV Unplugged*

ANEXO C

Pinturas de Caravaggio.

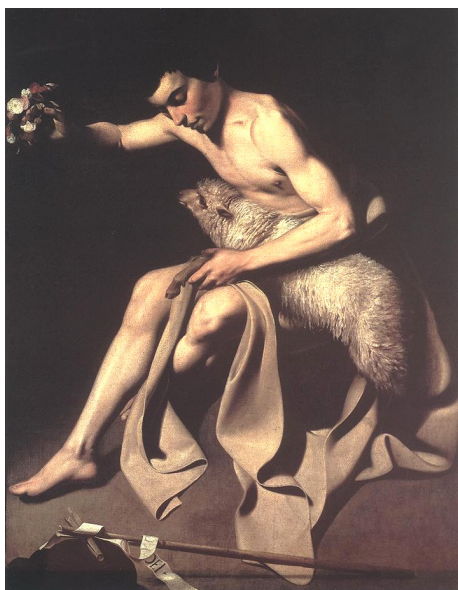


Figura 4. São João Batista



Figura 5. Amor Vencedor



Figura 6. Bacco

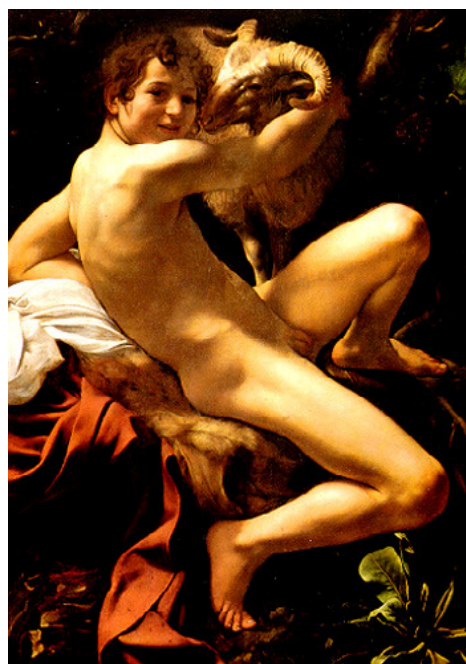


Figura 7. São João

ANEXO E

Cenas do filme Caravaggio (Caravaggio, ING, 1986), dirigido por Derek Jarman, no qual a vida agitada do pintor italiano é contada destacando-se sua relação com Ranuccio Tomasoni, seu modelo preferido, e sua amante Lena.



Figura 8. Sean Bean interpreta Ranuccio Tomasoni



Figura 9. idem

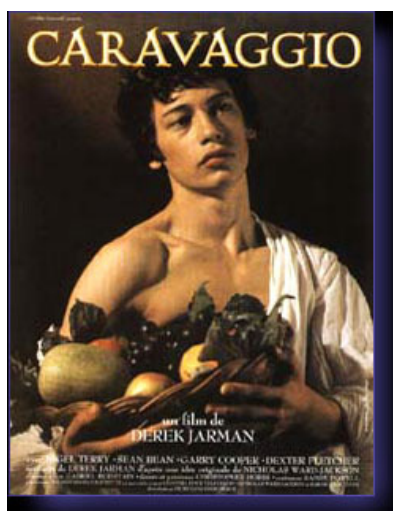


Figura 10. Cartaz do filme

ANEXO D

Cenas do videoclipe “Losing My Religion”.



Figura 11.



Figura 12.



Figura 13.



Figura 14.



Figura 15.