UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

FACULDADE DE COMUNICAÇÃO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA CONTEMPORÂNEAS

A FABRICAÇÃO DO ÍDOLO POP: A ANÁLISE TEXTUAL DE VIDEOCLIPES E A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DE MADONNA

RODRIGO RIBEIRO BARRETO

Salvador

2005

RODRIGO RIBEIRO BARRETO

A FABRICAÇÃO DO ÍDOLO POP: A ANÁLISE TEXTUAL DE VIDEOCLIPES E A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DE MADONNA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas.

Orientador: Prof. Dr. Wilson da Silva Gomes

Salvador

2005

AGRADECIMENTOS

A meu pai e minha mãe, pela paciência, apoio e carinho ilimitados.

A Rosana e Luís Roberto, minha irmã e meu irmão sempre presentes.

A Gabriela, a Greice e Ludmila, não podia desejar melhores companheiras de pesquisa.

A Luiz, Romulo, Cristiano, Roger, Felix, Sergio e Biagio, que, na hora do aperto, tornaram menos sofrido o percurso de elaboração da dissertação.

Aos professores Wilson Gomes – meu orientador oficial há quase cinco anos –, Maria Carmem Jacob de Souza, José Benjamim Picado, Jeder Janotti Jr. e José Francisco Serafim, cujas orientações eventuais foram imprescindíveis para o meu trajeto de pesquisa.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), que viabilizou minha pesquisa com a oferta de bolsa durante o Mestrado.

RESUMO

A trajetória videográfica de Madonna, iniciada há mais de 20 anos, confunde-se com o próprio desenvolvimento do videoclipe, cuja consolidação aconteceu também a partir dos anos 1980. Desde então, a contínua popularidade da artista deu a ela e a seus colaboradores respaldo para executar inovações tanto estilísticas quanto temáticas neste formato. A artista adotou os clipes como mais um desdobramento de seu trabalho artístico e como ferramenta para a construção ou a fabricação de sua imagem pública.

Esta dissertação foi guiada pelo propósito de analisar videoclipes, considerando-os como obras expressivas passíveis de serem compreendidas tanto em abordagens voltadas para o deslindamento de sua organização interna quanto no seu funcionamento como instrumentos efetivos no processo de construção de imagem de Madonna. O trabalho apresenta o resultado da aplicação de uma metodologia de análise sobre um *corpus* de 18 (dezoito) clipes representativos do percurso videográfico da artista. Foram incluídas obras correspondentes a canções de todos os álbuns da cantora e, desse modo, de todas as suas fases criativas. Esta abordagem analítica textual foi desenvolvida e aplicada no grupo de pesquisa *Laboratório de Análise Fílmica*, coordenado pelo Prof. Wilson Gomes, e procurou identificar: a) os elementos primordialmente manipulados em cada obra, b) os modos de organização interna destes elementos e c) os tipos de efeitos programados na obra e por ela suscitados.

Com base na familiaridade conquistada no contato com toda a videografia de Madonna e de posse dos resultados da abordagem individualizada dos videoclipes selecionados, foi avaliada a recorrência de certos elementos – temáticos, cênicos, imagéticos, musicais, narrativos e coreográficos – de uma obra para a outra, procurando identificar a relação destes achados com diferentes conceitos ou pressuposições que nortearam e norteiam as impressões a respeito de Madonna. A imagem da artista está associada à versatilidade, ao amplo controle criativo do seu trabalho, à verve polêmica e à habilidade de reinventar-se através de apropriações diversas, assunção de diferentes *personae* artísticas e os mais variados arquétipos.

Palavras-chave: Videoclipe; Madonna; Crítica e interpretação; Análise textual; Vídeo; Construção de imagem; Música pop-rock; Arte e comunicação.

ABSTRACT

Madonna's videography, begun over 20 years ago, follows the evolution of music video itself, also consolidated in the 1980s. Ever since, Madonna's continuous popularity has provided her and her supporting team with a basis to perform both stylistic and thematic innovations in her music videos. The singer adopted music videos as an additional unfolding to her work and as a tool to construct and forge her public image.

This thesis intended to analyse music videos, considering them expressive works which can be understood not only through approaches concerned with the elucidation of their internal organization, but also in terms of their operation as effective tools in the process of construction of Madonna's image. The result of the application of a methodology of analysis on 18 music videos, representative of Madonna's videography, is presented. Videos for songs from all of her albums and, therefore, from all of her creative phases have been included. This textual, analytical approach was developed and applied in the *Laboratory of Film Analysis*, research group coordinated by Professor Wilson Gomes. The approach intended to identify: a) the elements fundamentally manipulated in each work, b) the forms of internal organization of these elements and c) the kinds of effects programmed in the work under analysis.

Based on the familiarization obtained by the contact with all the videography of Madonna, and by means of the results of the analysis of each selected music video, the recurrence of certain thematic, scenic, imagetical, musical, narrative and choreographical elements was assessed, aiming at the identification of their relationship with several concepts and preconceptions on which the impressions about Madonna have been based. Madonna's image is associated with versatility, with a wide, creative control over her work, with her polemical verve and her ability to re-create herself by means of different appropriations, the assumption of several artistic *personae* and diverse archetypes.

Key words: Music videos; Madonna; Criticism and interpretation; Textual analysis; Video; Image fabrication; Popular music; Art and communication.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **8**

1. OS VIDEOCLIPES SOB DIFERENTES ÂNGULOS **15**

1.1. Sobre a estrutura dos videoclipes: a natureza compósita do formato passo a passo **16**

1.1.1. Quanto de vídeo há nos videoclipes? : uma comparação com a videoarte 16
1.1.2. A conexão vídeo e cinema: liame fundamental no videoclipe 21
1.1.3. Televisão e videoclipe: as origens do rótulo publicitário e a busca de convenções 26
1.1.4. Música pop e videoclipe: as posições ocupadas pelos artistas musicais 29
1.1.5. Aspectos da dimensão musical dos videoclipes 32

1.2. Características gerais dos videoclipes **37**

1.3. O foco teórico sobre videoclipe: abordagens pós-modernas e estudos culturais **42**

1.3.1. Pós-modernidade 43
1.3.2. Cultura popular e moldes pós-modernos de análise: os videoclipes como pretexto 45
1.3.3. O posicionamento culturalista anti-pósmoderno 46
1.3.4. A relativização da percepção dos videoclipes como formato comercial 47
1.3.5. Videoclipes e a noção de autenticidade: interseções entre Estudos Culturais e argumentações pós-modernas 49
1.3.6. As limitações das abordagens pós-modernas e culturalistas na análise dos videoclipes 50

2. POÉTICA DO VIDEOCLIPE **52**

2.1. Apresentação metodológica **53**
2.2. Dimensões textuais dos videoclipes **57**

3. APLICAÇÃO METODOLÓGICA: AS ANÁLISES DOS VIDEOCLIPES DE MADONNA **61**

3.1. Borderline **62**
3.2. Like a Virgin **70**
3.3. Material Girl **75**
3.4. Papa Don´t Preach **81**
3.5. Open your Heart **86**
3.6. Like a Prayer **92**
3.7. Express Yourself **97**
3.8. Vogue **101**
3.9. Justify my Love **107**
3.10. Fever **113**
3.11. Take a Bow **118**

3.12. Human Nature **124**
3.13. Ray of Light **129**
3.14. Drowned World/ Substitute for Love **134**
3.15. Music **140**
3.16. What It Feels Like for a Girl **146**
3.17. American Life **151**
3.18. Hollywood **157**

4. A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DE MADONNA ATRAVÉS DOS VIDEOCLIPES **162**

4.1. A proeminência de Madonna no formato videoclipe **163**
4.2. Carisma e fotogenia nos videoclipes de Madonna **164**
4.3. O estilo camaleônico de Madonna **169**
4.4. Situações e temas recorrentes nos videoclipes de Madonna **171**

CONCLUSÃO **179**

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS **185**

ANEXO I:
Pinturas de Tamara de Lempicka **193**

ANEXO II:
Fotografias de Horst, Hoynigen-Huene & Hurrel **194**

ANEXO III:
Fotografias de Guy Bourdin **195**

ANEXO IV:
Videografia de Madonna **196**

INTRODUÇÃO

Na década de 1930, segundo Neil FEINEMAN (2000: 13), os estúdios hollywoodianos experimentavam a associação entre música popular e imagens através da elaboração de produtos com uma unidade própria[1] e que – destinados à promoção musical e ao entretenimento – eram exibidos nos cinemas americanos junto com os desenhos animados, as notícias e os *trailers* que antecediam o longa-metragem. Denominados simplesmente de *short films*, essas filmagens em estúdio tinham uma duração entre três e oito minutos e mostravam apresentações de diferentes artistas, como, por exemplo, Bessie Smith, Billie Holiday e Bing Crosby. Alguns desses *short films* organizavam-se também como breves conduções narrativas, que apresentavam, às vezes, temas mais instigantes do que os próprios filmes de Hollywood. Como o formato era considerado meramente uma distração prévia à exibição dos longas, a censura sobre os *short films* era menos severa; desse modo, as histórias mostradas podiam caracterizar-se pela presença de certa ironia, dedicando-se a comentários sociais ou políticos. Na mesma época, as investidas européias semelhantes resultaram, como de hábito, em filmes de caráter mais nitidamente experimental: a imagem tendia à abstração ou ao jogo de formas geométricas e utilizava-se a música erudita ou o jazz[2]. Com o advento da Segunda Guerra Mundial, os *short films* perderam seu espaço nas salas de cinema, deixando de ser produzidos.

Uma possibilidade alternativa para a exibição de curtas musicais surgiu em dois momentos e locais diferentes. Trata-se da invenção de máquinas caça-níqueis batizadas *The Panorom Sound* (EUA, pós-guerra) e *Scopitone* (França, década de 1960) e distribuídas em bares, clubes e pontos comerciais: a concorrência televisiva foi determinante para o

[1] Não se tratando, portanto, de trechos editados de filmes musicais.
[2] O mais destacado cineasta com este tipo de trabalho foi o alemão Oskar Fischinger. Com formação em música e *design*, o diretor trabalhou com animação.

desaparecimento dessas duas formas similares de veiculação. Segundo Andrew GOODWIN (1992: 202), os filmes em preto e branco exibidos nas *Panorom* eram chamados de *Soundies*, tratando-se de apresentações de artistas de vários estilos populares – *pop*, jazz e R&B – com características bastante semelhantes aos atuais videoclipes: dublagem do canto e simulação de execução instrumental, introdução de elementos narrativos. Os filmes coloridos dos *Scopitones* tinham temas mais variados:

> "*Os Scopitones não tinham necessariamente que mostrar cantores famosos, podendo simplesmente exibir danças tribais exóticas, stripteases ou coreografias de jazz band. A promoção de um número musical ou a criação de uma imagem de estrela eram, naquele tempo, ainda secundários à atração, ao entretenimento espetacular ou à satisfação dos desejos voyeuristas do público*". Heide PEETERS (2004: on-line)[3]

Nos primórdios da televisão norte-americana, alguns *Soundies* eram exibidos nos intervalos da programação. No entanto, era muito mais valorizada, neste meio, a presença ao vivo dos artistas musicais em programas de auditório, o que, com o tempo, passou a se mostrar oneroso. A necessidade de novas atrações a cada semana e os altos custos de viagens internacionais fizeram com que, na metade dos anos 60, as gravadoras estadunidenses começassem a financiar pequenos filmes promocionais com seus principais artistas para serem exibidos na Inglaterra. PEETERS (2004: on-line) relacionou o sucesso de programas televisivos como *Bandstand* ou *The Ed Sullivan Show* – nos quais artistas populares apresentavam suas novas canções – com a preparação das condições para o estabelecimento do formato videoclipe, "*uma vez que os performers mais famosos logo não estariam mais disponíveis para ir a todos os programas*"[4].

Os filmes de divulgação produzidos pelas gravadoras – na sua maioria, registros de apresentações ao vivo – continuaram sendo realizados na década seguinte e encontraram, no vídeo, um suporte ainda mais barato e mais adequado à experimentação. Até esta época, a utilização inovadora do suporte videográfico estava restrita à videoarte. Segundo Marco GAZZANO (1985: 135), no entanto, a partir do final da década de 70, o vídeo sai "*do circuito*

---

[3] As citações retiradas de textos consultados nas línguas inglesa, francesa e espanhola foram traduzidas, no corpo do trabalho, pelo próprio autor da dissertação. Nesta nota de rodapé e em outras sucessivas, as citações em questão serão também apresentadas no original: "*The Scopitones did not necessarily have to feature famous artists singing and could just as easily show exotic tribal dances, stripteases to music or jazz band choreographies. Promotion of a musical number or creation of a star image were at that time still secondary to the attraction, to spectacular entertainment or to satisfying the peepshow desires of the club audiences*"

[4] "*(...) as the most famous performers would soon not be able anymore to attend all the shows*"

das galerias de arte às quais estivera confinado por mais de um decênio" e passa a conquistar "*de fato um espaço próprio em todos os âmbitos da produção da imagem, do artístico ao industrial*". De qualquer modo, a liberdade na manipulação das imagens e a busca por alternativas próprias às estéticas fílmica e televisiva – uma herança de pioneiros da videoarte, como o coreano Nam June Paik – iriam, certamente, repercutir sobre a elaboração de clipes.

No plano criativo e no econômico, portanto, estavam lançadas as bases para a consolidação do formato clipe. Entre o final dos anos setenta e início dos anos oitenta, novidades na programação e nos canais televisivos alargaram, por sua vez, as possibilidades de visibilidade dos vídeos musicais, algo do interesse tanto da indústria televisiva quanto musical: "*com o videoclipe, a gravação musical penetra inequivocadamente na corrente principal da comunicação de massa*" (Roy ARMES, 1999: 169). Em 1979, estreou, na Inglaterra, o primeiro programa semanal de exibição de videoclipes, *The Kenny Everett Video Show*.

Ainda nesta época, como afirmou Dave LAING (1985: 81), "*as novas tecnologias de transmissão televisiva a cabo e por satélite abriram a possibilidade de canais com programação especializada*"[5]. Em 1981, surge, nos Estados Unidos, a MTV, um canal a cabo 24 horas no ar e dedicado à música, cujo sucesso consolidará definitivamente o formato dos vídeos musicais. O êxito destes produtos, nos anos 80, não ficou restrito aos países onde esse canal era veiculado. No Brasil, os clipes – inclusive os nacionais – eram atração anunciada exaustivamente por programas de grande audiência (o *Fantástico*, por exemplo) e tinham ainda seus próprios espaços, enchendo as grades de programação dos finais de semana: a MTV chegou ao país com uma década de atraso, somente no final de 1990, tendo, nesta época, uma transmissão geograficamente limitada.

Atualmente, o número e a diversidade dos canais de televisão especializados na exibição de clipes aumentaram bastante, estando a maioria deles disponível pelos sistemas de TV por assinatura: a programação destes canais está se especializando, cada vez mais, de acordo com seu público alvo (além dos adolescentes, outros grupos etários vêm sendo objeto dessas investidas), com um estilo musical específico (vídeos de música country, por exemplo) ou mesmo com a origem dos vídeos exibidos (há canais que só veiculam música latina). Além desse acesso televisivo, os videoclipes estão ainda disponíveis tanto para a locação ou venda

---

[5] "*The new technologies of satellite and cable broadcasting have opened up the possibility of specialised programmimg (...)*"

direta ao consumidor quanto na Internet, permitindo ao espectador planejar sua apreciação independente da programação televisiva.

Os videoclipes como objeto de estudo

Os videoclipes vêm sendo adotados como tema de pesquisa por causa de sua importância cotidiana tanto para o público, que pode acompanhá-los diariamente em canais televisivos cada vez mais especializados, quanto para músicos, já que servem como meio privilegiado de divulgação do seu trabalho e de expressão artística. No entanto, a presença de produtos da cultura massiva como parte dos currículos acadêmicos não implica um aprofundamento do debate sobre a qualidade dos produtos, visto que os posicionamentos não tratam do êxito interno das obras, mas têm outro tipo de motivação:

> "*Nas salas de aula, quando um texto popular*[6] *(um show de TV, um vídeo de Madonna ou um CD do Nirvana) é lido positivamente, o que é levado em consideração não são suas qualidades ou efeitos imediatos, mas as oportunidades que ele oferece para interpretação adicional, para uma leitura, uma leitura a contragosto. E nesta perspectiva, mesmo o julgamento de algo — uma novela de Jeffrey Archer, um musical de Andrew Lloyd Weber — como ruim é, na verdade, uma avaliação política e não estética, um comentário sobre o mercado e não sobre a forma*" (FRITH, 1996: 14)[7].

Alf BJÖRNBERG (2000: 347-355) destacou a diversidade dos estudos teóricos sobre os videoclipes, elencando alguns dos ângulos destas discussões: 1) o exame de sua dimensão visual, 2) o estabelecimento da relação das imagens com a estrutura das canções a

---

[6] O termo "popular" refere-se aqui à noção de cultura *pop*, que está relacionada às repercussões de diferentes gêneros musicais voltados principalmente para o público jovem sobre as artes, a moda, os costumes e sobre a indústria de bens culturais. Base sonora dos videoclipes, a música *pop* – "*uma mistura de tradições, estilos e influências musicais*" (Roy SHUKER; 1999: 8) – desafia uma definição exata e direta, abrangendo uma faixa diversa de gêneros musicais populares, como o *rock*, o *pop*, o *reggae*, o *rap*, a *world music* e as diversas vertentes da *dance music*. A popularização do *pop-rock* foi iniciada no final dos anos 50, estando relacionada com o aumento da influência norte-americana em todo mundo após a Segunda Guerra Mundial. A cultura *pop* não está, no entanto, restrita à música. Suas manifestações aparecem no cinema, televisão, quadrinhos, dança, teatro, artes plásticas, *design*, vídeo, *websites*, etc. Por um lado, ela é marcada pela diversidade, pelo caráter mutante, pelo apelo à dimensão somática (ao corpo, à sensualidade), pela utilização de várias referências e pela valorização do espírito criativo e da intuição. Por outro, essas manifestações fazem parte de um esquema de produção e distribuição de massa de produtos culturais, sofrendo pressões para sua padronização.

[7] "*In the classroom, then, when a popular text (a TV show or a shopping mall, a Madonna video or a Nirvana CD) is read positively, what´s at issue is not its immediate qualities or effects, but the opportunities it offers for further interpretation, for a reading, for a reading 'against the grain'. And from that perspective even the judgment that something – a Jeffrey Archer novel, an Andrew Lloyd Webber musical – is 'bad' is really a political rather than an aesthetic assessment, a comment on markets, not form*"

serem por eles divulgadas, 3) a discussão do seu papel como mecanismo de construção de celebridade, 4) o questionamento – desde o início de sua popularização – do seu mérito artístico, 5) a identificação de suas características – pretensas ambigüidade, múltipla referencialidade e estrutura fragmentária – como sintomas da pós-modernidade, 6) sua posição nos debates sobre autenticidade e artifício na música *pop* e *rock*, além de 7) o estudo da representação de certos grupos sociais nos vídeos musicais.

A pesquisa que originou esta dissertação está relacionada, à sua maneira, com os quatro primeiros tópicos supracitados. Trata-se de um percurso de análise da organização interna dos clipes, focalizando a interação entre suas instâncias musicais e visuais, que se desdobra para uma abordagem do papel destas obras – como parte da videografia de uma artista específica – no estabelecimento da imagem pública desta: serão apresentados aqui os resultados da aplicação de uma metodologia de análise – a *Poética do Filme* – para a avaliação dos videoclipes, particularmente da cantora Madonna. A propósito, parece importante uma breve digressão para frisar os motivos da escolha desta trajetória em particular como objeto de estudo.

No contexto de produção do formato, a carreira da artista, iniciada há mais de 20 anos com *Everybody*, confunde-se com o próprio desenvolvimento dos videoclipes, cuja consolidação aconteceu também a partir dos anos 80. Sua figura se sobressai não somente pela quantidade de obras realizadas, mas também porque ela parece ter entendido o amplo potencial do formato, tanto como um eficaz veículo auto-promocional e de consolidação de uma imagem — ou, no caso em questão, imagens — quanto como mais uma possibilidade artística legítima e instigante. A contínua popularidade da artista deu a ela e a seus colaboradores respaldo para executar inovações tanto estilísticas quanto temáticas neste formato. Apesar do grande sucesso, a artista nunca conduziu sua carreira de modo conformista ou conservador, apresentando-se como agitadora cultural com grande capacidade de agendar temas na mídia, influenciar gostos e criar modas. Por tudo isso, seus clipes controversos têm um poder de atração não limitado a fãs. No meio acadêmico, a vinculação entre Madonna e o formato não passou despercebida. Quando a discussão trata do videoclipe em geral, poucas vezes, seus trabalhos não são citados como exemplo. Do mesmo modo, quando se está falando da trajetória da cantora, quase sempre se destaca a relevância dos vídeos na sua carreira.

Através de um método organizado e com consistência teórica e argumentativa, buscou-se um acesso cada vez mais detalhado e autorizado aos clipes, contribuindo para a discussão sobre os aspectos objetivos a serem levados em conta para atestar sua qualidade. Este trabalho não se associa a posicionamentos que insistem na desvalorização do formato videoclipe por sua vinculação à produção econômica ou pela identificação de pressões para sua padronização: acredita-se que o discernimento do valor estético somente pode ser decorrente do contato com as obras e de sua interpretação. Discussões acerca da inserção dos videoclipes nas grades de programação televisiva especializada ou da relação com os interesses comerciais da indústria musical não são contempladas na abordagem analítica empregada: ela se volta, mais detidamente, para a consideração desses produtos em sua singularidade, para a identificação dos diversos recursos utilizados nos clipes e dos modos como estes são postos em interação na organização da obra e, por fim, como tudo isso se reflete na apreciação.

O interesse do autor desta dissertação pelo videoclipe precede qualquer envolvimento acadêmico. Seu contato inicial com o formato aconteceu já no início da década de 1980, uma fruição que se prolonga até os dias de hoje. Membro, desde 2000, do grupo de pesquisa *Laboratório de Análise Fílmica*, o autor passou desenvolver a pesquisa efetiva sobre os vídeos musicais e sobre a obra videográfica de Madonna dois anos depois, visando a elaboração de monografia de conclusão do curso de Jornalismo (Faculdade de Comunicação – Universidade Federal da Bahia). Em 2003, o projeto de estudo sobre a relação da análise textual de clipes e a construção da imagem de Madonna teve continuidade, a partir de então engajado na linha *Análise de Produtos e Linguagens da Cultura Midiática*, integrante do programa de pós-graduação da FACOM/UFBA.

A composição desta dissertação retoma a ordem dos passos da pesquisa, um percurso durante o qual se percebe a variedade de entradas possíveis para a compreensão dos videoclipes. No primeiro segmento, essa abordagem será feita de três modos. A partir da constatação do caráter compósito dos clipes, pretende-se rastrear as origens de suas convenções em outras formas artísticas ou meios de comunicação: entre as muitas fontes arroladas, a videoarte, o cinema, a televisão e a música *pop* terão aqui uma atenção mais detida. Depois, serão apresentadas aquelas que seriam, segundo diferentes autores, as características mais típicas do formato, embora a vertiginosa flexibilidade dos clipes se traduza sempre pela incorporação de alguma novidade técnica ou expressiva. Por fim, serão

apresentados dois tipos de abordagem acerca dos videoclipes – as considerações pós-modernas e os Estudos Culturais – como uma forma de abrir terreno para a apresentação teórica e dos resultados da aplicação de uma metodologia de análise textual, que constituirá as partes seguintes deste trabalho.

Os fundamentos da *Poética do Filme* serão apresentados no segundo segmento da dissertação, no qual realizar-se-á ainda uma exposição das dimensões textuais específicas do formato videoclipe à luz da perspectiva metodológica adotada. Logo depois, serão expostos os resultados das análises textuais de 18 (dezoito) videoclipes; já neste segmento breves comparações entre as obras e a identificação de algumas das principais marcas estilísticas de Madonna prepararão o caminho para o investimento mais aprofundado acerca da construção da imagem da cantora. Na última parte da dissertação, os achados analíticos individuais passam a ser encarados em uma perspectiva de conjunto: na inter-relação entre os clipes e no aparecimento recorrente de certos elementos – temáticos, cênicos, imagéticos, musicais, narrativos e coreográficos – de uma obra para a outra, procurar-se-á identificar estratégias para definir a imagem pública de Madonna.

1. OS VIDEOCLIPES SOB DIFERENTES ÂNGULOS

Diferentes termos fazem referência à associação entre música popular e imagens destinada, principalmente, à exibição televisiva: um mesmo produto cultural pode ser chamado de vídeo musical, videoclipe, clipe promocional ou apenas clipe. Parece possível relacionar a escolha e a predominância no uso de algumas dessas denominações com a posição de certos autores diante do formato. Em linhas gerais, essa utilização não guarda nenhum mistério particular. Insistem na expressão "vídeo musical" alguns teóricos que consideram a música como elemento sempre central à compreensão deste produto e que estão, ao mesmo tempo, preocupados com sua inserção nas grades de televisão – sobretudo, canais especializados. O termo "videoclipe", por sua vez, destacaria a importância do suporte ou do meio de exibição do produto, além de transmitir a idéia de colagem, de associação de elementos, a ele inerente. "Clipe promocional" é a expressão ideal para aqueles que concentram seu investimento teórico acerca da estrutura do formato na sua função comercial, isto é, a de servir como publicidade para canções de trabalho, *singles* e álbuns da indústria musical. Por fim, "clipe" tanto é usado como uma forma abreviada de outros termos, evitando a repetição de palavras em um texto, quanto pode ser utilizado – de modo mais significativo – por aqueles que querem destacar o descolamento do formato com relação ao suporte vídeo, sublinhando assim a freqüente ocorrência de intrincamentos entre vídeo, cinema e tecnologias digitais no âmbito da produção ou da expressão do formato. No decorrer desta dissertação, "vídeo musical", "videoclipe" e "clipe" serão utilizados como sinônimos, não se colocando, em princípio, as distinções conceituais observadas, exceto quando se fizer necessário preservar o cerne das idéias transmitidas pelos autores que insistem em adotar este ou aquele conceito corrente, segundo os respectivos investimentos teóricos. Apenas o recurso à expressão "clipe promocional" será evitado: embora essa dimensão do formato não seja esquecida durante as análises, os clipes serão aqui particularmente abordados em sua função

expressiva, quiçá, artística. Mesmo nesta simples recorrência às diferentes denominações do formato, o que se evidencia é a variedade de entradas possíveis para a compreensão dos videoclipes.

1.1. Sobre a estrutura dos videoclipes: a natureza compósita do formato passo a passo

1.1.1. Quanto de vídeo há nos videoclipes? : uma comparação com a videoarte

A depender de sua aplicação, o vídeo pode ser considerado, segundo ARMES, em diferentes planos. Trata-se de um dispositivo de gravação e reprodução – peculiarmente caracterizado pelo suporte em fitas magnéticas – tanto de uso doméstico quanto profissional (no meio televisivo e publicitário), além de ser possível identificar um "*uso criativo do vídeo como um meio em si*" (ARMES, 1999: 96). O maior interesse aqui repousa sobre esta última forma de utilização, ou seja, sobre o funcionamento estético do vídeo:

> "O *vídeo deixa de ser concebido e praticado apenas como uma forma de registro ou de documentação, nos sentidos mais inocentes do termo, para ser encarado como um sistema de expressão, através do qual é possível forjar discursos sobre o real (e sobre o irreal). Em outras palavras, o caráter textual, o caráter de escritura do vídeo se sobrepõe lentamente à sua função mais elementar de registro*" (MACHADO, 1992: 8).

Isso certamente não exclui considerações sobre os modos como sua dimensão técnica permite determinadas particularidades expressivas. Na verdade, como será visto, é a sua maleabilidade material o principal requisito para as intervenções neste meio. ARMES (1999: 138) resume, "*talvez a melhor definição de vídeo seja a de um material de gravação em busca de um modo de produção*", no que parece completado pela afirmação de Philippe DUBOIS (2004: 77) acerca dos "*modos principais de representação*" em vídeo:

> *"(...) de um lado, o modo plástico ("a videoarte" em suas formas e tendências múltiplas) e, de outro, o modo documentário (o "real" – bruto ou não – em todas as suas estratégias de representação). E sobretudo (...) os dois com um sentido constante do ensaio, da experimentação, de pesquisa, de inovação. Não por acaso, o termo mais englobante que se encontrou para falar dessa diversidade foi videocriação".*

O propósito de uma compreensão abrangente do formato videoclipe passa, portanto, pela avaliação do grau de influência da videocriação – especialmente de seu modo plástico – sobre este produto cultural. Ainda que pareça haver um acordo quanto à impossibilidade de definição de uma especificidade estética do vídeo – "*um meio eclético*", nas palavras de ARMES (1999: 164); um intermédio "*entre a ficção e o real, entre o filme e a televisão, entre a arte e a comunicação etc*.", segundo DUBOIS (2004: 69) –, concorda-se que, neste meio, alguns recursos e estratégias predominam e são reiterados de modo característico. Focalizar a atenção sobre eventuais correspondências e também sobre as divergências entre videoarte e videoclipe é o caminho obviamente a ser seguido para definir o que há de vídeo nos videoclipes: convenções não bem apropriadas a esta chancela serão então remetidas a outros meios ou formas artísticas fontes, o que permitirá uma compreensão gradual e detalhada do formato.

Os freqüentes procedimentos de manipulação da imagem representam uma primeira aproximação entre videoarte e videoclipe, podendo ser realizados ou na captação ou na pós-produção do material. Imagens de diferentes origens são sobrepostas e exibidas concomitantemente pela aplicação de um recurso de transparência. Recortes de registros móveis ou imóveis são misturados lado a lado como nas colagens. Cores são alteradas ou simplesmente suprimidas por alterações no próprio sinal eletrônico. Formas são francamente transformadas, cenários se modificam por incrustações de novas imagens, fazendo com que figuras humanas apareçam ou desapareçam em contextos os mais inusitados. Tais efeitos são bem conhecidos e, segundo Marita STURKEN (1989: 76), foram chamados em causa na busca da definição de uma sintaxe videográfica: os artistas utilizavam estes recursos e procuravam explicar seus elementos metafóricos e narrativos, isto é, a evocação de determinados estados anímicos ou a expressão de significados.

O caráter diversificado da videoarte e dos videoclipes e o dinamismo de suas mudanças em função de interpenetrações com outras formas culturais dificultam – ou mesmo, impossibilitam – uma definição precisa de relações entre o uso de determinados recursos de manipulação e o estabelecimento assegurado de certos sentidos, sentimentos ou sensações. Embora tenham sua utilidade como caracterização geral do que já foi realizado nestas obras, as demarcações *a priori* certamente não devem ser consideradas como definitivas. Seguramente, é mais aconselhável tirar conclusões de obra a obra, inventariando, durante a

análise, achados empíricos que possam "explicar" a utilização deste ou daquele recurso de modo a confirmar uma convenção ou descobrir a instauração de uma novidade.

A freqüência e a predominância de tais investimentos, no entanto, distinguem aquilo que seria mais próximo de uma especificidade (sempre relativa) do texto videográfico. Tanto na videoarte quanto nos clipes, a recorrência a tais efeitos se coaduna com tentativas de rompimento com o realismo ilusionista do cinema ou factual televisivo, com a liberdade de criação e com a mistura de referências das mais diversas origens. Alguns desses efeitos são apontados por alguns autores como mais propriamente videográficos, a exemplo das incrustações (a figura mais importante de mescla imagética e a mais específica ao funcionamento eletrônico da imagem, segundo DUBOIS, 2004: 82) e o estabelecimento de novas relações entre imagem e texto verbal através da utilização de "*uma invenção da tecnologia do vídeo*" (MACHADO, 1992: 8), o gerador de caracteres.

Neste ponto já é possível delimitar alguma divergência entre as obras da videoarte e os videoclipes. Por sua vinculação às artes plásticas, a vertente mais pictórica da videoarte[8] levou às últimas conseqüências a utilização dos efeitos videográficos como visão fragmentada, múltipla, chegando, não raramente, à abstração. Por sua vez, na grande maioria dos clipes – apesar de serem produtos de marcada experimentação visual no âmbito televisivo –, observa-se a manutenção ou pronta restituição da integridade (da reconhecibilidade) de, pelo menos, uma imagem, aquela do cantor ou da banda. Obviamente, há uma razão comercial para isso, uma vez que se trata de um reflexo da ligação dos videoclipes com a intenção promocional das indústrias musical e também televisiva. É possível, no entanto, uma interpretação mais positiva desta presença reconhecível do artista musical, isto é, uma vontade sua de expandir seus meios de expressão até a dimensão visual, o que não é nada estranho à música *pop*. Parece compreensível, entre realizadores e admiradores da videoarte, uma certa desconfiança com relação aos videoclipes, considerando a oposição do setor com relação à televisão comercial e a negação, nas discussões da área, da mistura entre "*certas antíteses culturais: arte e tecnologia, televisão e arte, arte e problemas de modificação social, artistas coletivos e individuais, o mundo artístico convencional e as estratégias anticonvencionais, os*

[8] Além das obras pós-produzidas, são freqüentes, em videoarte, trabalhos pensados como processo, isto é, que se desenrolam em tempo real com a captação e apresentação se dando concomitantemente. Tais obras põem em relevo a presença do próprio dispositivo de gravação e reprodução. Podem ser lembradas ainda as instalações e videoesculturas, cuja ênfase é na relação entre a imagem videográfica e o espaço. Nestes casos, fica claro, portanto, a enfatização de aspectos menos passíveis de comparação com aqueles identificados no videoclipe.

mundos do lucro e a renúncia do lucro, a forma e o conteúdo"[9] (STURKEN, 1989: 72). Há, contudo, no universo da videoarte, uma recorrência à exibição da figura do criador em diversas obras videográficas, o que levou a crítica de arte Rosalind Krauss a "*etiquetar o vídeo como consubstancialmente narcisista*"[10] (STURKEN, 1989: 76): essa estratégia não deixa de ter vínculos com a presença do artista musical em frente às câmeras, especialmente nos casos em que este pode ser considerado como um dos criadores proeminentes do videoclipe.

Uma outra conseqüência derivada da tendência pictórica – seja na videoarte, seja nos clipes – é o surgimento de uma condição não narrativa em certas obras[11]. Há ainda um modo diferente de entrelaçamento entre as duas formas aqui consideradas, que pode também resultar em trabalhos organizados sem a apresentação de uma história: a relação entre a arte videográfica conceitual e os clipes. Jean-Marc LALANNE fala de obras videográficas não excessivamente concentradas na manipulação diversificada da imagem, mas com uma inclinação para lidar com relações espaciais – também entre corpos – e temporais (nos clipes, limitadas pela duração da canção, mas ainda possíveis na relação entre ritmo imagético e musical). Ele cita o diretor Jean-Baptiste Mondino como um exemplo "matricial" desta tendência: "*Mondino libera o clipe do jugo narrativo. Seus clipes liquidam com a narração em benefício de um dispositivo formal único. Como na videoarte, uma só situação é suficiente*" (2000: 62)[12]. É interessante notar que o autor destaca uma via dupla de influências entre a arte conceitual e o clipe, lembrando que "*numerosos são os vídeos de arte concebidos como ilustrações visuais de canções conhecidas*"[13] (2000: 63).

Além da manipulação visual, a imagem videográfica tende a apresentar outras características decorrentes não somente da natureza do seu suporte, mas também das condições envolvidas na sua recepção. Para MACHADO (1992: 8), a qualidade de definição da imagem do vídeo analógico – inferior se comparada ao registro em película fotoquímica –

---

[9] "*(...) ciertas antíteses culturales: arte y tecnologia, televisión y arte, arte y problemas de cambio social, artistas colectivos e individuales, el mundo artístico convencional y las estrategias anticonvecionales, los mundos del lucro y la renuncia al lucro, la forma e el contenido*"

[10] " (...) *a etiquetar el vídeo como consustancialmente narcisista*"

[11] Não há, contudo, impedimento para que a utilização de certos efeitos gráficos venha a funcionar também – principalmente nos videoclipes – com propósitos narrativos: a divisão da imagem em janelas justapostas pode, por exemplo, não se apresentar com o aspecto fragmentário de colagem, mas sim como um recurso para otimizar a apresentação de uma história, exibindo diferentes perspectivas ou momentos de um mesmo acontecimento, o que acaba agilizando a narração no pouco tempo disponível. Isso acontece, por exemplo, no início de *Music* (ver análise 3.15).

[12] "*Mondino libère le clip du joug narratif. Ses films liquident le récit au profit d'un dispositif formel unique. Comme dans l'art vidéo une situation suffit (...)*"

[13] "*nombreuses sont les vidéos d'art conçues desórmais comme des illustrations visuelles de chansons connues*"

implica a predominância de enquadramentos mais fechados, uma vez que, em planos mais gerais, as figuras de fundo tendem a se tornar menos discerníveis, a se "desmaterializar". Seria essa a justificativa técnica para a tendência, nas obras gravadas em suporte eletromagnético, a enfatizar detalhes e fragmentos de uma figura como forma de sugerir um todo, a limitar o número de figuras concomitantemente exibidas e a trabalhar em pequenos espaços. Desse modo, "*o quadro videográfico tende a ser mais estilizado, mais abstrato e, por conseqüência, bem menos realista que seus ancestrais, os quadros fotográfico e cinematográfico*" (MACHADO, 1992: 11). Caberia a um trabalho "eloqüente" de edição a tarefa de alcançar um aproveitamento máximo destes fragmentos fechados e tornados singelos pela composição econômica dentro do quadro: MACHADO (1992: 12) fala de uma aproximação, uma concretização no vídeo, da noção de montagem intelectual do cineasta Sergei Eisenstein, ou seja, a contraposição de certos fragmentos (com particulares características plásticas, rítmicas e de enquadramento) seria capaz de transmitir um sentido não presente nas imagens isoladas.

