

RAMMSTEIN:
CORAÇÃO ARDENTE E QUEBRA DE
FRONTEIRAS**Ticiano Ricardo Paludo¹****Resumo:**

O presente artigo utiliza o videoclipe da banda alemã Rammstein intitulado “Mein Herz Brentt” como ponto chave para pensar a ruptura de fronteiras multidirecionais e seu papel catalisador no processo criativo musical contemporâneo. Para isso, discute questões referentes a limites, molduras e fronteiras, a representação do medo e a retórica das imagens fantástico-surrealistas de Bosch, Dali e Sigh, e os conceitos de tensão, movimento e ritmo propostos por Villafañe (2006). Ao final, conclui que fronteiras intercambiadas tem potencial de produzirem um resultado narrativo forte e convincente.

Palavras-chave: fronteiras, Bosch, imagem, Rammstein, moldura.

Abstract:

This article analyzes a video of the German band Rammstein entitled “Mein Herz Brentt” as a key point to think the breakdown of multidirectional borders and its catalytic role in the contemporary musical creative process. For this, discusses issues relating to limits, frames and borders, representation of fear and rhetoric of fantastic-surreal images in Bosch, Dali and Sigh, and voltage, movement and rhythm concepts proposed by Villafañe (2006). In the end, concludes that exchanged borders has the potential to produce a strong and compelling narrative result.

Palavras-chave: borders, Bosch, image, Rammstein, frame.

¹ Pesquisador na área de música, indústria cultural, arte e cibercultura (cibermusic). Leciona na PUCRS e FACCAT/RS. Produtor musical, compositor, sound designer, DJ e remixer. E-mail: ticiano.paludo@gmail.com

1. Limites, Molduras e Fronteiras

O primeiro ponto a ser explorado nesse artigo diz respeito às fronteiras. Em um texto de 1962 intitulado “As Revoluções como Mudanças de Concepção de Mundo”, o físico norte-americano Thomas Kuhn (2013) questiona se as mudanças de paradigma dos cientistas representam uma real mudança do mundo. Como aponta o autor, novos paradigmas trazem consigo novos instrumentos, instrumentos estes que acabam por conduzir o nosso olhar para novas direções. Em suma, após uma revolução, os cientistas reagem a um mundo diferente. Então, indagam-se: e essa diferença significa exatamente o que?

De modo geral, a curiosidade serviu (e continua servindo) à humanidade como mola propulsora e catalisadora de mudanças, de movimentos e de revoluções. Uma vez que certa mudança significativa ocorre, podemos pensar: deste ponto em diante, as coisas nunca mais serão como antes. Se lembrarmos das grandes invenções da humanidade, a escrita, a máquina a vapor, a eletricidade, e uma infinidade de novos campos do saber científico e técnico, poderemos perceber um traço: sempre que um novo invento nasce, ele traz no seu íntimo toda uma carga genética e histórica de seus antepassados e um sopro de superação e novidade. Quando uma novidade é apresentada e surpreende, é comum que se diga: E agora, o que falta inventar? O significado dessa questão pode ser traduzido como: E agora, chegamos ao limite? E se chegamos ao limite, para aonde vamos, depois? Esta reflexão proposta representa, em última análise, o movimento do saber no campo da ciência, da tecnologia e das artes.

Uma vez que desejamos compreender o cruzamento de fronteiras como elemento propulsor da criação artístico-musical, faz-se necessário definir o que entendemos por limites e, como consequência, fronteiras. O Dicionário Larousse (1992) nos indica que, em senso comum, a definição de limite pode ser entendida como: linha que marca o fim de uma extensão; linha real ou imaginária que separa dois países ou dois terrenos contíguos; fronteira. Uma fronteira é definida, pelo mesmo dicionário, como um limite. Indo para o campo da imagem, Villafañe (2006) aponta que o formato marca os limites do espaço físico aonde deve-se construir outro espaço imaginário.

