

ESC:ALA

# Corpos Instáveis: os vídeos musicais de Chris Cunningham

SÉRGIO DIAS BRANCO

A obra do artista britânico Chris Cunningham na área do vídeo musical tem uma unidade estética saliente e singular. Entre 1996 e 1999, Cunningham dirigiu vídeos que escapam às convenções dos telediscos<sup>1</sup>. A análise da sua videografia que se segue dá especial atenção às suas obsessivas figurações. Nelas encontramos a evidência de uma preocupação com o tema do corpo humano e da sua instabilidade que atravessa todas as suas obras, tomando formas diversas.



Em “Afrika Shox” (1999), para o grupo Leftfield com a participação de Afrika Baambataa, o corpo é *destruído*. Um homem negro emerge de um beco sujo que acumula o que foi rejeitado e excluído. Percorre uma cidade hostil e os membros do seu corpo quebram-se como se fossem constituídos de barro aquecido. É notório que ele precisa de ajuda, mas as ruas por onde ele cambaleia surgem como lugares agressivos com gente indiferente. As pessoas saturam os planos, mas evitam o contacto e ignoram a necessidade de assistência. Quando o corpo se quebra pela primeira vez, o homem tem o braço estendido e tenta chegar a alguém que lhe preste auxílio. Nesse momento, um indivíduo anda apressadamente contra o braço, como se não o tivesse visto,

como se o homem fosse invisível, sob a indiferença de um leitor que quase não desvia o olhar do jornal. Os cortes abruptos para grandes planos acompanham a descontinuidade da música e são especialmente precisos no destaque de instantes de perigo e ameaça, contacto corporal, e destruição física. “Afrika Shox” retrata uma urbanidade opressiva e letal através da narrativa de um corpo que é desfeito até se tornar num amontoado de cacos. O encontro final ocorre no interior de um estacionamento e dá relevância à criatividade do hip-hop, cultura urbana de raiz negra que adquire uma dimensão congregadora, ligando o *breakdance* nas imagens que vimos às influências do *turntablism* na música que ouvimos.



Em “Frozen” (1998), para Madonna, o corpo é *transformado*. O corpo da cantora move-se por baixo de um tecido liso e escuro, confunde-se com ele, metamorfoseando-se depois num bando de corvos negros e num cão preto. Madonna desdobra-se em corpos idênticos e transmuda-se noutros seres. Por vezes, em vez de existir apenas uma imagem da cantora, como a figura em levitação de abertura, co-existem três imagens dela. Cada imagem é um corpo com a mesma aparência, mas que faz gestos diferentes. Esta relação de continuidade e diferença entre as coisas é estrutural neste e noutros vídeos de Cunningham. As tatuagens de henna, tinta de tom castanho-avermelhado usada particularmente na Índia, mudam a pele da cantora inscrevendo

nela a representação simbólica de um amanhecer que contrasta com a desolação do cenário: um deserto de terra rachada nocturno e frio. Se o formato largo permite a “Afrika Shox” enquadrar o protagonista numa cidade agitada, dando relevo à envolvente, o formato clássico de “Frozen” adequa-se à neutralidade da paisagem e à concentração numa única figura que se transmuta e se desdobra. As transições dentro das imagens, e entre as imagens, reflectem a suavidade electrónica da canção que se encrespa no refrão como num despertar. São modos de realizar uma dinâmica de suave transformação e subtil contraste que liga corpos e planos.