Nos videoclipes – em especial, nos primórdios do estabelecimento do formato nos anos 1980 –, a expressividade através da edição foi, muitas vezes, entendida e manifestada através da (aparente) necessidade de imprimir movimento e velocidade à organização de um material altamente fragmentado. Obviamente, como fica bem claro na argumentação de Machado, tais características não devem ser encaradas como normas, mas como possibilidades sempre prontas a serem subvertidas ou modificadas, seja pelo incremento tecnológico[14] ou pela própria deliberação artística. Com relação aos clipes, por exemplo, muitas são as obras[15] que não apresentam imagens extremamente fragmentadas ou investimento hiper-cinético. LALANNE (2000: 63) ressaltou até uma tendência dos anos

[14] A trajetória para incrementar a qualidade imagética e aumentar a versatilidade do uso profissional do vídeo vai desde o surgimento de câmeras analógicas cada vez mais eficientes, passando pela implementação de *softwares*, que procuram, na pós-produção, aproximar as imagens videográficas das fílmicas (LONGHI, 1999: 243-244) até o advento e disseminação – principalmente a partir da década de 1990 – da tecnologia digital, o que começa a ter impacto também na indústria cinematográfica. Desde a captação das imagens até a pós-produção, o emprego da tecnologia digital se traduz em custos mais baixos, maior praticidade de manuseio do equipamento, liberdade de movimentos, rapidez, maior disponibilidade de tempo de gravação e na facilidade de correções.

[15] A utilização de câmera fixa é exemplar para alcançar esse resultado, como no caso dos clipes, *Head over Feet* (Michele Laurita e Alanis Morissette, 1996) para Alanis Morissette, *Love Don't Live Here Anymore* (Jean-Baptiste Mondino, 1996) para Madonna, *Torn* (Alison McLean, 1998) para Natalie Imbruglia.

1990 em resgatar no formato a figura do plano seqüência[16], "*reencontrando, desta maneira, a prática dos pioneiros da videoarte pela associação de um só plano a uma só situação*"[17].

Uma outra tendência do vídeo apontada por MACHADO (1992: 15) é a estrutura "circular e reiterativa" do seu encadeamento imagético. Mais uma vez, não se está diante de uma regra, mas de uma inclinação derivada das formas de consumo das obras videográficas. O autor caracteriza a atitude do espectador como "*eventual e acidental*", "*dispersiva e distraída*", o que pode valer tanto para uma ocorrência de videoarte, destinada ao público errático e passageiro de um museu, quanto para os videoclipes transmitidos pela televisão em um tal esquema de repetição, que dá ao espectador uma certa segurança de poder fruí-lo em outra oportunidade. A circularidade e reiteração textual no vídeo garantiriam assim que os efeitos programados tivessem uma chance de se realizar mesmo em condições de audiência não tão favoráveis.

1.1.2. A conexão vídeo e cinema: liame fundamental no videoclipe

O manifesto intercâmbio de elementos entre vídeo e cinema nunca é tratado sem que os autores se desdobrem em considerações acerca das diferenças técnicas e expressivas entre os dois meios. Inicialmente, o trajeto aqui desenvolvido não se furta de fazer o mesmo. No entanto, procurar-se-á evitar que essa sinalização de diferenças venha a se constituir em um tipo de resistência – não programática nem militante, mas levemente saudosista – a um processo de interpenetração, que será levado, finalmente, às últimas conseqüências pela tecnologia digital. Na abordagem teórica conjunta do cinema e vídeo, parece possível perceber, às vezes, uma inclinação (não tão bem disfarçada) que atribui ao primeiro um maior ônus derivado desta inter-relação. Embora seja saudado pelo seu custo baixo (acessibilidade) e pela sua maleabilidade (possibilidade de experimentação), o vídeo ainda é descrito como forma parasitária, enquanto o cinema aparece como meio vampirizado. Portanto, é perceptível a ausência ocasional de um devido destaque para o fato de que – mesmo se tratando da comparação entre um meio originalmente eclético e um outro com identidade há muito estabelecida – a aproximação entre os dois deve ser vista como um caminho de dupla via: na

---

[16] O autor cita os emblemáticos *Bittersweet Symphony* (Walter Stern, 1997) para The Verve*, Smack my Bitch Up* (Jonas Akerlund, 1997) para The Prodigy.

[17] "*retrouvant en cela la pratique de pionniers de l'art vidéo, associant um seul plan à une seule situation*"

verdade, ainda mais do que isso, uma vez que a interferência de outros meios e formas artísticas deve também ser levada em conta.

Na argumentação acerca da conexão entre cinema e vídeo, é válida uma breve descrição das características imagéticas próprias de cada um destes meios, apesar da tendência gradativa de relativização destas na apontada lógica de intercâmbio de elementos. Com melhor definição de imagem e profundidade de campo, o cinema exibe um rendimento superior na filmagem e exibição de paisagens e grandes planos, enquanto os resultados mais satisfatórios em vídeo são aqueles de valorização de detalhes através de enquadramentos fechados e captação em cenários artificiais, internos e de menores dimensões. Quanto à utilização de trucagens, observa-se que este procedimento está incorporado às duas práticas; contudo, enquanto no vídeo as manipulações de imagem "*não só são identificáveis, mas se exibem*" (DUBOIS, 2004: 244), no cinema, procura-se apresentar a presença de efeitos – inclusive os de inclinação fantástica – como parte da trama, dissimulando sua origem em uma instância produtora externa.

A ênfase dada aos efeitos e modificações imagéticas em algumas obras videográficas marca, para DUBOIS (2004: 78-95), diferenças emblemáticas entre a imagem eletrônica e a cinematogrática. Na comparação, constatar-se-ia que, no vídeo: 1) a noção de espessura imagética (por estratificação de lâminas visuais transparentes) contrapõe-se àquela de profundidade de campo, 2) a recorrência a incrustações e edição de imagens lado a lado caracterizam uma montagem dentro do quadro e não por encadeamento de planos e 3) o fato das imagens poderem surgir ou se modificar no interior do quadro, sem remissão a uma exterioridade, diminui a importância do fora de campo. Como lembra o próprio autor, o estabelecimento de tais diferenças do vídeo se dá em relação à forma mais tradicional de cinema (o cinema clássico hollywoodiano).

Ao se remeter a outras tradições cinematográficas, por outro lado, DUBOIS (2004: 177-213) se concentra também na recuperação de aproximações entre o cinema e o vídeo. Ele resgata, por exemplo, as utilizações originais – no cinema burlesco estadunidense e nas vanguardas européias e soviética dos anos 1920 – de certos dispositivos de escrita que viriam a ser explorados novamente pelo vídeo: obviamente, sinalizando possíveis ou efetivas diferenças de sentido, mas não deixando de sublinhar a existência de um mesmo espírito de experimentação com relação às possibilidades imagéticas, narrativas e rítmicas destas

tentativas[18]. Do cinema do final dos anos 1950 e início dos anos 60[19], o autor aponta interações inaugurais entre as linguagens cinematográfica e eletrônica televisiva através da incorporação e emprego estético de posturas de enunciação surgidas na televisão: o uso da interpelação direta e da entrevista, inclusão de comentários, etc. Sua abordagem chega até às experiências de coexistência de imagens captadas nos dois suportes (anos 1970) e aos representantes – Francis Ford Copolla, Win Wenders, Peter Greenaway, Jean-Luc Godard, entre outros – do cinema maneirista da década seguinte. Com relação a este último, DUBOIS (2004: 182) apontou as seguintes características como tributárias do "*trabalho subterrâneo do vídeo*":

> "(...) *o retorno da câmera lenta e da imagem congelada; a revalorização da sobre-impressão; o gosto pela imagem dividida, multiplicada, incrustada; as deformações ópticas ou cromáticas; a insistente referência visual às outras artes (música e pintura sobretudo) e à própria história do cinema (se o cenário maneirista já é uma imagem, ele é freqüentemente uma imagem de cinema)*".

Exatamente nesta época, consolidava-se o foco de interesse particular desta dissertação, o videoclipe, do qual é preciso sublinhar, desde as origens, um evidente *cross-over* com o cinema. Além da questão da apropriação técnica, com as filmagens sendo feitas em película fotoquímica, muitos clipes passam a adotar formatos cinematográficos (como o *scope*), recorrem a situações narrativas com roteiros ligados apenas longinquamente à canção, apresentam um trabalho de iluminação, figurinos, cenários que fazem referência a obras e gêneros do cinema, incorporam sons e ruídos realistas (originados na história mostrada), além de, às vezes, apresentarem duração não relacionada à canção, podendo excedê-la (LALANNE, 2000: 62). O autor, contudo, tem o cuidado de demarcar também a outra direção dessa interação, apontando o impacto dos clipes sobre o cinema a partir dos anos 1980. O resultado são filmes[20] com trechos que privilegiam o efeito rítmico ao invés da legibilidade da imagem, que valorizam os filtros e a irisação (novamente as manipulações de imagem) e que, principalmente, destacam a canção de modo inusitado, outorgando autonomia a certos

[18] Incrustações, sobre-impressões, ensaios com a velocidade de apresentação das imagens (desde a hipermobilidade até a câmera lenta), propensão à abstração, primazia da sensação sobre a percepção, simultaneidade de imagens e acontecimentos, "desestabilização da visão, ultrapassamento do corpo e dissolução da identidade do sujeito" (DUBOIS, 2004: 189).

[19] DUBOIS (2004: 181) cita, nesta linha, trabalhos de Jean Renoir, Fritz Lang, Orson Welles, Roberto Rosellini, Federico Fellini, Jean Rouch, Jean-Luc Godard, dentre outros.

[20] Os diretores Ridley e Tony Scott, Alan Parker, David Lynch, Martin Scorcese e Quentin Tarantino são apresentados por LALANNE (2000: 62) como influenciados, em diferentes medidas, pelos clipes. Na análise de *What It Feels Like for a Girl* (ver tópico 3.16), a influência cruzada entre clipe e cinema também é considerada.

segmentos, justamente por conta da irrupção musical: "*mais largamente, é o uso particular da música e da canção que, no cinema destes últimos vinte anos, atesta o quão maciçamente a estética do clipe está sendo levada em conta no cinema*" (LALANNE, 2000: 62)[21]. Inclusive, esta inclinação dos filmes em direção aos clipes é apontada pelo autor como causa para o redirecionamento destes últimos para a videoarte mais reflexiva e conceitual, algo que já foi tratado no tópico anterior.

A "estética do clipe" é considerada de maneira desfavorável por DUBOIS (2004: 233-248) em sua argumentação sobre o efeito-cinema na videoarte. Tomando algumas obras videográficas como exemplo, o autor chega a três modos de apropriação das imagens fílmicas pelo vídeo. Alguns videastas fazem citações fílmicas como modo nostálgico de se remeter a seu passado, não tendo, contudo, a intenção de tematizar o cinema, mas sim de exibir um auto-retrato. Outros artistas manuseiam as imagens cinematográficas e as utilizam como material plástico para os seus trabalhos, comprometendo a integridade destas para incluí-las em novos contextos de sentido e trama. Merece ser destacada uma terceira inclinação da videoarte, que, segundo o autor, não se trata apenas de uma paródia dos códigos cinematográficos, mas também de uma paródia da incorporação extrema destas imagens na televisão, especialmente nos videoclipes:

> "*A paródia vira derrisão, a cinefagia traz em si todos os aspectos do ato de incorporação: prazer, apropriação do poder do cinema, tentativa de destruí-lo pelo desnudamento de seu funcionamento e do seu humor paródico. Trata-se de vampirizar o cinema, assumir seus mitos e suas mitologias, impor-lhe um estatuto de imagem entre imagens, imagem televisiva. Questão (triste) de reciclagem. O filme pode então se tornar literalmente material, matéria-prima sempre disponível (nos diferentes canais de televisão e nas videotecas) que o videasta usa como quer*" (DUBOIS, 2004: 245-246).

Não é aconselhável, no entanto, considerar, no mesmo nível, a cuidadosa discussão de Dubois acerca do cinema e da videoarte e sua referência *en passant* aos videoclipes. Segundo uma aparente delimitação de hierarquia entre cinema, videoarte e videoclipes, obras cinematográficas e videográficas específicas são trazidas à baila e interpretadas como trabalhos exemplares e instigantes, enquanto os clipes são alvo de uma caracterização generalizante, sem que haja uma comprovação empírica equivalente. A

---

[21] "*Plus largement, c'est l'usage particulier de la musique et de chanson qui, dans le cinéma de ses vingt dernières années, atteste d'une prise en compte massive de l'esthétique du clip par le cinéma*"

"estética dos videoclipes" fica resumida em "(...) *reduzir a ação a seus momentos 'fortes', multiplicar os personagens parasitas, explorar a heterogeneidade dos cenários (...), mesclar diferentes níveis de representação, trabalhar com planos muito curtos e saturados, tudo isso a serviço de uma intriga paródica, vazia e mecânica*" (DUBOIS, 2004: 245). Certamente, é identificável, nos videoclipes, uma recorrência ao cinema em "*sua potência imaginária, seus mitos e suas mitologias*" (DUBOIS, 2004:233) e até como uma maneira de legitimação artística, uma vez que seus vínculos com a televisão e mesmo com a música *pop* somente servem para que seus detratores insistam no seu lado comercial. No entanto, há que se testar a coerência interna dessas alusões e citações caso a caso, porque, como será visto nas análises realizadas neste trabalho, as referências não são sempre vazias, gratuitas, paródicas ou despropositadas, podendo-se inclusive identificá-las como auto-reflexões dos artistas musicais ou como material plástico para os clipes, ou seja, como algo similar aos dois primeiros modos de funcionamento considerados pelo autor citado logo acima.

A menção a este poder mítico cinematográfico faz lembrar que, como se sabe, ele é, em parte, derivado da apreciação dos filmes em salas escuras e da projeção em telas amplas, situação apropriada para o estabelecimento ilusionista e identificatório do espectador. Isso incita a apresentação de uma derradeira consideração acerca da mescla de elementos entre cinema e vídeo, esta também relacionada à questão do consumo cultural destas formas. Técnicas videográficas são usadas na indústria cinematográfica para baratear custos: tal incorporação teve ainda como resultado uma modificação da estética dos filmes, às vezes, pensada para torná-los mais adequados à sua exibição eventual na televisão: Brissac Peixoto (1991) é citado por MACHADO (1997: 215) por ter notado "*a tendência inexorável do cinema contemporâneo em direção aos espaços pequenos e internos, às narrativas elípticas, aos cenários artificiais, à mise en scène teatral*", isto é, sua aproximação do universo televisivo.

> "*O cinema lentamente se torna eletrônico, mas, ao mesmo tempo, o vídeo e a televisão também se deixam contaminar pela tradição de qualidade que o cinema traz consigo ao ser absorvido. Muitos filmes que hoje podem ser vistos nas salas de cinema, inclusive aqueles totalmente realizados com meios cinematográficos habituais, foram na realidade, pensados e produzidos em virtude de sua funcionalidade na tela pequena de televisão*" (MACHADO, 1997: 215).

Há que se considerar ainda que o intercâmbio de profissionais entre as duas áreas traz possíveis aproximações entre elas: muitos dos diretores dos clipes de Madonna dedicam-

se, com sucesso, ao cinema, a exemplo de Mary Lambert, James Foley, David Fincher, Jonas Akerlund e Guy Ritchie, estes três últimos, principalmente, realizadores com obras nitidamente inter-relacionadas com o formato videoclipe.

1.1.3. Televisão e videoclipe: as origens do rótulo publicitário e a busca de convenções

Este acercamento gradativo com relação ao videoclipe considerou até aqui as contribuições, oposições, interpenetrações e desenvolvimentos paralelos deste formato, da videoarte e do cinema. Pretende-se agora o estabelecimento de um percurso semelhante a respeito da televisão, isto é, demarcar a origem de determinadas características dos clipes nas convenções da linguagem televisiva. Antes disso, no entanto, parece necessária uma digressão para tratar de um assunto que envolve precisamente o vínculo entre meio de veiculação e produto cultural. Trata-se de apontar as dificuldades para uma compreensão mais aprofundada do formato videoclipe em decorrência de uma insistente reiteração de seu lado comercial: não se quer negar a função publicitária do produto, mas sim pleitear uma atenção mais detida para suas possibilidades expressivas. O obscurecimento do lado estético do formato parece autorizar a indisposição teórica voltada a estas obras, que resultam em abordagens superficiais e generalizantes e, desse modo, no não reconhecimento da riqueza de recursos e soluções acionada em alguns casos. O motivo para este assunto começar a ser considerado neste tópico é a constatação de que a inserção dos clipes no meio televisivo tem influência marcante sobre o estabelecimento desse tipo de prevenção:

> *"Com relação à televisão, o quadro é ainda mais claro. O vídeo viu suas invenções técnicas perderem toda a sua potência criativa e se diluírem em uma espécie de grande magma do fluxo das imagens televisivas. Hoje, qualquer abertura de filme, qualquer publicidade, qualquer telejornal usa e abusa cotidianamente das trucagens, incrustações, alusões narrativas e outros efeitos de Quantel. O 'clipe' cumpriu um papel terrível neste sentido, apagando totalmente o trabalho de uma parte da pesquisa videográfica. Em suma, a televisão, que possui o mesmo suporte, esvaziou o vídeo muito mais do que fez com o cinema, que continua sendo-lhe ontologicamente heterogêneo*" (DUBOIS, 2004: 170-171).

De certa maneira, parece compreensível a animosidade direcionada à televisão pelos defensores do vídeo como meio expressivo. Afinal de contas, como lembra ARMES (1999: 139), "*o vídeo só pôde começar a existir como meio próprio, quando as câmeras e*

unidades de gravação o libertaram de sua subserviência em relação à televisão e ao sistema doméstico": tratava-se da superação de sua condição limitada a um sistema de gravação e distribuição de programas. No final dos anos 60, a postura militante da videoarte se colocava não apenas contra o *establishment* da televisão comercial, mas também contra o mundo artístico convencional: "*a videoarte surgiu em um momento em que o mundo da arte experimentava uma grande comoção, ao questionar o objeto artístico tradicional mediante as formas artísticas não suscetíveis de comercialização como a performance, a arte conceitual, obras sobre o solo e a arte corporal*" (STURKEN, 1989: 71)[22]. Ainda que, nos anos 1980, tal postura tenha arrefecido, parece ter sobrado alguma desconfiança com relação ao fato de o videoclipe ter no meio televisivo seu veículo fundamental de apresentação e veiculação. Mesmo se organizando, em termos de produção, fora do *millieu* televisivo, o formato aparece como obra cooptada, pois é reiterada sua suposta condição de simples publicidade da indústria da música.

Como, no curso desta dissertação, essa argumentação sobre o caráter comercial do formato terá ainda outros desdobramentos, vale voltar à identificação das convenções televisivas nos videoclipes. GOODWIN (1992: 67-68) aponta que já havia – nas apresentações de programas musicais anteriores ao surgimento dos clipes – uma tentativa de visualização da canção (de ilustrá-la) através do emprego de técnicas de iluminação e da conjunção entre movimentação de câmera e edição de modo coerente ao andamento da canção apresentada. O autor sublinha essa ligação para contestar a caracterização dos videoclipes como uma ruptura radical com formas precedentes e, assim, o seu papel como emblema pós-moderno:

> "*Longe de representar uma nova estética ou qualquer tipo de rompimento com as convenções televisivas, essas técnicas são exemplos clássicos das estratégias de significação do entretenimento leve* (...) *as convenções do videoclipe não diferem de nenhum modo qualitativo dos modos de endereçamento e retórica geral visual do entretenimento leve televisivo, no qual os códigos de realismo são rotineiramente abandonados*" (GOODWIN, 1992: 67-68)[23].

---

[22] "*El arte vídeo surgió en un momento en que el mundo del arte experimentaba una grande commoción, al cuestionar los artistas el objeto artístico tradicional mediante las formas artísticas no suceptibles de comercialización, como la representación ('performance'), el arte conceptual, obras sobre el suelo y el arte corporal*"

[23] "*Far from representing a new aesthetic or any kind of radical break with television conventions, these techniques are classic examples of light entertainment strategies of signification (...) the conventions of the video clip do not differ in any 'qualitative' sense from the modes of address and general visual rhetoric of television light entertainment, where the codes of realism are routinely abandoned*"

Além disso, a origem de alguns destes procedimentos de iluminação e mesmo a utilização eventual de cenários poderia ser mais longinquamente remetidas a manifestações artísticas como o teatro de variedades e o *music hall*.

Um outro aspecto importante presente na maioria dos videoclipes e também derivado das convenções televisivas é o direcionamento do olhar dos artistas para a câmera. Essa evidente estratégia de sedução ou, pelo menos, de estabelecimento de um vínculo mais próximo com o espectador não causa maior celeuma nos clipes de *performance*, isto é, naqueles em que os cantores ou bandas limitam-se a cantar e/ou dançar em frente às câmeras. Desde os tradicionais programas de auditório, as atrações musicais estavam "autorizadas" a estabelecer essa relação com o aparato durante suas apresentações, o que, segundo GOODWIN (1992: 78), "*pretende espelhar os códigos da apresentação ao vivo, na qual os cantores direcionam-se para o público da sala de concertos (um olhar que é deslocado, via câmera, para o espectador televisivo)*"[24].

Nos clipes narrativos, por outro lado, esse olhar para a câmera[25] já é mais discutido. Nestes casos, cantores interpretam personagens, mas no meio da história, lançam mão do expediente em questão. Há os que vejam isso como um desafio aos regimes familiares da estrutura narrativa (principalmente, cinematográfica), uma tendência anti-realista, o que prontamente os habilita a tomar os videoclipes como exemplo de mudanças marcantes na contemporaneidade (posteriormente, tais abordagens serão consideradas de maneira mais detida); outros, como GOODWIN, insistem em colocar tal artifício como uma herança, uma influência, de procedimentos anteriores da televisão e da música *pop*, o que é realmente mais interessante para a compreensão da organização interna do videoclipe. É pena, no entanto, que este último autor, ao se contrapor ao primeiro grupo, o faça tão enfaticamente, a ponto de minimizar em excesso a inter-relação entre o cinema e os videoclipes narrativos.

Durante a apreciação deste tipo de videoclipe, não se confirma uma quebra ficcional na condução narrativa em função do olhar para a câmera. É possível que isso decorra do peso das convenções não cinematográficas que animam inclusive os clipes que exibem uma história. Outra razão bem simples é o fato de que tal recurso está presente desde o

---

[24] "*(...) the direct address is intended to mirror the codes of live performance, where singers sing directly to the concert hall audience (a look that is displaced, via camera, onto the television viewer)*"

[25] Ainda que seja mais freqüente nos videoclipes, o olhar para a câmera tem ocorrências regulares em outros formatos com condução narrativa, como filmes (*Curtindo a Vida Adoidado*, *Shirley Valentine*, *Alfie, O Sedutor*) e séries de televisão (*Armação Ilimitada*, *Os Normais, Malcolm in the Middle*). Como pode ser visto pelos exemplos citados, a utilização em filmes e seriados parece, no entanto, mais aceitável em comédias, enquanto nos clipes, o olhar para a câmera aparece também em situações narrativas austeras.

surgimento do formato, podendo ser assim tacitamente aceito pelo espectador. Pode-se pensar também que isso se dá, porque essas "olhadas" funcionam – não raramente – como um estreitamento, uma explicitação, entre a trama mostrada e o conteúdo do texto verbal musical: a letra da canção pode descrever uma história ou sentimentos coerentes com o que é mostrado; se o que se canta é, portanto, sublinhado pelo olhar para a câmera, tal expediente coloca-se a favor da narrativa. Deste modo, pelo menos no caso dos videoclipes, deve-se relativizar afirmações como "*o eixo O-O [olhos nos olhos] não se apresenta somente no noticiário; porém, quando aparece em outros gêneros audiovisuais, o faz invariavelmente associado a um movimento de referenciação, a uma operação destinada a desficcionalizar o discurso*" (Eliseo VÉRON, 1997: 528)[26].

A respeito do olhar para a câmera, há ainda uma outra diferença com relação à convenção dos telejornais. Nos noticiários televisivos, este tipo de contato entre apresentadores e audiência é mais contínuo no decorrer da transmissão e tem um funcionamento claro: trata-se, como indicou VÉRON, de uma operação representativa de uma apresentação ao vivo de acontecimentos factuais, ou seja, pinçados da realidade. Nos clipes, por outro lado, o olhar direto dos artistas tem ocorrência mais ocasional e, a depender do uso estratégico na obra, pode alcançar significados mais diversificados ou expressivos, correspondendo, por exemplo, a um acontecimento importante da história ou a um verso marcante da canção.

1.1.4. Música pop e videoclipe: as posições ocupadas pelos artistas musicais

As formas como os artistas musicais se dirigem aos espectadores nos clipes, as posições ocupadas pelos cantores[27] nestas obras, tanto estão enraizadas em convenções próprias às canções *pop* quanto podem ser comparáveis – novamente em consonância com o hibridismo do formato – com o papel de profissionais da televisão e artistas de cinema. À primeira vista – como foi exposto acima –, o endereçamento direto aos ouvintes aproxima os cantores nos videoclipes dos apresentadores televisivos de notícias. Nos telejornais, contudo,

[26] "*Bien entendu, l'axe Y-Y apparaît aussi dans de genres audiovisuels autres que le journal, mais il semble toujours associé à un mouvement de référenciation, à une opération destinée em quelque sorte à défictionnaliser le discours*"

[27] Apesar de os cantores – mesmo no caso de videoclipes de bandas – costumarem ocupar um papel mais proeminente por acumular, por exemplo, funções musicais e dramáticas, não são poucos os casos, em que outros membros do grupo ocupam as posições discutidas neste tópico.

procura-se associar uma suposta objetividade à construção de uma relação de confiança, que leve o público a crer nas informações transmitidas; enquanto, na tradução visual dos clipes, é marcante a aposta na subjetividade das histórias e sentimentos expressos nas canções *pop*, cujos intérpretes podem aparecer como personagens e/ou narradores das situações exibidas.

A partir dessa constatação, GOODWIN considera que o nível de identificação do público com os artistas musicais dos clipes superaria aquele estabelecido com os apresentadores de notícias. Ainda que avente uma comparação entre os artistas *pop* nos clipes e os artistas de cinema, ele parece reticente em se estender a este respeito: sua justificativa é a de que "*essa analogia também deixa rapidamente de se sustentar, porque os atores de filmes tornam-se outros personagens dentro de uma diegese ficcional em uma extensão que supera largamente o envolvimento do cantor com os personagens da canção*" (1992: 76)[28]. Como ao autor interessa minimizar a importância da influência fílmica sobre os clipes, ele convenientemente esquece das obras em que o destacado investimento narrativo coloca os cantores completamente imersos (como atores) em histórias com começo, meio e fim – não necessariamente organizados nesta ordem.

Na sua argumentação, duas ocorrências do formato videoclipe interfeririam no estabelecimento de processos de identificação do público com cantores *pop* de modo comparável ao daqueles voltados às estrelas cinematográficas. Em primeiro lugar, ele acredita que o direcionamento direto – tanto originado das canções *pop* quanto da televisão – sublinharia a posição do intérprete musical como narrador (mais do que como personagem) das situações exibidas nos clipes: "*o endereçamento auditivo do cantor pop é assim único na constituição de um endereçamento direto ao ouvinte/espectador, no qual a personalidade do contador da história usualmente sobrepuja a caracterização dentro da história*" (GOODWIN, 1992: 76)[29]. O acionamento deste duplo papel pode se organizar nos clipes através da separação entre trechos de *performance* musical (prevalência do narrador) e trechos de *performance* dramática (predominância do personagem) ou, de modo misturado, no qual o olhar eventual para a câmera parece dar conta da passagem de um posicionamento a outro: como já foi dito, no entanto, tal recurso não desficcionaliza a apresentação de uma história, o que mantém assim a possibilidade de relação com o público segundo certos moldes cinematográficos.

---

[28] "*However, this analogy also breaks down immediately, because film actors 'become' other characters within a fictional diegesis to an extent that far exceeds the involvement of the singer in the characters in songs*"

[29] "*The aural address of the pop singer is thus unique in constituting a direct address to the listener/viewer in which the personality of the storyteller usually overwhelms characterization within the story*"

Além disso, a contaminação entre os papéis assumidos pelos músicos *pop* e a sua personalidade artística parece comparável à osmose entre estrelas cinematográficas e seus personagens já apontada por Edgar MORIN (1972: 36): "*a estrela não é somente uma atriz* [ou ator]*; seus personagens não são somente personagens. Os personagens de um filme contaminam as estrelas e reciprocamente a própria estrela contamina seus personagens*"[30]. O autor francês trabalha com uma outra categoria de intérpretes, os "atores de composição", que suscitam um grau de envolvimento diferente – menos passional e mitificado – com a audiência: "*os atores de composição (...) se prestam aos personagens mais heterogêneos, mas sem lhes impor uma personalidade unificadora*" (1972: 37)[31]. Neste quesito, portanto, as aproximações mais seguras devem ser estabelecidas entre os cantores *pop* dos clipes e as estrelas do cinema: nos dois casos, é forte e equivalente o estabelecimento de identificação por parte dos espectadores.

Dentre as figuras televisivas, GOODWIN (1992: 76) acerta em sugerir que os apresentadores de *talk-show* e os comediantes *stand-up* se prestariam a uma comparação mais plausível com os artistas musicais, uma vez que seria notada – no culto a estes três tipos de *entertainers* – uma mesma espécie de ambigüidade entre a "verdadeira" personalidade dos artistas e os papéis ocasionalmente encarnados por eles. Além disso, pode-se apontar ainda a versatilidade[32] como uma característica marcante e necessária para as três ocupações, bastando considerar o desdobramento de funções performáticas demonstrado por entrevistadores, comediantes e músicos *pop*.

Muitos cantores e bandas utilizam o formato videoclipe como ponto de convergência entre seu trabalho musical e outros interesses ou práticas artístico-expressivos, como a música, a dança, a interpretação dramática, a moda, todas elas com marcado caráter performático. A destacada proeminência dos artistas musicais no formato videoclipe reside nessa "*habilidade de se impor em todas as circunstâncias visuais*" (FRITH, 1996: 225)[33]. Joe

---

[30] "*La star n'est pas seulement une actrice. Ses personnages ne sont pas seulement des personnages. Les personnages de film contaminent les stars. Réciproquement la star elle-même contamine ses personnages*"

[31] "*Les acteurs de composition ne sont pas des stars: ils se prêtent aux personnages les plus hétérogènes, mais sans leur imposer une personnalité unificatrice*"

[32] Sobre os *talk-shows*, Ida Lúcia MACHADO (1996: 100) lembrou das "*origens no antigo music hall americano*" [também raízes longínquas dos clipes] e do seu característico "*apresentador-vedete que acumula várias funções num mesmo programa*" [nos vídeos musicais, os artistas se exibem como cantores, instrumentistas, dançarinos e atores].

[33] "*And what makes such movement coherent is not the song (the closer the match between setting and lyric, the more banal the video) but the performer (**whose ability to impose herself on all visual circumstances** paralles the ability of the live performer to impose herself on all musical circumstances, to register the continuity between sad and happy song, rocker and ballad)*"

GOW (1992: 60) afirma que – no caso de cantores como Michael Jackson, Janet Jackson ou Madonna – a apresentação coreográfica e sua participação como atores de construções narrativas acrescentam à música "*uma dimensão visual cativante*" e realça "*a sensação de que os próprios performers são autores nos vídeos em que aparecem*"[34]. As diferentes atividades mostradas nos clipes contam como demonstração de versatilidade, de esforço e dedicação, algo que é valorizado na cultura popular ("*performance como labor é uma parte necessária da estética popular*", FRITH, 1996: 207)[35].

1.1.5. Aspectos da dimensão musical dos videoclipes

Um outro ponto a ser tratado, neste momento, a respeito da música *pop* nos videoclipes é uma coincidência estrutural entre a instância musical e obras em vídeo, que pode, em parte, explicar o sucesso dessa associação na suas origens. Na caracterização anteriormente realizada sobre o meio videográfico, foi assinalada a tendência das obras realizadas neste suporte de terem uma estrutura circular e reiterativa. O mesmo pode ser dito a respeito das canções *pop*, que, segundo GOODWIN (1992: 79), "*são baseadas na repetição de elementos tais como as estrofes e os refrãos dentro de uma dada canção e na repetição de letras, progressão de acordes, riffs e ritmos*"[36].

No entanto, o fato dos videoclipes "atribuírem" elementos visuais às canções foi, a princípio, recebido de modo negativo. Os detratores dos vídeos musicais – chamados por LAING (1985: 78) de "audiófilos" – afirmavam que este aporte imagético "pré-fabricado" afetaria a capacidade de fantasia dos ouvintes, turvando sua liberdade de fazer associações pessoais e individualizadas entre música e imagens: tratar-se-ia, portanto, de um empobrecimento da experiência auditiva. Uma opinião que, no entanto, parecia não levar em conta que – mesmo antes dos clipes – os artistas do *rock* e *pop* nunca subestimaram a importância da dimensão visual.

---

[34] "*By creating a strong 'fit' between song lyrics and performance situations the makers of videos featuring Michael Jackson, Janet Jackson and Madonna give the artists' music an engaging visual dimension while retaining and ultimately enhancing the sense that the performers themselves are the authors of the videos in which they appear*"

[35] "*Performance as labour is a necessary part of the popular aesthetic*"

[36] "(...) *pop songs are based on the repetition of elements such as the verse and chorus within any given song, and on the repetitions of lyrics, chrod progressions, riffs, and rhythms*"

> "*(...) mesmo a música popular gravada nunca teve uma existência original como puro som. Um componente visual sempre esteve em evidência, ainda que de modo tênue. A iconografia da imagem da estrela, imaginada ou colocada para o ouvinte na capa do álbum, era uma fonte para isso. Outra fonte eram as conotações visuais de certos significantes musicais, tal como a sugestão de chuva ou lágrimas a partir da audição de cordas em pizzicato. Como os efeitos especiais ou a música ao vivo que invariavelmente acompanhavam os filmes mudos, estes aspectos, em algum grau, prefiguraram a união de som e imagem gravados*" (LAING, 1985: 78)[37].

Na base desta reação de oposição aos vídeos musicais, estaria um modo de compreender a música como um discurso exclusivamente sonoro. A autonomização da música com relação às ocorrências visuais seria, segundo MACHADO (2000: on-line), uma concepção recente na história: "*a música instrumental 'pura' ou 'absoluta', a música sem palavras, sem gestos, sem acompanhamento visual (cenários, coreografia), sem performance teatral e sem referências narrativas ou figurativas (...) data de finais do século XVIII*". Ainda segundo o autor, o advento do rádio e da indústria fonográfica, no século XX, exacerbaria esse processo de encarar a música como uma experiência puramente auditiva, o que começou a mudar com o êxito na sincronização entre som e imagem alcançado, a partir da década de 20, no cinema. Como outras formas multimidiáticas – que misturam texto verbal, performance coreográfica e/ou dramática, efeitos gráficos, cenografia, iluminação, música – os clipes poderiam ser entendidos historicamente "*não tanto como uma novidade, mas como um retorno à principal tradição da experiência musical*" (LAING, 1985: 78)[38]: uma tradição de acionamento de várias formas expressivas em conjunto com a música, que, como lembra MACHADO (2000: on-line), se estendeu pela Antiguidade, Idade Média até o Renascimento.

Apesar da reação contrária inicial, os videoclipes são, até o momento, o mais longevo formato de associação entre canções e imagens com finalidade artística, promocional e de entretenimento: hoje em dia, os cantores ou grupos não prescindem dos vídeos musicais para a divulgação de um novo trabalho ou como meio expressivo não limitado à música. Como foi visto, tentativas anteriores – a exemplo dos *short films*, dos *Soundies* ou dos curtas dos *Scopitones* – não duraram por muito tempo e tinham restrições de distribuição, enquanto

---

[37] "*(...) even popular recorded music has never had a pristine existence as pure sound. A visual component has always been in evidence, however faintly. The iconography of the star image, imagined or before the listener on the album sleeve, was one source. Another was the visual conotations of certain musical signifiers, such as pizzicato strings suggesting rain or tears. Like the sound effects or the live music that invariably accompanied silent movies, these aspects to some degree prefigured the union of recorded sound and vision*"

[38] "*Historically, music video can be understood not so much as an innovation but as a return to the main tradition of musical experience*"

os clipes persistem há mais de duas décadas, encontrando inclusive formas de distribuição paralelas ao meio televisivo, como a Internet.

Superado tal viés de discussão sobre a validade deste tipo de associação imagética e musical, é certamente importante voltar a atenção para alguns aspectos da música *pop* e sua incidência sobre os videoclipes. Bastante pertinentes, neste caso, são as contribuições de FRITH (1996: 123-245) a respeito de alguns componentes estruturais da música popular massiva, a exemplo do ritmo, letras, voz e *performance*.

Acesso musical e experiência temporal diferenciada

Em defesa da música popular, FRITH sublinha que as diferenças estruturais – mais elementos melódicos e harmônicos na música contemplativa e predomínio de elementos rítmicos na música participativa – não implicam num investimento apenas cerebral (intelectualizado) no primeiro caso ou apenas corporal (sensual) no outro, não servindo assim de base para a respectiva separação entre música séria e música de divertimento: "*o ritmo musical é tanto uma questão mental quanto física; decidir quando tocar uma nota é tanto uma questão de pensamento quanto decidir qual nota tocar (e, na prática, tais decisões são de qualquer modo inseparáveis)*" (FRITH, 1996: 132)[39].

O ritmo musical tem marcada importância no envolvimento do ouvinte com a música, incluindo aí tanto a participação física quanto o estabelecimento de uma situação especial de fruição: a impressão de uma vivência emocional e temporal diferenciada em presença da música. O ritmo sublinha ainda a acessibilidade da música popular:

> "*A razão pela qual o ritmo é particularmente significante para a música popular é que um tempo constante e uma batida padronizada de maneira interessante oferecem o acesso mais fácil para um evento musical, eles possibilitam a ouvintes sem habilidade instrumental responder ativamente, experimentar a música tanto como uma questão corporal quanto mental*" (FRITH, 1996: 143)[40].