Embora não seja uma regra rígida, o exposto nos leva a inferir que o pensamento criativo dá um salto quando pula para dentro de uma nova fronteira e rompe os limites que a circunda. Retomando a questão da imagem, se olharmos para as pinturas rupéstris encontradas em Lascaux, datadas de mais de 10.000 anos, veremos que elas não possuíam uma moldura, isto é, algo que definisse claramente os seus limites. Já em uma pintura do Século XVI é possível encontrarmos um delimitador físico, uma moldura. Por que isso ocorre? Para compreender a questão, vamos recorrer ao texto “A Moldura: um ensaio estético” escrito por Georg Simmel (2013) em 1902. Lá, o autor vai afirmar que a essência da obra de arte é um todo por si mesmo, que não precisa de uma relação com o exterior e sempre reconduz suas correntes energéticas para o seu centro. Simmel (ibidem) complementa que a função da moldura consiste na simbolização e no reforço da dupla função do limite da obra de arte: exclui da obra todo o meio ambiente e, também, o espectador, e assim contribui para colocar a obra de arte a uma distância necessária que torne possível o seu consumo estético. Entenda-se aqui estética como a experiência sensível com a obra. O músico e compositor Frank Zappa (1990) também discorre sobre a questão da moldura, afirmando que ela é a coisa mais importante na arte. No caso da pintura, literalmente; para as outras artes, figurativamente. Afirma que na ausência da delimitação, não podemos saber onde acaba a arte e começa o mundo real. Traçando uma relação de proximidade entre molduras e fronteiras, sugerimos que romper uma fronteira na arte significa olhar para a tradição e seus limites e avançar por terrenos desconhecidos, recombinao técnicas, texturas e formas. Nesse sentido, é possível perceber-se a mistura de materiais, referências e idéias, e o intercâmbio de interfaces e suportes, o que frequentemente promove uma mestiçagem saudável que resultará em novas fronteiras, e assim, sucessivamente. Este é o caminho que percorreremos a seguir.

2. Bosch, Dali E Singh: Imagens Fantásticas Do Medo

Griffiths (2010) aponta a existência de uma preponderância de imagens fantásticas, sobrenaturais, fantasmagóricas, miraculosas, divinas, satânicas ou

perversas na Arte Medieval que sugerem o interesse de artistas e público pela capacidade das imagens de possuírem um caráter mágico e devocional. Para alcançar esse objetivo, podemos imaginar as técnicas dos pintores que podem ser comparadas com a dos efeitos especiais presentes nos filmes cinematográficos de hoje. Para Tietzmann (2010), os efeitos visuais podem ser definidos pelas técnicas que utilizam e pelas demandas que atendem. O autor ainda afirma que podemos pensá-los como “[...] uma idéia de substituição que envolva a troca da captação de imagens de uma maneira mais direta por sua reconstrução artificial através da reconstrução de uma ou mais técnicas específicas” (ibidem, p. 31). Como Griffiths (ibidem) complementa, uma análise comparativa entre os efeitos especiais do cinema e uma dezena de imagens produzidas entre os Séculos XII e XVI podem nos dar uma ideia sobre representações do espetacular, do divino, do grotesco, do mágico e do taboo, ou seja, da ânsia do humano em tornar o fantástico e o sagrado visíveis. Os espectadores de ambos os períodos foram convidados a acreditarem (em um ato de fé) na veracidade ou existência da imagem, ao mesmo tempo em que tinham plena consciência do fato de que o nascimento dessa imagem era fruto do trabalho de um artista (ou de um milagre). Um exemplo que queremos tomar para ilustrar o exposto é a obra “As Tentações de Santo Antão” (1495-1500), do pintor holandês Hieronymus Bosch, que pode ser observada na Figura 1:



Figura 1 “As Tentações de Santo Antão” (Bosch, 1495-1500)
Fonte: <http://worldarts.info/wpcontent/uploads/2012/11/hieronymus_jerome_bosch_sculpture_picture_51.jpg>. Acesso em 04/12/13.

Os trabalhos de Bosch apresentam uma vivacidade latente. Suas telas são recheadas de detalhes que produzem uma narrativa inquietante e misteriosa. Almeida (2008) comenta que a obra

(Figura 1) baseia-se na lenda de Santo Antônio: depois de dar aos pobres o dinheiro que arrecadara com a venda de seus bens, o santo se retira para uma fortaleza egípcia em ruínas no deserto a fim de meditar sobre as palavras do Cristo e levar uma existência piedosa. Logo, porém, os demônios – os pecados da vida pregressa – surgem para tentá-lo com visões lascivas ou apavorantes, pondo à prova a sua fé indômita e, no final, vencedora. Strickland (2004) cita que os surrealistas elegeram Bosch como seu santo padroeiro. Como aponta a autora, “Os artistas modernos exploraram o imaginário irracional dos sonhos, mas não chegaram a superar a bizarra imaginação de Bosch. [...] Imagens grotescas habitam suas estranhas, perturbadoras paisagens” (Strickland, 2004, p. 41). Ela (ibidem) lembra, também, que a obra de Bosch demonstra que a humanidade, seduzida e corrompida pelo mal, deveria sofrer consequências catastróficas.

Úbeda (2004) mostra que o surrealista Salvador Dali sempre acompanhou o desenrolar da ciência (física, matemática, psicanálise) servindo-se dela para elaborar a sua obra. Um exemplo pode ser observado em “A Persistência da Memória” (1931)² na qual os três relógios que a compõe simbolizam que existem diferentes ritmos de vida ocupando um mesmo espaço. Dali, que havia se fascinado pela teoria dos sonhos de Sigmund Freud, dizia que trabalhava mais quando estava dormindo, e que suas melhores idéias nasciam em seus sonhos. Assim, suas pinturas tem como objetivo transformar em imagens o inconsciente submerso revelado pelas teorias de Freud (sua referência maior). Representam, também, um intercâmbio das fronteiras da psicanálise, da arte, da física e da matemática.