Em “Windowlicker” (1999), para Aphex Twin, a mesma cara é *replicada* em corpos diferentes. O rosto replicado é o do músico Richard D. James, o músico por detrás do projecto musical Aphex Twin. Ainda antes do início da faixa musical, ele chega numa limusine que parece não ter fim e intromete-se numa discussão entre dois rapazes e duas raparigas. O sorriso rasgado, quase deformado, com que aparece às raparigas é a primeira aparição do rosto. O registo caricatural trabalha sobre elementos habituais em determinados vídeos de rap<sup>2</sup> — grandes automóveis, mulheres seminuas, coreografias libidinosas — de forma a distorcê-los. A replicação é, na verdade, uma *distorção*. Um plano em que esta distorção é assumida corresponde ao ponto de vista dos rapazes. O poder perturbador das imagens deste vídeo tem a ver, não só com as mulheres com o mesmo rosto masculino que dançam em torno de James, mas, principalmente, com a opção de dar a ver o olhar dos rapazes. A paródia é levada ao extremo quando eles olham uma das mulheres a dançar de costas e ela se vira para eles revelando uma versão monstruosa do rosto de James, com uma enorme boca aberta e grandes dentes. No final, ela junta-se às outras mulheres para uma dança sob a água. A remistura das imagens acompanha a dos sons. O vídeo cruza os elementos mencionados com componentes dos musicais de estúdio de cineastas como Busby Berkeley, nomeadamente a utilização de *top-shots* em que os guarda-chuvas e os pompoms são elementos cenográficos e coreográficos (fig. 8) e na repetição de figurantes ordenadamente arrumadas em sucessão. Desta forma, a ideia de replicação é desenvolvida de modos diversos na composição visual do vídeo, principalmente, mas não apenas, para produzir resultados disformes.



Em “Come to Daddy” (1997), também para Aphex Twin, com quem Cunningham já colaborou várias vezes, o corpo é *intimidado*. Aqui o grotesco é mais literal do que no exemplo anterior, assumindo a forma de um monstro irado que aterroriza uma velha mulher, primeiro de dentro de um televisor, depois fora dele. Desde o início, é sugerida a materialidade da imagem televisiva: a câmara avança para o ecrã e a imagem do ecrã é integrada no fluxo de imagens do próprio vídeo. Um grupo de crianças com a cara de James (como dois anos depois em “Windowlicker”) aparece mais tarde para soltar o monstro que repete “Vem ao papá!” (“Come to daddy!”). As crianças atemorizam os transeuntes e ameaçam-se entre si. As suas ameaças ganham

intensidade após o monstro ser solto e confrontar a idosa. Esta figura tem o poder de tornar os seres agressivos. Antes das crianças, já o cão que a velhota passeia havia ladrado violentamente quando foi influenciado pela imagem no ecrã. O monstro torna-se numa figura paterna com o rosto do músico, à medida que reúne as crianças à sua volta. A última secção funde imagens que são tão breves, tão contrastantes, e tão parciais que são difíceis de ficar na memória. O que fica é a brusquidão que contaminou o corpo do vídeo. Ao contrário de “Windowlicker”, esta obra não brinca com as convenções do vídeo musical. A intimidação que encena e a rugosidade da sua edição, com clarões visuais que constituem rupturas ruidosas, como se a imagem estivesse à procura de uma definição que nunca se concretiza, estão em sincronia com a agitação da composição musical.



Em cada um destes vídeos, a estabilidade do corpo humano é questionada através da destruição, da transformação, da replicação, e da intimidação. Este questionamento evoca também uma fascinada e fascinante interrogação sobre a definição do *humano* e dos seus limites. Será que algo pode ser humano mesmo não tendo um corpo dito humano? Em "All Is Full of Love" (1999), para Björk, a voz da cantora islandesa emana de uma robô. Será esta voz ainda humana mesmo vindo de uma máquina? Será que vemos a máquina como um ser porque é animada e tem voz humana? A estrutura do vídeo é circular. Começa e termina com os fios eléctricos que dão vida às robôs, mas o princípio e o fim são diferentes. No princípio, há apenas uma robô, ainda

inanimada. No fim, são duas. A construção da primeira robô é seguida por um plano que revela a outra robô, antes de cantarem juntas. É consistente que este momento coincida com uma secção da música que emprega duas faixas vocais. A comunicação e aproximação entre as duas robôs culmina com um beijo e um abraço. Desta forma, as primeiras e as últimas imagens interrogam os limites do humano. Os fios não são suficientes para explicar a vida das robôs e, acima de tudo, o seu afecto mútuo.