---

[39] "*(...) musical rhythm is as much a mental as a physical matter; deciding when to play a note is as much a matter of thought as deciding what note to play (and in practice, such decisions are anyway not separable)*"

[40] "*The reason why rhythm is particularly significant for popular music is that a steady tempo and an interestingly patterned beat offer the easiest ways into a musical event; they enable listeners without instrumental expertise to respond 'actively', to experience music as a bodily as well as a mental matter*"

Nesse sentido, os elementos rítmicos colocam-se, em um videoclipe, como adjuvantes importantes para chamar a atenção e envolver o espectador. Esse envolvimento – muitas vezes, paralelo ao apelo à dança – reforça, muitas vezes, a associação convencionalizada entre ritmo e sexo. Há, contudo, na relação entre ritmo e coreografia exibida, uma atitude pensada, um envolvimento intelectual, relacionado à necessária atenção e compreensão da música durante a elaboração e execução dos movimentos: "*dançar uma música tanto é uma maneira de nela se perder, fisicamente, quanto um modo de pensar sobre ela, escutando-a com um grau de concentração que claramente não é 'descerebrado'*" (FRITH, 1996: 142)[41].

A outra abordagem do ritmo diz respeito à organização musical do tempo, isto é, a forma como "*a música nos permite experimentar o tempo esteticamente, intelectualmente e fisicamente de novas maneiras*" (FRITH, 1996: 149)[42]: o ajustamento entre o ritmo e a dinâmica visual, nos clipes, procura refletir essa vivência diferenciada da música, inclusive através de histórias exibidas ou letras, que têm como tema tal potencial escapista. Alguns outros videoclipes "*têm chamado a atenção para si mesmos por perturbar as convenções de andamento*" (GOODWIN, 1992: 62)[43], evidenciando um caráter de experimentação com o tempo.

A interpenetração entre o que se canta, como se canta e o que se vê

A interpenetração do conteúdo das letras e da *performance* é indispensável para a delimitação de sentido na música *pop*, sendo um equívoco fazer o exame em separado do conteúdo verbal como se as letras fossem poemas, textos escritos independentes de uma expressão musical. Segundo FRITH: "*os modos como as letras funcionam em uma canção dependem não apenas do que é dito, o conteúdo verbal, mas também da maneira como é dito*

[41] "*(...) dancing to music is both a way of losing oneself in it, physically, and a way of thinking about it, hearing it with a degree of concentration that is clearly not 'brainless'*"
[42] "*Music thus enable us to experience time aesthetically, intellectualy, and physically in new ways*"
[43] "*A few clips have drawn attention to themselves by disturbing the conventions of pace*"

– *do tipo de linguagem usada e da sua significância retórica; do tipo de voz em que é cantada*" (1996: 163-164)[44].

Ao destacar a proeminência dos artistas musicais e reforçar o caráter teatral das canções, os videoclipes se colocam como um formato no qual os vínculos entre letras e *performance*, além do destaque da voz do cantor, são ampliados. Em adição à força retórica e às entonações de voz já perceptivelmente expressivas nas gravações, as narrativas sugeridas nas canções tomam corpo na *performance* do cantor, que, não raramente, também atua, desempenha um papel. Como, às vezes, as letras podem "*ser menos do que uma história e mais uma série de slogans ou poses/gestos lingüísticos*" (GOODWIN, 1992: 76)[45], elas não precisam nem ser traduzidas narrativamente nos clipes para que fique evidenciada a importância retórica e performática do seu significado: seu conteúdo pode ser o eixo de todo o conceito trabalhado no clipe ou pode ser exibida uma articulação particularmente enfatizada das palavras cantadas ou mesmo incluída a inscrição gráfica destas nas imagens exibidas.

GOODWIN (1992: 86-89) aponta três tipos de relação entre as canções e a imagem nos videoclipes: a ilustração, a amplificação e a disjunção. Na primeira categoria, os vídeos musicais exibem narrativas visuais orientadas inteiramente por uma história presente na letra ou procuram dar conta da expressão de um estado de espírito ou sentimentos descritos na canção através da apresentação de dança, da encenação de supostos efeitos musicais sobre pessoas ou objetos em cena ou através da recorrência a determinadas ambiências cromáticas. Tem-se a amplificação quando os clipes introduzem novos sentidos não conflitantes com as letras da canção: trata-se da adição de novidades, de elementos visuais não passíveis de se originarem em qualquer leitura possível da canção. Há ainda casos de disjunção – intencional ou acidental – entre as letras e a imagem, o que pode refletir tanto a aposta intencional do artista na capacidade do seu público de compreender seus propósitos quanto o estabelecimento de falhas na concepção ou produção das obras.

Por fim, a apreensão do significado das letras nas canções *pop* está certamente ancorada pela voz – com seu alcance, qualidade tímbrica e registro específicos –, que é, por sua vez, percebida como um elemento revelador de traços emocionais ou da personalidade de seu intérprete e, finalmente, como um recurso de interpretação de um personagem: "*o vídeo*

---

[44] "*(...) we have to understand that how words work in song depends not just on what is said, the verbal content, but also on how it is said – on the type of language used and its rhetorical significance; on the kind of voice in which it is spoken*"

[45] "*(...) which may often be less of a story and more a series of slogans or linguistic gestures/poses*"

musical pode ser visto como um espelho da proeminência da voz no pop através da colocação do rosto do artista em primeiro plano e (menos centralmente) enfatizando momentos rítmicos" (GOODWIN, 1992: 63)[46].

1.2. Características gerais dos videoclipes

Os recursos herdados de outros produtos ou meios de comunicação não saem incólumes de sua utilização nos videoclipes: afinal de contas, eles são misturados, submetidos a todo tipo de experimentação, enfatizados ou esvaziados de sua importância. Com a modificação da plasticidade e/ou sentido de tais elementos, os vídeos musicais acabam retro-alimentando as formas e meios inaugurais, influenciando-os de modo tão significativo quanto foi por eles influenciado. O deslindamento das múltiplas origens das convenções e estratégias entrecruzadas no clipe funciona como uma preparação para o enfrentamento de sua diversidade empírica.

Exceto pela inafastável presença musical – canções principalmente – e pela duração, na grande maioria das vezes, em torno de três a cinco minutos, a flexibilidade do formato admite obras, nas quais são trabalhadas opções variadas, quiçá destoantes, a saber: 1) histórias lineares ou fragmentadas, com finais abertos ou conclusões bem definidas; 2) *performances* ao vivo ou gravadas em estúdio; 3) manipulação pictórica de cores, formas, tamanhos, texturas das imagens ou apresentação naturalista das pessoas ou objetos captados; 4) complexidade e riqueza de recursos ou opção por extrema simplicidade; 5) concentração em desempenhos de canto, apresentação instrumental, dança, atuação, cenografia ou efeitos especiais; 6) ritmo acelerado com modificações freqüentes ou concentração demorada sobre temas e objetos e, finalmente, o que é mais comum, 7) a apresentação de composições arquitetadas a partir de uma miscelânea de destes elementos.

Tal riqueza de recursos é trabalhada em um formato "*enxuto e concentrado, de curta duração, de custos relativamente modestos, se comparados com os de um filme ou de um programa de televisão, e com amplo potencial de distribuição*" (MACHADO, 2001:173). Além disso, o tempo de produção relativamente pequeno e o pronto lançamento após a finalização permitem que os videoclipes se coloquem como uma das mais céleres e eficientes

[46] "*Broadly speaking, music video can be seen to mirror the prominence of the voice in pop by foregrounding the singer´s face and (less centraly) emphasizing key rhythmic moments*"

formas de expressão de novas tendências, o que está garantido também pela confluência do aporte criativo de profissionais da direção, cenografia, fotografia, dança, *design* e, obviamente, música. A faceta negativa desta busca/expressão de novidades nos vídeos musicais é o risco de vinculações a "modas" passageiras, o que implicaria em trabalhos datados e sem chance de um reconhecimento artístico duradouro. Detratores do formato destacariam assim sua efemeridade, enquanto entusiastas, seu potencial inovador: como afirmou Jean-Marc VERNIER (1986: 129) "*sob a palavra clipe se perfila uma heterogeneidade de produtos visuais, uma inflação de discursos laudatórios ou depreciativos*"[47].

Distanciando-se do elogio ou depreciação do formato, muitos autores ocuparam-se da descrição e organização das características mais importantes dos videoclipes, fazendo uma espécie de inventário de suas convenções próprias. Kobena MERCER (1993: 96) apontou, por exemplo, a freqüente alternância entre modos de representação "naturalistas ou realistas" – que trariam apresentações dos cantores ou grupos em palcos ou estúdios – e modos "construídos ou fantásticos", nos quais os artistas aparecem interpretando papéis imaginários baseados nas letras das canções ou na atmosfera das músicas. Ainda que não reste dúvidas quanto a esta constante intercalação, pode-se questionar as denominações usadas pela autora, uma vez que, não raramente, nota-se uma construção fantástica das *performances* musicais exibidas e uma orientação naturalista – isto é, uma *performance* dramática realista – dos desempenhos dos artistas como personagens.

Em análise dedicada a *Thriller* (John Landis, 1984), MERCER tratou também da adoção de uma direção narrativa ou de uma história nos videoclipes, que teria a função de organizar o fluxo das imagens, dando um sentido de continuidade e de conclusão para a obra. FEINEMAN (2000: 11), no entanto, lembra que é importante que o vídeo musical tenha uma estrutura densamente construída para que o espectador mantenha-se interessado pela obra mesmo depois de reiteradas exposições a ela (algo já previsto nos regimes de distribuição e consumo dos clipes). A opção por uma maior abstração nos videoclipes – ao invés de por um produto orientado por uma história – seria, segundo o autor, uma prevenção contra o risco deles se tornarem tediosos com o passar do tempo. Mesmo assim, é muito freqüente no formato o apelo à apresentação narrativa e – para manter a atenção do espectador – muitas estratégias são utilizadas: introdução de diálogos no decorrer do clipe; utilização de

[47] "*Derrière ce mot se profilent une hétérogenéité de produits visuels, une inflation de discours laudateurs ou dépréciateurs*"

associações visuais que enriquecem ou fazem progredir a história, o que compensa eficientemente a curta duração das obras; a apresentação de histórias criativas, contundentes, que apelam para a polêmica, a fantasia ou para ocorrências inusitadas, além do reforço destas com efeitos especiais ou pelo aparecimento de convidados ilustres (atores, comediantes, modelos e celebridades).

GOW (1992: 41-70), por sua vez, destaca a importância da inclusão de apresentações musicais nos videoclipes, o que teria uma relação direta com o objetivo de chamar a atenção para aquela específica canção divulgada pela obra. O autor utiliza o termo *performance* para exibições de canto e execução instrumental, não abarcando atuação nem dança. De modo mais amplo, o termo denomina também uma das duas formas básicas – categorias mais gerais – dos videoclipes. A outra forma é chamada de "conceitual" por Gow, que – tendo como base o trabalho de Thompson e Bordwell sobre sistemas formais do cinema – procura identificar a possibilidade de cinco diferentes propósitos nos clipes: 1) apresentar uma história, 2) levar a audiência a fazer associações entre imagens (às vezes, dissimilares), 3) apresentar as qualidades estéticas de imagens particulares, 4) expressar um ponto de vista e 5) suprir informação factual. Ao examinar 138 clipes produzidos nos anos 1980, ele buscou ainda criar categorias, que atendessem mais especificamente ao formato, sendo identificadas algumas de suas fórmulas ("sistemas convencionais de estruturação de produtos culturais"[48]), além das motivações de certas escolhas em trabalhos singulares e os possíveis efeitos destas sobre a sua audiência.

Nos videoclipes que não mostram músicos dublando a canção ou tocando instrumentos, GOW vê uma tentativa de opor-se ao *mainstream* musical. Não está bem explicada, contudo, a inclusão – nesta categoria "antiperformance" – de trabalhos, nos quais os cantores, apesar de não realizarem *performance* musical, aparecem como atores de mini-narrativas. Longe de representar uma atitude de independência ou oposição, este recurso parece reforçar uma imagem muitas vezes idealizada dos artistas.

Nos casos em que são exibidas apresentações musicais, o autor identifica variadas opções estéticas. Naqueles clipes que recorrem, como numa espécie de *making-off*, a imagens de certos aspectos do seu processo de elaboração, GOW identifica uma *performance* pseudo-reflexiva, que, ao invés de desvendar as manipulações inerentes aos bastidores do formato, acaba reforçando uma idéia de *glamour* de todo o processo. Um sentido maior de realismo

[48] CAWELTI apud GOW (1992: 49)

seria alcançado pelos vídeos que apelam para filmagens de *shows* e sessões de gravação em um estilo, emprestado dos documentários, sem a aparência de uma construção artificial com finalidades apenas promocionais. Nesse caso, os espectadores seriam encorajados "*a sentir-se como se estivessem observando situações reais de performance*" (GOW, 1992: 53)[49].

O alargamento das fronteiras dos vídeos musicais resultaria do uso de efeitos especiais e técnicas de animação, da utilização da dança, além da intercalação entre os trechos com apresentações dos artistas e imagens (abstratas ou não), "*que funcionam para ilustrar partes das letras das canções, para complementar visualmente a atmosfera da música, para apresentar histórias ou simplesmente para captar e prender a atenção dos espectadores*" (GOW, 1992: 62)[50]. Dada sua intensidade visual, a utilização dos efeitos especiais pode, no entanto, reduzir a atenção do espectador sobre o elemento humano nos videoclipes e, por vezes, até sobre a música. Essa tendência de minimizar a presença física dos artistas seria, segundo MACHADO (2001:176), um modo de se conseguir maior liberdade de manejo plástico nos clipes, que deixariam de ser "*uma galeria de retratos animados de astros e estrelas do mercado fonográfico*". Em outra direção, a recorrência à expressão coreográfica das qualidades rítmicas da música daria destaque às habilidades de certos artistas, reforçando a importância da multiplicidade de seus talentos.

O cuidado na apresentação de diferentes fórmulas, no entanto, não impede que videoclipes muito diferentes sejam incluídos em uma mesma categoria (o próprio autor sinaliza isso algumas vezes). Além disso, determinados clipes parecem mesmo inadequadamente enquadrados no trabalho de Gow: o que dizer sobre o fato de *Like a Prayer* – um clipe com condução narrativa e tema polêmico – estar colocado como "número de canto e dança"? As tentativas de tipologia esbarram, portanto, na grande variedade e no caráter intertextual dos videoclipes, que nem sempre se ajustam perfeitamente a apenas uma das várias categorias criadas.

Em certos casos, não há sequer uma preocupação classificatória rigorosa. Para dar conta da diversidade destes produtos, FEINEMAN (2000: 24), por exemplo, limita-se a citar algumas categorias possíveis: vídeos fundamentados nas *performances* dos artistas, videoclipes narrativos, clipes com computação gráfica ou animação, góticos, futuristas, vídeos

---

[49] "*(...) as the nature of the visuals utilized within them encourages viewers to feel as if they are observing actual, rather than artificial or 'fictional', performance situations*"

[50] "*(...) images which function to illustrate portions of song lyrics, to visually compliment moods conjured up by music, to presente stories or simply to catch and hold the eyes of viewers*"

musicais com ambiência onírica ou melancólica e outros semelhantes a vídeos caseiros. Outras classificações são criticadas por misturarem bases teóricas diferentes na definição de suas categorias, dificultando sua aplicabilidade prática. Este é o ponto levantado por SHUKER (2001: 169) ao tratar da tipologia construída por Ann Kaplan. Três das categorias criadas pela autora – os clipes românticos, os socialmente conscientes e os niilistas – baseiam-se na história do *pop*, respectivamente influenciados pelo *soft rock* dos anos 60, pelo *rock* que predominou nos anos 70 e pela *new wave* e *heavy metal* dos 80. As duas outras categorias – os clipes clássicos e pós-modernos – são, por outro lado, definidas a partir do grau de realismo ou fragmentação das obras, sendo que suas bases teóricas remetem à teoria fílmica e psicanalítica.

Formas de classificação básicas pecam, por sua vez, pelo seu elevado grau de generalização, o que, no entanto, facilita sua aplicação aos videoclipes. Sven CARLSSON (1999: 4-5) divide os videoclipes em quatro grupos, três deles bem definidos: os clipes de *performance*, os de arte e os narrativos. Ele logo adianta que a categoria restante, chamada de "clipe padrão", engloba a maioria dos vídeos musicais, sendo uma mistura das características das formas puras descritas em seguida: temos aí um paralelo possível com a categoria "a performance realçada" de GOW (1992: 62-65) ou mesmo com a identificação pontual, feita por VERNIER (1986: 132) de "*uma mistura de níveis de representação: nível da ação, nível onírico, nível da apresentação musical*"[51] no formato. Nos clipes de *performance*, são mostradas apresentações musicais ou coreográficas realizadas em lugares variados, como um estúdio de gravação, ao ar livre ou até mesmo cenários inusitados. Uma sub-categoria seria os *concert-clips*, que exibem apresentações ao vivo diante de uma platéia. Os clipes de arte não trazem uma narrativa visual perceptível: sua principal diferença com relação aos vídeos de arte contemporânea é o fato de serem veículos de música popular e não experimental. Trechos com canto dublado não apareceriam nem nos clipes de arte nem nos clipes narrativos, que

[51] "*mélange des niveaux de représentation (niveau de l'action, niveau onirique, niveau de la scène musicale)*"

seriam "*mais apropriadamente entendidos como um filme curto mudo*[52] *com uma música de fundo*" (CARLSSON, 1999: 4)[53], tendo uma história visual fácil de ser seguida.

Durante a pesquisa que resultou nesta dissertação, foram notadas as dificuldades de definir uma tipologia, mesmo se considerando, como é o caso, a videografia de apenas um artista. No final das contas, percebeu-se que esta classificação não era pré-requisito fundamental para o investimento analítico destas obras, este sim uma possibilidade concreta de contribuição a um arrolamento mais generalizado das características do formato.

1.3. O foco teórico sobre videoclipe: abordagens pós-modernas e Estudos Culturais

Desenvolvimento recente advindo da mescla de práticas importadas de meios de comunicação de massa, como o rádio, a televisão e o cinema. Organização condensada aparentemente aleatória e não narrativa de imagens editadas de modo fragmentado e em sucessão rápida. Divulgação comercial de artistas e canções, que, não raro, recorre a citações de temas e estilos de outros produtos culturais. Ao se descrever assim algumas das características de imediato relacionadas aos videoclipes, não parece sem sentido que alguns teóricos os tenham tomado como um formato cultural emblemático da contemporaneidade, especialmente das caracterizações ditas pós-modernas. Mesmo não formuladas com relação aos clipes, algumas de suas definições gerais parecem, à primeira vista, encaixar-se perfeitamente a estes produtos:

> "*Talvez haja consenso quanto a dizer que o artefato pós-moderno típico é travesso, auto-ironizador e até esquizóide; e que ele reage à austera autonomia do alto modernismo ao abraçar impudentemente a linguagem do comércio e da mercadoria. Sua relação com a tradição cultural é de pastiche irreverente e sua falta de profundidade intencional solapa todas as solenidades metafísicas, por vezes, através de uma brutal estética da sordidez e do choque*" *(EAGLETON apud HARVEY, 1992:19).*

---

[52] Um outro teórico a fazer aproximações entre os videoclipes e os filmes mudos foi Michel CHION (1990: 141): "*O videoclipe nos faz ainda reencontrar o cinema mudo, o que parece um paradoxo, já que se trata de uma forma construída sobre a música. Mas é justamente na medida que uma música é a base e que não há narração advinda do diálogo, que a imagem é totalmente derivada da linearidade imposta pelo som*". ["*le vídeo-clip nous fait retrouver le cinéma muet, ce qui semble un paradoxe, puisqu'il s'agit d'une forme construite sur la musique. Mais c'est justemént dans la mesure où une musique est à la base, et ou il n'y a pás de narration porte par un dialogue, que l'image y est totalement déliée de la linéarité imposée par le son*"]

[53] "*if a music video is most appropriately understood as a short silent movie to a musical background, it is a narrative clip*"

Análises que procuram delinear descrições abrangentes de uma época acabam, no entanto, não dando conta da compreensão e entendimento precisos de formatos culturais particulares (ainda que, muitas vezes, se arvorem estar fazendo isso). Para MONTAG (1993: 121), "*elas nos fornecem uma 'visão global' ou um 'resumo' de uma era reconhecidamente complexa e confusa. Infelizmente, essas visões globais situam-se a tamanha distância dos diversos objetos que procuram descrever, que as verdadeiras especificidades dissolvem-se numa totalidade harmoniosa e embaçada*". Normalmente nestes casos, os produtos são estrategicamente arrolados como exemplos confirmatórios de intuições e descobertas acerca da sociedade como um todo, o que implica na exclusão daqueles dentre seus aspectos internos que não se prestem à fundamentação do diagnóstico mais geral.

1.3.1. Pós-modernidade

As argumentações sobre o estatuto pós-moderno da contemporaneidade são independentes entre si, não formando um conjunto coerente de visões. Segundo HARVEY (1992: 47), "*os sentimentos modernistas podem ter sido solapados, desconstruídos, superados ou ultrapassados, mas há pouca certeza quanto à coerência ou ao significado dos sistemas de pensamento que possam tê-los substituído*". As discordâncias se iniciam desde a delimitação da essência da pós-modernidade, que é encarada ora como um processo de evolução natural do projeto modernista ou uma exacerbação transformadora deste e até como uma ruptura radical na história, que institui uma forma social completamente inédita. Entre as pré-condições para o estabelecimento destas mudanças, prevalecem aquelas ligadas à evolução econômica, particularmente, a consolidação do chamado capitalismo tardio ou sociedade pós-industrial e o notável desenvolvimento e o aumento da influência dos meios de comunicação de massa a partir da Segunda Guerra.

De qualquer modo, a pós-modernidade representaria a rejeição ou abalo de aspectos determinantes da idéia de modernidade, como: a aposta nas metanarrativas ("*interpretações de larga escala pretensamente de aplicação universal*", HARVEY, 1992: 19), a crença no progresso linear, no racionalismo e, nas artes, a valorização do gênio criador, os conceitos de autoria bem definidos e o investimento revolucionário.

Ainda que discordem com relação à extensão do diagnóstico da pós-modernidade nas sociedades atuais e mesmo quanto às possibilidades emancipatórias ou opressivas desta nova condição – daí a diferenciação entre tipos utópicos e cooptados de argumentações pós-modernas –, os autores trazem pontos em comum ao tentar discernir os aspectos mais relevantes de produtos artísticos e culturais tipicamente pós-modernos. Estes seriam caracterizados por: 1) ênfase nas aparências e caráter decorativo ("*um espetáculo de superficialismo que não visa a nenhuma celebração de mitos, a nenhum sentido superior*", POLAN, 1993: 65); 2) ecletismo e heterogeneidade de estilos, mesmo se considerada uma obra singular; 3) instrução mútua entre o elevado e o popular ("*esmaecimento de algumas fronteiras ou separações fundamentais, notadamente o desgaste da distinção prévia entre a alta cultura e a chamada cultura de massa ou popular*", JAMESON, 1993: 26); 4) intertextualidade, 5) identificação de citações inclusive entre formas culturais diferentes, além de 6) revivalismo, inspiração em tradições artísticas do passado.

As interpretações da presença de citações e do revivalismo costumam recorrer às definições sobre paródia e pastiche, ainda que somente esta última seja considerada "*um dos aspectos ou práticas mais significativos do pós-modernismo*" (JAMESON, 1993: 27). Segundo o autor, a impossibilidade de renovação estilística – uma vez que todas as combinatórias já teriam sido realizadas – e a nostalgia do passado fazem com que os produtos culturais e artísticos pós-modernos apelem para a "*imitação, ou melhor, a mímica de outros estilos, particularmente dos maneirismos e contorções estilísticas de outros estilos*" (JAMESON, 1993: 28) através do pastiche. A diferença deste com relação à paródia seria o fato dele ser uma prática vazia, superficial, desprovida de humor.

Apontar uma prática sem humor como típica da cultura contemporânea vai de encontro aos argumentos de Lipovetsky para quem o código humorístico foi anexado a todas as esferas da sociedade, inclusive a arte: "*a arte dissolveu todas as suas referências clássicas, renunciou ao saber-fazer e ao belo, não pára de destruir a representação, sabota-se enquanto esfera sublime e entra, por essa via, na era humorística (...)*"(LIPOVETSKY, 1983: 153).

1.3.2. Cultura popular e moldes pós-modernos de análise: os videoclipes como pretexto

Algumas tentativas de análise da cultura popular nos moldes teóricos do pós-moderno podem ser pouco rendosas por se limitarem a inventariar/descrever supostas características pós-modernistas, cuja identificação – ao deixar, muitas vezes, aspectos textuais importantes deliberadamente de lado – é questionável. Elas apenas usam a avaliação de determinados produtos culturais como exemplos singulares de tendências pós-modernas mais amplas da sociedade.

Em uma referência ao clipe *Material Girl*, KAPLAN (1993: 54), por exemplo, restringe-se à interpretação do trecho que faz uma citação intertextual do filme *Os Homens Preferem as Louras* (Howard Hawks, 1953). Nele, a autora identifica "*um pastiche do número de Marilyn Monroe, 'Diamonds are a Girl's Best Friend, embora [o videoclipe] renuncie a qualquer comentário crítico sobre este texto*". Convenientemente, Kaplan deixa de tratar de toda uma condução narrativa (sintomaticamente não pós-moderna) também presente no videoclipe, que constrói uma história como contraponto da citação em questão e, portanto, passível de ser o "comentário crítico" esperado pela autora. Ela não parece perceber também que a interpretação vocal teatralizada da cantora – que inclui até gritinhos afetados, distorcidos eletronicamente e tornados parte fundamental da canção – ajuda no tom seguramente cômico e bem humorado[54] da sua apresentação no clipe, o que também põe em xeque a conclusão pouco justificável de ocorrência de pastiche, ou seja, de recurso a uma citação vazia.

A aparente intenção de Kaplan ao caracterizar, rapidamente, o trecho como pós-moderno (o que, como já se viu, não é validado por elementos internos do texto) é o de incluí-lo como exemplo de um tema exterior à análise do videoclipe: a classificação da representação feminina na cultura popular em posturas feministas pós-modernas libertárias ou cooptadas: "*cruzamento de meretriz e rainha de bordel, a imagem de Madonna está muito longe do 'feminino patriarcal' das revistas femininas; no entanto, permanece dentro desses limites, ao continuar a se concentrar na 'aparência' como crucial para a identidade. O narcisismo e os caprichos de Madonna reintroduzem seus textos num pós-modernismo consumista (...)*" (KAPLAN, 1993: 54).

[54] Além de assediada e adulada com jóias, dinheiro e peles, Madonna faz uma exibição propositadamente exagerada de sua ambição sem limites, chegando a arrancar dinheiro do bolso dos dançarinos, a pisar (literalmente) em um deles.

Uma análise como a de PAHLAVI (1987: on-line), por outro lado, tem o mérito de se deter, com mais cuidado, sobre o texto do videoclipe (no caso, *Loving the Alien*[55] de David Bowie). Seu trabalho, contudo, está estritamente ligado às formulações de Jameson sobre pastiche e esquizofrenia pós-modernos, concentrando-se na identificação mecânica de paralelos entre o clipe e o filme *O Gabinete do Doutor Caligari* (Robert Wiene, 1919) e considerando a incorporação de diferentes personagens pelo cantor como característica esquizofrênica. Parte da análise se afasta ainda de uma abordagem textual para "discutir" temas mais amplos como a diferença entre artistas independentes e cooptados. Contraditoriamente, Pahlavi chega a conclusões sobre a postura anti-capitalista de Bowie em *Loving the Alien*, fundamentando-se apenas em práticas que Jameson considera, não positivamente, como neutras e ligadas à lógica do capitalismo de consumo.

O posicionamento deste tipo de argumentações pós-modernas, que trata as formas de citação na cultura popular como algo freqüentemente vazio (pastiche), tem opositores nos teóricos que fazem uso de abordagens contextuais e remetem o sentido dessas apropriações nos clipes à história do *pop-rock*. Ao recorrer ao contexto televisivo e a elementos da carreira de Bowie na sua análise, Pahlavi parece querer redirecionar a noção de pastiche para algum sentido, no que se desvia com relação a Jameson.

1.3.3. O posicionamento culturalista anti-pós-moderno

Menos apegados aos termos pós-modernistas, o que não significa que abram mão de toda sua contribuição, investigadores ligados aos Estudos Culturais – como Goodwin, Grossberg e Straw – criticaram pontos centrais de certas formulações acerca da relação entre a pós-modernidade e os videoclipes, seja como textos individualizados ou como parte das programações de canais especializados na sua exibição. Corrente teoricamente aberta, os Estudos Culturais procuram compreender os modos de organização da cultura de modo a abranger diferenças de classe, gênero e etnia em práticas diversas, como a produção, a veiculação e o consumo de produtos culturais.

Apesar da marcada ênfase contextual na análise dos videoclipes, alguns trabalhos desta linha trazem *insights* interessantes sobre o formato, principalmente contestando ou, pelo

[55] Dirigido por David Mallet e David Bowie em 1987.

menos, relativizando a posição pós-moderna a seu respeito. Os autores contestam a apropriação dos clipes e da MTV como formas pós-modernas *par excellence*, textos instáveis, nos quais as tentativas de análise parecem apostar na impossibilidade de algo além da identificação de: fragmentação, superficialidade, mistura estilística, abandono da narrativa, embaçamento das distinções cronológicas/históricas, construção não realista, hedonismo, abandono do engajamento sócio-político e dominância do visual sobre o verbal.

GOODWIN (1993: 62) afirma que, para dar sentido a um diagnóstico pós-modernista dos videoclipes e da MTV, alguns teóricos resolveram esquecer "*o contínuo compromisso com relação a alguns tipos de posições liberais/progressistas presentes na música e nos videoclipes de alguns artistas*"[56]. Além disso, eles concentram-se em clipes com estética não narrativa, anti-realista e com ênfase no componente visual, apesar da existência concomitante de outros com organização mais convencional.

Essas avaliações pós-modernas focadas nas rupturas e desordens textuais no nível visual deixam de considerar a dimensão musical (a importância das letras e das músicas), organizada segundo regimes de repetição e tonalidade altamente ordenados e previsíveis. "*A música é raramente discutida, apesar do mais elementar entendimento do formato requerer que reconheçamos que existe uma correlação entre som e imagem*" (GOODWIN, 1993: 48)[57]. Para o autor, encarar o videoclipe como uma forma puramente visual serve para amparar o paradigma pós-moderno, "*segundo o qual a sedução do visual tomou conta da cultura contemporânea de formas novas e crescentemente poderosas*"[58].

1.3.4. A relativização da percepção dos videoclipes como formato comercial

A tendência em destacar o lado comercial dos videoclipes é problematizada por GROSSBERG (1993: 185-186), que lembra que, deste modo, ficam relegadas a segundo plano as características estéticas destes produtos culturais ("*seus textos constróem sentidos*

---

[56] "*(...) it is necessary to emphasize* ***the continuing commitment to some kind of liberal/progressive politics in the music and videos of acts*** *such as Living Colour, U2, Peter Gabriel, Bruce Springsteen, Los Lobos, Public Enemy, KRS-One, Madonna, Lou Reed, REM, Don Henley and Metallica (...)*"

[57] "*music itself is rarely discussed, despite the fact that the most elementary understanding of the form requires us to recognize that there is a correlation between sound and image (...)*"

[58] "*This is of course a dominant motif of that paradigm,* ***in which the seduction of the visual is assumed to have taken hold of contemporary culture in new and increasingly powerful ways***"

através de práticas, linguagens, sintaxes, iconografias e retóricas específicas"[59]), além das implicações sociais do seu surgimento sobre a cultura *rock* (os relacionamentos entre os artistas, a música e os fãs). Para ele, "*assume-se, freqüentemente, que os vídeos musicais são meros clipes promocionais — novas formas de publicidade — para canções, álbuns, filmes ou produtos. Tal definição ignora tudo acerca do formato, exceto as relações econômicas organizadas em torno e pelo videoclipe*"[60].

Essa associação – inerente ao formato – entre as instâncias criativa e comercial é mesmo o principal motivo da desconfiança com relação ao valor artístico dos vídeos musicais. Ainda que esse interesse financeiro aumente a pressão das indústrias musical e televisiva sobre os realizadores e muitos clipes acabem seguindo fórmulas de sucesso, vários artistas de gêneros e estilos musicais diferentes – mesmo com muita popularidade e vinculados às grandes gravadoras – continuam a explorar a associação de música popular e imagens como mais uma possibilidade criativa de expressão artística, o que coloca alguns videoclipes à altura das melhores obras da cultura de massa contemporânea[61].

Há, no entanto, muito mais dificuldade em reconhecer a artisticidade de bons produtos televisivos do que de obras cinematográficas, mesmo que o cinema também vise o lucro nas bilheterias e se preste à divulgação de diversos produtos, freqüentemente menos "nobres" do que um disco ou uma canção. Se por um lado, a vinculação dos videoclipes com a televisão coloca o formato na pauta das discussões sobre a contemporaneidade, por outro, contribui para dificultar o reconhecimento do valor estético de certas obras singulares. Isso era ainda mais evidente à época do surgimento e consolidação do formato. STRAW (1993: 4) lembra que uma certa resistência inicial aos videoclipes dentro da cultura *rock* era derivada da suposição que o meio televisivo incorporava comercialismo e privilegiava o entretenimento, sendo incompatíveis com o caráter oposicionista do *rock*.

---

[59] "*Aesthetically, its texts construct meanings through specific practices, languages, syntaxes, iconographies and rhetorics*"

[60] "*(...) music videos are often assumed to be merely promotional clips – new forms of advertising – for songs, albums, films or products. Such definition ignores everything but the economic relations organized around and by music video*"

[61] A esse respeito, Jeff AYEROFF (2000: 7) afirmou: "*não tenho dúvidas de que muitos videoclipes apelam para os elementos mais simplórios da nossa cultura, mas existem também muitos outros que mostram os melhores elementos e estes somente podem ser descritos como arte*" ["*There is also no doubt in my mind that many music videos play to the most base elements of our culture. But there are also many videos that show the best elements, and those can only be described as high art*"]

1.3.5. Videoclipes e a noção de autenticidade: interseções entre Estudos Culturais e argumentações pós-modernas

O envolvimento dos videoclipes em importantes modificações na relevância do conceito de autenticidade dentro da cultura *rock* – um dos pontos desenvolvidos nas análises de Grossberg e Straw – apresenta paralelos possíveis com formulações sobre a heterogeneidade pós-moderna e o fim das oposições rígidas entre manifestações artísticas. Em função de características como o investimento no visual, o artifício, a liberdade dos artistas em assumir diferentes máscaras (inclusive como atores ou dançarinos), a dublagem das canções e a manipulação sonora e visual através da pós-produção ou edição, os clipes contribuíram para minar distinções – historicamente variáveis – entre formas apropriadas e cooptadas de *pop-rock*, entre arte e mero entretenimento.

Sofre questionamentos o conceito de autenticidade baseado na demonstração de competência musical em apresentações ao vivo ou em noções como a genialidade de artistas individuais e engajamento político, abrindo brechas para a afirmação de identidades mais flexíveis, amparadas justamente na destreza na manipulação de estilo e na instabilidade de identidades sempre passíveis de modificações. Para GROSSBERG (1993: 206), passam a ser aceitáveis tanto a concepção de autenticidade quanto a escolha deliberada de se apresentar "*de acordo com os ditames de qualquer clichê cultural*" [62], que evidenciaria "*um niilismo irônico que se recusa a valorizar qualquer imagem, identidade, ação, ou valor individuais como, de algum modo, intrinsecamente melhor do que qualquer outro*"[63].

Enquanto os teóricos pós-modernos parecem acreditar numa substituição radical de valores, os investigadores dos Estudos Culturais têm a vantagem de afirmar, com mais cuidado, a convivência desses modos diferentes de encarar a cultura *pop-rock* contemporânea. STRAW (1993: 17) diz que essa discussão envolve o reconhecimento de que é no terreno da cultura popular, mesmo comercial, que o *rock* deve funcionar.

Questões ligadas ao contexto econômico do formato videoclipe ou atribuições de maior ou menor valor artístico, respectivamente, a posturas independentes e *mainstream* dos

---

[62] "*Autenticity is, in fact, no more authentic than any other self-consciously created identity, and it has no more to do with subjective realities or objective relationships than the choice that anyone makes, at any moment, to present themselves* ***according to the dictates of some cultural clichê***"

[63] "*This logic foregrounds an ironic nihilism which refuses to valorize any single image, identity, action or value as somehow intrinsically better than any other*"

artistas não são, portanto, os melhores parâmetros para aferir a qualidade de clipes individuais[64]. Nega-se, no caso, duas circunstâncias observadas na prática de produção destas obras. Em primeiro lugar, não se observa a existência de realizadores que só trabalhem com artistas "alternativos" e outros dedicados apenas aos "cooptados". Os dois grupos costumam partilhar esses profissionais, o que acaba por confundir as fronteiras entre eles. A diferença localizar-se-ia, então, na capacidade pessoal e no talento dos artistas para contribuir, criativamente, para o processo de produção. Além disso, a capacidade expressiva e o impacto de certos videoclipes de consumo mais massivo e popular costumam ser reconhecidos pela inclusão freqüente destes em listas de melhores do formato realizadas por críticos especializados.

1.3.6. As limitações das abordagens pós-modernas e culturalistas na análise dos videoclipes

Por motivos diferentes, as abordagens pós-modernas e os Estudos Culturais não parecem ser suficientes para dar conta da análise apurada dos mecanismos de produção de sensações, sentimentos e sentidos no formato videoclipe. Chamar os clipes de pós-modernos não teve maiores implicações na compreensão de sua diversidade, já que as avaliações avançam muito pouco além da atribuição de vários rótulos a alguns destes produtos. No fim das contas, a ênfase reiterada em características como fragmentação, superficialidade, abolição de distinções estéticas ou cronológicas, mercadificação, não-narratividade e não representação parece levar à conclusão de que não são apreensíveis significados destas práticas e, assim, pouco adiantaria seguir com sua análise. Esta é, por exemplo, a avaliação crítica de MONTAG (1993: 128) com relação ao posicionamento de Jameson (em *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*), que resultaria numa visão das práticas artístico-culturais ditas pós-modernas como meros artefatos incognoscíveis/ inanalisáveis do capitalismo tardio.

---

[64] Arlindo Machado, por exemplo, atribui maior artisticidade para clipes não narrativos e com maior investimento na manipulação plástica da imagem, o que parece, principalmente, justificado pela relação destes trabalhos – considerados mais transgressivos e experimentais – com artistas de postura supostamente alternativa com relação à indústria musical. O autor afirma que "*essas atitudes criativas são hoje mais facilmente encontradas em produções de caráter independente, realizadas à margem dos esquemas mercadológicos predominantes*" (MACHADO, 2001: 178).