O autor (ibidem) comenta, ainda, que os surrealistas colocaram o pragmático e o realismo em cheque. O surrealismo se abriu, então, como um território para a experimentação. Nesse universo, no qual os sonhos emergem e tomam forma, Dali produziu a sua leitura sobre as “Tentações de Santo Antonio”, como pode ser visto na Figura 2. Temos aí dois olhares sobre o mesmo tema, o de Bosch e o de Dali. Afinal, como lembra Kuhn (2013, p. 78), “O que um homem vê depende tanto daquilo que ele olha, como daquilo que sua experiência visual-conceitual

prévia o ensinou a ver”.



Figura 2 “As Tentações de Santo Antonio” (Salvador Dali, 1946)
Fonte: <http://galeriadefotos.universia.com.br/uploads/2012_12_11_19_14_530.jpg>.

Acesso em 10/08/13.

Bosch e Dali utilizaram suas técnicas como uma espécie de efeito especial primitivo, isto é, como instrumentos que conseguem romper a barreira do real e transportar o espectador para o campo do espetacular, planejando uma imagem mental em uma imagem pintada. Seguindo nossa caminhada (que iniciou no século V com Bosch e rumou até o século XX com Dali), apresentamos outra exteriorização do medo humano, agora realizada pelo cinema no início do século XXI. Com direção de Tarsem Singh, o filme “A Cela” (2000) – no original em inglês, “*The Cell*”³ – tem como tema central uma agente do FBI que, através de uma nova tecnologia, consegue penetrar na mente de um assassino em série. Embora, em relação aos exemplos anteriores, agora a temática tenha se modificado, ainda conseguimos perceber a ânsia defendida anteriormente por Griffiths (2010) pelo surreal. A Figura 3 apresenta um *frame* de uma cena⁴ do filme de Singh (2013, [2000]) na qual o assassino em série assume a forma de um tipo de demônio torturador. Assistindo à cena, podemos verificar como os efeitos especiais servem como meio de transporte para levar o espectador do real ao imaginário.

² Mais informações em <<http://noticias.universia.com.br/destaque/noticia/2012/01/07/903289/conheca-persistencia-da-memoria-salvador-dali.html>>. Acesso em 08/08/13.

³ Mais dados em <http://www.imdb.com/title/tt0209958/?ref=nr_sr_1> Acesso em 04/12/13.

⁴ Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=NIP9f8i-4c4>> Acesso em 03/12/13.



Figura 3 *Printscreen* “A Cela” (Singh, 2013, [2010])

Fonte: o autor (2014).

Assim, foi possível observarmos três exemplos de representações do imaginário humano do século V ao século XXI que buscaram ultrapassar limites para produzir obras com retóricas imagéticas convincentes. Rahde (2000) lembra que a imagem pode ser entendida como reprodução de uma sensação, uma proposta com valor figurativo ou abstrato, e o discurso das imagens dos exemplos 1, 2 e 3 procuram trabalhar com a representação da sensação de medo e pesadelo. Isso posto, passaremos agora para as categorias de análise da imagem propostas por Villafañe (2006).

3. Villafañe e a Imagem

Villafañe (2006) propõe três categorias base para que possamos pensar a imagem. São elas: o movimento, a tensão e o ritmo. Ele diz, também, que a natureza dinâmica da imagem está intimamente associada ao conceito de temporalidade. O autor vai definir temporalidade como “a estrutura de representação do tempo real através da imagem” (Villafañe, 2006, p. 138). Ressalta ainda que, o tempo real não é significante, a temporalidade sim. O esquema temporal da realidade está articulado à dialética passado-presente-futuro, no qual a única relação temporal é a de sucessão. A sucessão não tem a capacidade de criar estruturas de significação porque não implica uma ordem sintática, existindo apenas uma ordem linear. Por outro lado, o ritmo implica uma ordem, produz uma significação que tem origem na ordenação sintática dos elementos. A mecânica do ritmo é baseada na alternância de valores plásticos da imagem (assim como pode ocorrer no valor de duração de uma nota em uma melodia musical, por exemplo), sendo que a atividade

visual pode variar de diversas maneiras. Como afirma Villafañe (2006, p. 139), “Ao contrário do que ocorre na realidade, a imagem é capaz de criar estruturas temporais e, portanto, produzir significação”.