A análise conduzida até aqui demonstra que a coerência dos vídeos musicais de Cunningham, em volta da definição instável dos seres humanos e dos seus corpos, não implica que a música se torne secundária no complexo audiovisual destas obras. “Only You” (1998), para os britânicos Portishead, é outro claro exemplo disso. O vídeo mostra um miúdo e a cantora da banda num beco. Não respiram como se estivessem submersos, mas os seus movimentos são compelidos pelo peso da água. A imagem estabelece uma diferença espacial entre o alto e o baixo, o ar e a água. Isso é evidente quando o miúdo faz um truque de magia e transforma um lenço numa pomba. O movimento irregular do lenço, em baixo, na água, contrasta com o voo consistente da ave, no alto, no ar. Há elementos surrealistas que não são motivados pela música, como o homem sem boca, mas o ritmo interno das imagens está perfeitamente sincronizado com o da canção. O movimento fluido na rua estreita e curta acompanha o canto lento de Beth Gibbons. As mudanças de velocidade utilizadas no espaço inferior, da água, são associadas ao *scratching* de Geoff Barrow e às inflexões da música. O espaço superior, do ar, é associado às secções instrumentais, com uma sucessão sem interrupções ou discontinuidades.



A unidade da obra de Cunningham encontra-se, não em géneros musicais ou convenções formais, mas no tema da instabilidade do corpo e da sua identidade fluida. Não é surpreendente, portanto, que este tema possa ser encontrado noutros trabalhos seus, confirmando a coesão da sua obra. *Flex* (2000), um vídeo produzido para uma instalação, explora o movimento de dois corpos, um masculino, outro feminino, que interagem ferozmente como se estivessem em luta. Algumas imagens são sobre-expostas e fugazes, mais uma sugestão do que uma representação. Outras são longas e vagas, criando espectros a partir dos corpos. Os momentos de quietude acontecem quando eles estão entrelaçados. Há um ponto em que o sangue escorre em direcção a

um jacto de luz branco e brilhante. Um clarão semelhante atinge depois os corpos abraçados como uma descarga eléctrica, quebrando a união. É a sua separação que cria espaço e oportunidade para os golpes que os agridem. A tensão entre a fisicalidade e a abstracção na representação do corpo humano é vital em *Flex*.

Depois de um hiato de alguns anos, Cunningham regressou aos vídeos musicais com “Sheena Is a Parasite” (2007), para os The Horrors. Neste vídeo, o realizador retoma as suas preocupações formais e temáticas. O foco é sobre uma rapariga cujos movimentos convulsos acompanham as

batidas da bateria e os *riffs* da guitarra eléctrica, culminando em explosões enérgicas que transfiguram o seu corpo. Tal como em obras como “Windowlicker”, Cunningham trabalha a *partir de*, e não *com*, algumas das convenções identificadas e estudadas por Carol Vernallis<sup>3</sup>. “Sheena Is a Parasite” trabalha convenções associadas aos vídeos de rock: a relação entre figura e fundo sugerida através do movimento da estrela musical, com diferentes níveis de energia e controlo, contra a música<sup>4</sup>. O vocalista Faris Badwan e os outros membros da banda são figuras secundárias que aparecem e desaparecem sem nunca se tornarem o centro do vídeo. O mesmo é dizer que estas convenções são insuficientes para discutir os singulares vídeos musicais de Cunningham. O realizador estrutura as suas obras a partir da ligação da música aos corpos, do corpo como imagem da música ao corpo que reage à música, mas sempre um corpo em mudança, aterrador, ou simplesmente surpreendente.

---

## NOTAS

<sup>1</sup> Este artigo utiliza como fonte principal o DVD *The Work of Director Chris Cunningham* (Nova Iorque: Palm Pictures, 2003).

<sup>2</sup> Carol Vernallis, *Experiencing Music Video: Aesthetics and Cultural Context* (Nova Iorque: Columbia University Press, 2003), p. 191.

<sup>3</sup> Ver *ibid.*

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 19..

Sérgio Dias Branco trabalha sob(re) as imagens e sons do mundo.

27 DE JANEIRO DE 2016 BY ESC:ALA #07, AFRIKA BAAMBATAA, APHEX TWIN, BJÖRK,

BUSBY BERKELEY, CAROL VERNALLIS, CHRIS CUNNINGHAM, LEFTFIELD, MADONNA, PORTISHEAD, SÉRGIO DIAS BRANCO, THE HORRORS, VÍDEO MUSICAL

±



ESC:ALA gostava de ter um comentário seu.

ESC:ALA gostava de ter um comentário seu.

This is a private, unpublished draft. Please review it and leave your feedback in the box below.

Note any typos you find, suggestions you have, or links to recommend.