Apesar da acolhida mais positiva com relação aos produtos massivos, a abrangência dos Estudos Culturais parece impedir uma concentração satisfatória sobre os aspectos estéticos de obras singulares na sua organização interna. Podem ser identificadas proposições interessantes, mas elas são, necessariamente, relacionadas com aspectos contextuais amplos de produção, veiculação e consumo, o que resulta numa atenção dispersiva à obra ou produto cultural em si. Nas análises de Goodwin, Grossberg e Straw sobre os videoclipes e a MTV, por exemplo, são considerados e interrelacionados uma profusão de temas: crítica à análise pós-modernos dos clipes e seus canais de veiculação, modificações da programação da MTV desde sua origem, definição e questões relacionadas à cultura *rock*, representação da juventude no cinema e na televisão, a industrial musical, a questão da celebridade e construção de imagens, etc.

No decorrer de um processo de pesquisa sobre os videoclipes, no entanto, parece válido voltar-se para as afirmações pós-modernas e também para o uso (parcial e crítico) destes conceitos nos Estudos Culturais, uma vez que essas duas linhas teóricas – em decorrência de evidente interesse na cultura popular – têm o mérito de ter tratado precocemente do formato. Mesmo que as formulações pós-modernas tragam os videoclipes à baila apenas como pretexto para tratar de mudanças mais generalizadas da sociedade contemporânea e que os culturalistas pareçam inclinados excessivamente para a relação dos vídeos musicais com seus contextos social e econômico, pode ser instrutivo debruçar-se sobre suas conclusões, comparando seu rendimento com aquele alcançado por um tipo de análise que se volta para estratégias especificamente textuais dos clipes. Uma alternativa nestes moldes será apresentada em seguida, juntamente com os resultados de sua aplicação sobre obras da videografia da cantora Madonna.

2. POÉTICA DO VIDEOCLIPE

> "*As poéticas enquanto programas de produção certamente escapam ao olhar necessariamente abstrato dessa disciplina filosófica, teórica, que é a estética. Por outro lado, entender as poéticas como fato histórico, ou fato social, significa incluí-las num gênero e perdê-las na sua especificidade. A história tomá-la-á como mais uma de suas variantes a serem levadas em conta na configuração de uma época, como as guerras e as descobertas científicas, por exemplo. A sociologia como mais um fenômeno definidor desta ou daquela sociedade, ao lado das relações de classe ou da estruturação do poder, por exemplo. Ambos os olhares perderão de vista aquilo que singulariza as poéticas: as estratégias de estruturação e produção de encanto – objeto próprio da poética*" (Wilson GOMES, 1996: 106)

Ao se chegar à conclusão – com os argumentos desenvolvidos no segmento anterior – de que as tentativas de definir uma época através de certos produtos culturais ou de mapear o maior número de práticas sócio-econômico-culturais ao redor de uma obra expressiva não representam as melhores maneiras para se conhecer as especificidades internas de um formato cultural, resta a sugestão de uma metodologia de análise textual para a mais acurada compreensão dos videoclipes. Sem perder de vista de que se trata aqui de uma alternativa dentre outras possíveis formas de abordagem acerca dos vídeos musicais, as análises apresentadas voltar-se-ão para a avaliação do êxito de obras singulares, para a identificação dos vários elementos trabalhados em cada clipe e dos efeitos deste intrincamento de dispositivos na apreciação.

Esta dissertação continua a refletir o vínculo de quase cinco anos do seu autor com o grupo de pesquisa *Laboratório de Análise Fílmica*. Procura-se demonstrar através das análises a rentabilidade da metodologia textual *Poética do Cinema*[65] para outras obras expressivas que não apenas as cinematográficas.

---

[65] A metodologia foi desenvolvida e aplicada sob a coordenação do Prof. Wilson da Silva Gomes.

2.1. Apresentação metodológica

A perspectiva intitulada Poética do Cinema tem como momento fundador a Poética de Aristóteles. Não se trata, no entanto, de uma aplicação ao cinema – ou a outras formas expressivas atuais – do que o autor diz no seu tratado sobre ficção e representação teatral e literária, mas sim da identificação da importância de algumas descobertas inauguradas por Aristóteles. De particular relevância é o fato de as obras serem consideradas, pelo filósofo grego, do ponto de vista de sua destinação: os recursos – enredo, personagens, falas, narração, elementos cênicos – devem ser agenciados em cada obra com o propósito de levar ao prazer ou efeito emocional, que tem especificidade genérica: a Tragédia, por exemplo, teria como efeitos próprios o horror e a compaixão, enquanto, na Comédia, este seria a graça. Julgando-se que para cada gênero de representação é pertinente o estabelecimento (a realização) de um determinado efeito na apreciação, caberia, portanto, ao criador da obra estar atento para fazer a previsão e a utilização correta de estratégias para suscitar tal efeito específico. Este entendimento da obra, em Aristóteles, inspira a abordagem analítica considerada, que procurará ocupar-se dos efeitos da composição expressiva e da relação entre tais efeitos realizados e os dispositivos e estratégias presentes em tal composição: trata-se de supor que – assim como os gêneros de poesia estudados pelo filósofo grego – as formas expressivas atuais são possuidoras de programas de efeito identificáveis e, desse modo, passível de análise, o que, por sua vez, favoreceria a compreensão da obra tomada como objeto.

Obviamente, esta recorrência à Poética de Aristóteles não se faz sem devidas ampliações, já que, enquanto o antigo tratado tinha seu foco voltado para as representações em forma de história (narrativas), a análise das formas expressivas atuais se depara com vários outros parâmetros importantes, que operam – às vezes em predominância se comparados à apresentação de histórias – na produção de sentido de filmes, videoclipes, obras televisivas, etc. O procedimento metodológico considera a peça fílmica – o que, se admite nesta dissertação, pode ser extensivo aos clipes – em três dimensões: meios, estratégias e efeitos.

Aspectos audiovisuais dos clipes serão abordados de modo semelhante à análise de obras cinematográficas, sendo que tal aposta apóia-se no fato de que filmes e clipes lançam mão de meios ou recursos semelhantes com vista à produção de efeitos sobre os espectadores.

Os materiais utilizados na composição de tais obras expressivas são diversificados, podendo ser feita sua distribuição em categorias, como parâmetros visuais, sonoros, cênicos e narrativos. No parâmetro visual, estão incluídos aspectos plásticos (manipulação imagética, o uso das cores, distribuição de elementos, relação entre fundo e primeiro plano, posição do motivo) e aspectos fotográficos, tanto os mais gerais – a exemplo de incidência angular, enquadramentos, código de escalas de planos, nitidez da imagem, contraste, tonalidade, brilho, foco (seleção e profundidade de campo, fonte de luz) –, quanto os especificamente cinematográficos ou videográficos, relacionados com a característica impressão de movimento a essas imagens. O parâmetro sonoro, por sua vez, abrange todo aspecto acústico, desde a música (nos videoclipes, tanto o texto verbal cantado quanto a parte instrumental) até a sonoplastia. A direção e atuação/*performance* de atores e dançarinos, assim como os cenários e figurinos colocam-se como parâmetros cênicos. Finalmente, devem ser destacados os parâmetros narrativos: a composição da história, o argumento, o enredo, as peripécias e desenlaces. Filmes e clipes não se distinguem, portanto, pelas espécies (tipos) de elementos utilizados na sua organização, mas sim por diferenças no grau de destaque ou ênfase de alguns destes parâmetros. Daí, derivam as especificidades e diferenças entre os formatos – função, duração, relação entre imagens-música e importância da narratividade –, para as quais a abordagem textual representa o melhor acesso.

Numa época em que os limites entre cinema e vídeo ficam cada vez menos nítidos (inclusive pelo uso da tecnologia digital nos dois casos), parece ser plausível acreditar na validade de se utilizar uma metodologia de análise fílmica para a avaliação de videoclipes. Apesar de apontar as diferenças técnicas básicas entre os dois formatos, Jacques AUMONT (1993: 172) acredita que o desejo ("compreensível") de singularização da imagem videográfica com relação ao filme fez com que certos teóricos dessem proporções exageradas às diferenças perceptivas entre o cinema e o vídeo. O autor prefere, portanto, tratar a imagem fílmica e a imagem videográfica como "*duas variantes, difíceis de serem diferenciadas como fenômeno, de um mesmo tipo de imagem, a imagem mutável, ou melhor, a imagem temporalizada*"[66].

Após a identificação dos materiais prevalentes em uma composição cinematográfica ou videográfica, parte-se, em seguida, para o deslindamento de sua estruturação, da ordenação desses elementos, pensada como estratégia ou dispositivo para

---

"Imagens temporalizadas seriam aquelas "*que se modificam ao longo do tempo, sem a intervenção do espectador e apenas pelo efeito do dispositivo que as produz e apresenta*" (AUMONT, 1993: 160).

deflagrar determinados efeitos durante a apreciação. Antes mesmo desse funcionamento expressivo, é perceptível um primeiro nível de emprego destes materiais, um uso técnico cuja eficácia e eficiência são medidas de acordo com padrões estabelecidos na tradição do tipo de obra em questão: desse modo, sabe-se o que são uma boa fotografia ou uma boa iluminação cinematográficas, por exemplo. O tratamento dos materiais ou recursos com propósitos expressivos se coloca como um passo posterior a esta dimensão técnica. Normalmente, é, neste ponto, que são identificados os investimentos propriamente artísticos por parte de indivíduos envolvidos na criação: a composição, guiada por valores estéticos, estaria marcada, portanto, pelo estilo, pelo tom e pela linguagem peculiar de algum agente da instância da realização.

Presente como potencialidade – em uma peça cinematográfica ou videográfica, por exemplo – essa configuração de estratégias por arte somente se efetiva no momento da apreciação, isto é, quando acionada por uma subjetividade que atualiza os efeitos programados, antecipados, desde a criação da peça. O filme ou o videoclipe se apresenta, neste momento, enquanto resultado, enquanto obra. Com base nas categorias de efeitos possíveis suscitados durante a fruição das obras – efeitos sensoriais (sensações), cognitivos (sentidos) e afetivos (sentimentos) – identificam-se três tipos de sistematização de recursos e estratégias com o objetivo de antecipá-los e providenciá-los ou, de forma mais resumida, os programas de efeito de uma obra, a saber: a programação sensorial, a programação cognitiva e a programação emocional.

É importante notar que, em uma mesma obra, pode haver uma combinação desses programas, o que não diminui a rentabilidade de uma distinção analítica entre eles com o propósito de identificar o programa predominante naquela materialidade singular. Na programação sensorial, a organização dos elementos da obra se destina a provocar sensações:

> "*Uma obra ou algum dos seus dispositivos pode se destinar principalmente a provocar sensações correspondentes à nossa disponibilidade sensorial: aspereza, rugosidade, frieza, calor etc. para as sensações táteis, altura, força, debilidade etc. para as sensações acústicas, escuridão, clareza, calor, frieza para as sensações visuais, sem falarmos nas sinestesias, nas desorientações sensoriais programadas na obra, nas sensações genéricas (agrado, desagrado, prazer, desprazer) nas 'sensações' provocadas pela ausência de solicitação sensorial, pela ausência de sensações.*" GOMES (2003).

Os apreciadores são, portanto, solicitados através dos seus sentidos, não se quer fazer pensar em alguma coisa, informar algo ou mesmo conduzir os afetos daquele que frui a obra. Além disso, tais efeitos podem também funcionar como um primeiro elo com o fruidor, a partir do qual outras dimensões de efeitos se estabelecem. A programação cognitiva ou comunicacional engloba o conjunto de estratégias voltadas à produção de sentido através da transferência de mensagens, idéias, informações: a obra diz alguma coisa ou faz pensar em algo, procura, portanto, criar determinadas noções na consciência de quem a recebe. Este extenso programa envolve desde o reconhecimento mais elementar daquilo que está posto na obra até seu funcionamento não literal, destes elementos, isto é, a recorrência a metáforas e alegorias.

Os programas sensoriais e os comunicacionais não foram previstos por Aristóteles na Poética, que se concentrou na programação emocional ou poética (em uma homenagem à sua origem). Neste tipo de composição, meios e materiais são agenciados para produzir efeitos anímicos ou emocionais – sentimentos, um estado de ânimo ou de espírito – no espectador. No tratado do filósofo grego, a criação da obra de arte – o seu realizador – deveria ser guiada fundamentalmente com o propósito de que tais efeitos se manifestassem na apreciação. Aristóteles identificava os programas poéticos em formas de arte que representavam ações humanas, nas quais mecanismos de identidade, empatia e antipatia com tais agentes serviam de base para os investimentos afetivos. Atualmente, esses efeitos são suscitados também "*nas histórias audiovisuais do cinema, da teledramaturgia e do vídeo, além de nas histórias dos livros, dos quadrinhos etc.*" (GOMES, 2003).

Tais programas de efeitos combinam-se de modo diverso (singular) em cada obra, havendo inclusive a possibilidade de que algum deles esteja ausente em certos casos. Os efeitos suscitados na apreciação são o guia do analista para identificar o programa predominante na obra analisada e, a partir daí, verificar e testar as estratégias e os recursos mais relevantes nessa específica composição. O percurso analítico segue, portanto, em direção contrária ao da criação da obra e faz conhecer mais sobre sua organização interna, sobre sua particular previsão de efeitos. É importante que a interpretação vá além da primeira execução dos efeitos realizada pelo analista (sua apreciação primária), o que acaba acontecendo naturalmente pela reiterada exposição ao objeto, exigida por um trabalho interpretativo mais aprofundado.

> "*Na interpretação reflexiva, o intérprete se debruça sobre a apreciação para refazer, genealogicamente, o percurso que vai dos efeitos experimentados às estratégias, aos dispositivos, aos programas estabelecidos na obra. A apreciação revela a obra como operação, como efeito, enquanto a interpretação a revela como estratégias e dispositivos. Não para desarmar as suas estratégias ou desabilitar os seus programas, mas para examinar os seus mecanismos, exibir as suas operações, separar os seus elementos e, depois, recompô-los para os ver em função*" (GOMES, 2003).

2.2. Dimensões textuais dos videoclipes

A metodologia utilizada não se dedica prioritariamente a um programa de efeitos, não estabelece previamente que as obras expressivas devem estar organizadas para produzir este ou aquele efeito. Identificado o programa dominante em cada obra, interessa ao analista concentrar-se em esmiuçar e esclarecer sua organização interna. Talvez seja este o ponto forte da metodologia trabalhada e também o motivo de sua aplicabilidade para os videoclipes: não há uma valorização prévia de características estritamente cinematográficas como, por exemplo, uma atribuição de maior relevância para a dimensão visual ou para a estrutura narrativa da obra expressiva. É diante da obra que o analista se põe a descobrir a quais recursos parece ter sido dada maior ênfase durante sua criação e como se dá a interação de todos os elementos identificados para a produção dos efeitos previstos. De um clipe a outro, variam, portanto, as vias mais autorizadas de abordagem e compreensão de sua especificidade, podendo ser sua dimensão musical, o conteúdo da letra da canção, a manipulação da imagem através de efeitos ou diversidade de suportes, a coreografia ou figurino apresentado pelo artista ou, de maneira bastante semelhante ao cinema, a condução narrativa apresentada.

Pois bem, ao ser aplicada aos vídeos musicais, a metodologia depara-se com discursos visuais extremamente condensados, no interior dos quais não pode haver desperdícios[67]. Para o bom funcionamento de um formato com duração limitada a poucos minutos, a utilização de cada recurso precisa estar bem justificada na organização geral da obra. Os videoclipes teriam, necessariamente, que estar organizados de forma mais direta para alcançar os efeitos pretendidos sobre o espectador.

---

[67]Nos filmes, por outro lado, a apresentação de recursos em excesso pode ser fruto do estilo de determinados realizadores ou pode até mesmo ser uma maneira de aumentar as expectativas ou confundir as apostas dos fruidores, estando previstos, portanto, na organização de determinados gêneros.

A limitação de tempo, contudo, não implica em uma menor riqueza expressiva do formato, o que pode ficar bem esclarecido através de uma abordagem textual. Ela permite avaliar o êxito interno de obras singulares, identificando também – por meio de uma progressiva familiaridade com os videoclipes – a originalidade/novidade das soluções para alcançar seus efeitos e o seu "tempero particular":

> "*(...) se compreender a obra supõe o isolamento e a identificação dos programas que a constituem, entender esta obra, singular e única, sobre a qual me debruço, supõe não apenas que os programas que aí operam sejam identificados; mais ainda, pressupõe identificar a dosagem do emprego de cada um e o lugar de cada um deles na interação com os outros. Caso contrário, teríamos ao final da interpretação apenas um rol dos ingredientes que compõem uma obra e não o particular tempero que a faz particular e sob algum aspecto um caso único*" (GOMES, 2003).

A análise interna dos clipes pode precisar as alternativas utilizadas na organização destes para superar eventuais limitações do formato, tornando os resultados finais ainda interessantes e originais. Os trabalhos com condução narrativa, por exemplo, podem investir em histórias simples e em um certo achatamento na construção de personagens. Em compensação, podem, ao mesmo tempo, apostar em um tema instigante, numa ambiência atraente ou apoiar-se em uma escolha cuidadosa de elenco, nos talentos cênicos dos cantores envolvidos, além de poderem apresentar a história de um modo inusitado através da montagem, movimentação da câmera, cenografia, etc.

Essa aposta em idéias, elementos e estratégias variadas (às vezes até, opta-se por uma significativa contenção de recursos) vale também para os clipes pictóricos ou coreográficos e parecem mais bem acessadas por uma abordagem de análise preocupada com a realidade da obra e não com o que lhe é externo. Por isso mesmo, questões como a alusão ao passado e a apropriação de imagens de outros formatos artísticos (intertextualidade), por exemplo, não são consideradas, de antemão, como recursos vazios, mas sim avaliadas de acordo com sua coerência com os outros elementos e com sua capacidade expressiva como parte do programa de efeitos do videoclipe.

Apostar na adaptabilidade de uma metodologia originalmente aplicada a filmes para o estudo dos videoclipes não significa, contudo, negligenciar sua dimensão musical, a qual, é bom lembrar, precede a própria organização visual destas obras, uma vez que os clipes partem, na maioria das vezes, de uma canção já pronta. Certamente, música e imagens

precisam ser avaliadas nos clipes em sua intrincada relação, daí a relevância da observação de aspectos como: a coerência entre a atmosfera sugerida pela música e aquela do clipe; a influência do ritmo musical sobre aspectos tais como a edição e a movimentação de câmera; os modos como as informações presentes nas letras são traduzidas visualmente nos vídeos; a complementação expressiva possível entre a banda sonora, recursos de manipulação de imagem e *performance* coreográfica.

As afirmações presentes nas análises são, portanto, sustentadas através da delimitação (com exemplos) das estratégias de manipulação dos recursos nos videoclipes. Tendo o próprio texto do clipe como parâmetro, o juízo sobre obra deve ater-se aos elementos e materiais objetivamente dados nele. É, portanto, importante que o analista, ao interpretar o vídeo musical, procure não perder de vista que ele convoca certa percepção e leitura, devendo ser observadas, por exemplo, a predominância de determinados recursos, a relação entre eles, a presença ou ausência de novidades em cada videoclipe e as diferentes funções expressivas ou diferentes efeitos alcançados no produto analisado. Essa prescrição se coaduna com a afirmação de Tim BYWATER e Thomas SOBCHAK (1989: XIII), para quem "*a atividade crítica é um ato de ordenação, de organização de relações, de observação e identificação de padrões*"[68].

A questão mais específica acerca da construção de imagem de Madonna nos videoclipes se adequa à proposta desta metodologia, uma vez que consiste na identificação de marcas de estilo próprias da artista no texto videográfico. O reconhecimento da recorrência de certas propriedades estilísticas – na forma de enunciados, estruturas exibidas ou sentimentos transmitidos – no *corpus* selecionado poderia auxiliar na compreensão de suas peculiaridades. A partir daí, uma inclinação mais contextual talvez estivesse relacionada às características estéticas dos clipes com as diversas mudanças de visual e atitude engendradas pela cantora no decorrer da sua carreira, eventualmente, estabelecendo comparações dos estilos apresentados nos videoclipes com as capas dos discos de Madonna ou com revistas que tragam entrevistas ou ensaios fotográficos com a artista.

De qualquer modo, a apresentação de informações pessoais da artista em questão ou sobre suas intenções ao realizar um clipe não são encaradas como trabalho analítico sistemático. Dados deste tipo se constituiriam somente em passos iniciais anteriores à análise ou poderiam servir como indicações de novas perspectivas, que – apesar de não precisarem

[68] "*Criticism is an act of ordering, of organizing relationships, of identifying and observing patterns*"

ser aceitas na sua integralidade – podem ser úteis na busca de um entendimento completo e equilibrado do formato. Como afirma GOMES (2003), "*o conhecimento da mecânica interna de uma obra pode se beneficiar do conhecimento do contexto, do conjunto das outras obras que com ela se relaciona, do universo dos produtores e das condições sociais da produção cultural, da história, entre outras coisas que se pode arrolar*".

3. APLICAÇÃO METODOLÓGICA:
AS ANÁLISES DOS VIDEOCLIPES DE MADONNA

A trajetória videográfica da norte-americana Madonna, iniciada há mais de 20 anos, confunde-se com o próprio desenvolvimento do videoclipe, cuja consolidação aconteceu também a partir do início dos anos 1980. Se o clipe coloca-se como o formato ideal para a confluência de diferentes interesses artísticos, Madonna figura entre os artistas de melhor currículo na área. Em quase sessenta clipes, a artista vem tirando proveito de sua formação em dança, que inclui rápida passagem universitária e participação em algumas companhias; de seu propósito de se firmar como atriz com atuações em mais de quinze filmes e em três peças de teatro e, é claro, de sua longa carreira como cantora, compositora e produtora: seu trabalho *pop* – registrado em nove álbuns, cinco coletâneas e em diversas trilhas sonoras – traz eventualmente elementos de outros estilos, como o *rock*, o *R&B*, o *hip-hop* e a música eletrônica. Os vídeos musicais de Madonna já foram motivo de controvérsia (*Like a Prayer*, *Justify My Love* e *What It Feels Like For a Girl*), passaram a fazer parte do acervo de museus de arte moderna (*Bedtime Stories*, *Take a Bow*) e acumulam, conjuntamente, o maior número de indicações e prêmios do principal canal de veiculação de vídeos musicais, a MTV. Somando-se tudo isso à associação com colaboradores de talento de diversas expressões artístico-culturais, fica justificada então a escolha dos videoclipes da artista como *corpus* desta dissertação.

Antes de apresentar as análises, é importante esclarecer os critérios que nortearam a escolha dos 18 videoclipes aqui analisados: além destas análises principais, são feitos comentários mais breves, a título de comparação, acerca de algumas outras obras integrantes da videografia da cantora. De antemão, duas categorias foram excluídas: 1) os vídeos que não passam de registros de apresentações ao vivo ou turnês de Madonna e 2) aqueles que se

restringem à edição de cenas de filmes, cuja trilha sonora traga a canção em questão. Essa decisão foi tomada, levando-se em conta que, nestes dois casos, os parâmetros visuais, cênicos e narrativos não foram, primordialmente, organizados para o formato videoclipe, sendo que sua inscrição como tal deriva apenas de um estilo de montagem de imagens oriundas de outras formas expressivas.

A escolha do *corpus* analisado não se concentrou apenas naqueles trabalhos presentes nas duas coletâneas da cantora lançadas comercialmente em vídeo e DVD, *The Immaculate Collection* (1990) e *Madonna: The Video Collection 93:99* (1999). Foi necessário recorrer a *sites* variados da Internet para fazer o *download* dos trabalhos não incluídos nessas compilações oficiais. Sob aspectos variados, todos os clipes escolhidos podem ser considerados trabalhos representativos na carreira da cantora. Na seleção, constam verdadeiros clássicos do formato (*Material Girl*, *Like a Prayer*, *Express Yourself* e *Vogue*), ganhadores de alguns dos mais importantes prêmios dedicados aos videoclipes (*Like a Prayer*, *Take a Bow*, *Human Nature* e *Ray of Light*) e – o que é mais relevante – obras correspondentes a canções de todos os álbuns de carreira de Madonna: em média, foram analisados dois clipes por álbum. Procurou-se, portanto, cobrir todas as fases da trajetória da cantora, abrangendo clipes que trabalhassem os mais diversos recursos possíveis: condução narrativa, destaque coreográfico, ênfase em elementos pictóricos, etc. A apresentação das análises segue a ordem de lançamento dos vídeos no decorrer da carreira de Madonna.

3.1. Borderline (1984)

Apesar de corresponderem a canções de dois diferentes álbuns de Madonna – *Madonna* (1982/1983) e *Like a Virgin* (1984) – os primeiros trabalhos da trajetória videográfica da cantora cumprem a evidente função de demarcar a individualidade de uma artista nos seus primeiros passos no mundo *pop*. Os videoclipes *Everybody* (1982), *Burning Up* (1983), *Borderline* (1984), *Lucky Star* (1984), *Like a Virgin* (1984) e *Material Girl* (1984) trabalham uma mesma *persona* artística de Madonna: a jovem estrela que combina talento natural e a esperteza das ruas. Trata-se da imagem aqui chamada de "*street-wise/street-wear*", uma combinação de expressões utilizada para fazer referência à demonstração de uma atitude

de segurança e auto-confiança da artista e também a seu modo de se vestir, que é inspirado na cultura jovem – pós-punk e hip-hop[69], especialmente – e na chamada moda das ruas[70].

Embora não seja o primeiro videoclipe de Madonna, *Borderline* serviu como um eficiente veículo para a definição do estilo e da imagem da fase inicial da artista. O trabalho presta-se como um inventário dos acessórios utilizados, como "marca registrada", pela cantora, a exemplo dos característicos brincos com crucifixo, as luvas de renda que deixavam os dedos descobertos, as mini-blusas e camisetas de tela superpostas, o cabelo louro desgrenhado e amarrado com faixas de pano e a jaqueta com a inscrição "*boy toy*"[71]. Segundo VOLLER (1992: 18), "*um visual original, mas fácil de ser seguido, que logo emplacou*". A própria cantora ressaltou a importância deste trabalho: "*eu fiz sucesso em lugares onde ninguém sabia como eu era. Era considerada uma artista de discoteca, e, depois quando emplaquei o meu primeiro sucesso nacional, Holiday, as pessoas ainda não sabiam como era a minha imagem. Foi só com o clipe de Borderline, que foi o terceiro sucesso do meu primeiro disco, que as pessoas colaram meu rosto às minhas canções*"[72].

Na estréia da rendosa parceria da artista com a diretora Mary Lambert, a construção de uma história simples tem o mérito de incluir – de um modo não ostensivo – vários aspectos importantes da atitude e do visual de Madonna. Como primeira apresentação da cantora, o vídeo traz uma versão ingênua da busca pela fama de sua protagonista. A meio caminho entre sua condição de garota comum com um "algo a mais" e o estrelato (uma *starlett*, portanto, segundo a concepção de Morin), a personagem de *Borderline* somente

---

[69] A influência pós-punk se evidencia na liberdade em misturar materiais – malha, renda, lycra, lingerie – e na reciclagem de peças, que se transformam com recortes e aplicações (o que atualmente é chamado de customização). Desse modo, parte do visual de Madonna era composto de roupas de dança ou esportivas reaproveitadas. O *hip-hop* está relacionado à ligação de Madonna com artistas grafiteiros (Keith Haring, Jean-Michel Basquiat, etc.) e com as manifestações de *street-dance*. Segundo SHUKER (1999: 233), "*embora seja incorretamente usado como sinônimo de rap, o hip-hop é um termo amplo, que abrange uma subcultura associada à vida social, à música, à dança e à moda dos jovens negros e latinos (principalmente, mas não de modo exclusivo) urbanos dos Estados Unidos dos anos 1980 e 1990. Inclui o rap, a dança break, o grafite, os clubes, os DJs e os trajes esportivos*".

[70] Segundo FISKE (2001:253-254) "*na bricolage de estilo produzida nas ruas, as mercadorias das indústrias capitalistas são purificadas em significantes: seus significados ideológicos são descartados e deixados de lado no seu contexto original. Esses significantes libertados não significam necessariamente algo, eles não adquirem novos significados; ao invés disso o ato de libertá-los do seu contexto ideológico significa a liberdade de seus usuários com relação aquele contexto*" ["*In this street-produced bricolage of style, the commodities of the capitalist industries are purified into signifiers: their ideological signifieds are dumped and left behind in their original context. These freed signifiers do not necessarily mean something, they do not acquire new signifieds; rather, the act of freeing them from their ideological context signifies theirs users' freedoom from that context*"].

[71] "Brinquedo de garoto", o apelido que Madonna recebeu de amigos grafiteiros vai reaparecer, com mais destaque, na fivela de um cinto usado pela cantora na capa do seu segundo disco, causando celeuma entre feministas.

[72] Em entrevista para Harry Dean Stanton (*Interview*, 1985), cuja tradução foi publicada na revista *Bizz*, n. 18, p. 51-58, jan. 1987.

ensaia uma postura de independência, mas, ainda assim, continua ligada à noção – tão cara ao universo das canções *pop* – de que nada vale mais que o amor verdadeiro: uma abordagem com grande apelo para o público, majoritariamente, adolescente e feminino, que a cantora tinha na época.

O videoclipe *Borderline* começa mostrando a interação entre a personagem de Madonna e um grupo de *street-dance* (Figura 1). Apesar da agitação em cena, este início é apresentado em câmera lenta obviamente em correspondência com a melancólica introdução com teclados da canção. O ajuste entre o clima instrumental tocante e a exibição lenta singulariza tal momento como uma situação positiva prestes a mudar na história apresentada no clipe: com o decorrer da condução narrativa, é perceptível que a relação com esta cultura das ruas será enquadrada como ideal, como a mais apropriada, para a protagonista. Logo depois, a tradução visual do clipe continua a se pautar pelos eventos musicais. Quando a canção aumenta sua marcação rítmica e se instaura um clima dançante, a câmera lenta é abolida e a agitação do clipe é realçada, principalmente, porque a dança, agora em velocidade normal e em associação com a virada de bateria, tem movimentos mais enérgicos, vigorosos e sensuais. Esse trecho marca propriamente o início da história, sendo apresentados os dois outros personagens importantes, o namorado da protagonista e o fotógrafo.

Figura 1 – *Borderline*[73]

[73] As imagens dos videoclipes (*screens*) aqui presentes foram retiradas dos seguintes *sites* da Internet: http://www.madonnashots.com/; http://www.madonna-online.ch/; http://www.beautifulmadonna.com e http://www.thememoryhole.org/arts/american-life.htm.

Mesmo com a aceleração do ritmo e introdução de uma variedade de camadas sonoras – bateria, baixo, teclados e efeitos de sintetizadores – típicas da *dance-music*[74], o sentimento de melancolia continua a perpassar a canção, especialmente pela interpretação em tom de súplica de Madonna. Este contraste instrumental parece até maximizar a sensação de desalento expressada na voz da cantora e na busca de respostas presente na letra da canção, que trata do desarranjo de um relacionamento, no qual a personagem, apesar de não sentir retribuída a sua afeição, continua vinculada ao namorado. Uma tal temática não é nada rara em animadas músicas dançantes, que podem variar desde a tristeza em meio a uma multidão em festa até a declaração da superação de um rompimento.

No caso do clipe *Borderline*, essa atmosfera sonora contrastante parece bastante apropriada para o dilema em que está envolvida a protagonista da história mostrada, embora seja perceptível que a trama não corresponde ao conteúdo do texto verbal musical, exceto pontualmente. Na obra, uma garota é descoberta na rua por um fotógrafo, que a quer como modelo. Ela enfrenta a oposição do namorado, aceita o convite e acaba estampando a capa de uma revista. Contudo, as relações com o fotógrafo deterioram por causa de sua intenção de controlar a imagem e atitude da personagem e também por uma certa frustração dela com a recusa do ex-namorado em conversar. Depois de brigar com seu descobridor, ela volta para o namorado, mais saudoso e menos resistente à reconciliação depois de ter admirado seu trabalho na revista.

A princípio, a protagonista de *Borderline* se caracteriza como uma versão ainda embrionária das personagens independentes assumidas por Madonna: se por um lado, ela parece romper com uma tentativa de manipulação de sua essência – seu "verdadeiro" jeito de ser –, por outro, ela aparece, no final, de certo modo à mercê da vontade do namorado (é emblemática a cena entre os dois, na qual ele a ensina a jogar sinuca). Contudo, a questão da autenticidade da personagem – e, por extensão, da própria Madonna – adquire uma relevância maior no clipe. Há uma preocupação de que sua história – sem dúvida, elementar – evidencie a relação próxima da própria cantora com um segmento específico da cultura jovem e urbana dos anos oitenta: *street-dance*, arte em grafite e caráter multi-étnico (é sintomático que o ponto de encontro dos personagens anuncie, em espanhol, a venda de comida mexicana e salvadorenha). A exibição desse vínculo procura afastar as suspeitas de fabricação artificial de

---

[74] "*A dance music tornou-se uma expressão ampla, que abrange todos os gêneros de música tocados para dançar. Portanto, pode ser considerada um metagênero, que inclui diversos estilos e gêneros, principalmente disco, funk, soul, Motown, ska, hard rock e techno*" (SHUKER, 1999: 89)

uma carreira, ressaltando a vitalidade e a atualidade de seu trabalho e promovendo seu reconhecimento artístico.

A intercalação de imagens coloridas e em preto e branco é também significativa para a história de *Borderline*. Em cores, são mostradas as ações desenvolvidas nas ruas, a relação entre a protagonista e seus amigos, além dos altos e baixos do seu namoro (com concentração mais detida na parte romântica do relacionamento): esse apelo parece querer caracterizar esse ambiente como mais espontâneo e cheio de vida. Enquanto a apresentação em preto e branco das imagens filmadas no estúdio do fotógrafo, por outro lado, caracterizaria esse espaço como um ambiente artificial e controlado (Figura 2).

Figura 2 – *Borderline*

À primeira vista, as cenas no estúdio parecem ter uma abordagem menos realista, porque trazem Madonna, cantando, dançando e olhando para a câmera. Essa impressão é, no entanto, relativizada, quando se observa que o olhar diretamente dirigido ao espectador tem, como paralelo na trama, o olhar que demonstra a interação profissional entre a modelo e o fotógrafo em cena. Com o estabelecimento dessa relação, fica evidente a construção de uma justificativa que "naturaliza" a inclusão da *performance* da cantora na condução narrativa do videoclipe. Isso impede que o espectador encare a apresentação musical de Madonna como um recurso gratuito, completamente deslocado da história que está acompanhando.

Performances coreográficas de Madonna recebem uma atenção mais detida em um videoclipe antecessor e naquele imediatamente posterior à produção de *Borderline*:

Everybody (1982) e *Lucky Star* (1984). É perceptível a reiteração da imagem já tratada da artista, o que torna interessante uma apresentação – breve, mas consistente – destes trabalhos de organização muito simples. O mais antigo clipe de Madonna, *Everybody*, foi dirigido por Ed Steinberg, sendo anterior ao lançamento do seu primeiro álbum. No palco de um dos mais conhecidos clubes noturnos da época, o Danceteria, a cantora dubla a canção e, junto com dois dançarinos, realiza uma *performance* coreográfica. Não são visíveis músicos, não se tratando exatamente de um *show* convencional, mas de uma apresentação montada para a filmagem do clipe: as restrições orçamentárias da produção são evidentes na sua extrema simplicidade[75].

Figura 3 – *Everybody*

O elemento mais destacado em *Everybody* parece ser a vinculação de Madonna à cultura *dance*, sendo a própria letra da canção uma convocação às pistas e às possibilidades escapistas e catárticas de entregar-se à dança. Na maior parte do clipe, é destacado o conjunto da *performance* e não especificamente a cantora, sendo que, em muitos momentos, é mostrado também o público freqüentador da boate (Figura 3). Obviamente, a artista ocupa uma posição convencionalmente diferenciada com relação aos outros participantes: seu nome figura na parede de fundo do palco (o que é mostrado discretamente no início do clipe), ela é a única que canta, além disso está posicionada à frente e no centro com relação aos dois dançarinos. No entanto, a representação da interação mostrada entre a artista e o público presente não é aquela típica entre ídolo e fãs, o que se constitui em uma escolha acertada –

[75] Segundo o biógrafo Christopher Andersen (1991: 104), o videoclipe teria custado apenas US$ 1500,00.

que escapa da artificialidade – no caso de uma artista nova. A informalidade do ambiente e da relação artista/público é sublinhada, por exemplo, quando duas pessoas sobem ao palco, não com o objetivo de se aproximar de um ídolo *pop*, mas, aparentemente, para cortar caminho: um deles, inclusive, traz ao ombro um aparelho de som portátil.

A aprovação com relação à ambição artística da cantora fica, por outro lado, demarcada pelo fato dos freqüentadores continuarem dançando durante a apresentação. Madonna não aparece ainda como uma estrela, mas como uma artista egressa daquele universo particular, o mundo dos clubes noturnos. Nem os passos de dança executados por ela e seus dançarinos nem o visual da cantora a diferenciam daqueles a sua volta. A descomplicada coreografia apresentada em *Everybody* é muito próxima das exibições em grupo criadas por jovens nas pistas. Na organização deste videoclipe, esta *performance* é mais efetiva do que o visual apresentado pela artista para a criação de vínculo com o espectador da obra. A facilidade dos movimentos estimula a imitação por parte dos fãs: no decorrer da carreira videográfica de Madonna, mesmo coreografias mais bem elaboradas terão efeito semelhante. O figurino exibido, no entanto, não tem maiores atrativos: ela aparece com os cabelos castanhos com mechas mais claras e penteados para cima, usando calça *bag*, camisa folgada e colete de couro em tons de bege e marrom. Nada sensual, o visual traz apenas uns poucos elementos – brinco pendente, cinto com detalhes de metal, braceletes – do estilo que se tornará sua primeira marca registrada já a partir dos clipes seguintes, *Burning Up*[76] e *Borderline*.

Figura 4 – *Lucky Star*

[76] *Burning Up* (1983) não teve grande repercussão, porque a canção correspondente teve sucesso limitado às pistas de dança.