Ao compararmos imagens isoladas e sequenciais, veremos que nos quadrinhos ou no cinema, o ordenamento das imagens produz uma sintaxe. O espaço e o tempo são elemento inseparáveis da narrativa imagética. Pensando quadro a quadro, recortes isolados de uma sequência provocam uma mutilação e, ainda que o fragmento-imagem possua uma significação, quando isolado, acaba perdendo a força, uma vez que foi retirado do fluxo de contexto do qual faz parte. Se voltarmos para a Figura 1 e a imaginarmos como um pequeno filme ou uma história em quadrinhos, poderemos ler cada um dos três *frames* da obra isoladamente, e, desse modo, esta teoria da mutilação poderá ser percebida. Para o autor (ibidem), se a imagem tem como função expressar, recriar ou interpretar uma ação que se desenrola em um espaço fechado, ou ainda, descrever uma determinada atmosfera, as imagens isoladas conseguirão dar conta devido à sua natureza basicamente descritiva. Se refletirmos sobre as imagens isoladas em relação às sequenciais, veremos que existe uma diferença, uma vez que nas isoladas, o espaço é permanente e fechado e, nas sequenciais, ele é movente, ainda que dentro de uma sequência narrativa. Portanto, mesmo que uma imagem isolada sempre tenha poder de significação, ao ser extraída de sua sequência, ela perderá o contexto e a relação com o seu universo de origem.

Voltando à questão referente ao ritmo, podemos pensá-lo similarmente à música. Como aponta Villafañe (2006, p. 145), “devem existir elementos que veiculem e para isso é necessário que possuam propriedades intensivas e qualitativas”. Diferenças de contraste, cor, textura, iluminação, disposição espacial, são diversos os artifícios e manifestações dinâmicas que auxiliam na fluência rítmica. Devemos porém, ter em mente que o ritmo imagético é uma abstração intelectual. No caso da música, a pulsação percebida diz respeito ao ritmo. Para Chediak (1986), ritmo é a duração e acentuação de sons e de pausas, ou seja, o som e silêncio são componentes do ritmo.

Já a tensão corresponde à variável dinâmica das imagens fixas. Villafañe (2006, p. 147) lembra que “a tensão sempre é produzida pelos próprios agentes plásticos da composição, e a imitação mimética do movimento real nem sempre conseguirá proporcionar

dinamismo ou tensão para a imagem fixa”⁵. Ritmo e tensão se encontram, também, intimamente ligados à experiência do observador.

Para Villafañe (2006, p. 153), “Tanto nas relações espaciais como nas temporais, quando se produz regularidade ou simetria, se perde em atividade e dinamismo: existe cadência, mas não há ritmo”. Nesse sentido, ao pensarmos que a vida não é simetricamente cadenciada, assim como o sonho (e os pesadelos), podemos observar uma riqueza rítmica potencial nos exemplos apresentados nas Figuras 1, 2 e direto na Figura 3. Para o estudo do ritmo, devemos lembrar da diferença entre cadência (repetição regular de um elemento) e ritmo (agente plástico da representação com um valor estrutural). O ritmo só existe na medida em que possa ser percebido e conceituado. A percepção do ritmo nasce da própria percepção de sua estrutura e de sua repetição. Por fim, cabe lembrar que toda a imagem possui uma capacidade total de significação de acordo com a sua natureza. Nas imagens isoladas, o espaço é permanente e fechado. Nas sequencias, é cambiável e se prolonga além dos limites físicos do quadro. Desse modo, a imagem isolada não tem movimento, apenas tensão e ritmo. O ritmo e a tensão são perceptíveis nas obras de Bosch, Dali e Sigh, e servem como fomentadores da catarse. Compreendido esse ponto, passaremos agora ao objeto de estudo, ligando a música a um rico potencial catalisador: a imagem.

4. Rammstein e as Fronteiras Rompidas

Até aqui definimos o que se entende por uma fronteira, traçamos uma base para refletirmos sobre representações simbólicas do medo e do surreal enquanto sobrenatural e apresentamos as categorias de análise propostas por Villafañe (2006). Agora, nos debruçaremos sobre o nosso objeto de estudo. Vamos demonstrar como ele representa um rompimento de fronteiras multidirecionais e como esse rompimento enriquece a narrativa sonora.

A banda alemã Rammstein⁶ foi formada em Berlim em 1994. Desde o início de sua carreira, lançou

6 álbuns de estúdio e um DVD triplo (2012) que, além de conter 25 videoclipes, apresenta seus respectivos *making offs* e debates conceituais envolvendo a equipe realizadora e os músicos. A exemplo de outros artistas de renome mundial como David Bowie e Kiss, o grupo sempre colocou a imagem (tanto estática quanto em movimento) em patamar igual de importância em relação ao material sonoro. O visual da banda é agressivo e contestador, como poder ser visto no exemplo da Figura 4. Os shows são repletos de pirotecnia e efeitos especiais⁷, principalmente através da utilização de fogo que arde sobre os artistas e sobre seus instrumentos. No You Tube ([2013a]) é possível assistir a um espetáculo que comprova isso.



Figura 4 Rammstein (foto promocional): imagens fortes e agressiva.

Fonte: <<http://blogs.ocweekly.com/heardmentality/rammstein-splash.jpg>>. Acesso em 04/12/13.

O vídeo escolhido para demonstrar como o Rammstein rompe fronteiras de modo criativo é o da canção “Mein Herz Brennt”, que em tradução livre do alemão para o português significa “Meu Coração Queima”. Apresentamos, a seguir, a letra da canção (em versão resumida), no original e em tradução livre⁸:

<i>Mein Herz Brennt</i>	Meu Coração Queima
<i>Nun liebe Kinder gebt fein acht</i>	Agora, lindas crianças, prestem bastante atenção
<i>ich bin die Stimme aus dem Kissen</i>	eu sou a voz que vem do travesseiro
<i>ich hab euch etwas mitgebracht</i>	eu trouxe para vocês algo comigo
<i>hab es aus meiner Brust gerissen</i>	que arranquei do meu próprio peito
<i>mit diesem Herz hab ich die Macht</i>	com este coração, possuo o poder
<i>die Augenlider zu erpressen</i>	de exercer controle sobre as
<i>ich singe bis der Tag erwacht</i>	pálpebras

⁵ Esta e as demais traduções foram realizadas de forma livre pelo autor do artigo.

⁶ Site oficial: <<http://www.rammstein.de/en/rammstein>> Acesso em 01/12/13.

⁷ O autor do artigo assistiu a apresentação ao vivo do grupo em 1999 na cidade de Porto Alegre.

⁸ Disponível em <<http://letras.mus.br/rammstein/32293/traducao.html>> Acesso em 01/12/13.

“*Mein Herr Brentt*” é o 24o videoclipe da carreira do Rammstein. Como pode ser observado na letra da canção, no videoclipe (Bihac, 2012; You Tube, [2013a]), e através do relato da banda (Schindler, 2012; You Tube, [2013b]), o enredo narra um pesadelo, tendo como base geral os sonhos ruins que as pessoas tem de forma recorrente desde a infância. A banda afirma no *making off* que cada um interpretará o texto para si e terá suas próprias histórias (o que segue a lógica de que uma obra de arte “acontece” e “vive” sempre no espectador). A alegoria escolhida pelo grupo para figurar no clipe é baseada em um pesadelo de um dos integrantes. Neste sonho, existe um monstro (representado por uma atriz que, inclusive, apresenta deformações físicas reais que contribuem para o clima proposto) que tira sua energia vital das lágrimas das crianças, sugando as lágrimas com uma seringa e injetando-as em si. Coerente com a proposta artística da banda, isto é, possuidor de uma linguagem articulada através da agressividade e de fortes imagens, o Rammstein, conforme relata (Schindler, 2012; You Tube, [2013b]), sugere que talvez essa seja a música que melhor retrate a sua obra como um todo. Esta é uma das razões pela qual escolhemos trabalhar com ela. Na Figura 5 podemos ver a personagem demoníaca que observa um dos integrantes da banda enquanto ele dorme. A Figura 6 apresenta a obra “O Pesadelo” do suíço Henry Fuseli na qual, igualmente, um demônio observa uma pessoa enquanto ela dorme, o que auxilia a verificar a existência de uma temática recorrente.



Figura 6 “O Pesadelo” (Fuseli, 1781)

Fonte: <<http://peregrinacultural.files.wordpress.com/2011/11/henryfuseli-suic3a7a-1741-1825o-pesadelo-1781-ost-102x126instituto-de-belas-artes-de-detroit-eua.jpg>>.

Acesso em 01/12/13.

O Rammstein pode ser considerado herdeiro do surrealismo. Klingsöhr-Leroy (2004) aponta que embora sempre existissem artistas cujas obras eram inspiradas em sonhos, no sobrenatural, no irracional e no absurdo, só podemos compreender o Surrealismo se o observarmos no contexto de um período específico: os anos entre as duas Guerras Mundiais. Ela afirma isso, pois, depois dos horrores da 1a Guerra Mundial, imagens belas pareceram não representar mais o mundo com precisão. Talvez aí esteja uma das pistas sobre o que catalisa a agressividade da banda. Para este artigo, o que interessa de fato é a questão da representação do medo, do desconhecido e do sobrenatural que fecunda o nosso imaginário, através de quebra de barreiras e resgate de referências históricas para tornar a imagem crível e com um alto potencial de representação, levando a construção sonora a adquirir uma maior força retórica. A tensão, o ritmo e os efeitos especiais tem papel decisivo na amplificação da mensagem imagética.