Dirigido por Arthur Pierson, *Lucky Star* é um outro trabalho estritamente performático dessa primeira fase de Madonna. Apesar da evidente atenção sobre a coreografia apresentada, este clipe enfoca principalmente a figura da artista. A própria simplicidade dos elementos do cenário parecem colaborar para este resultado: a artista está novamente acompanhada por dois dançarinos e executa seus passos em um estúdio completamente branco e bem iluminado (Figura 4). Não há platéia, nem o ambiente escuro e enfumaçado de boate como em *Everybody*.

Em *Lucky Star*, essa concentração em Madonna evidencia-se também no uso disseminado de *closes*, algo que, no caso de *Everybody*, praticamente limitou-se ao final do clipe. Muitos são os momentos de endereçamento direto do olhar da cantora para a câmera, na verdade uma interação sua com o espectador mediada pela câmera (Figura 5):

Figura 5 – *Lucky Star*

A cantora exibe olhares às vezes furtivos, em outras, fixos, acompanhados de mãos que alisam o rosto, chegando até a mostrar lábios entreabertos, nos quais se insinua a língua. Poder-se-ia apontar essa série de expressões sedutoras como parte de um repertório clichê, que corteja perigosamente com o ridículo tal é a sua ostentação. *Lucky Star* escapa seguramente de um resultado deste tipo por conta da desenvoltura e do desembaraço demonstrados por Madonna, que garantem uma exibição "natural", convincente. Além disso, o clipe não investe só nestes *closes*, eles aparecerem espalhados em breves *flashes* entremeados com a apresentação coreográfica. Adicionalmente, alguns movimentos e enquadramentos procuram reforçar a atmosfera de sensualidade do clipe: nos trechos que a

artista está deitada, a câmera se aproxima como que simulando a posição/visão de alguém que se inclinasse sobre ela. O inusitado enquadramento final nestes casos é do umbigo de Madonna para cima.

A conjunção da *performance* e a edição estabelecem, no clipe, o dinamismo condizente com uma canção dançante. O final da execução de um passo mais difícil – um chute no ar, uma inclinação inusitada de corpo ou um movimento mais brusco de braço – correspondem, muitas vezes, ao tempo forte da música e conseqüentes cortes secos entre imagens. São notáveis também traduções visuais para elementos musicais, como o congelamento da cena no final de um verso cantado ou a repetição de uma mesma imagem em paralelo ao eco remixado de uma palavra ou expressão. O final de *Lucky Star* – em que se misturam versos das estrofes, da ponte e do refrão como em um resumo dos elementos da letra – aparece como o momento de edição mais rápida com trechos mais curtos e enquadramentos diversificados, tanto da coreografia quanto dos *closes.*

3.2. Like a Virgin (1985)

Like a Virgin é o primeiro clipe a apresentar um desdobramento da imagem "*street-wise/street-wear*" de Madonna: esta segunda parceria com a diretora Mary Lambert não dispensa esta *persona* primeiramente trabalhada pela cantora, mas a contrapõe com uma outra de estilo mais discreto e sofisticado. Como será visto, nenhuma das duas será inteiramente negada, mas surgirá, por fim, uma figura de síntese que guarda um pouco de cada uma. Parece ser plausível pensar neste desdobramento de *personae* como o eixo em torno do qual se organizam os demais elementos do clipe.

A proeminência de tal conceito resulta em uma exploração apenas parcial dos variados recursos presentes em *Like a Virgin*. O clipe, por exemplo, não poderia se enquadrar perfeitamente na categoria videoclipe narrativo, uma vez que sua ênfase não está definitivamente na representação de uma história a partir das situações apresentadas, mas apenas em um olhar "voyeurístico" sobre as personagens encarnadas por Madonna. Do mesmo modo, ele está longe da concentração em *performances* coreográficas perceptível em *Everybody* ou *Lucky Star*: a apresentação de dança, em *Like a Virgin*, vale pelo seu caráter inusitado (Madonna está em uma gôndola) e sensual, além de ter um quê de improviso

bastante adequado à personagem em questão (Figura 6). Condução narrativa ou apresentação coreográfica podem não ser o fulcro do clipe, podem não defini-lo. Contudo, são peças que se somam a outros recursos – como os figurinos e acessórios – para as centrais exibição, comparação e síntese entre personagens no vídeo.

Figura 6 – *Like a Virgin*

O trabalho de edição no clipe também favorece este paralelo entre as personagens de Madonna. Freqüentemente, passa-se de uma para a outra através de fusões, que promovem rápidas, mas significativas, sobreposições entre as atividades desempenhadas por cada uma delas. Ali estão as personagens, exibindo suas diferenças de aparência e atitude, mas, no entanto, completando o que a outra canta e partilhando um mesmo sentimento explicitado na letra da canção. Esse jogo de comparação, contrastes e afinidades é organizado de maneira rápida, dinâmica, em concordância com a música dançante que anima personagens e seus espectadores.

Antes mesmo de a canção começar, o videoclipe traz Nova Iorque como o espaço "natural" da primeira Madonna (a "descolada" e segura), que, tendo ao fundo uma visão noturna de cartão postal da silhueta da cidade, salta, com desenvoltura, de uma lancha pública. Este pequeno trecho é o único que mantém as características de uma condução realista, ou seja, nele, Madonna não aparece cantando ou dançando. O visual apresentado pela personagem já é bem conhecido: sobreposição de peças – camiseta sobre lingerie preta aparente, *short* de *boxer* sobre calça de lycra apertada –, profusão de colares e pulseiras, diversos brincos pendentes colocados em vários furos das orelhas, cabelos louros

desalinhados contidos por um laço em volta da cabeça. A cor predominante é a preta, mas o short é amarelo e a camiseta tem listras vermelhas e verdes. Estas duas últimas cores, além dos crucifixos e terços utilizados por Madonna como adornos, podem ser associados a suas origens católica e italiana.

Figura 7 – *Like a Virgin*

A Itália é o segundo espaço geográfico mostrado no clipe, sendo que a passagem de Nova Iorque para Veneza, que acontece assim que a canção se inicia, é antecedida pelo aparecimento rápido – de relance e em sobreposição – da segunda personagem assumida por Madonna (Figura 7). A transição entre as cidades, no entanto, não está bem resolvida no clipe: não há a organização de uma história que preveja uma viagem de personagens de um local para o outro, também não existe qualquer demarcação/indicação de que se trata de um devaneio, um sonho ou algo equivalente.

Sem maiores explicações, a Madonna de visual nova-iorquino – sempre com novidades no figurino – aparece andando, cantando e dançando em Veneza. Ela dividirá, no clipe, a atenção e a função performática com a Madonna de visual veneziano, cujo comportamento é, coerentemente, mais contido e reservado: a artista aparece no pátio ou no interior de um *palazzo*, toda de branco com um vestido repleto de babados, lingerie aparente, usando maquiagem discreta, cabelos presos em um coque, luvas de renda, pérolas e acessórios em brilhante. O figurino e acessórios da "veneziana" parecem fazer referência à capa do álbum *Like a Virgin*, para o qual Madonna foi fotografada por Steven Meisel como uma

singela noiva com vestido de tule, renda, lingerie e pérolas[77]. Ainda que o clipe não mostre uma cerimônia de casamento, o fato de a personagem "veneziana" aparecer com um véu e ser carregada nos braços de um homem até a cama parece confirmar essa sua condição.

Como no caso da não bem explicada transição geográfica presente em *Like a Virgin*, o desdobramento de Madonna entre a "nova-iorquina" e a "veneziana" representa um desafio interpretativo. Trata-se de personagens distintas ou é o caso de uma mesma personagem agindo e vestindo-se em coerência com situações diferentes? A organização visual do clipe não permite certamente tirar conclusões definitivas a este respeito. No entanto, o acesso à abordagem da letra da canção pode, ao menos, oferecer pistas sobre os motivos da escolha da figura da noiva tanto na capa do segundo álbum de Madonna quanto no videoclipe. Exatamente quando são cantados versos como "*Yeah, you made me feel/shiny and new*" ou "*like a virgin*"[78], há uma correspondência com esta personagem, que aparece tanto em *closes* muito próximos quanto em enquadramentos mais abertos.

Composta por Billy Steinberg e Tom Kelly, a canção *Like a Virgin* é uma declaração em primeira pessoa, em que a personagem sinaliza a importância de um novo amor, dizendo se sentir novamente completa, forte, destemida e "*tocada pela primeira vez/ como uma virgem*". Na letra, não há uma indicação clara de que se trata de um personagem masculino ou feminino, mas a, talvez sexista, suposição geral de que se trata de uma "voz" feminina dirigindo-se a um amante parece decorrer da importância dada ao tema virgindade na canção. A gravação de Madonna – a primeira artista a fazê-lo – e o clipe correspondente confirmaram essa impressão[79]. Considerando a postura artística provocativa de Madonna, a recorrência à noiva não deixaria de sublinhar então a ironia de mulheres representando sua pureza com vestidos de casamento branco mesmo em sociedades em que a manutenção da virgindade até o matrimônio não é regra ou algo socialmente exigido. Como se vê, a

---

[77] O elemento aparentemente destoante nesta foto é o cinto com a fivela de inscrição "Boy Toy", que, no clipe é usado pela "nova-iorquina".

[78] "*Sim, você faz me sentir brilhante e renovada*" e "*Como uma virgem*"

[79] Não são poucas, no entanto, as "subversões" deste clássico *pop*, nas quais se diversificam as relações de gênero e até orientação sexual: a paródia humorística *Like a Surgeon*, do comediante Al Yankovic; a versão *rock* do grupo Teenage Fanclub, que tem um vocalista masculino, e o dueto entre os atores Jim Broadbent e Richard Roxburgh no filme *Moulin Rouge* (Barz Luhrman, 2001). Além, é claro, das apresentações ao vivo da própria Madonna, que transformou a canção em um idílio com eunucos na turnê *Blond Ambition* ou em uma versão lésbica, no seu "casamento" com as cantoras Britney Spears e Christina Aguillera em 2003 durante apresentação na MTV.

abordagem musical e performática de *Like a Virgin* por Madonna está aberta a muitas interpretações[80].

Figura 8 – *Like a Virgin*

Há ainda, já na conclusão do clipe, uma terceira incorporação de Madonna, mais uma "veneziana", que pode, no entanto, ser considerada uma síntese das duas outras personagens anteriores. Como a "noiva veneziana", trata-se de uma mulher sofisticada, cuja distinção é aparente no vestido preto de renda e cetim, chapéu e luvas (Figura 8). No entanto, ela guarda da "nova-iorquina" uma sensualidade mais evidente – a roupa é apertada e com as costas nuas – e uma postura mais agressiva, com mais iniciativa, uma vez que é ela que, na gôndola, inclina-se sobre o amante para beijá-lo. É interessante notar que essa personagem representa uma virada (evolução?) na imagem construída por Madonna. A partir de *Like a Virgin*, a cantora vai gradativamente deixando a garota "*street-wise/street-wear*" e sublinhando uma condição de estrela. Como sinal de maturidade, a representação do talento intuitivo vai dando lugar àquela do talento burilado e reconhecido.

É importante falar ainda do personagem masculino, que aparece durante todo o clipe e interage com as três *personas* assumidas por Madonna, o que pode servir como mais um argumento para a suspeita de que a personagem feminina é uma só, com trajes e atitude diferentes. Em *Like a Virgin*, a figura masculina não está apenas representada por um ator, mas também por um leão, animal que, por sinal, é símbolo da cidade de Veneza. Com apenas

[80] Uma já famosa referência ao significado da canção aparece na abertura do filme *Cães de Aluguel* (Quentin Tarantino, 1992), na qual alguns criminosos conversam, entre outros assuntos sobre o tema "do que se trata *Like a Virgin*?": as "hipóteses" vão desde a leitura autorizada pela canção até divagações de forte teor sexual.

a função de objeto do amor feminino, este homem caracteriza-se pela junção de virilidade, força – decorrentes da comparação com o felino – e sobriedade, notadamente presente no seu figurino: casaco, colete e gravata. Assumindo não mais do que um tipo, o ator é, de certo modo, apresentado de maneira enigmática: em enquadramentos mais fechados, somente uma parte do seu rosto é mostrada; em outros momentos, ele aparece de costas ou com uma máscara de leão, reforçando seu vínculo com o animal.

3.3. Material Girl (1985)

A canção *Material Girl* e o correspondente videoclipe são responsáveis por um dos rótulos mais duradouros da carreira da cantora Madonna. Vinte anos depois do lançamento do álbum *Like a Virgin*, no qual está incluída a canção, a artista – obviamente não mais uma garota – ainda é chamada de *material girl*, algo que ela encara ultimamente como uma pecha, não somente em função da recorrência no uso da expressão ao longo do tempo, mas também pelo fato de a cantora encontrar-se em fase mais espiritualizada. Na verdade, já no videoclipe dirigido por Mary Lambert em 1985, é evidente a tentativa de superar este rótulo através da contraposição entre duas personagens de caráter oposto encarnadas pela própria Madonna.

Figura 9 – *Material Girl*

Duas linhas de ação são desenvolvidas no clipe. Há uma história na qual Madonna aparece como uma jovem atriz em carreira ascendente e assediada por dois pretendentes: além de seu talento, é destacada sua integridade por não se deixar convencer pelas adulações de um admirador rico ("*Ele acabou de me dar um colar/ Não sei, acho que são diamantes verdadeiros/ Sim, ele acha que pode me impressionar me dando presentes caros*", diz a alguém em uma conversa telefônica). Paralelamente, acompanha-se uma *performance* de canto e dança, durante a qual esta atriz assume uma personagem volúvel e disposta a tirar ganhos financeiros dos seus envolvimentos amorosos e inclinando-se, portanto, para o amante que puder oferecer mais posses (Figura 9).

Embora esta personagem dos trechos de *performance* musical seja a figura original que se autodescreve (utilizando a primeira pessoa) na letra da canção *Material Girl*, parece ser lançada, no clipe, uma luz mais favorável sobre o comportamento da protagonista da condução narrativa e daí a identificação dessa tentativa precoce de superação do rótulo materialista no clipe. Além de possibilitar que a construção da dimensão visual vá além de uma tradução literal dos significados presentes nas canções, poder-se-ia pensar também que este apelo para dualidade entre as personagens dá um caráter mais ambíguo aos videoclipes, permitindo que o espectador faça suas próprias escolhas entre os comportamentos apresentados. Nos trabalhos da cantora, que tratam da questão da sexualidade[81], há, no entanto, uma tendência a se tomar partido das personagens menos reprimidas, mais libertárias.

Os elementos da canção Material Girl no videoclipe

COOK descreve a estrutura musical de *Material Girl* como altamente redundante, identificando uma certa fusão de estrofes e refrãos em uma unidade: "*característica anômala, uma vez que o refrão é geralmente a parte climática, ou ao menos, a mais surpreendente, de uma canção pop*" (1998: 155)[82]. Realmente, não são tão marcantes as diferenças musicais entre essas partes na canção: as estrofes se caracterizam por uma sutil utilização de *backvocal* masculino nos últimos versos, enquanto uma rápida virada de bateria precede o surgimento do

[81] Alguns exemplos são *Like a Virgin* (noiva virginal/cortesã veneziana), *Open Your Heart* (*stripper*/garota de família), *La Isla Bonita* (garota religiosa/dançarina de flamenco), *Express Yourself* (diva feminina/*performer* masculinizada), *Human Nature* (*dominatrix* sádica/masoquista).
[82] "(...) *anomalously in that the refrain is generally the climatic, or at least the most striking, part of a pop-song*"

refrão, que também se diferencia das estrofes principalmente pelo *backvocal* sob responsabilidade da própria Madonna.

Essa unidade entre estrofes e refrãos, assim como o pequeno dinamismo melódico, não permitem que se possa identificar uma predominante associação entre diferentes trechos musicais e diferentes linhas de ação no clipe: tanto a história apresentada quanto a *performance* musical aparecem em paralelo a estrofes e refrãos de *Material Girl*. A tradução imagética dos elementos musicais é bem tradicional no decorrer de quase todo o clipe. No entanto, no final da apresentação coreográfica do clipe, uma novidade na canção – a introdução de um eco na repetição de "*a material, a material world*" pela cantora – recebe uma pronta e eficiente correspondência visual: cercada pelos dançarinos, Madonna se joga nos seus braços e é por eles apoiada, parecendo meio desfalecer de prazer. É introduzida neste momento uma alteração na velocidade da cena e uma sobreposição de imagens, que resultam em uma indefinição dos contornos e uma certa distorção visual, que parecem adequadas e coerentes para este momento (orgásmico) do clipe.

Dentre os elementos da canção, seu elemento verbal – a sua letra – é certamente uma das mais destacadas influências para a construção de sentido no videoclipe. Obviamente, isso é claro no caso da *persona* materialista apresentada na performance musical e coreográfica, mas também é evidente com relação à condução narrativa, já que ela se define em oposição ao da letra da canção: "*(...) visualizações aberrantes tornam, algumas vezes, a letra da canção ambígua, quando, a princípio, ela parecia perfeitamente clara, criando aberturas semânticas onde inicialmente não parecia haver nenhuma*". (COOK, 1998: 173)[83].

A influência cinematográfica em Material Girl

Material Girl é um dos clipes de Madonna que, mais adequadamente, poderia ser caracterizado como um mini-filme. São apresentados, linearmente, a introdução, o desenvolvimento e a conclusão de uma história. Ao fazer a descoberta de que uma atriz, por quem se interessa romanticamente, está cansada de homens que tentam impressioná-la com dinheiro, o executivo de um estúdio esconde sua identidade e se faz passar por um manobrista. A abordagem mais humilde acaba dando certo e a atriz é conquistada.

[83] "*(...) the aberrant visualizations sometimes render the song's words ambiguous when at first they had seemed perfectly clear, opening up semantic apertures where there initially seemed to be none*"

Como em uma obra cinematográfica, a condução desta história está inclusive apoiada em diálogos — até hoje, um recurso não muito usual no formato videoclipe —, que aqui ajudam a aprofundar a compreensão das motivações dos personagens. Antes mesmo da canção começar a ser executada, o videoclipe traz uma conversa entre dois homens, que assistem à filmagem de uma apresentação de Madonna. Um deles, interpretado pelo ator Keith Carradine, tem os olhos fixos na tela e charuto nas mãos, o outro está visivelmente tenso, procurando, de todo modo, não desagradar seu interlocutor. A situação estabelecida pelo diálogo[84] evidencia o poder e a influência do primeiro homem, um executivo de Hollywood especialmente interessado na artista que ele contempla na tela e insiste em conhecer pessoalmente. "*Ela é fantástica. Eu sabia que ela seria uma estrela*", diz o chefe, ao que o empregado responde com ansiedade: "*Ela poderia ser uma grande estrela, a maior estrela do universo exatamente neste momento em que estamos falando*". Demonstrando certa condescendência com relação ao empregado, o patrão constata como fato consumado: "*Ela é uma estrela*, *George*".

A execução da canção somente se inicia com o fim deste diálogo e é notável que, já neste breve trecho introdutório (não musical e estritamente diegético), o videoclipe comece a se mostrar um instrumento para reforçar a imagem de segurança de Madonna ainda nos primeiros passos da carreira (*Material Girl* é apenas o quinto ou sexto *single* com êxito musical da cantora). O diálogo entre o executivo e seu assistente é conclusivo, ali está uma artista pronta, de talento natural e que não precisa de ajustes: *"Não mude nada, George"*, diz o personagem de Carradine[85]. Quando então toma a palavra no vídeo – brevemente na já citada "conversa" ao telefone e na interpretação musical – a ambição e a firmeza de propósitos de Madonna têm as duas apresentações diferentes tratadas aqui. Demonstrando versatilidade, ela cria uma personagem em consonância com o que está descrito pela canção –

---

[84]As diferenças entre os dois personagens são também definidas pela caracterização destes. O assistente do executivo aparece com um colete de lã quadriculado e gravata borboleta, o visual dos fracassados no cinema estadunidense, meio infantilizado, de mau gosto e, por isso, adequado a seu jeito vacilante e pouco determinado. O personagem de Carradine, por outro lado, é caracterizado pela discrição, aparecendo do início ao fim do clipe, com roupas sérias em tons de cinza e cáqui. Essa simplicidade aparente de suas roupas pode ser entendida como a opção de uma personalidade discreta, tendendo a misteriosa, que não quer se expressar através de suas roupas e, por outro lado, permite que o personagem se passe por alguém mais humilde, o que ele aproveita a partir do momento que é confundido com um manobrista. Em apenas um breve momento, o executivo se apresenta com um figurino mais vistoso: na sua primeira tentativa de conhecer Madonna, ele está de chapéu e casaco de couro, um visual que ele, ao descobrir que a artista não se impressiona por exibições de riqueza, convenientemente não repete.

[85] Durante a conversa, a figura do diretor do número musical avaliado é colocada como mais facilmente descartável do que a da estrela. Sobre o diretor, o assistente diz "s*e ele tocar em uma coisa, ele já era. Deus, eu prometo, ele é passado*". A fala parece fazer referência à proeminência do artista no próprio formato videoclipe.

o auto-retrato assumido de uma "cavadora de ouro", aproveitadora e esperta, mas ainda assim dependente dos homens – e também uma outra *persona*, a novidade do videoclipe, que conta com seu talento e subverte, com seus princípios, a atitude materialista.

De maneira interessante, COOK (1998: 172) reputa essa passagem da valorização das posses materiais para uma postura mais generosa e ética como uma subversão feminina, uma vez que "*a canção foi escrita por dois homens, enquanto o vídeo é o trabalho de duas mulheres*"[86]. Parece plausível acreditar que duas mulheres artistas estivessem mesmo interessadas em se contrapor ao conceito de "garota materialista", o que, no entanto, não é feito de forma ingênua. O videoclipe não descarta a idéia de que se vive em um mundo materialista: a frase "*Living in material world*", repetida por vozes masculinas no final da canção, é acompanhada pela imagem do executivo, pagando a um velho trabalhador pelo uso de sua caminhonete no primeiro encontro com a personagem de Madonna. No final das contas, prevalece uma certa ambigüidade no clipe, já que é o dinheiro do protagonista masculino que lhe permite manter a farsa e assim conquistar a atriz.

Ainda que o videoclipe trabalhe a oposição entre os comportamentos exibidos por Madonna em cada uma de suas linhas de ação, o ajuste[87] da *performance* musical e coreográfica à trama do vídeo está também justificado pela profissão da própria protagonista da condução narrativa, uma atriz em ascensão que ensaia e filma um número musical, uma participação em um "filme dentro do clipe". Isso gera, segundo Cook, uma situação não comum nos videoclipes, porque, convencionalmente, as seqüências com apresentação musical costumam ser encaradas como um acesso direto do espectador ao cantor. Em *Material Girl*, se está diante de um personagem interpretado por um outro personagem do clipe, não havendo um acesso imediato à "verdadeira" Madonna[88].

Criando também um novo vínculo com o campo cinematográfico, esta *performance* de canto e dança decalca – em cenários, movimentos e figurino – a apresentação

---

[86] "*and in this context it is appropriate to recall that the song was written by two men, whereas the video is the work of two women*"

[87] O mesmo não acontece, por exemplo, no clipe *Papa Don't Preach* (1986), no qual não se pode identificar quaisquer recursos que promovam uma combinação coerente entre a condução narrativa bem resolvida, com interpretação convincente de Madonna, e a *performance* coreográfica apresentada. Neste caso, os trechos de dança parecem pertencer a uma outra obra.

[88] É possível considerar que, pelo menos em parte, isso pode ser uma das causas da persistência do rótulo "material girl" na imagem de Madonna: a expectativa de que a personagem em *performance*, como em outros casos, fosse o reflexo mais próximo do artista de carne e osso. Existem, é claro, motivos mais prosaicos para isso, como, por exemplo, a pura e simples necessidade dos meios de comunicação de massa em definir artistas de maneira breve.

da canção "*Diamonds are a Girl´s Best Friend*", interpretada por Marilyn Monroe no filme *Os Homens Preferem as Louras* (Howard Hawks, 1953). Como foi dito anteriormente, esta apresentação de canto e dança está em perfeita sintonia com a letra da canção *Material Girl*, que relaciona a volubilidade amorosa de uma jovem aos ganhos materiais que possa angariar. O modo como está estruturada a canção também predispõe essa organização/tradução visual como um número de musical "hollywoodiano": uma personagem apresenta uma posição bem delimitada com relação a um tema específico, sendo estimulada por um andamento rítmico constante que a conduz para uma conclusão.

Na verdade, a *performance* em *Material Girl* é tributária do espírito da comédia musical hollywoodiana, portanto de um "código cinemático clássico". No videoclipe, fica evidente a "*convenção narrativa e lírica de usar a canção para retratar um personagem, enquanto, simultaneamente, chama-se à atenção para a arte da representação deste*" (FRITH, 1998: 171)[89]. Como no clipe, também no filme é relativizada a condição assumidamente materialista de Lorelei Lee (Monroe). Ela se mostra uma "aventureira" de bom coração, merecedora da amizade de Dorothy (Jane Russel), sinceramente apaixonada pelo tolo herdeiro que a ama e, o que causa mais surpresa, bem mais inteligente do que parecia à primeira vista. A referência ao filme serve como "*um exercício de estilo, uma apresentação irônica – ou cínica – de um personagem como estilo*" (FRITH, 1996: 171)[90].

Enquanto o figurino do trecho musical de *Material Girl* homenageia o clássico vestido rosa, sem alças, com grande laçarote traseiro e completado por estolas de pele, leque de renda e acessórios de diamante, a personagem da condução narrativa do clipe não poderia ser mais Madonna. Estão presentes os elementos do *look* do início da carreira da cantora, que também foram exibidos em clipes anteriores (*Lucky Star*, *Borderline*, *Like a Virgin*): as peças em renda, as faixas amarradas no cabelo, os crucifixos em pingentes ou brincos, a saia de malha com um cinto solto por cima, as botinhas de cano curto acompanhadas de polainas, os colares e pulseiras, as luvas (Figura 10). Essa escolha de figurino parece ser mais um ponto para sublinhar a identificação entre a personagem da história e Madonna, aparecendo em momentos mais cotidianos ("de gente comum") da atriz-personagem, como quando ela joga cartas com um dos seus dançarinos ou, de maneira mais elaborada, no seu encontro com o executivo/manobrista.

---

[89] "*the lyrical and narrative convention here is to use a song to portray a character while simultaneously drawing attention to the art of the portrayal*"
[90] "*(...) an exercise in style an ironic – or cynical – presentation of character as style*"

Figura 10 – *Material Girl*

Há apenas uma exceção a este visual *street-wear*, que é aquele de estrela de cinema exibido quando a personagem chega no estúdio de carro com seu primeiro pretendente**:** vestido salmão de frente única, combinando com luvas e echarpe da mesma cor, óculos escuros e colar com pérolas grandes. Com este figurino, a protagonista é vista saindo tempestuosamente do carro depois de uma discussão: é interessante perceber que, como se a roupa a estivesse influenciando, seu comportamento se mostra sintomaticamente coerente com o de uma estrela.

3.4. Papa Don´t Preach (1986)

Papa Don't Preach, incluída no álbum *True Blue* (1986/87), inaugura um novo terreno de polêmicas, envolvendo Madonna: de uma agitadora dos costumes por conta de sua postura sexual livre, ela é alçada à condição de comentarista de assuntos sociais ainda mais amplos. Na canção, uma jovem personagem pede a compreensão e o apoio do pai ao lhe contar de sua gravidez, comunica também que não pretende fazer um aborto e que espera constituir família com o namorado, a quem o pai não aprovava. Apesar de não ser a autora da letra[91], tendo apenas contribuído com alguns versos, a cantora se viu no meio de mais uma celeuma, envolvendo grupos bem díspares. Ativistas favoráveis ao aborto lhe criticaram e solicitaram um posicionamento a favor de sua causa, grupos de pais lhe acusaram de estimular

[91] Mais uma vez uma canção "feminina" interpretada por Madonna – como foi o caso de *Like a Virgin* e *Material Girl* – foi composta por um homem. Desta vez, Brian Elliot.

a gravidez na adolescência e, pela primeira vez, conservadores a elogiaram com o argumento de que ela fazia uma defesa da vida.

A letra de *Papa Don't Preach* se caracteriza por trazer fatos concretos da história da personagem e não somente a expressão de seus sentimentos. Isso facilitou e contribuiu certamente para a opção de apresentar uma condução narrativa no videoclipe[92]: na verdade, não há, em nenhum outro clipe de Madonna, uma recorrência tão literal a este elemento da canção. O fato de o trabalho ter sido dirigido por James Foley, um cineasta, pode também ter influenciado nesta escolha.

A abordagem cinematográfica da obra praticamente utilizou a letra da canção como um roteiro para as imagens do clipe: muitos acontecimentos pontuais tratados nela estão traduzidos visualmente. Desse modo, quando se ouve "*Papa I know you're going to be upset/ 'Cause I was always your little girl*"[93], é mostrado um trecho em *flashback* da infância da personagem; na continuação "*But you should know by now/ I'm not a baby*"[94], vê-se um rápido *take* de Madonna. Essa alternativa é utilizada em todo o videoclipe. Às vezes de modo complementar: o primeiro aparecimento do namorado é paralelo ao verso que trata da opinião do pai da garota a seu respeito ("*The one you warned me all about/ The one you said I could do without*"[95]). Outras de maneira redundante, a exemplo do cuidado do pai com a educação da filha ("*You always taught me right from wrong*"[96]) ou da desaprovação das amigas com relação à decisão da protagonista ("*But my friends keep telling me to give it up/ Saying I'm too young, I ought to live it up*"[97]). Finalmente, de modo mais livre, simplesmente seguindo uma sugestão da letra: a estrofe "*Daddy, daddy if you could only see/ Just how good he's been treating me/You'd give us your blessing right now/ 'Cause we are in love/ We are in love, so please*"[98] tem uma tradução completamente romântica, na qual o jovem casal namora e dança em um *ferry-boat*, sendo admirado por um casal idoso.

---

[92] Muitos anos depois de Madonna, *Papa Don´t Preach* foi transformada novamente em videoclipe. Em 2002, a regravação da cantora Kelly Osborne investiu não em uma história, mas em uma compilação de referências à carreira de Madonna – figurinos, passos coreográficos – e em uma *performance* propositadamente tosca bem ao estilo *rocker* de Osborne. Apesar da adequada idade da cantora, o que facilitaria sua interpretação da protagonista da canção, não há, no clipe dirigido por Marcos Siega, menção à questão da gravidez na adolescência.

[93] "*Papai, sei que você vai ficar chateado, porque sempre fui sua garotinha"*

[94] "*Mas você já deveria saber, eu não sou um bebê*"

[95] "*Aquele sobre quem me alertou. Aquele que, me disse, eu poderia passar sem"*

[96] "*Você sempre me instrui sobre o certo e o errado*"

[97] "*Mas minhas amigas ficam dizendo que devo desistir. Dizem que sou muito jovem, tenho que viver*"

[98] " *Papai, se você pudesse ver como ele está me tratando bem, nos daria sua benção agora, porque nós nos amamos"*

O videoclipe acabou resultando convencional, mas deve ser louvada a capacidade de síntese alcançada. Sua edição não é frenética, havendo uma concentração detida sobre as situações da história. Obviamente, no interior de uma mesma situação, os diversos cortes dão conta das elipses tão necessárias para a economia do formato. No final das contas, nos poucos minutos disponíveis, muito é mostrado e sem a impressão final de algo contado às pressas: o problema é bem exibido, o passado e o presente da relação pai e filha é apresentado, o envolvimento do casal está bem estabelecido e convincente, a revelação da gravidez e a conseqüente reação paterna também (Figura 11).

Figura 11 – *Papa Don't Preach*

Mesmo organizado nesta linha predominantemente realista, há, em *Papa Don't Preach*, espaço para relações interessantes entre a manipulação da imagem e ocorrências musicais. Um arranjo de cordas inicia a canção, acompanhando, no clipe, a exibição de paisagens ou do povo de Nova Iorque. No ritmo das mudanças de movimento instrumental, são perceptíveis pequenos saltos, que aumentam ou diminuem o enquadramento sobre esses temas citadinos: não se trata de um *zoom* normal, mas de um movimento gradual, como pequenos engasgos rápidos em direção ao objeto exibido. Essa estratégia maximiza o sentimento musical algo grandiloqüente desta introdução instrumental e, ao mesmo tempo, antecipa o caráter mais rítmico de base eletrônica-percussiva, que irá predominar na canção em seguida. No decorrer da canção, algumas viradas de bateria recebem uma tradução visual semelhante; sua ocorrência, portanto, é paralela a este *zoom* "sincopado": a marcação de uma mudança musical é o momento de sublinhar um personagem (o *close* do ator ítalo-americano

Danny Aiello, que, no clipe, interpreta a figura do pai) ou de uma situação (a cumplicidade e o carinho do casal protagonista). Também na conclusão do videoclipe, aparece uma estreita relação entre ocorrência musical e visual, as três notas de teclado que dão um ponto final à canção do clipe (a versão do álbum termina em *fade*) são traduzidas no abraço em três fases – imagens congeladas – de pai e filha, uma estratégia simples que resulta tocante.

Com a já referida convencionalidade de inspiração cinematográfica, o clipe *Papa Don't Preach* serviu também como um estímulo para as pretensões artísticas de Madonna como atriz, algo não tão tangencial à análise interna e à construção de imagem como pode parecer. Pela primeira vez em um videoclipe, a artista assume a composição de um personagem sem vínculos óbvios com sua trajetória de estrela *pop*. A protagonista de *Papa Don't Preach* é uma garota comum sem desejo ou talento artístico especial; ela nem sequer é construída como alguém de destaque no seu grupo de amigas (uma delas, por exemplo, tem, com sua mini-blusa chamativa, uma postura bem mais sexy). O trabalho interpretativo de Madonna é sincero e convincente, ainda mais quando se considera que a personagem teria provavelmente menos idade do que a artista na época.

A única contaminação possível entre seu papel no clipe e as estratégias gerais de condução de sua carreira artística é o fato de o despojamento próprio da personagem ter alguma relação com a primeira grande reformulação do visual de Madonna. Uma aparência mais *clean* já havia sido mostrada pela primeira vez no clipe *Live to Tell* (1986), canção incluída na trilha do filme *Caminhos Violentos* (1986) também dirigido por James Foley. Naquela obra, a cantora aparece trajando um sóbrio vestido escuro e florido, trazendo os cabelos em um comprimento médio, ainda mais louros e arrumados (com ondas e laquê) como os de uma atriz de cinema dos anos 1930. Em *Papa Don't Preach*, a realização de mais uma mudança em curto espaço de tempo já demonstra que a cantora começa a dar vazão à sua verve camaleônica: cabelos louros curtos e penteados à vontade, *t-shirt* listrada, jeans e jaqueta de couro, maquiagem discreta e sem acessórios. A personagem segue, segundo Debi Voller, o visual "gamine" (que pode ser traduzido como "moleca"): "*um tipo surgido nos anos 1950 com estrelas como Shirley MacLaine e Audrey Hepburn (...) A 'gamine' era o pólo oposto da deusa do sexo e deu origem a uma nova tendência que continuou dando frutos na carreira de Madonna – seu amado flerte com a androginia*" (VOLLER, 1992: 24)[99]. Apenas

[99] "*(...) a type that had sprung up during the fifties with stars like Shirley McLaine and Audrey Hepburn. (...) The gamine was the opposite pole of the sex goddess, and hinted at a new trend that was to keep cropping up in Madonna's career – her beloved flirtation with androgyny*"

mais uma garota, a protagonista do videoclipe, no entanto, aparece com uma peça que vai se tornar uma das marcas emblemáticas da carreira de Madonna: a *t-shirt* com a frase *Italians Do it Better*[100].

A competência da organização narrativa e da construção dos personagens de *Papa Don't Preach* não se repete, no entanto, ao se analisar o trecho de *performance* coreográfica nele exibido. A questão aqui não é a qualidade coreográfica ou de execução – quase sempre garantidas nos clipes de Madonna –, mas a total inadequação desta com o tema e letra da canção, com a apresentação da história. Além de dispensável na organização do clipe (não se trata exatamente de uma canção que convoque à dança), há a infelicidade da apresentação coreográfica sempre corresponder ao refrão, em que a protagonista diz estar com problemas sérios, perdendo o sono, mas decidida a seguir adiante com sua gravidez.

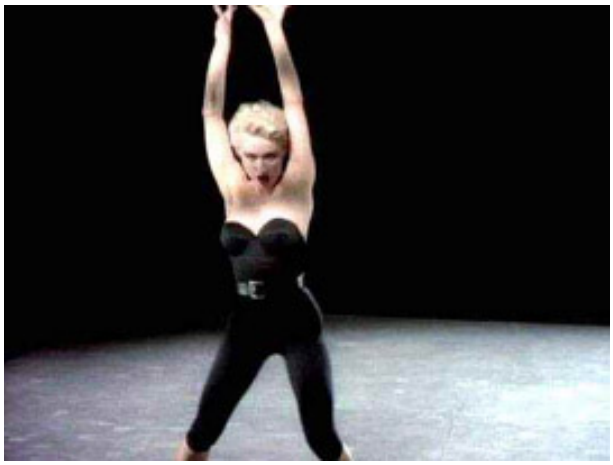


Figura 12 – *Papa Don't Preach*

Poder-se-ia pensar que o desamparo da personagem diante da necessidade de apoio paterno estaria indicado na *performance* solitária de Madonna em um palco simples e rodeado pela escuridão. Contudo, isso não parece muito plausível por vários fatores. A escuridão é relativizada pelo foco de luz de diâmetro extenso na área da apresentação. Os movimentos são muito agitados e muito técnicos, não expressando bem insegurança ou fragilidade (Figura 12). Isso se contrapõe, por exemplo, aos efeitos obtidos no clipe *Live to Tell,* em que, utilizando-se elementos cênicos semelhantes, consegue-se efetivamente construir uma ambiência reservada e melancólica: neste último vídeo, o fato de Madonna

[100] "Italianos fazem melhor", uma referência à suposta capacidade sexual dos italianos.

encontrar-se parada (às vezes, sentada) e iluminada por um foco mais estrito de luz sublinha a idéia de isolamento pretendida.

Por fim, ainda que não seja nem um pouco exagerado, o visual de Madonna, nos referidos trechos de *Papa Don´t Preach*, tem um toque de *glamour* inadequado para a situação vivida pela personagem: ela dança com uma roupa preta justa – calça capri e bustiê sem alças –, não usa acessórios e sua maquiagem é discreta, com exceção do batom vermelho, os cabelos louros estão penteados para trás e têm aspecto armado pelo uso de fixadores. É evidente, portanto, o descompasso da inclusão dessa *performance*, sendo que reside aí a maior fragilidade do clipe.

3.5. Open your Heart (1986)

A canção *Open your Heart* traz uma história de amor não correspondido, na qual a personagem feminina, dirigindo-se a seu objeto de desejo, canta sua firme determinação de conquistá-lo, ainda que ele pareça reticente a respeito do envolvimento. Até aí, se está diante de uma personagem coerente com a imagem de Madonna, alguém com objetivos claros e que não mede esforços para alcançá-los. No entanto, o tolo refrão torna a canção banal e menos interessante, principalmente se for considerada a infeliz possibilidade de que ele guarde um duplo sentido sexual: "*Open your heart to me, baby/ I hold the lock and you hold the key/ Open your heart to me, darlin'/ I'll give you love if you, you turn the key*"[101].

Pode-se, portanto, considerar como um passo acertado o fato desta letra não ter sido levada em consideração no momento da concepção de seu videoclipe. Na verdade, o clipe *Open your Heart* não somente supera as possibilidades da sua canção de origem, mas a redime, renovando as possibilidades de interesse em torno dela. Esta primeira parceria de Madonna com o diretor francês Jean-Baptiste Mondino resultou em uma equilibrada combinação de visual estilizado, apresentação coreográfica elegante e condução narrativa simples, mas bem ajustada à proposta.

Em *Open your Heart*, Madonna é a atração de um *show* de *strip-tease* de um teatro perdido no meio do nada (Figura 13). Ela realiza sua *performance* em um espaço

---

[101] "*Abra seu coração pra mim, baby/ Você tem a chave, eu tenho a fechadura/ Abra seu coração pra mim, querido/ Eu lhe darei amor se você virar a chave*"

cercado por pequenas cabines com uma janela de vidro, por onde é observada por clientes muito peculiares. Enquanto isso, ela é aguardada, no *foyer* do teatro, por um menino, que ora tenta interagir com um velho bilheteiro sonolento e impaciente, ora observa os cartazes espalhados pelo local.

Figura 13 – *Open Your Heart*

Apesar da simplicidade da trama, há uma consistente construção do deslocamento da personagem de Madonna com relação àquela ocupação e àquele ambiente. Já no início de *Open your Heart*, é demarcada, por exemplo, uma separação entre a protagonista e suas supostas colegas de trabalho. O anúncio em pôsteres das outras atrações trazem mulheres nuas em poses sensuais e com tarjas pretas estrategicamente localizadas; aquele dedicado a Madonna tem uma apresentação completamente diferente, mostrando apenas seu rosto com o olhar para o alto, expressão melancólica e banhado por uma luz azul. O estabelecimento dessa diferença, no clipe, parece coerente com as definições de Edgard Morin sobre as categorias de *pin-ups*, *starletts* e estrelas no mundo do entretenimento.

Para o autor, a *pin-up* é uma jovem bonita, que faz deste atributo algo rentável ao posar para fotografias, por exemplo. No entanto, trata-se de uma personagem anônima, cujo nome não está indicado junto das fotos: "*ela é matéria plástica para poses e metamorfoses sempre novas, através das quais não é possível lhe identificar*" (MORIN, 1972: 52)[102]. No clipe, as mulheres representadas nos cartazes não ultrapassam a classe de *pin-up*, algo também

[102] "*Elle est matière plastique pour des poses et des métamorphoses toujours nouvelles, à travers lesquelles il n'est guère possible de l'identifier*"

evidente no modo como se exibem: "*as fotos que reproduzem o corpo das pin-ups e o corpo das estrelas é de natureza diferente, ao menos até o aparecimento do tipo marilyniano, remarcável síntese de estrela e pin-up (...) A pin-up coloca em evidência seu corpo, seus seios, seus quadris, sua carne. A estrela não exibe sua nudez, com exceção de raros momentos decisivos*" (MORIN, 1972: 52)[103].

Figura 14 – *Open Your Heart*

Embora não apareça nua no cartaz, a personagem de Madonna é parte daquele universo e mantém, quando o clipe se inicia, uma das características de *pin-up*: seu nome não é revelado. Contudo, no decorrer da trama, ela se afasta, cada vez mais, desta categoria. Primeiro, abandona o *strip-tease* antes de concluí-lo (não exibe, portanto, sua nudez), encontra o menino que a espera e vai embora (Figura 14). Depois, deixa de ser uma anônima quando o bilheteiro (talvez também proprietário do teatro) lhe chama, suplicando para não deixar o trabalho: "*Ritorna... Ritorna... Madonna. Abbiamo ancora bisogno di te*"[104], o personagem não é ouvido, mas é incluída uma legenda com sua fala em italiano. Em *Open your Heart*, não se efetiva a transformação de Madonna em estrela, ou mesmo em uma *starlett* ("*meio caminho entre a pin-up e a estrela*", MORIN, 1972: 53[105]). Ainda que o talento e a importância da personagem fiquem demarcados pela *performance* apresentada, pela reação – entre exasperada e decepcionada – da platéia com a interrupção desta e pelo apelo

[103] "*Les photos qui reproduisent le corps de la pin-up et le corps de la star sont de nature diférente, du moins jusqu'à l'apparition du type marilynien, remarquable synthèse de la star et de la pin-up (...) La pin-up met en vedette son corps, ses seins, ses hanches, sa chair. La star n'exhibe sa nudité qu'a de rares moments décisifs*"
[104] "*Volta, Madonna. Ainda precisamos de você*"
[105] "*La starlett est à mi-chemin de la pin-up et de la star*"

desesperado do velho bilheteiro, o clipe acaba deixando essa possibilidade em aberto. Sua potencialidade de estrela é, no entanto, sinalizada uma vez mais, quando se acompanha sua animada partida e ela é vista dançando junto com o garoto.

Estilo idealizado e inventário erótico

O aspecto geral de *Open your Heart* é inspirado na obra da pintora polonesa Tamara de Lempicka, uma artista vinculada à *art-déco* e ao cubismo, cujas obras mais importantes foram realizadas nos anos de 1920 e 1930. A fachada do teatro, onde se desenvolve a ação do clipe, traz uma reprodução em grandes proporções que reúne as figuras femininas de dois dos seus quadros, *Andrômeda* (Anexo I – Figura 1) e *A Bela Rafaela* (Anexo I – Figura 2). Como De Lempicka é declaradamente uma das artistas plásticas favoritas de Madonna, a referência a sua obra pode ser encarada como um sinal da participação efetiva da cantora na construção de sentido nos videoclipes para suas canções. Certamente, uma outra conseqüência da inclusão desse tipo de citações é a valorização da imagem de Madonna como alguém de gosto cultivado e conhecimento não limitado a sua área de atuação artística.

Há mais do universo de Tamara de Lempicka em *Open your Heart*. Não apenas figuras masculinas dos seus quadros – a exemplo do Marquês D'Afflitto – aparecem como "ocupantes" de algumas cabines ao lado da área de *performance* de Madonna, como também personagens de "carne e osso" do clipe são moldados ao estilo "de Lempicka". Dois gêmeos louros mostrados em posição estática têm traços semelhantes aos destacados pela artista: olhares vazios, lábios carnudos, narizes retos, rostos lisos e ovalados. Um outro integrante da platéia do *strip-tease*, um cliente de semblante sério traz os braços cruzados em uma pose que, como nas pinturas, enfatiza o aspecto geométrico do seu blazer roxo de ângulos quase retos nos ombros.

Até mesmo os tons de verde e azul, o dourado e o preto predominantes no clipe parecem corresponder à paleta da pintora, sendo que a fotografia bem cuidada distingue, em *Open your Heart*, dois espaços inspirados, respectivamente, nas pinturas eróticas e nos retratos de Tamara de Lempicka. A tônica dos cenários é assim a da idealização, não a de uma representação realista de um lugar destes: a opção por uma aparência geral "retrô" para o clipe

é mais um passo neste sentido. O foyer do teatro aparece banhado de luz dourada, quente, estando repleto de fileiras de lâmpadas incandescentes, que indicam sua condição de local de espetáculos. O espaço do *strip-tease* é, contraditoriamente, menos erótico, mais asséptico, menos aconchegante e mais frio. As cabines são verdes e, nas divisões entre elas, são aparentes tubos de iluminação néon levemente azulados; há ainda uma cortina preta com detalhes prateados atrás de Madonna, na qual é lançado um foco de luz azul. O piso é preto e brilhante. É evidente, portanto, a presença de pequenas subversões com relação à influência da pintora: a classe e o estilo dos cenários presentes nos seus *portraits* de socialites e nobres contaminam o ambiente de exibição erótica de *Open your Heart*.

Esta assepsia do espaço de *performance* e o sentimento atribuído por Madonna à apresentação coreográfica parecem corroborar conjuntamente o já tratado deslocamento da personagem com relação a sua ocupação (*stripper*) e a seu local de trabalho. A execução dos movimentos é competente, mas fria, sem qualquer evidência de empolgação por parte de Madonna. Não há uma ostensiva demonstração de sensualidade, o que é absolutamente coerente com o estado de espírito da sua personagem, que parece se exibir contra sua vontade. Para confirmar esse "estranhamento" da personagem, basta comparar sua atitude no teatro àquela que demonstra, enquanto dança na calçada com o garoto: ela ri, interage com o outro personagem e está menos contida nos seus movimentos.

O acesso do espectador ao ambiente e coreografia, em *Open your Heart,* é amplo, daí poder ser dito tanto a partir destes elementos. Há um trabalho verdadeiramente exploratório no clipe, evidente na atenção detida sobre detalhes e na apresentação de várias perspectivas possíveis: desse modo, a *performance* de Madonna não é acompanhada apenas através de *closes* ou tomadas de conjunto. É possível saber como a personagem-*stripper* é vista de dentro de uma das cabines ou mesmo observar, literalmente por entre suas pernas, a presença de um dos clientes em seu reservado. O espectador, *voyeur* privilegiado, observa as atitudes dos personagens-*voyeur* da trama.

Este *voyeurismo* metalingüístico está evidente também na apresentação de um inventário de fantasias representadas, no clipe, pelas diferenças entre os clientes do *peep-show*. Os gêmeos louros, por exemplo, parecem atentos, mas não necessariamente vinculados eroticamente ao *strip-tease*: impassíveis no seu abraço firme e com trajes de marinheiro, eles misturam um quê de incesto e desejo gay. A homossexualidade marca presença também com uma lésbica negra com cabelos curtos, alisados e penteados para trás. Seu comportamento é

tranqüilo e seguro quando comparado ao dos homens: ela não tem o nervosismo do gordo de chapéu e óculos "fundo de garrafa", nem a severidade do cliente mal-humorado, que, talvez se sentindo culpado, cobre os olhos em um momento da *performance*. Há ainda um velho decadente, um homem obcecado em fazer anotações durante o *show*, um performático com malha preta e um adolescente fascinado em experimentar o que, a rigor, lhe seria proibido.

O fato destes clientes estarem associados a conceitos como decadência, marginalidade, interdição e até anormalidade psicológica parece aproximar perigosamente *Open your Heart* de um certo moralismo, o que poderia ser reforçado também pelo já tratado deslocamento da personagem de Madonna e por sua ligação com alguém, que é o contrário de tudo isso, ou seja, o inocente menino que a espera na entrada do teatro. Este seria um aspecto problemático do clipe em desajuste com a postura geral libertária e provocadora assumida por Madonna como artista. No entanto, esta brecha moralista é relativizada pela lógica de estilização do clipe, caracterizada por personagens-tipo, visual caprichado e figurino bem cuidado. Decadência e transgressão – passíveis de uma certa idealização – aparecem, portanto, mais como rótulos facilitadores da demarcação de posições na breve trama, não se tratando necessariamente de um investimento crítico e/ou condenatório deste ou daquele comportamento.

O esmero identificado engloba, portanto, o figurino de todos os personagens. Os clientes têm paletós bordados, estampados, camisas com franja, acessórios, como lenços e chapéus, tudo dentro da estética meio retrô assumida pelo videoclipe. Distanciando-se uma vez mais do visual *street-wise/street-wear*, Madonna dá mais um passo na sua tendência *clean*, exibida nos clipes *Live to Tell* e *Papa Don't Preach*. Em *Open your Heart*, é inaugurada mais uma de sua importantes parcerias, aquela com o estilista Jean-Paul Gaultier, responsável pelo *corset* usado por Madonna durante o *strip-tease*: um traje sensual na cor preta e com detalhes e penduricalhos dourados, acompanhado por meia arrastão, luvas longas e sapatos de salto alto. Essa peça sofrerá diversas releituras por parte do seu criador no decorrer da carreira de Madonna: o busto armado e os sutiãs cônicos tornam-se mais uma das marcas registradas da artista. Trata-se de um traje fetiche, absolutamente adequado à profissão da personagem[106], mas talvez não, como já foi discutido, a seu estado de espírito. Tanto que a sensualidade da criação de Gaultier terá como antítese o traje masculino – blazer, calça e

[106] No momento em que a *stripper* inclina-se sobre o apoio da cadeira, retira a peruca de cabelos pretos, revelando-se uma loura platinada – como os mitos do cinema –, é mostrado um *close* seu com a cabeça voltada pra trás, que parece fazer referência à pose da capa do álbum *True Blue*, no qual está incluída a canção *Open your Heart*: a fotografia tirada por Herb Ritts traz uma Madonna marmórea, semelhante a uma estátua grega.

chapéus cinza, camisa branca e sapatos pretos –, que ela usa no final do videoclipe. Com cabelos arrepiados e vestida de modo semelhante ao garoto do clipe, Madonna associa sua liberdade a uma despojamento da feminilidade.

3.6. Like a Prayer (1989)

Like a Prayer é um bom exemplo da falta de cerimônia nos videoclipes em se organizar uma encruzilhada de influências oriundas de diversos meios de expressão artística. A lógica para essa evidente miscelânea é fundamentada, em parte, pela familiaridade do espectador com relação às convenções utilizadas. A aposta aqui parece simples: espera-se que o público, entendendo o que cada elemento significa no seu contexto original, aceite-os de modo semelhante no clipe. A obra aciona recursos diversos para mostrar uma história de conteúdo moral. Madonna interpreta, em *Like a Prayer*, uma personagem vivendo um dilema. Testemunha de uma agressão a uma garota, ela sabe que um jovem negro foi preso injustamente pelo crime, mas, ao mesmo tempo, resiste em revelar a verdade por se sentir ameaçada pelo chefe dos agressores, membros de uma gangue de rapazes brancos. Ao buscar abrigo em uma capela, ela acaba recebendo ajuda – precisamente, uma inspiração mística – para tomar uma decisão.

O videoclipe começa com uma breve colagem-resumo de imagens pinçadas do desenrolar do clipe; essa apresentação de situações, personagens, símbolos religiosos, etc., é feita bem ao estilo primordialmente associado ao formato: imagens em sucessão rápida e editadas em corte seco, além da usual correspondência entre momentos de virada de bateria na música e uma edição ainda mais acelerada. A partir daí, diferentes seqüências da obra parecem ter inclinações as mais variadas. A trama tanto pode ser mostrada em cenários amplos e "naturais" – às vezes, com aparência de externas, como os prevalentes no cinema –, quanto em cenários artificiais de proporções limitadas a um palco, como no teatro. Às vezes, há uma concentração sobre uma condução realista da trama; em outras, a história é intensificada pela ênfase ao fantasioso, simbólico ou recorrência a um modo teatralizado e até coreografado de apresentação. É perceptível, em *Like a Prayer*, o cuidado de criar alguns enquadramentos, na própria trama, que procuram justificar ou que tornam mais aceitável essa mistura de recursos. Estratégias como a organização de uma parte relevante do clipe como um

sonho e a revelação final da trama como um espetáculo teatral permitem que o videoclipe escape da impressão de que se trata de uma obra demasiadamente híbrida.

Figura 15 – *Like a Prayer*

A demarcação de uma situação de sonho possibilita, convencionalmente, uma liberdade ampliada na apresentação de acontecimentos de aparência ou inspiração diferenciada. O início e o fim dessa seqüência onírica são evidentes em *Like a Prayer*. O sonho tem um começo típico – ou seja, uma fusão –, logo depois que a protagonista deita-se no banco de uma igreja e fecha os olhos. As primeiras imagens são uma tradução literal, até simplória, da letra da canção: enquanto são ouvidos os versos "*I close my eyes/ Oh God I think I'm falling/ Out of the sky/ I close my eyes/ Heaven help me*"[107], são mostradas imagens de um cenário de um céu azul e nuvens, no qual a personagem aparece em movimento descendente. Ela, no entanto, é amparada por uma mulher (a solista do coro, se saberá depois), que lhe dá um impulso para cima. Também o final do sonho está claramente demarcado: o santo fecha a grade, que protege seu altar, e o barulho da batida (ouvido também no clipe) marca o despertar da personagem no banco da igreja.

A descoberta de que toda a história trata-se de uma apresentação teatral musical funciona, por sua vez, como um esclarecimento para o tipo de cenário utilizado no clipe e reforça a ligação dos trechos de *performance* de Madonna: tanto seu canto quanto a dança deixam de parecer eventualmente deslocados na condução narrativa e passam a ser entendidos como parte do espetáculo de teatro em questão. São exibidos, inclusive, o agradecimento do

[107] "*Eu fecho os olhos. Meu Deus, acho que estou caindo do céu. Eu fecho os olhos. Os céus me ajudem!*"

elenco e o fechamento da cortina no palco. Essa conclusão de aparência ingênua não deixa de ser coerente com o jogo entre o convencional e o polêmico, que perpassa todo o videoclipe.

Juntamente com essa apresentação narrativa em muitos níveis, *Like a Prayer* trabalha ainda com o poder de atração da polêmica e provocação social, estando nele incluídas imagens e situações referentes a questões religiosas e raciais fadadas a gerar controvérsia. O clipe assume o desafio de tratar as referências religiosas segundo óticas aparentemente divergentes, variando entre posicionamentos reverentes e iconoclastas. A história não deixa de apoiar a possibilidade de se encontrar, na fé, o apoio necessário durante um momento difícil: a protagonista examina sua consciência e toma a decisão de denunciar os verdadeiros responsáveis pelo crime por causa de uma experiência mística. Por outro lado, essa experiência não envolve a intermediação de uma religião institucionalizada, sendo mostrada como resultado de um contato direto com o sagrado. Boa parte das menções religiosas é incluída no clipe como parte de um sonho da personagem, o que sublinha seu caráter pessoal, subjetivo: com importância central no clipe, essa seqüência do sonho concentra todas as referências religiosas polêmicas, esclarece a introdução da questão racial no clipe e representa o ponto de virada da protagonista da história.

Figura 16 – *Like a Prayer*

Figura 17 – *Like a Prayer*

Esse descompromisso com uma crença organizada é reforçado pela livre manipulação de símbolos do catolicismo e, principalmente, pela injeção de uma certa dose de erotismo na ambiência religiosa do vídeo. Em *Like a Prayer*, a imagem de um santo negro verte lágrimas (em certo momento, de sangue) e, em seguida, toma vida, assumindo a aparência do jovem acusado injustamente de um crime. Investe-se na ambigüidade da postura,

entre respeitosa e passional, de Madonna com relação ao santo (Figura 15). No final do vídeo, é mostrado um beijo apaixonado, que – pela brevidade e pelo enquadramento fechado da cena – deixa o espectador na dúvida se o ator estaria encarnando o santo ou o jovem recém libertado. Algumas escolhas cenográficas sustentam ainda mais a comparação entre os dois personagens: o altar do santo na capela equivale à cela do preso na delegacia, sendo que os dois ambientes são variações de um mesmo cenário, no qual trocam-se os objetos cênicos específicos sem que a disposição geral fique muito afetada.

A manipulação, aparentemente sem restrições, de referências religiosas não pára por aí[108]. Ao segurar um punhal (provavelmente, a arma da agressão), Madonna acaba se machucando nas mãos, mas, ao invés dos esperados cortes, aparecem feridas semelhantes aos estigmas de Cristo (Figuras 16 e 17). Para FISKE (2001: 253), "*a artista [Madonna] cria sentidos próprios a partir de sistemas simbólicos que lhe estão disponíveis, usando os significantes destes e rejeitando ou ridicularizando seus significados*"[109]. Dificilmente, uma tal combinação não foi pensada com o intuito deliberado de polemizar, algo prontamente respondido pela Igreja Católica com acirrada oposição: por conta da pressão de grupos religiosos, um inocente comercial da Pepsi com a cantora – evocando sua infância e cantando *Like a Prayer* – teve sua veiculação cancelada.

Outros temas e imagens contundentes são também incorporados ao videoclipe. As cenas em que Madonna canta e dança em um campo repleto de cruzes em chamas fazem referências diretas às cerimônias do grupo racista estadunidense Ku Klux Klan, mas, em uma opção certamente arriscada, servem, no clipe, para expor o racismo norte-americano com mais veemência (Figura 18). No caso deste trecho de *Like a Prayer*, no entanto, PAGLIA (1993: 23) disse ter ficado chocada com o que considerou "*descontroladas alusões raciais*". Esta opinião é questionável, uma vez que estas referências parecem ajustadas à predisposição da obra em lidar com assuntos delicados tanto na esfera religiosa quanto na discussão sobre discriminação racial.

---

[108] Essa manipulação continua evidente em clipes e turnês mais recentes da cantora. Com seu novo interesse pela Cabala, um filosofia judaica, os símbolos religiosos deixam de ser católicos e passam a ser hebreus. Isso é evidente em apresentações ao vivo da canção *Like a Prayer* durante a *Re-invention Tour* (2004) e também no clipe *Die Another Day* (2002), no qual Madonna amarra uma tira escura no braço, do modo como é usado o tefilin, acessório religioso usado apenas por judeus do sexo masculino a partir do bar-mitzvá.

[109] "*She makes her own meanings out of the symbolic systems available to her, and in using their sgnifiers and rejecting or mocking their signifieds, she is demonstrating her ability to make her own meanings*"

Figura 18 – *Like a Prayer*

Ao mostrar a interação da protagonista com um coro *gospel* formado por integrantes negros, o videoclipe mantém a ligação com a temática religiosa e procura também mostrar a questão racial de um modo mais ameno, menos controverso. Há também um outro motivo evidente para esta presença: o forte vínculo emocional gerado pelo Andrae Crouch Choir na canção que deu origem ao clipe, imprimindo tanto um tom solene ao acompanhar os trechos de interpretação mais suave e melancólica de Madonna quanto participando, de modo animado e otimista, do espírito de louvação dos refrãos e da apoteose final de *Like a Prayer*. Tal é a sua relevância que, muito provavelmente, não haveria clipe para a canção – qualquer que fosse o conceito nele trabalhado – sem a visualização de um coro: até a letra da canção é explícita e traz o verso "*let the choir sing*"[110], precedendo uma de suas entradas no refrão. Essa importância musical é realçada pelo destaque dado ao coro no clipe: na história mostrada, o grupo de cantores, especialmente a solista, transita entre o sonho e a realidade da protagonista, provendo-a sempre com suporte espiritual e benção ritualizada.

Por fim, é importante destacar também a "italianidade" marcante da aparência de Madonna em *Like a Prayer*. A assunção deste novo visual latino não trabalha nenhum tipo de dualidade santa/prostituta: a protagonista de *Like a Prayer* é uma mulher comum metida em uma situação inusitada. Parte da construção de sua aparência, contudo, é certamente baseada em um certo arquétipo de divas italianas: mulheres de sensualidade natural, sem acessórios, maquiagem simples, morenas de cabelo ondulado, vestido justo e decotes, revelando seio fartos. É possível pensar também que há uma aposta em um visual mais "real" de Madonna.

[110] "*Deixe o coro cantar*"

Ao invés de apresentar a artista com cabelo tingido – sejam mechas louras ou *platinum blond* –, o videoclipe estaria explorando as origens de Madonna através de seu tom natural de cabelo e da sua religiosidade católica. A recorrência a este conceito de "volta às raízes" parece passível de confirmação ao se pensar na característica geral auto-reflexiva e confessional do álbum *Like a Prayer*, no qual esta incluída a canção homônima.

3.7. Express Yourself (1989)

Uma das características marcantes de alguns videoclipes de Madonna é a recorrência à apropriação de imagens, idéias ou procedimentos técnicos de outras formas artísticas, como o cinema, a dança, a pintura e a fotografia. Na cultura *pop*, essas citações não são uma conduta estranha ou condenável, ainda mais quando não se percebe qualquer tentativa de mascarar as influências exibidas nos vídeos. Encarados pela cantora e seus colaboradores como releituras assumidas[111] de outras obras, esses clipes acabam reforçando a imagem de Madonna como uma artista informada e com conhecimentos e interesses não limitados à música. Para fazer valer sua vontade em investimentos artísticos intertextuais e arrojados, a cantora bancou pessoalmente a produção de *Express Yourself* – uma de suas realizações videográficas mais caras – que foi dirigido por David Fincher.

A inspiração confessa de *Express Yourself* é o filme *Metropolis* (Fritz Lang, 1926), do qual foi apropriada a ambientação em um grande centro urbano, coberto por neblinas e repleto de arranha-céus (Figura 19). Além disso, há um tom épico nos cenários amplos, que retratam ora uma vida de luxo, ora uma atmosfera industrial opressiva. Pode-se apontar também uma influência expressionista menos óbvia, desta vez advinda do mundo das artes plásticas e não do cinema. Comparado ao filme, que é preto branco, o clipe tem a vantagem de se beneficiar — nos trechos em que Madonna aparece — do uso de cores básicas e vibrantes em um modo de contraposição que faz lembrar as pinturas pertencentes ao expressionismo alemão pelos seus nítidos contrastes. Essa escolha estética pode ter sido pensada para criar mais um vínculo com a exteriorização de sentimentos e a manifestação de uma "*atitude volitiva, por vezes até agressiva*"[112] que caracterizaram este movimento, embora

[111] Em entrevistas ou pronunciamentos oficiais, como os *releases* para a imprensa.
[112] ARGAN, Giulio Carlo (1992: 227).

o clipe não invista na noção de deformação e distorção da representação própria do movimento de pintura germânico.

Figura 19 – *Express Yourself*

A riqueza da instância visual do videoclipe é derivada, portanto, da invocação de dois universos imagéticos: o cinematográfico e o pictórico. O primeiro evidencia-se na freqüente utilização de planos gerais (menos comuns em outros clipes), na ambientação grandiosa – na qual se destaca o aspecto geométrico dos cenários – e na organização das imagens segundo uma condução narrativa. Já o apuro da composição interna das cenas parece herdado das artes plásticas, principalmente a aposta nas possibilidades expressivas da iluminação, seja na criação de atmosfera ou no jogo de sombras, de claro e escuro. O resultado geral da interpenetração dessas influências é a exibição de imagens firmemente estruturadas em *Express Yourself*.

A luz azulada que banha o ambiente da fábrica transmite a sensação de esterilidade, umidade e escuridão, sem que sejam perdidos detalhes das cenas: a construção dessa atmosfera opressiva está relacionada com uma temática da sublevação diante da autoridade tanto presente no cinema quanto no clipe. Por outro lado, nas aparições do personagem feminino, o recurso a uma luz estourada, muito forte, reforça seu caráter idealizado, quase mítico (Figura 20). Segundo MORIN (1972: 93) ,"*a 'mitificação' se efetua sobretudo com relação às estrelas femininas: elas são as mais fabricadas, as mais*

idealizadas, as menos reais, as mais adoradas"[113]. A iluminação empalidece a pele de Madonna, dá uma aura dourada a seu cabelo e realça seu batom. Podem ser notados, no entanto, dois resultados diferentes nestes trechos com a protagonista. Em ambientes coloridos, é aumentado o contraste das cores prevalentes (azul, amarelo, vermelho, verde cítrico e preto) e a figura da cantora se sobressai. Isso sublinha o impacto dos seus *closes*, que se constituem em verdadeiros retratos animados de Madonna. Contudo, quando prevalece o branco nos cenários, a artista parece incorporada ao ambiente, como se estivesse mimetizada. Na cena em que ela está nua e acorrentada a uma cama[114], pouco dá para diferenciá-la dos lençóis alvos, o que parece querer reforçar seu vínculo com o lugar, sua dificuldade de escapar daquela situação.

Figura 20 – *Express Yourself*

A narrativa presente em *Express Yourself*, na qual são identificados também ecos de *Metropolis*, tematiza o desejo erótico como poder desestabilizador. É interessante ressaltar ainda o ajustamento temático entre o videoclipe e a proposta presente no movimento pictórico alemão. Para ARGAN (1992: 241), a vontade de "*recomeçar tudo desde o princípio*", de "*refazer ex novo a sociedade*", explicaria a obsessão dos artistas plásticos expressionistas pelo

[113] "*La 'mythification' s'effectue avant tout sur les stars féminines: ces sont les plus fabriquées, les plus idéalisées, les moins réelles, les plus adorées*"

[114] A situação dessa personagem acorrentada e também seu comportamento anterior imitando um felino parece ser uma estilização inspirada, a grosso modo, em circunstância semelhante vivida pela protagonista do filme *Porteiro da Noite* (Liliana Cavani, 1974). Clipe e filme não são, no entanto, visualmente comparáveis. Trata-se aqui apenas de sinalizar o fato de que algumas obras são recorrentemente citadas nos clipes da cantora, mesmo que de maneira pontual: traços de *Porteiro da Noite* aparecem também no videoclipe *Justify my Love* (ver análise).

tema sexo; este interesse viria, portanto, da constatação de que "*é a relação homem-mulher que funda a sociedade, e é justamente isso que a sociedade deforma e torna perverso, negativo, alienante*".

Madonna aparece como uma diva em estilo anos 20, que, apesar do luxo ao seu redor, vive solitária no alto de um dos prédios mostrados na introdução do clipe. Paralelamente, em estratos mais humildes da sociedade, vários homens executam um trabalho duro em uma indústria. Um desses trabalhadores ouve o canto da personagem feminina, ficando atraído e perturbado. Disposto a manter o controle sobre seus subordinados, o proprietário/diretor da fábrica começa então a se preocupar com a influência negativa da personagem de Madonna sobre seus negócios. Não é possível identificar, no clipe, ações efetivas desse antagonista potencial – seria ele o responsável pelo acorrentamento da protagonista? –, de qualquer modo, seus piores medos se concretizam depois que o encontro sexual entre a personagem de Madonna e do seu admirador masculino detona um acirramento de ânimos na fábrica.

Mesmo com tal proeminência visual, pode-se destacar alguns funções importantes da dimensão musical no videoclipe. Em primeiro lugar, a música na trama tem a função concreta de servir como um meio de conexão entre os protagonistas: colocados em espaços diferentes, a sedução do personagem masculino se dá, desta vez, através da audição. Além disso, há, na canção, uma certa grandiloqüência – com muitas camadas sonoras e destaque para os instrumentos de sopro – e um tom de exaltação, para as quais as imagens do clipe são bem apropriadas. A solicitação feita pela letra de que as mulheres tenham uma atitude mais incisiva e determinada nos relacionamentos é adaptada, na narrativa do vídeo, como uma recomendação, estendida aos homens, de não se deixar limitar na hora de dar vazão a seus desejos. O investimento sensual em *Express Yourself* é, portanto, tratado de modo a atingir os vários públicos da cantora.

A princípio, a construção dos dois protagonistas apela para estereótipos masculinos e femininos. A mulher vive em um ambiente com mais cores, tem cabelos e roupas impecáveis, movimenta-se languidamente e exibe-se de *lingerie* para o espectador. O mundo dos homens é marcado pela força física e pela competitividade: os trabalhadores manipulam engrenagens pesadas, exibem-se em uma coreografia/ginástica e, por fim, lutam entre si. Contudo, há também, em uma história de atração entre um homem e uma mulher, espaço para certa ambigüidade sexual.

Parece ser possível notar a existência da abordagem de uma estética homossexual no enquadramento dos corpos masculinos, flagrados sem camisa e em plena contração muscular devido a suas atividades: nos clipes da cantora, homens são submetidos ao mesmo tipo de olhar "voyeurístico" normalmente dispensado às mulheres. Existe ainda uma ambivalência óbvia no trecho em que Madonna canta e dança no cenário da fábrica. Vestida de terno masculino e com os cabelos curtos mantidos para trás, ela faz movimentos que, às vezes, lembram apresentações de fisiculturistas. De vez em quando, abre o paletó, exibindo a feminilidade de um sutiã, mas, logo depois, ajeita a calça e mexe na virilha como se fosse um homem[115]. É interessante que esta *performance* dúbia esteja incluída na trama como um sonho (ou alucinação) do personagem masculino, portanto um reflexo do desejo dele, que mostra ter uma certa atração por figuras andróginas ou simplesmente assim imagina uma mulher poderosa.

As mais diversas posições ocupadas por Madonna em *Express Yourself* podem não somente maximizar seu *status* de estrela – estimulando sua condição como objeto de culto e de atração física (posições tratadas por MORIN, 1972: 93) -, mas também resultar em uma imagem de artista como bem informada e sensível. Todas as instâncias – visuais, musicais, performáticas, narrativas – são acionadas para que ela se desdobre em defensora do sexo como força libertadora, conselheira do público feminino, exibicionista sensual, mito de aparência idealizada, figura andrógina e, por fim, paladina de mais afeição no mundo: o videoclipe termina com a frase "*without the heart, there can be no understanding between the hand and the mind*"[116]sobre uma imagem de engrenagens de fábrica.

3.8. Vogue (1990)

O fotógrafo Helmut Newton afirmava que, na concepção de seu trabalho, enquanto podia considerar as modelos como criaturas suas, nas fotos das artistas, tudo funcionava de um modo diferente: "*trata-se de um retrato de uma personalidade bem precisa, que se deve respeitar. Elas existem por elas mesmas e é isso que deve ser captado...com uma*

[115] Este último detalhe foi uma solicitação pessoal da cantora ao coreógrafo Vincent Paterson, procurando imitar um gesto já usado por Michael Jackson.
[116] "*Sem o coração, não pode haver entendimento entre a mão e a mente*"

pequena coisa a mais"[117]. No videoclipe *Vogue*, Madonna resolveu revisitar a obra de diversos fotógrafos ligados ao mundo da moda, não apenas a do próprio Newton – que, no mesmo ano da produção da obra, fez um ensaio com a artista para a revista Vanity Fair –, mas também de nomes como Don English, George Hurrel, Horst P. Horst e George Hoyningen-Huene. Retratos de modelos anônimas e de atrizes famosas são associados à "personalidade bem precisa" da cantora *pop*, caracterizada, particularmente, por suas investidas artísticas intertextuais, sua ligação com o universo *dance* e com o público *gay*: o material originalmente estático é animado, ou seja, a ele é dado movimento e unidade através da exibição de um novo tipo de dança.

Figura 21 – *Vogue*

A especificidade destes movimentos coreográficos é justamente sua inspiração no *glamour*, na atitude e nas poses estilizadas observados nos editorias de famosas revistas de moda. Esta dança – chamada, por motivos óbvios, de vogue – surgiu, no final dos anos 1980, entre gays, *drag-queens* e transexuais nova-iorquinos (a maioria, negros ou latinos), que se reuniam em bailes e realizavam competições deste novo estilo. Sempre atenta a manifestações *underground* e afeita a novidades, Madonna começou a trabalhar com um grupo de dançarinos de vogue, lançando, em seguida, a canção e o videoclipe homônimos. A partir deste perfeito ajustamento entre a dimensão performática e a inspiração visual a ser trabalhada

[117] "*Les manequins sont mes 'créatures'. Avec les actrices, c'est différent, il s'agit du portrait d'une personalité bien précise, que l'on doit respecter. Elles existent par elles-mêmes et c'est ce que je dois capter. Avec um petit chose em* plus". Studio, Paris, n. 198, p.80, Mar. 2004.

pelo clipe, a artista e o diretor David Fincher seguiram orientação já presente na letra da canção e organizaram uma homenagem aos mitos do cinema clássico "hollywoodiano".

A alusão ao passado como alternativa estética é uma das formas de tradução visual a um lugar comum temático, presente nas letras do *pop* (especialmente na *dance music*): a abordagem da participação na dança como uma forma de evasão da realidade, de catarse e de união entre as pessoas[118]. Assim acontece em *Vogue* – canção e clipe –, no qual a experiência da dança e da música é encarada como uma forma de fugir dos problemas diários e mais ainda, de sentir-se como uma estrela seja qual for sua origem: algo que certamente tanto faz referência aos objetivos e sentimentos dos envolvidos nas manifestações pioneiras da dança vogue quanto ao percurso de *self-made woman* de Madonna, concretizado precisamente através desses investimentos artísticos.

Figura 22 - *Vogue*

Mesmo nesta volta ao passado, há um segundo nível de abstração da realidade, uma vez que não é feita, em *Vogue*, uma referência à vida cotidiana das décadas de 1920 e 1930, mas sim uma aposta em uma visão "glamourizada", uma recriação da ambiência dos estúdios dos fotógrafos de moda e de celebridades da época (Figura 21). Os cenários repetem, portanto, uma composição segundo o estilo *art-déco*, caracterizado pela amplitude dos espaços, pela a simplicidade de elementos cênicos (escadas, colunas, cortinas em ondas ou amassadas, eventuais estátuas clássicas ou de animais com formas alongadas) e pelo

[118] Na carreira de Madonna, várias canções têm esta proposta escapista, como, por exemplo, *Everybody*, *Holiday*, *Into the Groove* e *Music*. Em mais uma investida no passado, Madonna encarnou uma Maria Antonieta rodeada de súditos-dançarinos em uma apresentação de *Vogue* para uma premiação da MTV estadunidense.

investimento em formas geométricas (tanto retas e angulares quanto curvas e arredondadas). Logo na introdução do clipe, a demarcação do período é também patente na presença de vários quadros da representativa pintora Tamara de Lempicka (ver análise de *Open Your Heart*). O figurino reflete igualmente essa inspiração "retrô", sendo usados vestidos longos, retos, feitos de tecidos leves e brilhantes, sobretudos e roupões elegantes, além dos trajes masculinos de corte ajustado. Há, além disso, a inclusão de peças mais ostensivamente provocantes como o sutiã cônico (emblemático produto da parceria Madonna/Gaultier) e uma blusa de renda transparente, que pode ser vista tanto como uma versão mais sofisticada do uso desse material pela Madonna dos anos 1980 quanto uma inspiração retirada de ensaios de Helmut Newton na mesma década.