Na obra em análise, a primeira fronteira cruzada pelo Rammstein foi a do limite físico-humano devido ao frio (relativo à locação) e ao sofrimento físico (exigido para a atuação cênica). Como apontam os músicos (Schindler, 2012; You Tube [2013b]), fazer o vídeo significou congelar o corpo. Isso se deve ao fato de que as filmagens foram realizadas durante um inverno rigoroso. A locação escolhida foi o Sanatório de Beelitz (na Alemanha), aonde, conforme relatos da banda, ocorreu um grande assassinato (alguns góticos se esfaquearam no local). O sanatório, hoje



Figura 5 Cena de “*Mein Herz Brentt*”

Fonte: <<http://www.rammsteinfan.com.br/site/wp-content/uploads/2012/10/mhb-lena-01.jpg>> Acesso em 01/12/13.

em ruínas e desativado, funcionou no passado como uma clínica psiquiátrica, um centro de tratamento de doenças pulmonares e um hospital russo. Uma locação impregnada com essa carga histórica auxilia à construção narrativa. A segunda barreira a ser rompida foi a de trabalhar com uma equipe oriunda de diversas partes do mundo, com costumes diferentes e maneiras de trabalhar igualmente diferentes. Em um primeiro momento, o grupo convidou o fotógrafo espanhol Eugenio Recuenco⁹, que já havia trabalhado com eles, para dirigir o vídeo. Os artistas salientam (Schindler, 2012; You Tube, [2013b]) um choque entre o *know-how* alemão e espanhol, ao procurarem pelo que eles chamam de “resultados convincentes”. Como afirmam, durante as filmagens ficou nítido que os processos de trabalho são diferentes de um povo para outro. Diz o vocalista: “Chegamos quase ao limite, mas o que importa é o resultado” (Schindler, 2012; You Tube, [2013b], s.p). A equipe estava composta na seguinte configuração: o diretor, Recuenco, não falava inglês nem alemão, só espanhol e francês; o cinegrafista só falava francês; as estilistas só falavam tcheco; e todos os demais da equipe falavam alemão. Se por um lado significou uma fronteira cultural a ser transpassada (lembramos que, como vimos antes, a fronteira diz respeito também ao território físico), por outro, conferiu um colorido único ao produto final.

Apesar do êxito nesta ruptura, uma vez terminado o vídeo¹⁰, a banda julgou-o insatisfatório (o que talvez mostre que, uma vez que Recuenco é um diretor de fotografia e não um diretor cinematográfico, ele parece não ter conseguido ultrapassar essa barreira, permanecendo preso dentro dos limites da fotografia). Nesse momento, outra barreira precisava ser vencida: trazer um novo diretor para recuperar o que já havia sido produzido e avançar em direção a uma nova solução e finalizar o vídeo. Assim sendo, a banda utilizou as imagens geradas por Recuenco, mas optou por outro diretor (este, de fato, um diretor cinematográfico), o alemão Zoran Bihac¹¹ que já havia trabalhado com a banda anteriormente em outros vídeos. Após a sua chegada, Bihac (Schindler, 2012; You Tube, [2013b], s. p.) afirmou que na proposta de Recuenco ocorreram falhas cênico-dramatúrgicas que ele pretendia corrigir. Como diz o diretor, “Em termos fotográficos eram muito bonitas, mas as soluções não

foram boas. Quer dizer, não teve muito efeito. Então me chamaram¹²” (ibidem). Segundo a proposta de Bihac, a primeira versão feita por Recuenco seria, no novo vídeo, considerada como o passado da história. As novas camadas narrativas que ele desenvolveu pretendiam funcionar como uma situação no presente, com olhar para o futuro. As crianças daquela época são o Rammstein de hoje, isto é, seguindo e reforçando a proposta original, a idéia de um pesadelo de infância que não acaba.

A questões de ritmo, movimento e tensão propostas por Villafañe (2006) podem ser precebidas na obra de Bihac (2012). O diretor optou por um contraste de cor que oscila entre o preto e branco e o vermelho ardente, este que sublinha a questão do coração que queima. O fogo, elemento recorrente na obra do grupo, também tem destaque. O ritmo das imagens serve de complemento para a letra e para a camada musical, certificando os apontamentos de Villafañe (2006) sobre a imagem. Em determinada cena do vídeo, o vocalista arranca o próprio coração e o devora (sublinhando o que é dito na letra). Se olharmos para a obra de Singh (2000), observaremos uma recorrência da imagem de órgãos sendo estirpados.