Apesar de embaralhadas no videoclipe, as influências pontuais dos autores das imagens originais podem ser facilmente restituídas tal é sua precisa reprodução, inclusive mantendo o preto e branco das fotos. As tomadas mais abertas, por exemplo, são mais tributárias do legado de Hoyningen-Huene (Anexo II – Figura 2), do cuidado demonstrado na relação geometricamente equilibrada entre a modelo e o cenário: como no trabalho do artista russo, Madonna interage com escadas, colunas e grandes janelas panorâmicas (evidenciando uma simulação do céu), movimentando-se com a elegância e a languidez sugeridas no material fonte. Nos enquadramentos fechados e *closes*, varia-se desde o jogo de iluminação típico de George Hurrel (Anexo II – Figura 1) – o foco de luz superior, que banhava o rosto das estrelas, dando-lhe uma aura mítica destacada por conta do contraste com o estabelecimento de penumbra no resto da foto – até a simplicidade e geometria estruturais, a estilização postural e de figurinos (torço, espartilhos) típicas de Horst P. Horst (Anexo II – Série 1)

Além de apresentar uma versão com movimento da famosa foto *Mainbocher Corset* (1939) de Horst (Figura 22), Madonna imita também algumas das estrelas de cinema citadas na letra da canção, a exemplo de Rita Hayworth e Marlene Dietrich, esta última a partir de um famoso retrato tirado, em 1931, por Don English (Figura 23). Procedimento em nada estranho à trajetória da artista e apoiado também, segundo DREIER (1994, 34), por uma tendência de apropriação e assimilação na arte de vanguarda do início dos anos 1990:

"*Madonna estava, portanto, seguindo sua época, quando seu vídeo Vogue imitou as grandes realizações dos fotógrafos de moda clássicos e contemporâneos*"[119].

Figura 23 – *Vogue*

De qualquer modo, essas imagens "emprestam" sua atmosfera a *Vogue*, cuja organização, em seu intuito celebratório, já parte assim de um patamar conhecido ou facilmente reconhecível como pertencente a um estilo de vida ou a um período. A organização da obra com base em algo familiar geraria o estabelecimento mais rápido de um vínculo com o espectador, o que é desejável considerando a duração do formato videoclipe e o tipo de veiculação destes (junto a uma infinidade de outros trabalhos com fortes e diferenciados apelos). Segundo DEMOPOULOS (1996: 37):

> "*Essas imagens apropriadas funcionam, eventualmente, como um tipo de atalho visual que agem sobre o inconsciente coletivo da audiência, extraindo uma percepção desejada pelo artista. Quando Fincher fotografa Madonna com uma iluminação 'glamourosa' decididamente dos anos 1940, ela é automaticamente percebida como 'glamourosa'. O laborioso detalhe envolvido na reprodução do material fonte é significante, uma vez que quanto mais Fincher se aproxima de retratar Madonna no espírito de um Hoyningen-Huene, mais perto ele está de evocar a resposta engendrada pelo trabalho original*"[120].

---

[119] "*Madonna was therefore moving with the times when her 'Vogue' video imitated the great achievements of contemporary and classic fashion photographers*"

[120] "*These appropriated images eventually function as a kind of visual shorthand that plays on the audience's collective unconscious to elicit a desired perception of the artist. When Fincher photographs Madonna with definitive Forties glamour lighting, she is automatically perceived as glamourous. The painstaking detail involved in reproducing the source material is significant because the closer Fincher comes to portraying Madonna in the spirit of a Hoyningen-Huene photograph, the closer he is to evoking the response engendered by the original work*"

A questão das várias apropriações de imagens de outras formas expressivas como o cinema, a moda e a fotografia, por exemplo, podem ser remetidas à idéia de GOODMAN de construção de mundos a partir de outros já constituídos. A argumentação do autor serve até como defesa desse tipo de procedimento – que muitos reputam como falta de originalidade –, já que ele lembra que "*a feitura de um mundo a partir de outro envolve habitualmente alguma eliminação e preenchimento extensos – a excisão real de algum material velho e fornecimento de algum material novo*" (GOODMAN, 1995: 51). As citações de outras formas artísticas empreendidas em *Vogue* agradam, particularmente, a um tipo de apreciador que se satisfaz em descobrir e relacionar as referências a seu contexto original. Como em um processo de *feedback*, é gerado o interesse por mais informações sobre as fontes de inspiração para o vídeo. Além disso, elas têm o mérito de se ajustar às instruções previstas desde as origens da dança vogue – a verdadeira novidade apresentada no clipe.

Ao tratar das interações possíveis entre a dança e formatos como o vídeo e o cinema, ROSINY (1998: 76) afirmou que "*entre os representantes de uma dança física, rápida e acrobática, a produção transdisciplinar é favorecida, porque, no vocabulário da dança, já são utilizados parâmetros próprios ao cinema, tais como a repetição, a parada sobre a imagem ou aceleração do ritmo*"[121]. Conveniente para a ambientação de época do videoclipe, o caráter não frenético da edição de *Vogue* é resultado desta relação entre recursos videográficos e a dança. É perceptível uma construção menos fragmentada – em comparação com outros clipes de música dançante –, apoiada numa abordagem, na qual, muitas vezes, as mudanças de ritmo e marcação musical não são traduzidas, visualmente, por cortes entre cenas, mas por modificações dos gestos e movimentos dos dançarinos no interior de uma cena.

A coreografia serve assim como suporte para a edição do vídeo e, por outro lado, se beneficia da grande vantagem advinda do formato: a possibilidade de explorar as apresentações com um grau de detalhamento maior do que numa apresentação coreográfica ao vivo. Através do trabalho de edição e das escolhas de enquadramento, *Vogue* traz uma exibição do estilo de dança em questão, que envolve detalhes das poses assumidas por cada

[121] "*Chez ces représentants d'une danse physique, rapide et acrobatique, la production transdiciplinaire est favorisée par le fait que, dans le vocabulaire des mouvements de la danse déjà, sont utilisés des paramètres propres au cinema, tels que répétition, arrêt sur image, ou accélération du tempo*"

dançarino ("*strike a pose*"[122]: recomendação inicial da canção) quanto a soma dessas *performances* individuais para a composição dinâmica das apresentações em grupo.

A *performance* de Madonna e dos dançarinos não está limitada à coreografia, mas abrange também a demonstração de uma atitude *blasé*, um ar superior e exibicionista, um andar de desfile de modas, bem como um verso da canção, "*ladies with an attitude, fellas that were in the mood*"[123], define os astros do cinema. *Closes* e enquadramentos mais fechados não concentram a atenção apenas em Madonna. Todos têm destaque, assumindo inclusive posições incomuns no formato: enquanto é mais freqüente, nos clipes, que não seja atribuída a imagem de uma pessoa para vocais de base não interpretados pelo cantor principal, em *Vogue*, as *backvocals*, Niki Harris e Donna Delory, aparecem, em alguns trechos, cantando sozinhas suas participações; além disso, do mesmo modo que a protagonista, alguns dançarinos também lançam olhares para a câmera no típico estabelecimento de sedução com o espectador. Com isso, organiza-se, no videoclipe, mais um recurso em concordância com o espírito de auto-afirmação próprio do estilo coreográfico e da canção *Vogue*.

3.9. Justify my Love (1990)

O controvertido videoclipe de *Justify my Love* traz Madonna às voltas com um grupo bastante diversificado de pessoas, todas com apenas um interesse em mente: sexo. Tal descrição, certamente, não dá conta do traço específico deste trabalho, uma vez que as relações das personagens videográficas da artista com seus coadjuvantes são freqüentemente pautadas por esta questão. A especificidade de *Justify my Love* não reside apenas na óbvia intensificação do erotismo em comparação com os clipes anteriores da cantora, mas sim em uma abordagem que traz à luz, de uma maneira inusitada, um grupo de práticas sexuais não convencionais. O *underground*, o marginal, o estranho, o promíscuo são mostrados não como fonte de receio, degradação e/ou alienação social, mas sim como um estilo de vida libertário (Figura 24).

---

[122] "*Faça uma pose*"
[123] "*Damas de atitude. Companheiros no clima*"

Figura 24 – *Justify my Love*

A aprovação demonstrada com relação a esta liberdade sexual está sublinhada na transformação do estado de espírito da personagem de Madonna no decorrer do clipe. No início, ela aparece cansada – olhos semicerrados, mão na cabeça em sinal de dor – e carrega uma mala com alguma dificuldade (Figura 25). Depois das aventuras em que toma parte, sua disposição é outra, satisfeita, ela anda mais rápido, gargalha abertamente e está despojada de sua bagagem (Figura 26). Neste momento, é inserido, em um canto da imagem, um trecho da letra de *Justify my Love*: "*Poor is the man whose pleasure depends on the permission of another*"[124], uma espécie de declaração de intenções com um quê de provérbio moral. A aparição cantada deste trecho – um pouco anterior a este uso gráfico – é provocativamente editada em paralelo a exibição da imagem de Cristo Crucificado. Mais do que a exibição de conteúdo sexual, o que pode ter estado por trás da forte reação contra o clipe – que chegou a ser proibido pela MTV americana – é esta apresentação positiva de sexualidades "alternativas".

Neste particular, há um pouco de tudo em *Justify my Love*: homossexualidade, travestismo, androginia, *ménage à trois*, voyeurismo, sado-masoquismo, fetichismo, troca de parceiros, masturbação. Tais manifestações – praticadas no corredor e nos quartos de um hotel – acontecem em uma ambiência construída como um mundo à parte, um *huis clos,* no qual a figura encarnada por Madonna é o elemento externo. Ela, no entanto, não oferece qualquer resistência aos tipos estranhos – ou ao menos particulares – que a espreitam, entregando-se a este mundo de decadência estilizada, de *lingerie*, cinta-liga, saltos altos, tramas de couro e

[124] "*Pobre do homem, cujos prazeres dependem da permissão de um outro*"

argolas, pérolas, luvas, peças de uniforme, franjas ou suspensórios cobrindo precariamente seios desnudos, espartilhos apertados, mulheres com bigodes falsos desenhados e homens de maquiagem[125].O diretor de *Justify my Love* é Jean-Baptiste Mondino, o mesmo do clipe *Open Your Heart*, repetindo-se a atenção detida – fetichista – sobre detalhes deste tipo: além destes acessórios, mãos, nádegas, nucas, seios, pescoços recebem uma atenção pontual no decorrer do clipe.

Figura 25 – *Justify my Love*

Figura 26 – *Justify my Love*

É interessante também como *Justify my Love* pode servir para ampliar a discussão sobre a tão denunciada "objetificação" feminina nos videoclipes. Dentro dos limites de sua argumentação, é bem provável que os detratores desta situação não pudessem isentar o clipe deste olhar sobre a mulher. Contudo, é evidente a dificuldade de se falar em submissão feminina em uma obra cujos personagens, além de agirem por livre e espontânea vontade, relacionam-se segundo uma nítida fluidez de comportamento. Outro fato a ser considerado é um dado não raro nos clipes de Madonna, mas também intensificado em *Justify my Love*: a abordagem erotizada sobre o corpo masculino. O corpo do modelo Tony Ward, o amante latino de *Justify my Love*, é esquadrinhado. São exibidos, em plano fechado, seu peito, abdômen, costas, braço tatuado, rosto, mãos e até a virilha, esta última mais discretamente. Pode-se argumentar se isso não funciona talvez como a demarcação da "objetificação" masculina, uma subversão mais condizente com o universo de Madonna do que a supressão de qualquer tipo de "objetificação".

[125] Segundo MORIN (1972: 29), "*o erotismo é o atrativo sexual que se espalha por todas as partes do corpo humano, se fixando notadamente sobre os rostos, as vestimentas, etc.* (...)" ["*l'erotisme, c'est l'attrait sexuelqui se répand sur toutes les parties du corps humain, se fixe notamment sur les visages, les vêtemes,etc.*"].

Essa sucessão de práticas, parceiros, acessórios e posições se constituem muito fragilmente em uma história. Contudo, há, no clipe, uma organização linear com princípio, meio e fim, cujo encadeamento é provido pela canção *Justify my Love* com sua base eletrônica de batidas marcadas e repetitivas. Não são percebidas, portanto, vínculos pontuais entre as variações musicais e imagéticas, mas é o caso de se notar as relações mais gerais desse encadeamento regular com o sentido de união e desdobramentos das imagens. Enquanto isso, a intervenção mais melódica de *backvocals* – murmúrios de Lenny Kravitz e repetições de versos do refrão por Madonna – definem a atmosfera climática do clipe. No vocal principal, a letra da canção – praticamente recitada – funciona como instruções da cantora a um(a) amante, o que naturaliza a inclusão do canto junto com os acontecimentos do clipe.

Há, na canção, a sugestão de um diálogo entre parceiros, inclusive com perguntas sendo feitas por Madonna no decorrer da canção, mas obviamente, no clipe, somente ela tem realmente a palavra por ser a única que canta. Ainda que engajada com igual entusiasmo nas atividades eróticas mostradas, a personagem da cantora tem, portanto, destaque diferenciado devido a sua condição de protagonista. Sua situação especial é evidenciada também pelo fato dela reunir determinadas características físicas não encontradas em mais nenhum personagem, algo pensado para lhe dar ainda mais destaque: ela é a única pessoa loura, sendo, entre as mulheres, a mais feminina.

Esta distinção decorrente de uma atividade exclusiva ou aparência particularizada é também evidente em outro personagem de *Justify my Love*, o único dedicado, em todo o clipe, a uma *performance* coreográfica. Trata-se de um homem magro com o corpo coberto por uma malha – escura, com algum brilho – e extensões nos dedos semelhantes a unhas metálicas. Seus movimentos sinuosos, lânguidos, e seu visual algo reptiliano parecem elementos indicativos da atribuição de um papel de serpente – representação da tentação sexual – no videoclipe. Poder-se-ia dizer que essa provável posição simbólica está reforçada pela marcada diferença de atitude do personagem. Ele não interage sexualmente com os demais, mas a exibição de sua dança – associada com os acontecimentos mostrados através da edição ou de sua presença efetiva nos vários ambientes – parece inspirar as práticas dos outros personagens: haveria, no caso, o empréstimo de atribuições semelhantes de uma outra figura mitológica, o libidinoso fauno.

Figura 27 – *Justify my Love*

Figura 28 – *Justify my Love*

A demarcação do universo em separado de *Justify my Love* começa pelo apelo a uma fotografia em preto e branco com uma certa qualidade enevoada, levemente embaçada. Pode-se pensar nesta opção como uma tentativa para sublinhar o domínio da fantasia, a não delimitação de fronteiras claras entre os comportamentos, desejos e, mesmo, aparências mostrados. A intermitente utilização do fora de foco no clipe é um outro recurso que reforça essa idéia do não definido, do sujeito a mudanças e, talvez também, do proibido Além disso, a aproximação exagerada com relação ao objeto exibido (que leva à perda de foco) parece, às vezes, querer expressar visualmente uma exacerbação da curiosidade *voyeur*. Especificamente, o aparecimento e variação do foco diferencial – às vezes com a falta de nitidez manifestada mesmo no primeiro plano – trabalham o reposicionamento dos personagens nos papéis de envolvimento sexual ativo ou de observação. Isso deve ser entendido principalmente como uma estratégia voltada para estilização e não como uma demarcação de maior ou menor importância para esta ou aquela posição, uma vez que, como já foi dito, praticantes e *voyeurs* são igualmente valorizados no clipe, inclusive por ocuparem papéis intercambiáveis (Figuras 27 e 28).

Antes de Justify my Love: a influência cinematográfica

Uma das supostas influências/referências para o videoclipe *Justify my Love* é o filme *Porteiro da Noite* (1974), dirigido por Liliana Cavani. O filme trata do reencontro, em 1957, entre uma sobrevivente de um campo de concentração (Charlotte Rampling) e seu carrasco nazista (Dirk Bogarde), quando então a antiga relação violenta e abusiva se

transforma numa estranha dependência entre os dois. Apenas com a apresentação dessa breve sinopse, já é possível demarcar uma nítida diferença entre a abordagem da questão sexual na obra cinematográfica e no clipe. No primeiro caso, a pesada atmosfera da relação entre o casal protagonista está impregnada de explicações psicológicas; no clipe, o sexo mostrado pode até ser alternativo, não praticado pela maioria, mas, por outro lado, há o estabelecimento de um clima leve entre os participantes. A personagem de Madonna é uma participante voluntária das práticas sexuais e deixa o lugar quando lhe apetece, já a motivação traumática de Charlotte Rampling não permite dizer que ela age com seu livre arbítrio.

Apesar dessa distinção básica e importante, existem duas referências da obra cinematográfica no vídeo. Uma dessas citações é clara, tratando-se da repetição de um dos figurinos usados por Rampling no filme: quepe, calça masculina preta acompanhada por suspensórios e usada sem camisa, deixando assim os seios à mostra. Em *Justify my Love*, no entanto, nota-se uma inversão bem coerente com o universo do clipe, uma vez que a roupa é usada por uma *dominatrix*, figura que tem o papel sádico/dominante em uma prática sado-masoquista. Em *Porteiro da Noite*, a protagonista na cena é uma vítima passiva. Uma outra comparação possível é entre Bert, o dançarino nazista que faz suas performances em um quarto de hotel do filme, e o personagem performático de *Justify my Love*. A aposta, contudo, não é segura e talvez somente se apóie no fato de se saber que, Madonna e Mondino alegaram ter recorrido ao filme antes de conceber o videoclipe: Bert não tem, em *Porteiro da Noite*, a importância que o performático tem no clipe, além disso ele está longe de representar a função simbólica que tem o personagem de *Justify my Love*.

Depois de Justify my Love: mais sexo em videoclipe

A forte reação e polêmica em torno do lançamento de *Justify my Love* não arrefeceu a vontade de Madonna de continuar tematizando o sexo e mais que flertando com a pornografia. Visto agora em perspectiva histórica, o videoclipe parece ter sido uma prévia do pacote erótico que a artista lançaria pouco menos de dois anos depois: o álbum *Erotica*, o livro *Sex* com fotos de Steven Meisel e o filme *Corpo em Evidência* de Uli Edel, todos lançados no início dos 1990. Da primeira canção de trabalho surgiu o clipe *Erotica* – dirigido por Fabien Baron –, que, como *Justify my Love*, faz uma compilação de diversificadas modalidades sexuais. Falta a este trabalho, no entanto, o sentido de coesão em torno de uma

idéia, além de um certo sentido de integralidade e independência, enfim, de bastar-se por si mesmo. Enquanto em *Justify my Love*, percebe-se uma organização bem-resolvida, enfatizando a importância da liberdade no sexo; *Erotica* mal passa de uma colagem de registros das sessões fotográfica de *Sex*, que, de certo modo, presta-se à divulgação deste projeto. Com isso, as cenas fazem mais sentido para os que conhecem o livro – tanto as fotos quanto o conteúdo escrito por Madonna – e acabam tendo, para estes, um ar de *making-of*. Outras referências diretas ao livro são evidentes na sobreposição de uma de suas páginas de texto com as imagens do clipe ou na compilação em *takes* rápidos das celebridades participantes – Naomi Campbell, Isabella Rossellini, Vanilla Ice, Big Daddy Kane –, uma espécie de apresentação de créditos.

Há, contudo, uma figura no papel de condutora desta apresentação de imagens. O trecho em que Madonna aparece como uma *dominatrix* é exclusivo do videoclipe, não tendo sido emprestado das sessões fotográficas. Trata-se de mais uma *persona* encarnada pela artista, um *alter-ego* que se apresenta, no início da canção, como Dita, a protagonista das peripécias sexuais contadas em *Sex*. A convicção assumida por Madonna nessa *performance* valoriza o clipe *Erotica*, sua assunção é integral tanto na postura – entre enigmática e zombeteira – quanto no visual andrógino, que combina elementos masculinos e femininos no figurino, acessórios típicos, como máscaras, chicote e garras, e mais um elemento tornado célebre e emblemático, um destacado dente incisivo de ouro.

3.10. Fever (1993)

Sem apostar em filmagens externas, cenários artificiais elaborados ou mesmo, em um elenco numeroso de dançarinos ou atores, *Fever* é um trabalho de concepção simples, que, certamente, pôde ser realizado em um esquema de produção mais modesto do que o de outros videoclipes de Madonna. Optou-se por um investimento concentrado em uma das figuras videográficas básicas, a incrustação imagética: na obra, apenas revezam-se as apresentações da artista e de um dançarino, enquanto são exibidas, ao fundo, imagens abstratas através da utilização da técnica de *chroma-key*.

Evidencia-se, no clipe, um tipo de organização já identificada, na videoarte, por DUBOIS (2004: 84), na qual "*corpo e cenário deixam de se unificar em uma continuidade espacial e mantêm sua independência (cada qual podendo variar sem o outro)*". Enquanto se

desenvolvem as *performances* coreográficas, fica estabelecida, ao fundo, uma dinâmica igualmente constante: seja por variação de cores – principalmente, preto e vermelho – ou por repetição de formas geométricas, grafismos, manipulações de computador semelhantes à fumaça, a faíscas ou com aspecto sinuoso (Figura 29). Para DUBOIS (2004: 85)[126], o emprego das imagens incrustadas estabeleceria assim um "*princípio de composição plástica, em que as relações espaciais são, ao mesmo tempo, fragmentadas e achatadas, tratadas sob modos discursivos, mais abstratos ou simbólicos que perceptivo*".

Figura 29 – *Fever*

Em *Fever*, essas imagens não estáticas têm, algumas vezes, o elemento humano em cena como centro de convergência ou de partida: em um momento, por exemplo, linhas onduladas de cada lado dirigem-se às costas do dançarino como se formassem asas ou então, dirigidas de cima para baixo, se adelgaçam em torno de sua cintura, ficando semelhantes a uma ampulheta. Importante notar, no entanto, que não há qualquer esforço figurativo deliberado, acabado, nestas manifestações de fundo, elas apenas dão, às vezes, a impressão de alguma coisa, somente sugerem formas.

É possível considerar ainda uma tentativa de se alcançar, no videoclipe, a estimulação de sensações derivada da diversidade de texturas dessas imagens: ora tem-se uma superfície escamosa (quando aparecem pequenos círculos metálicos sobrepostos), ora outra mais sutil e delicada por conta do enfumaçado e até mesmo fluida por conta da sinuosidade

[126] Particularmente neste ponto, Philippe Dubois procura discutir o quanto o uso da incrustação em vídeo torna inadequada a aplicação da noção cinematográfica de plano, segundo ele, "homogenista", "*opticamente hierarquizante e filosoficamente humanista*", *"estruturador da totalidade do espaço da imagem*". *(2004: 85)*.

das linhas. O que talvez, no entanto, impeça a concretização de efeitos desse tipo é a rapidez com que essa troca de fundo acontece.

Esses elementos pictóricos e performáticos são animados pela intrincada relação estabelecida tanto com a música quanto com a letra da canção. De início, são perceptíveis semelhanças na própria natureza tecnológica das dimensões musical e visual trabalhadas: o instrumental de *Fever* está inteiramente baseado na mixagem de teclados e programação de sintetizadores, um procedimento que tem seus paralelos com a noção de composição entre imagens de diferentes origens exibida clipe. A consideração de vínculos específicos à obra esclarece, por outro lado, os modos como a confluência entre estas instâncias demarca, no videoclipe, um sentido de irrealidade, que, por sua vez, se ajusta a uma concepção da música e da dança como formas de abstração do dia a dia.

A canção *Fever* foi composta na década de 50, mas a versão de Madonna foi trabalhada pela artista e seu produtor, Shep Pettibone, como *dance-music*, trilha sonora para as pistas de clubes noturnos. No clipe, o apelo ao movimento e à mudança é maximizado pela utilização de um *remix*, que, apesar de não alterar radicalmente a versão incluída no disco *Erotica* (1992), acrescenta algumas camadas à música. Houve a inclusão de *backvocals* com entonação e timbre vibrantes, carregados de mais energia do que os de Madonna, cujo tom é mais delicado, mais doce. Além disso, modificações como eventuais efeitos de eco na palavra "*fever*" e em algumas frases estariam relacionadas ao estabelecimento de uma certa impressão de "espacialidade" – a replicação de uma origem do som a partir de lugares diferentes –, bastante adequada à exibição coreográfica do vídeo. Algumas manifestações visuais incrustadas ao fundo têm a função de sugerir igualmente uma "espacialidade", algo conseguido pela orientação de imagens inclinadas de um centro imaginário (localizado atrás de Madonna ou do dançarino) até as margens do quadro videográfico, restituindo assim um sentido de profundidade fisicamente inexistente.

A influência da música ultrapassa, portanto, o simples estabelecimento de um ritmo ou andamento para o videoclipe. Componentes musicais colocam-se por trás de escolhas mais gerais identificadas na obra. O fato da letra de *Fever* não trazer, por exemplo, uma história prontamente disponível para adaptação em uma forma narrativa estimula certamente a opção por um clipe com maior investimento visual na *performance* e nos elementos pictóricos. Também o conteúdo da canção tem sua influência na composição imagética exibida: a referência ao sentimento da paixão e à excitação dela decorrente e a

reiteração freqüente da palavra "*fever*" ("febre"), no texto verbal musical, servem como orientação para a predominância de cores quentes, amarelo, laranja e vermelho. O videoclipe utiliza as associações correntes do vermelho com o sentimento amoroso e do amarelo com estados de espírito de alegria e otimismo. A intensidade e a onipresença destas cores, no entanto, demonstram a ênfase fantasiosa e exagerada desta utilização, seguramente reforçando, se coadunando, com o irrealismo identificável no clipe (Figura 30).

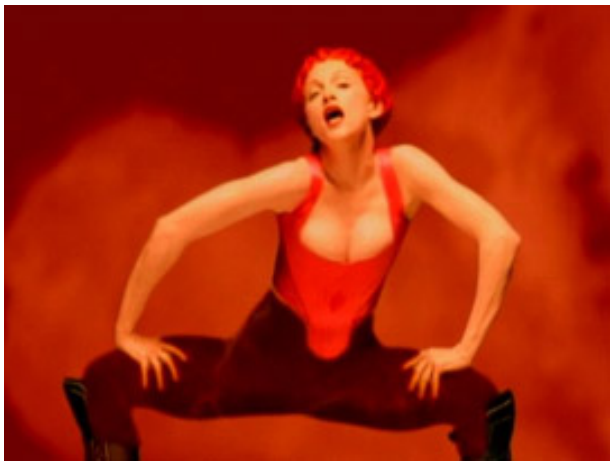


Figura 30 – *Fever*

Da mesma forma, o tom impresso por Madonna a sua interpretação – que mistura sensualidade à suavidade original da canção – inspira e, ao mesmo tempo, é realçada pela abordagem visual de *Fever*. Os *closes* são freqüentes no videoclipe; muito fechados, eles permitem que se acompanhe a articulação de cada palavra cantada, deixando uma impressão delas estarem sendo pronunciadas lenta e cuidadosamente. Sem dúvida, esse é um recurso de envolvimento do espectador, criando uma sensação de intimidade com a artista. Contribuem também para languidez exibida o gestual e a *performance* da cantora, que corre suas mãos pelo rosto e pelo corpo enquanto canta e dança, e do dançarino, que executa uma coreografia vigorosa com um figurino exíguo.

Os momentos em *close* correspondem àqueles com menor variação musical de *Fever*, preservando-se neles uma batida eletrônica mais regular que antecede o aumento do ritmo e da variação de elementos no refrão. No interior de cada estrofe ou entre elas, há, no entanto, o aparecimento recorrente de um destacado som de bateria, que marca as mudanças de ritmo na música. Durante as variações rápidas destes trechos e os refrãos predominam, no

videoclipe, imagens marcadas pela tônica do movimento: as *performances* coreográficas mostradas são mais físicas e aumentam a aceleração das mudanças arquitetadas no fundo das cenas, assim como a instabilidade da imagem em decorrência da câmera que treme, de alterações bruscas de enquadramento através do *zoom* ou de manipulações feitas na edição. O diretor Stephane Sednaoui aposta no uso da câmera com liberdade para investir nestes "tropeços" como forma de expressar, eficientemente, a aliança entre as instâncias visuais e sonoras: diferente de uma abordagem cinematográfica, este recurso ao *zoom* não é ferramenta para maior visibilidade, para uma concentração sobre detalhes, mas sim um investimento cinético.

Em *Fever*, é de fato alcançada uma conjunção coerente entre as instâncias audiovisuais, que dá relevância ao papel de cada elemento na construção de uma atmosfera, ao mesmo tempo, lúdica e sensual, apoiada, principalmente, no envolvimento corporal suscitado pela música. Como afirmou GOODMAN, "*nestes dias de experimentação com a combinação de materiais nas artes performativas, nada é mais claro que o fato de a música afetar o olhar, de os quadros afetarem o ouvir, de ambos afetarem e serem afetados pelo movimento da dança. Todos se interpenetram ao fazer um mundo*" (1978: 157).

Figura 31 - *Fever*

No mundo construído em *Fever*, a abordagem irrealista é corroborada pela falta de pistas para localizar as apresentações de Madonna e do dançarino em um lugar ou época definidos. A própria aparência dos dois nada tem de cotidiana, a começar pelo fato de que aparecem pintados de prateado (Figura 31): Sednaoui repete assim o que já havia feito com os

integrantes da banda Red Hot Chilli Peppers no clipe *Give it Away* (1991). A diferença aqui é que estes corpos "metalizados" servem também como tela para variações cromáticas e como material plástico para efeitos especiais (como, por exemplo, na transformação da cantora em uma forma de energia ao final do clipe).

Além do visual metálico, Madonna utiliza peças de figurino, cuja função é também a de associar teatralidade e humor ao clipe: trata-se de uma exploração de chapéus, de franjas, das cores laranja e dourada e de apliques de lantejoulas no corpo e de flores nas roupas. Em sintonia com a paleta de cores do clipe, a artista está sempre com os cabelos ruivos, aparecendo com alguns trajes francamente delirantes. Contando com criações de Jean-Paul Gaultier, as quais misturam diversificados materiais – tecidos metálicos e tule, por exemplo – e inspirações, desde futuristas até orientais. A cantora tanto pode encarnar uma dançarina balinesa com bustiê bordado, chapéu e extensões dourados nos dedos quanto uma espécie de deusa com malha transparente e arranjos de flores estrategicamente colocados nos busto e região púbica. Estas roupas acabam se constituindo em verdadeiras fantasias que permitem à artista assumir ludicamente diversas *personae*, que se mostram comportadas ou extremamente desenvoltas a depender do ritmo da música.

3.11. Take a Bow (1994)

Apesar de ser esperado um considerável destaque da *performance* dramática nos videoclipes narrativos, é muito comum que interpretações musicais sejam também incluídas nestas obras. Seja qual for a maneira escolhida para conciliar atuação e canto nos clipes, contudo, o fato é que neles não causa estranhamento a presença de um artista que, em plena representação de um papel dramático, aparece também cantando. Obviamente, há tentativas para justificar cuidadosamente a inclusão desta *performance* musical no clipe: ou o próprio personagem criado é um cantor na história ou o artista simplesmente acompanha uma canção executada diegeticamente (um aparelho de som ligado toca a música, por exemplo[127]). Às vezes, opta-se por uma demarcação da diferença entre momentos de atuação e canto através de cenários, figurino, tipo de imagem, etc. Contudo, o mais freqüente é que um protagonista, além de "viver" a sua história, também cante seus sentimentos e, por vezes, os acontecimentos

[127] É o caso do *A Song for the Lovers* (2000), videoclipe do cantor Richard Ashcroft dirigido por Jonathan Glazer.

mostrados. Ele funciona assim como um narrador participante da trama, algo parecido com aquilo que acontece nos filmes musicais, não fosse uma pequena diferença: nos videoclipes, esse personagem pode, às vezes, estabelecer um vínculo direto com o espectador através do direcionamento de seu olhar para a câmera.

Figura 32 – *Take a Bow*

O videoclipe *Take a Bow* está organizado segundo o último modo descrito, ainda que, na maioria das vezes, possa se associar o olhar de Madonna para a câmera com um direcionamento de sua personagem para algo (um monitor de televisão) ou alguém (o objeto de seu desejo) colocado fora do quadro mostrado, mas explicitado, no entanto, pela intercalação imagética. O videoclipe segue a orientação temática da letra da canção correspondente – certamente um guia inespecífico, pois apenas trata da crise de um relacionamento – e constrói uma história de desencaixe amoroso entre um toureiro e sua amante (Figura 32).

Considerando ainda a influência musical – desta vez, propriamente instrumental – sobre a organização do clipe, nota-se uma correspondência convencional entre o visual da obra e sua condução musical suave: a opção pela criação de uma atmosfera sofisticada parece uma exigência em paralelo com arranjos de cordas climáticos, beirando o grandioso, e notas de piano em crescendo, acompanhando a interpretação emotiva de Madonna. Não é de se estranhar, portanto, a destacada sobriedade da direção de arte, da fotografia e da iluminação. O visual *clean* do clipe é garantido pela predominância de tons pastéis, como o bege, o marrom e o amarelo claro. O uso pontual do vermelho é relevante e não exagerado,

reforçando, sem clichê, o toque de latinidade da história: a cor caracteriza os preparativos e a religiosidade relacionados à tourada, aparecendo em flores, velas, objetos religiosos, nos adereços do toureiro, na arena de touros e na maquiagem de Madonna. As cores, o figurino, os cenários e as locações escolhidos parecem querer dar ao clipe um ar "retrô", de uma época passada, mas que contrasta, por exemplo, com a presença em cena dos monitores de televisão.

A iluminação do videoclipe reforça, por vezes, uma idéia de teatralidade presente na letra da canção: "*all the world is a stage*"[128]. Nas cenas externas, a luz é trabalhada de um modo próximo a sua percepção natural. Em alguns trechos, no entanto – como em um palco – personagens são revelados ou escondidos pela luz, que também passeia por alguns cenários, apresentando-os. Apesar de nitidamente teatralizado, esse apagar e acender de luzes é justificado, na trama do videoclipe, por intervenções dos próprios personagens, a exemplo do abrir e fechar de janelas e portas ou de manipulações de interruptores. Freqüentemente, as variações de luz combinam também com a condução da música, marcando o início ou o fim de uma estrofe de *Take a Bow*. O início da letra da canção, por exemplo, está sincronizado com uma movimentação lateral de um foco de luz, que revela Madonna no exato momento em que começa a cantar. Há ainda uma relação entre a iluminação e a edição do videoclipe, já que a diminuição da luz, no final de algumas cenas, proporciona uma passagem mais suave entre elas, quase sempre montadas em corte seco.

Nos trabalhos com ênfase na condução narrativa, é primordial contar com uma edição que possa resolver bem a trama no curto espaço de tempo disponível. Precisamente, esta limitada duração do formato faz com que não se possa encontrar, no texto videográfico, motivações detalhadas para as histórias ou para as atitudes dos personagens. Em *Take a Bow*, isso é eficientemente contornado pela realização de comparações visuais entre as situações exibidas, o que traz muitas informações sobre a disposição dos personagens e sobre a atmosfera que envolve seu relacionamento.

Cada linha de ação do clipe – os preparativos para a tourada, a ida de Madonna para a arena, a tourada propriamente dita, o encontro amoroso – é fragmentada em pequenos trechos, que são editados de modo intercalado ou paralelo. Uma primeira utilização desse recurso à comparação cria uma equivalência visual entre as atividades da mulher e do toureiro, enquanto eles se arrumam para a tourada. Tanto os predominantes *close-ups* e detalhes quanto os enquadramentos mais abertos são equiparáveis e sublinham o papel

[128] "*O mundo todo é um palco*"

protagonista dos dois personagens: como em outros clipes narrativos da cantora (*Papa Don't Preach*, *Deeper and Deeper, Bad Girl)*, a atenção da trama está dividida entre os personagens principais, não se concentrando excessivamente sobre a figura de Madonna.

Com o decorrer do clipe, a relação entre as linhas de ação torna-se ainda mais expressiva, porque as novas analogias visuais não se limitam a apresentar os personagens, mas evidenciam os sentimentos em jogo entre eles. A comparação que vinha sendo feita entre o toureiro e sua amante começa a ser deslocada para uma comparação entre a mulher e o touro, duas vítimas, em campos diferentes, do personagem masculino. Até a conclusão do clipe, é mantido este paralelo entre a tourada e o envolvimento amoroso em questão: o final do embate na arena, que resulta na morte do touro, é intercalado com o sexo entre Madonna e o toureiro, que acaba em desentendimento e mágoa.

O envolvimento entre os protagonistas passa por um desvendamento gradual no videoclipe. Os dois só são mostrados juntos em cena no final, pouco antes do passional rompimento entre eles. O estado de espírito dos personagens é enfatizado nas cenas em que, depois de uma briga, ele caminha sobre vidro e ela arrasta mão e unhas na superfície áspera de um muro de pedras. Nesta seqüência, o toureador pisa em frascos quebrados e em uma figura rasgada de Nossa Senhora e, logo em seguida, aparece a imagem da protagonista descomposta e transtornada: fica estabelecida uma rápida analogia visual entre a condição nada favorável da Madonna (Nossa Senhora) e a da personagem da Madonna pop star (a Figura 33 mostra uma outra dessas comparações).

Figura 33 – *Take a Bow*

Antes desse encontro, a distância entre os protagonistas fica estabelecida, principalmente, na reiteração dos trechos – correspondentes aos refrãos da canção – que mostram a interação entre a personagem de Madonna e um monitor de televisão onde são exibidas imagens do toureiro (Figura 34). Esse posicionamento dos amantes em realidades distintas é reforçado pela convivência de duas texturas diferentes nestas cenas – uma de fotografia nítida e clara e outra pouco definida e marcada por linhas e granulação.