Sobre a questão do ritmo das imagens, como lembra Conter (2013), os videoclipes apresentam uma relação plástica e sincrética, tendo como consequência a tendência para a não linearidade narrativa e a linguagem metonímica, em que o todo se dá através da exibição de pequenas frações em seus planos de curta duração, e mesmo que a história do vídeo apresente uma trajetória com início, meio e fim, percebemos as pequenas frações tecendo a narrativa filmica. Os integrantes do Rammstein atuam como protagonistas dos enredos em seus vídeos, rompendo – assim como fizeram no passado outros artistas como Marilyn Monroe – as fronteiras entre a atuação cênica e o desempenho musical. Seus clipes também deixam de ser meras imagens animadas dos artistas tocando seus instrumentos para se transformarem em uma pintura viva e surrealista, uma atualização de Bosch e Dali.

No campo musical, o grupo também ultrapassa fronteiras, uma vez que trata-se de uma banda que toca *heavy metal* cantado no idioma alemão (que, diferente do inglês, não é a língua “oficial” de artistas

9 Site oficial: <<http://www.eugeniorecuenco.com>> Acesso em 05/12/13.

10 Esta versão pode ser assistida em <<http://www.youtube.com/watch?v=H7FER1bD-nw>>. Acesso em 05/12/13.

11 Site oficial: <<http://www.zoranbihac.com>>. Acesso em 05/12/13.

12 Nessa fala o diretor Bihac parece concordar quando afirmamos que os limites da fotografia cercaram Recuenco (nota do autor).

que – como eles – fazem sucesso no mundo todo), acrescido de elementos de música concreta, erudita e eletrônica, ultrapassando os limites de forma e estilo. Um comportamento maquínico também pode ser percebido em suas performances ao vivo, característica marcante do estilo musical chamado de Industrial, um modelo de sinfonia pesada das máquinas executada, principalmente, a partir de instrumentos eletrônicos, e que também integra a gênese do grupo.

Griffiths lembra que:

Enquanto filmes de efeitos especiais foram uma consequência inevitável da experimentação do cinema no final do Século XIX, sua genealogia se estende mais para trás, na invenção da fotografia em 1839, e além disso, para os espetáculos visuais imersivos do período Barroco. (GRIFFITHS, 2010, p. 164)

Os efeitos especiais utilizados pelo Rammstein, tanto em suas apresentações ao vivo quanto nos vídeo musicais, contribuem para amplificar a sua narrativa e tornar crível a sua imagem de força, mistério, bizarrice, taboo e poder. Mitchell (1993) nos lembra que hoje a credibilidade definitiva da imagem está fora da imagem. Ela ocorre em contratos que se estabelecem entre o artista, a imagem e o espectador. Nesse sentido, o movimento, o ritmo e a tensão estão, em última análise, nos olhos de quem observa. Cabe aos produtores de imagens fornecerem elementos para que o espectador complete a obra. Tendo em vista que a sensação de real tem ligação íntima e direta com a intensidade sensorial, os sentidos devem ser estimulados, porém não devemos esquecer que, por mais que nos esforcemos, uma imagem nunca está à altura e à dimensão da experiência real. A plenitude da intensidade sensorial é a grande fronteira que move a força criativa do Rammstein.

5. Fronteiras, Retórica e Imagem

Se é verdade que todo o meio guarda um fantasma da sua memória, uma imagem residual pela repetição, o vídeo do Rammstein contém uma série de referências artísticas, estéticas e técnicas apresentadas neste artigo que comprovam o que dissertamos até aqui: mudanças de paradigma contribuem para mudanças de olhar (assim ocorreu com os paradigmas artísticos de Bosch, Dali, Singh e Rammstein), todos desenhando imagens do sobrenatural e representações do medo a partir de suas técnicas

particulares calcadas nos paradigmas do seu tempo. O fascínio pela representação do fantástico proposto por Griffiths (2010) pode ser percebido na obra principal (o vídeo do Rammstein), como nas suas antecessoras apresentadas, ou seja, nas de Bosch, Dali e Singh. Ainda que vindas de períodos e contextos históricos diversos, e de campos da arte igualmente distintos, apresentam um traço em comum: a busca pela utilização da tecnologia e da técnica disponível para produzir uma narrativa retórica imagética fantástica convincente.

Onde há diferença, há linguagem. Consequentemente, surge um estranhamento, um súbito desejo de querer ver e compreender a diferença, partindo dos nossos referenciais e não dando conta. Se a linguagem pode ser entendida como um conjunto finito com potencialidades infinitas, o Rammstein procura romper as fronteiras entre múltiplos universos, expandindo o campo musical para outras bordas como fotografia, figurino, atuação cênica, teatro, referencial musical variado, equipe multicultural e os demais pontos apresentados até aqui. As fronteiras nos ajudam a pensar a noção de antes e depois, do que está dentro ou fora. O universo artístico está cercado por bordas: na pintura, na literatura, nas histórias em quadrinhos, na fotografia, no cinema, nos espetáculos ao vivo, etc. Elas servem, tanto como artifício de segurança (dentro do qual nos sentimos confortáveis, nos reconhecemos e sabemos dos nossos limites e dos outros), quanto catalisadoras de movimento e superação. A arte sempre viveu de romper fronteiras.

A realidade existe em baixa resolução; o sonho em alta definição. E é isso que o Rammstein sempre buscou com seu trabalho: romper os limites para alcançar este resultado. Os músicos afirmam (Schindler, 2012; You Tube, [2013b]) que para dirigir seus vídeos, é preciso alguém que tenha muito ritmo, e que conheça a dramaturgia da música. Conhecer a dramaturgia da música, neste caso, talvez seja a fronteira mais complexa a ser rompida.

Referências

ALMEIDA, Rogério Caetano. **O Grotesco Medieval:** Hyeronimus Bosch e as cantigas de maldizer portuguesas. *In:* Todas as Letras, vol 10, n. 2.

- Universidade Mackenzie: São Paulo, 2008. Disponível em <<http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tl/article/viewFile/613/391>>. Acesso em 20/11/13.
- BIHAC, Zoran. **RAMMSTEIN Mein Herz Brennt** (video) in: Rammstein: Videos 1995-2012. São Paulo: Universal Music, 2012.
- CHEDIAK, Almir. **Harmonia e Improvisação** Volume 1. Rio de Janeiro: Lumiar, 1986.
- CONTER, Marcelo Bergamin. **Imagem-Música em Vídeos para Web**: paródias, reciclagens e remixagens. São Paulo: Kanzaú, 2013.
- GRIFFTHS, Alison. **Wonder, Magic and Fantastical Margins**: medieval visual culture and cinematic special effects. In: Journal of Visual Culture. 2010 9: 163. Disponível em <<http://vcu.sagepub.com/content/9/2/163>>. Acesso em 10/10/13.
- KLINGSÖR-LEROY, Cathrin. **Surrealismo**. Germany: Taschen, 2004
- KUHN, Thomas. **As Revoluções como Mudanças de Conceção de Mundo** [1962]. In: HOFF, Monica. A Núvem: uma antologia para professores, mediadores e aficionados da 9a Bienal do Mercosul. Porto Alegre: Bienal do Mercosul, 2013.
- LAROUSSE CULTURAL: **dicionário da língua portuguesa**. São Paulo: Nova Cultural, 1992.
- MITCHELL, William J. **When Is Seeing Believing?** Digital technology for manipulating images has subverted the certain of photography evidence. In: Scientific American, New York, February, 1994.
- RAHDE, Maria Beatriz Furtado. **Imagem**: estética moderna e pós-moderna. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.
- SCHINDLER, Jürgen. **RAMMSTEIN Mein Herz Brennt (making of)** in: Rammstein: Videos 1995-2012. São Paulo: Universal Music, 2012.
- SIMMEL, Georg. **A Moldura**: um ensaio estético (1902). Disponível em <[http://www.unifra.br/professores/arquivos/8547/89602/A Moldura - um ensaio estético \(Georg Simmel\).pdf](http://www.unifra.br/professores/arquivos/8547/89602/A_Moldura_-_um_ensaio_estetico_(Georg_Simmel).pdf)> Acesso em 10/10/13.
- SINGH, Tarsem. **The Cell (4/5) Movie CLIP - Carl's Torture Chamber (2000) HD**. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=NlP9f8i-4c4>>. Acesso em 03/12/13.
- STRICKLAND, Carol. **Arte Comentada**: da pré-história ao pós-moderno. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- TIETZMANN, Roberto. **Efeitos Visuais como Elementos de Construção Narrativa Cinematográfica em King Kong**. Tese de Doutorado. Porto Alegre: FAMECOS/PUCRS, 2010.
- ÚBEDA, Joan. **Dimension Dali**. Catalunya, 2004. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=23KfoH7dI_c> Acesso em 08/08/13.
- VILLAFANE, Justo. **Introducción a la Teoría de la Imagen**. Madri: Ediciones Pirámide, 2006.
- YOU TUBE. **Rammstein (Live aus Berlin) HQ - HD - By Bomberito324 -**. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=XHY2OB1ceEE>> Acesso em 01/12/13. [2013a]
- _____. Rammstein - “Making Of Mein Herz Brennt” [English Subtitles] HD. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=Em1eDq3W_7Y> Acesso em 20/11/13. [2013b]
- _____. Rammstein - Mein Herz Brennt (Explicit Version) (Legendado). Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=uKwuPDjlB6s>>. Acesso em 20/11/13. [2013c]
- ZAPPA, Frank. **The Real Frank Zappa Book**. New York: Touchstone, 1990.