A solidão da personagem feminina e a falta do amante são sublinhadas pela postura de desalento e os olhares que a artista lança para a câmera, enquanto canta os refrãos. Esses sentimentos acabam sendo mais explicitamente mostrados em uma seqüência em que Madonna, apenas com *lingerie*, move-se com sensualidade e demonstra tirar prazer da interação com o aparelho de televisão colocado na cama. Apesar de *Take a Bow* não poder ser incluído entre os clipes mais polêmicos da cantora, já se especulou se essa seqüência não seria uma metáfora da própria carreira de Madonna, do fato de sua relação com a mídia televisiva ser pautada pelo tema sexo. De qualquer maneira, o videoclipe não trata timidamente de questões como desejo e paixão, utilizando até um personagem – o toureador – convencionalmente relacionado à virilidade e à sedução: o êxito da recorrência a este personagem-tipo, no clipe, apoiou-se ainda na cuidadosa escolha de elenco, que encontrou um ator com tipo físico bastante adequado.

Figura 34 – *Take a Bow*

Os videoclipes narrativos mais bem sucedidos, como *Take a Bow*, mostram um aproveitamento máximo das possibilidades do formato. Os resultados estéticos alcançados e

sua condução narrativa são adequados à canção correspondente, além disso, a montagem, a iluminação, o figurino, os cenários e as locações contribuem diretamente para a construção de um encadeamento de situações coerente e convincente. Definida a atmosfera do clipe e a acentuação da trama, resta apontar como, em muitos níveis, a condução de uma obra desse tipo repousa no desdobramento do artista em diversas funções no clipe: a atmosfera emocional da obra é garantida pelo tom e expressividade de sua *performance* musical e o vínculo do espectador à ficção pelo caráter convincente de sua interpretação dramática.

O resultado alcançado em *Take a Bow* acabou tendo uma repercussão incomum com a resolução de Madonna e do diretor Michael Haussman de fazerem uma seqüência para a história no videoclipe *You'll See*: como nas obras cinematográficas, a trama se desdobra, os personagens principais são mantidos (assim como os atores que os interpretam), mas a "trilha" sonora é outra. No início de *You'll See*, imagens do clipe antecessor aparecem convenientemente como *flashbacks* da história dos seus protagonistas.

Embora este trabalho não seja tão ostensivo quanto o primeiro na criação de uma ambientação visual espanhola – ainda que invista em uma ambiência outonal européia –, musicalmente, a canção do clipe-continuação traz alguns elementos hispânicos, principalmente na sua introdução, algo solene, com violões. Tem-se novamente uma balada sobre um fim de relacionamento, mas há em termos temáticos uma evolução. A letra de *Take a Bow* traz a perplexidade de alguém diante da inconstância do amante, enquanto *You'll See* se trata de um acerto de contas final da personagem: ela diz estar bem sozinha e não ter perdido a capacidade de seguir em frente, inclusive no amor. A importância dos sentimentos expressos na canção *You'll See* está sublinhada no novo clipe por uma concentração na interpretação musical de Madonna na pele de sua personagem, que praticamente só aparece cantando e sem olhar para a câmera, talvez uma tentativa de reforçar que aquilo que é cantado está dirigido diretamente ao ex-amante. Desta vez, há uma modificação na posição dos protagonistas, sendo o toureiro a parte que sofre mais explicitamente com o fim da relação.

É perceptível ainda o estabelecimento de alguns paralelos entre imagens dos dois videoclipes: se, em *Take a Bow*, por exemplo, a mulher expressa sua dor, ferindo deliberadamente as mãos em um muro de pedra, em *You'll See*, o toureiro faz o mesmo ao esmurrar um cartaz. No clipe-continuação, a exibição do personagem masculino como um homem comum – de paletó escuro e gravata – contrasta com a atitude de vaidade e empáfia demonstrada na atividade como toureiro no primeira trabalho: estabelece-se um contraponto

interessante com *Take a Bow*, principalmente quando ele é visto sozinho na arena e, ao direcionar a espada para si próprio, inverte a posição de algoz que assumiu na obra original. De objeto de desejo e de admiração, o toureiro passa a ser aquele que – com uma exteriorização clara de seus sentimentos – busca em vão a pessoa amada.

Apesar de um tanto melancólica, a personagem de Madonna, por outro lado, aparece mais centrada e auto-confiante. Seu visual continua sóbrio, sofisticado – com casaco e chapéu de pele – e tem certa inspiração no passado; é evidente, no entanto, uma sutil diferença, cabelos não mais louros, mas em tom avermelhado. É interessante pensar essa pequena mudança como mais um indício da nova circunstância da personagem ao colocar um final em uma relação abusiva e ir embora. Entre o dilaceramento de *Take a Bow* e a postura exibida pela mesma protagonista em *You'll See*, percebe-se a evolução para um comportamento mais condizente com as personagens femininas assumidas pela cantora.

3.12. Human Nature (1995)

O eixo fundamental da organização do videoclipe *Human Nature* é certamente o caráter de revide da canção que lhe corresponde, de modo que tanto sua concepção cênica quanto a coreográfica são pensadas para sublinhar, realçar, o conteúdo do texto verbal musical: de provocadora a provocada, Madonna responde à condenação pública a respeito de sua exploração de temas ligados à sexualidade. Enquanto na letra, a cantora confronta seus opositores, acusando-os de tentar tolher sua liberdade de expressão artística, no clipe, fica estabelecida uma comparação entre esta denúncia de censura e a coreografia precisamente concebida como movimentos sujeitos à destacada restrição física. Canção e clipe são uma desforra um tanto tardia às severas críticas dirigidas ao alardeado "pacote" erótico – um álbum (*Erotica*), um livro (*Sex*) e um filme (*Corpo em Evidência*, dirigido por Uli Edel) – lançado por Madonna nos primeiros anos dos 1990.

Evidentemente, o videoclipe não se organiza somente como uma resposta direta aos detratores da cantora, há ainda o reiterado reforço de seu vínculo com os fãs, que se apóia em uma lógica simples: se alguém é admirado pela coragem de tratar de assuntos polêmicos, só pode se beneficiar de uma tal reafirmação – uma defesa firme – de suas idéias e do seu comportamento. *Human Nature* reinveste na temática sado-masoquista, que talvez tenha sido

aquilo que mais chamou a atenção durante a fase *Sex-Erotica* de Madonna. O figurino do clipe é composto por peças apertadas em couro e vinil oriundas de uma loja de fetiches nova-iorquina. Além disso, Madonna e cinco dançarinos utilizam acessórios como cordas e chicote. As simulações coreografadas de submissão e castigo não têm o objetivo de produzir o efeito de excitação; na verdade, esta *performance* se desdobra em duas abordagens diferentes, mas complementares.

Figura 35 – *Human Nature*

Inicialmente, em um tom mais sério, são estabelecidas associações entre as práticas coreografadas e a situação definida na canção como típica da relação de Madonna com seus opositores. Seja amarrada a uma cadeira ou em pé, ela aparece cercada por dançarinos, que a empurram de um lado a outro ou mesmo procuram guiar seus movimentos numa clara intenção de manipulá-la (Figura 35). Misturam-se então rudeza, agressividade, mas também uma vontade de se apropriar da figura da artista, o que, em último caso, poderia ser visto como uma tentativa de caracterizar a atenção negativa dispensada a Madonna como uma espécie de indisfarçada fascinação. No entanto, é mais prevalente e perceptível a afirmação de cerceamento de sua liberdade, mostrada, mesmo nos trechos em que ela dança sozinha, pela limitação de seus movimentos por um espelho ou por uma estrutura que subdivide o cenário em espaços semelhantes a caixas. Inspiram essa organização trechos da canção como:

"*You wouldn't let me say the words I longed to say*
You didn't want to see life through my eyes
(...)
You tried to shove me back inside your narrow room
And silence me with bitterness and lies"[129]

A certa altura, no entanto, começam a ser intercalados trechos recheados de paródia e ironia, que parecem estar organizados para criar uma cumplicidade com os admiradores da cantora. Madonna deixa a condição de dominada e passa, convincentemente, de indignada a sarcástica e brincalhona, aparecendo como uma *dominatrix* cômica de volumosos cabelos crespos. Durante as "punições" praticadas, a personagem abusa de bocejos, caretas e gargalhadas teatrais, enquanto finge bater em um pequeno cão chihuahua com roupa e capuz de couro ou simula torturar uma dançarina, cujos braços – alongados por extensões – dão a impressão de terem sido, exageradamente, esticados. Ao atribuir, nestes trechos, uma imagem lúdica à temática sexual, a artista parece ainda querer se divertir às custas da sisudez de seus detratores.

A coerência entre essas duas abordagens identificadas no videoclipe é fundamentada pela própria canção *Human Nature*, não somente em sua letra, como já foi visto, mas também num outro componente da música, a sua organização vocal. Reforçando o caráter pessoal de resposta do texto verbal musical, Madonna é a responsável por todos os vocais: ainda assim, há três tipos de participação da cantora, cujas diferenças são decorrentes da entonação/interpretação da cantora, da intensidade do som e de sua posição como elemento principal ou de base. Como no caso da coreografia, é possível relacionar as três "vozes" ouvidas e o conteúdo do que é cantado por elas com um endereçamento específico. Logo no início da canção, uma voz sussurrada – sexy como a da Madonna mais polêmica – convoca os ouvintes (fãs) a se expressarem livremente ("*Express yourself/ Don't repress yourself*"[130]). Apesar de sua reiteração freqüente e provocativa, esse sussurro/recomendação não é a voz principal da canção: esta, mais comum e até meio anasalada, direciona-se aos críticos da cantora, descrevendo o tipo de condenação feita por eles. Por fim, há, durante os refrãos, uma coexistência das duas primeiras "vozes" com um *backvocal* enfático. Juntas e com energia, elas reafirmam o não arrependimento de Madonna com relação à exploração do sexo ("*I'm not*

---

[129] "*Você não me deixaria dizer o que quero/ Você não quer ver a vida sob minha perspectiva (...) Você tentou me empurrar de volta para seu quarto estreito/ e me silenciar com amargura e mentiras*"
[130] "*Se expresse/ Não se reprima*"

sorry/ It's human nature"[131]) e trazem até uma reação agressiva da artista ("*I'm not your bitch/ Don't hang your shit on me*"[132]). Recomendação aos admiradores, apresentação de uma situação de constrangimento e, por fim, reafirmação de posições e desafio aos opositores, tudo alcançado no entrecruzamento possível, no videoclipe, entre letra, interpretação musical com diferenças vocais expressivas e *perfomance* coreografica no videoclipe.

Interessante notar como o formato audiovisual pode dar destaque a elementos que – por sua apresentação mais sutil na canção – talvez sejam identificados apenas superficialmente em audições menos atentas. É o caso de algumas das frases sussurradas por Madonna – desta vez, com um teor claramente provocativo –, que adquirem uma dimensão mais destacada no clipe por serem articuladas diretamente para a câmera, enquanto na canção, por outro lado, elas soam menos marcantes por estarem intercaladas entre versos de interpretação mais enfática. Se, mesmo no videoclipe, não for possível a apreensão completa do significado de versos como "*Would it sound better if I were a man*?", "*You're the one with the problem*" ou "*Why don't you just deal with it*"[133], a atribuição de maior relevância a estas frases através da exibição visual parece ao menos capaz de estimular o espectador a uma recorrência cuidadosa à canção ou ao clipe para descobrir precisamente tais significados.

Figura 36 – *Human Nature*

Algo mais deve ser dito com relação ao papel da *performance* coreográfica em *Human Nature*. Segundo GOW (1992: 59), "*quando o canto e a dança estão no centro dessa*

[131] "*Eu não estou arrependida/ É da natureza humana*"
[132] "*Eu não sou sua vagabunda/ Não venha jogar sua merda pra mim*"
[133] "*Soaria melhor se eu fosse um homem?*", "*É você que tem um problema*", "*Por que não lida com isso?*"

fórmula [do videoclipe], *performers excepcionalmente talentosos são freqüentemente apresentados em cenários despojados com um mínimo de elementos cênicos de modo a fixar os olhos dos espectadores nas suas óbvias habilidades físicas*"[134]. A opção por uma economia de recursos cenográficos, em *Human Nature*, também coloca em relevo a apresentação de dança do clipe, que, como já se viu, é de tantas maneiras expressiva do conceito central, da idéia primordialmente trabalhada na obra. A coreografia foi filmada em um fundo branco simples e sem objetos cênicos, ao qual foram acrescentados um espelho (visto em apenas uma cena) e uma estrutura, que divide o cenário em seis espaços. Sua disposição com três espaços cúbicos vazados superiores e três inferiores é revelada em planos mais abertos, que mostram a *performance* conjunta de todo o elenco do clipe (Figura 36). Cada dançarino fica contido em seu espaço até que, na conclusão da seqüência, todos invadem aquele ocupado por Madonna: a impressão claustrofóbica dessa invasão final é realçada pela exibição da cantora com uma apertada máscara de látex sobre o rosto.

Figura 37 – *Human Nature*

A dimensão performática de *Human Nature* não procura disfarçar sua filiação videográfica, tendo sido a concepção de muitos trechos flagrantemente orientada para determinados tipos mais específicos de tomada (ângulos) ou enquadramento. É o caso da sistematização de movimentos realizados por dançarinos deitados no chão ou da organização de tramas (uma estrela ou um simples emaranhado) formadas por uma corda entre Madonna e

[134] "*As singing and dancing are at the center of this formula, exceptionally talented performers are often presented on sparse sets with minimal props in order to fix viewers' eyes firmly on their obvious physical abilities*"

os dançarinos, os quais somente poderiam ser captados – como é efetivamente realizado no clipe – prevendo-se uma filmagem de cima para baixo. Um outro exemplo bem representativo é o momento em que a cantora se apresenta de biquíni e cercada por braços cobertos por longas luvas negras. O sentido desta *performance* – que não funcionaria tão bem em uma apresentação ao vivo – reside no simples fato de o enquadramento usualmente mais fechado do formato vídeo esconder da visão do espectador as partes do corpo desnecessárias à apresentação (Figura 37). Resta destacar o perfeito ajuste desta idéia de "criaturas sem corpo" – que cobiçam, ocultam pudicamente e tentam conduzir os movimentos da cantora como se ela fosse uma marionete – com a temática de *Human Nature*.

As coreografias físicas e enérgicas concebidas para *Human Nature* ajustam-se ao ritmo bem marcado da canção. No videoclipe, são acrescentados também sons de pancadas/batidas (não presentes na versão original da canção), maximizando o efeito das apresentações por coincidirem com momentos em que Madonna ou os dançarinos investem, com golpes ou chutes, contra o chão ou as paredes do cenário. Quase no final da sua última *performance*, por exemplo, a cantora senta-se em uma cadeira com as pernas largamente abertas. Quando elas são fechadas bruscamente, o som de pancadas é, mais uma vez, incluído. Este gesto, o efeito sonoro, o olhar para a câmera e a frase "*Absolutely no regret*"[135] (falada, não cantada) praticamente concluem o "recado" de Madonna aos críticos. Para completar, há, contudo, uma cena residual (e significativa) que mostra a artista, socando o ar como um boxeador.

3.13. Ray of Light (1998)

Em uma primeira apreciação, é provável que *Ray of Light* seja visto apenas como uma colagem aleatória de imagens[136]. No entanto – mesmo em umas poucas oportunidades

---

[135] "*Absolutamente sem arrependimento*"

[136] Não é raro que essa característica seja estendida indiscriminadamente, por alguns teóricos, a todo o formato videoclipe, como, por exemplo, na visão superficial de LIPOVETSKY (1989: 212): "*O videoclipe musical não faz senão encarnar a ponta extrema dessa cultura expressa. Não se trata mais de evocar um universo irreal ou de ilustrar um texto musical; trata-se, antes de superexcitar o desfile de imagens, mudar por mudar cada vez mais depressa com mais e mais imprevisibilidade e combinações arbitrárias e extravagantes (...) No clipe, cada imagem vale no presente, só contam a estimulação e a surpresa que provoca, não há mais do que uma acumulação díspare e precipitada de impactos sensoriais desenhando um surrealismo 'in' em technicolor*". Como já foi dito, por trás de afirmações desse tipo, está a intenção de encontrar um produto cultural que se case perfeitamente com descrições gerais da contemporaneidade, que seja emblemático de uma época ("êxtase da

posteriores de contato com a obra –, é possível perceber o quão lábil e transitória é esta impressão inicial a respeito do clipe. O que acaba se impondo durante o trabalho analítico é a marcante unidade do fluxo visual nele exibido, algo que decorre de certos princípios organizadores interdependentes. Destacam-se, por exemplo, o agrupamento das imagens mostradas em uma classe temática geral e a disposição destas segundo um encadeamento temporal linear bem definido. Finalmente, a velocidade de aparecimento/substituição imagético(a), tanto mantém relações com o clima da canção quanto com o tipo de abordagem escolhida para o tema.

Figura 38 – *Ray of Light*

Ray of Light não se apóia em temas polêmicos, concentrando-se na exibição de paisagens urbanas e das atividades banais do dia a dia nelas realizadas – vestir-se, escovar os dentes, ir ao trabalho ou à escola, voltar para casa e divertir-se. A utilização dessas imagens não abstratas, reconhecíveis pelo espectador, parece ter um duplo funcionamento na obra. Seguindo uma leitura mais convencional, é perceptível a existência, no videoclipe, de um posicionamento com relação ao tema "vida cotidiana": uma visão acrítica e não pessimista do universo urbano, em que as cidades e seus habitantes não parecem ter quaisquer problemas. O tom animado da canção e a convencional relação entre urbanidade e música eletrônica – gênero ao qual está vinculada a canção *Ray of Light* – parecem também endossar essa escolha no clipe.

---

celeridade e do imediatismo" ou "a cultura expressa" tratadas pelo autor): para isso, a diversidade do formato videoclipe é simplesmente desconsiderada.

Considerando que não importa apenas o que é mostrado no videoclipe, mas também a maneira como isso é feito, é importante enfatizar o estabelecimento de outras funções expressivas para essas imagens. A aceleração da velocidade de apresentação destas cenas urbanas parece, por exemplo, servir para associar o clipe a mais uma esfera temática – a questão da efemeridade[137] das coisas –, mas também se constitui em um primeiro nível de funcionamento irrealista dessas imagens (Figura 38). Esse modo de atenção sobre o cotidiano de figuras anônimas e paisagens urbanas singulariza a aparência geral de *Ray of Light*, tornando esta obra pouco assemelhada ao restante da videografia de Madonna. O clipe não traz locações artificiais nem criações de computador, mas aplica o já referido tratamento irrealista a imagens de cidades de verdade: há um evidente investimento plástico na utilização destas cenas, que ora são exibidas em alta velocidade ora aparecem incrustadas como pano de fundo – fixo ou móvel, beirando à abstração – nos trechos de *performance* da cantora. Na videografia analisada, o mais habitual é que locações reais sejam usadas para tornar mais verossímil a condução narrativa dos clipes (*Borderline*, *Papa Don't Preach*), enquanto funções plásticas – em sobreposições e/ou incrustações com a imagem de Madonna – sejam desempenhadas por composições abstratas ou mundos artificiais digitais (*Fever*, *Bedtime Story*, *American Life*, *Love Profusion*).

A organização do videoclipe está concentrada nas instâncias mais básicas do formato videoclipe: imagens e música perfeitamente ajustadas e destaque para a *performance* da artista em frente às câmeras. A exibição de imagens urbanas em velocidade acelerada combina não apenas com o andamento rápido da canção, mas também com a polifonia da programação eletrônica da música: o movimento – certamente inspirado também pela frase "*quicker than a ray of light*"[138], muitas vezes repetida na letra – está evidenciado não apenas no "interior" de cada imagem, mas ainda na rápida sucessão de *takes*. A coexistência de sons de guitarra, bateria e efeitos digitais adequa-se à variedade de elementos mostrados nas cenas: pessoas de várias idades e estilos, animais, veículos, transmissões televisivas, imagens de ultra-som ou de monitores de eletrocardiograma, etc. Intercalados a tudo isso, aparecem os trechos, nos quais Madonna se apresenta.

Não há, em *Ray of Light*, qualquer choque, desajuste ou contradição entre as cenas obtidas em filmagens externas ou em locação (as que trazem a vida nas cidades) e aquelas

---

[137] Uma aposta – não passível de confirmação na análise interna do clipe – é que esse tema poderia estar relacionado com os estudos de ioga e filosofia oriental, a que Madonna se dedicava à época.
[138] "*mais rápido que um raio de luz*"

filmadas em estúdio (a *performance* de Madonna). O mais comum é que as paisagens urbanas apareçam como pano de fundo para o canto e dança da artista, mas há também o aparecimento eventual da figura desta em sobreposição com uma vitrine, por exemplo. Contudo, não são apenas esses recursos de *chroma-key* e de colocação de imagens em camadas que garantem a percepção destes dois tipos imagéticos como parte de um conjunto. Para o estabelecimento dessa adequação, são acionadas ainda outras estratégias.

A orientação temporal linear no clipe – do amanhecer à noite –, que norteia o trabalho de edição – é respeitada, por exemplo, tanto nas seqüências citadinas quanto nas de *performance*. Essa idéia de progressão no tempo é reforçada por imagens que evidenciam circularidade: em sentido horário, movimentam-se uma roda gigante, um hamster correndo em uma roda de metal, um relógio ou trechos que giram por intervenção técnica. É perceptível também investimentos para aproximar os dois tipos de imagem através de uma equiparação estética. Desse modo, as mudanças evidenciadas por conta da passagem do dia nas filmagens externas têm uma correspondência nas alterações na iluminação do cenário onde Madonna se apresenta e ainda na variação/substituição das cenas inseridas no fundo deste: ao céu azul com nuvens, segue-se um entardecer e, depois, túneis e imagens noturnas de uma estrada. Até a característica mais proeminente de *Ray of Light* – sua tônica da rapidez – parece funcionar como mais um amálgama entre as cenas de estúdio e as exteriores, uma vez que o recurso da aceleração é utilizado em todo o videoclipe, com exceção de um momento em que a velocidade de uma cena com a artista se normaliza em concordância com uma particularidade musical, um trecho suave da canção.

Figura 39 – *Ray of Light*

Mesmo a concepção do visual de Madonna no clipe segue uma lógica de aproximação com o cotidiano (Figura 39). Aposta-se claramente em uma aparência mais habitual: cabelos ruivos soltos e ondulados, utilização da chamada maquiagem natural – que, ao invés de "colorir", de estilizar, procura realçar o viço da pele –, jaqueta e calça *jeans* nas apresentações individuais, camiseta branca e *jeans* nas cenas de boate. Seu figurino não potencializa seu *status* de estrela, mas a coloca como uma *clubber* comum, o que, como será visto, permitirá ligações importantes entre *Ray of Light* e clipes do início da carreira da cantora. A cantora não é colocada como intérprete de uma personagem inserida em uma história nem explora suas habilidades em *performance* coreográficas complexas, bem trabalhadas e ensaiadas. Nas apresentações individuais, seus movimentos ganham, às vezes, um quê de artificialidade, justificada pela submissão mais direta da dança às manipulações da velocidade do clipe: congelamentos muito sutis decompõem sua *performance*, enquanto acelerações mais nítidas chegam a lhe dar um tom cômico

O tom positivo geral do clipe é reforçado tanto pela *performance* de Madonna quanto pelo apelo à participação derivado da música dançante[139], que convidam o espectador a integrar-se ao fluxo rápido e cotidiano mostrado. A seqüência filmada em um cenário de boate – luzes coloridas, globo de espelho, exibições na pista – não apenas sintetiza este espírito, como também reposiciona *Ray of Light*, de cuja singularidade já se falou, como um autêntico videoclipe de Madonna. Como em uma volta às origens, a artista se mistura a outras pessoas em uma pista de dança, movimentando-se livremente – isto é, não coreografada – e cantando (Figura 40). Ainda há, é claro, um destaque de sua figura, evidente na sua centralidade, no olhar para a câmera e no fato dela cantar. É significativo que a letra traga, neste momento, o verso "*And I feel/ Like I just got home*"[140], parecendo se remeter a sua duradoura inclusão – profissional ou não – neste universo *dance*. Neste ponto, podem ser claramente traçadas semelhanças de *Ray of Light* com outras obras de Madonna, especialmente, *Everybody*, que traz uma apresentação da cantora na Danceteria, e *Borderline*, que mostra seu vínculo com a *street-dance*.

---

[139] Uma experiência destacada decorrente do envolvimento musical parece ainda mais evidente quando engloba também a dança, caracterizando um tempo "*marcado como algo mais intenso, mais interessante, mais prazeroso que o tempo real*" (FRITH, 1996: 156) ["*(...) marked off as more intense, more interesting, more pleasureable than 'real' time*"]. Na cultura *dance*, o caráter especial destes momentos também seria vivido por uma indistinção entre a música e o meio ambiente – a concentração de pessoas e a organização física do espaço com suas luzes, espelhos e escuridão. É possível localizar, em alguns videoclipes, uma tentativa de reconstruir essa vivência de "*transformação do próprio espaço em um tipo de imagem sônica em movimento*" (FRITH, 1996: 156). ["*In dance culture the distinction between music and evironment is blurred in other ways,* ***by transformimg space itself into a kind of moving sonic image***"]

[140] "*E sinto como se estivesse acabado de chegar em casa*"

Figura 40 – *Ray of Light*

Muito se falou que o álbum *Ray of Light* (1998) marca uma fase de reavaliação artística e pessoal de Madonna, que seria decorrente do nascimento de sua primeira filha, Lourdes Maria, e do seu aprofundamento no estudo de práticas orientais religiosas e de meditação. Depois de uma exibição mais óbvia dessa nova espiritualidade no videoclipe para a balada *Frozen*, no qual aparece, em um deserto, como uma espécie de feiticeira coberta de tatuagens de hena, a cantora encontrou – no videoclipe para a dançante *Ray of Light* – um veículo coerente com sua trajetória, mas que deixa, ao mesmo tempo, a impressão de renovação.

3.14. Drowned World/ Substitute for Love

Há uma constante referência ao universo das artes e do entretenimento nos videoclipes de Madonna. Muitas vezes, ele aparece somente para definir, de modo "glamouroso" e estilizado, a ambiência profissional de uma personagem interpretada pela artista, que pode ser mostrada em plena ocupação em um estúdio de gravação (*I'll Remember*), de filmagem (*Rain*) ou assumindo o papel de *stripper* (*Open your Heart*), modelo (*Deeper and Deeper*), cantora (*Secret*). A abordagem mais específica da questão da fama, ou seja, sua adoção direta como temática central do clipe, é evidente em apenas quatro trabalhos, todos com óbvia correlação com o estágio de carreira vivido por Madonna. Na fase inicial de sua trajetória, varia-se entre a empolgação de uma personagem com o fato de ser descoberta

nas ruas (*Borderline*) e a concretização dos sonhos de uma outra com o reconhecimento de um trabalho realizado (*Material Girl*): nesses casos, a exibição da importância do sentimento amoroso e do talento procura nuançar qualquer evidência de uma tendência arrivista. Muito tempo depois, os clipes tratam da fama como um fardo, como um desvio com relação a coisas mais importantes, mostrando então uma relativização de sua importância, uma certa desilusão e questionamento crítico a este respeito (*Drowned World/ Substitute for Love* e *Hollywood*). É notável que as primeiras canções (por sinal, não escritas por Madonna) nem tematizem o assunto dos seus respectivos clipes – *Borderline* trata de uma relação romântica e *Material Girl*, dos hábitos de uma garota gananciosa –, enquanto as letras das outras, que têm a cantora como co-autora, somem-se às tentativas para reforçar a imagem de uma artista madura, fazendo uma reflexão, um apanhado, de sua carreira duradoura.

Essa relação entre letra da canção e a tradução visual aparece como um via de entrada interessante para a análise de *Drowned World/ Substitute for Love*. Ainda que concordantes em termos temáticos gerais, há o estabelecimento, no clipe, de uma condescendência exagerada voltada para sua protagonista – uma tendência a situá-la apenas como vítima das circunstâncias exibidas –, o que certamente não está previsto no texto verbal musical. Na letra, Madonna assume seu interesse pelo sucesso artístico e, assim, sua cota de responsabilidade com relação às conseqüências desta opção (*"Got exactly what I asked for/ Wanted it so badly"*[141]), enquanto o videoclipe não trata, diretamente, do papel da própria celebridade nos acontecimentos mostrados, localizando somente no assédio de fotográfos *paparazzi* e admiradores a origem dos problemas, das dificuldades, de sua personagem. O trabalho apela assim para o lugar comum de uma figura narrativa, caracterizada por riqueza e fama, mas digna de pena, uma vez que este êxito não lhe trouxe felicidade, apenas alienação, isolamento, com relação ao mundo. O objetivo de sensibilizar, de, a todo tempo, criar empatia com a situação de sua protagonista acaba marcando a condução do clipe com certa pieguice.

Apesar da caracterização tendenciosa da personagem não fazer justiça à própria postura desafiadora e corajosa trabalhada por Madonna em outros trabalhos, nota-se, em *Drowned World/ Substitute for Love*, uma organização bem azeitada entre as instâncias musicais e visuais, incluindo aí o desdobramento narrativo. Além do tema e da letra da canção, a obra remete sua organização à música. A melodia definida por uma interpretação melancólica da cantora, o ritmo lento e a pouca variabilidade da condução instrumental

[141] *"Tive exatamente o que quis/ Queria tanto isso"*

eletrônica são traduzidos por uma abordagem visual mais detida sobre cada seqüência e por um uso econômico – com relação a outros videoclipes – dos cortes. Essa opção fortalece ainda a apresentação narrativa do clipe, porque permite uma concentração maior do espectador sobre as situações mostradas: são utilizados, por exemplo, *travellings* horizontais lentos que apresentam um ambiente. No trecho em que Madonna se encontra em uma festa, há, contudo, uma variação mais dinâmica da canção, com um crescendo de guitarra e uma bateria forte e bem marcada, que é acompanhada de uma edição mais fragmentada (*takes* mais curtos). A relação entre visual e música aumenta a expressividade da cena, que antevê o ápice do desespero da personagem com relação a sua situação.

A crescente sensação de acuamento experimentada pela personagem organiza-se sob uma condução linear da história e é reforçada também pela variação da aparência da fotografia, da iluminação e das cores predominantes em cada ambiente de *Drowned World/ Substitute for Love*. Parte-se do interior da casa da protagonista, cuja iluminação é inicialmente aconchegante (luz indireta) e depois bem clara, para o contraste com o exterior pouco iluminado. No amparo do quarto da personagem, aparece uma televisão exibindo uma briga entre hienas, uma imagem que, a princípio, parece destoar do clima do lugar. A exibição dos animais carniceiros fica, contudo, mais bem justificada ao se passar para o exterior da casa, onde a protagonista é esperada por guarda-costas e fotógrafos, estes em plena disputa uns com os outros. Essa comparação visual é valorizada pelo fato de não ser acintosa, estando colocada como mais um elemento a ser descoberto em exposições sucessivas ao clipe: a recorrência a detalhes não necessariamente identificados nas primeiras apreciações funciona como um recurso para manter o interesse com relação à obra.

A escuridão do ambiente externo realça a ação dos *flashes* dos fotógrafos em um trecho que evidencia a confusão em que se encontra a personagem (Figura 41). De modo semelhante a uma cobertura televisiva, a movimentação é intensa e a imagem, instável, o que reflete, com precisão, a pouca liberdade de movimento da protagonista. Perdida no tumulto, pouco se vê de Madonna, o objeto do interesse dos *paparazzi* em cena e também do espectador do videoclipe. A angústia não termina quando a personagem entra no carro, já que os fotógrafos começam uma perseguição à moto.

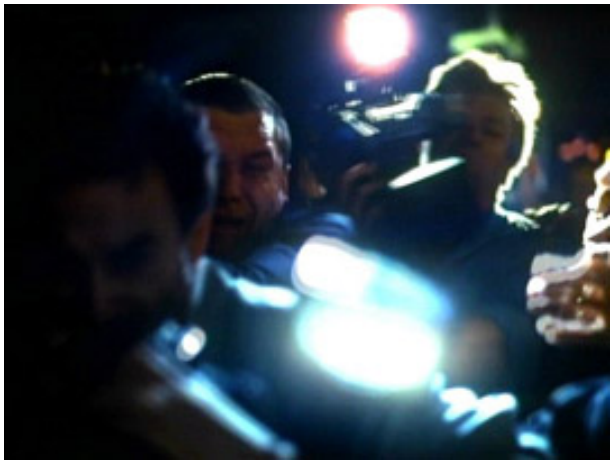


Figura 41 – *Drowned World/Substitute for Love*

A postura de Madonna no carro reflete a pouca disposição de sua personagem: ela canta com a cabeça baixa, braços cruzados e óculos escuros. Além disso, o fato dos flashes continuarem a espocar como se os fotógrafos estivessem dentro do veículo parece ser um recurso para destacar a vulnerabilidade e o incômodo da protagonista, que reage como se fosse fisicamente ferida toda vez que eles são acionados. A sensação "sem saída" da personagem é reforçada pela presença dos *paparazzi* dos lados e na frente do carro, mostrados inclusive de perspectivas do interior do veículo. À época do lançamento do clipe, Madonna foi criticada por mostrar circunstâncias semelhantes às que resultaram na morte de Lady Di em 1997. Diante da polêmica, a resposta óbvia da cantora foi a de que ela podia fazer um trabalho assim por ter vivido situações semelhantes diversas vezes.

Ao chegar ao seu destino, a personagem acena e solta beijos, simulando boa disposição. Este é o único trecho revelador da conivência da protagonista com toda a situação vivida, que, como já foi dito, está mais bem explicitada na letra da canção. A fingida animação da personagem, porém, dura pouco. Logo, seu sentimento de isolamento e insegurança se maximizam, assumindo ares de pesadelo. A cantora é tocada e empurrada por pessoas com as feições deformadas por um efeito especial, que se repetirá na seqüência da festa. Para fugir deste assédio, ela passa por corredores com luz fria e cores neutras (azul e verde pálidos), onde vai gradualmente ficando menos ansiosa até que é novamente surpreendida por um *flash*, acionado, desta vez, por uma empregada a quem ela retribuiu um sorriso. Trata-se aqui de reforçar a idéia de que as celebridades não podem confiar em ninguém, sublinhando, novamente, o desamparo da protagonista.

Figura 42 – *Drowned World/Substitute for Love*

Essa recorrência à vitimização da personagem mantém-se no trecho correspondente a uma festa, na qual os rostos deformados, as conversas ao pé do ouvido, os olhares de cobiça ou reprovação dão o ar de conspiração necessários a um ambiente marcado por tons vermelhos (Figura 42). Mesmo entre pessoas do seu círculo social, prevalece o sentimento de inadequação da personagem *("I found myself in crowded rooms/ feeling so alone*"[142], canta Madonna, em certo momento)

Nessa festa, fica evidente que o visual de Madonna é mais simples do que o das outras pessoas. Apesar de toda a atenção em torno da personagem desde o início do videoclipe, seu figurino, a cor do cabelo e o penteado não evidenciam seu *status* de estrela. A blusa de alça azul clara e o blazer e a calca pretos são banais, a gargantilha e a pulseira são discretas e bem simples, além disso, o cabelo não está arrumado com nenhum esmero, apenas solto e penteado de uma maneira indefinida entre liso e ondulado. Essa apresentação como "pessoa comum" pode servir como um elemento de identificação com o espectador, que afinal de contas deve se sensibilizar com as agruras da protagonista de *Drowned World/ Substitute for Love* .

Uma volta à escuridão externa precede a conclusão do clipe. Mal abandona o lugar da recepção, a personagem é cercada pelos *paparazzi* e começa literalmente uma fuga até em casa. O acolhimento do lar é revelado não apenas pela iluminação, mas pela presença de um novo e importante personagem: uma menina, cujo rosto não é revelado. Ela caminha e é carregada por Madonna, recebendo um carinho. Incluída no CD *Ray of Light*, *Drowned*

[142] *"Eu me vi em lugares lotados/ sentindo-me tão sozinha"*

World/ Substitute for Love é uma das canções mais confessionais de Madonna, o que é reforçado pelo final do seu clipe, que faz referências diretas à vida pessoal da cantora, principalmente à existência de sua filha, Lourdes Maria. Se a maior parte do vídeo pode ser entendida como um retrato do assédio a qualquer celebridade, essa conclusão tem um endereçamento mais personalizado. Com o olhar voltado diretamente para a câmera, o último verso é cantado: *"And now I find/ I changed my mind/ This is my religion"*[143] (Figura 43). Clipe e canção juntam-se como uma declaração de mudança de prioridades por parte da artista e não poderia haver uma assinatura mais precisa para isso do que este intenso olhar fixo para a câmera, para o espectador, bem peculiar no trabalho da cantora.

Figura 43 – *Drowned World/Substitute for Love*

Em se tratando deste destaque e importância do olhar na videografia de Madonna, parece não haver exemplo mais emblemático do que o de *Love Don´t Live Here Anymore*, dirigido por Jean-Baptiste Mondino. Com cenário simples – em tom bege e banhado por uma luz clara – o clipe começa com um amplo enquadramento de um grande salão vazio, onde se destacam largas colunas e cortinas brancas rasgadas, agitadas por uma corrente de ar. No fundo deste ambiente, Madonna canta e se movimenta de um lado para o outro e em torno das colunas. Singularmente, todo o clipe se constitui de uma só tomada: à medida que a canção, uma balada romântica, se desenvolve, há uma convenientemente lenta movimentação na direção da artista, que é vista cada vez mais de perto. O ponto de virada deste movimento é justamente o olhar direto da cantora para a câmera, exibe-se então um afastamento com

[143] *"E agora, eu acho/ Que mudei de opinião/ Essa é a minha religião"*

relação à cantora até que acabam a música e o clipe (Figura 44). Toda a organização da obra – seu visual *clean*, a lentidão dos movimentos de câmera, a ausência de edição rápida – parecem querer sublinhar o momento do olhar, de relação direta com o espectador.

Figura 44 – *Love Don't Live Here Anymore*

3.15. Music (2000)

O universo construído no videoclipe de *Music*, dirigido por Jonas Akerlund, toma de empréstimo a ambiência e alguns elementos exibidos nos clipes de música *hip-hop* estadunidense. Estão presentes tanto a ostentação de riqueza dos protagonistas – que se vestem com esmero, usam jóias vistosas e se deslocam em carros luxuosos –, quanto a reiterada situação de companheiros em festa, usufruindo da música, bebidas e mulheres encontradas em boates. Em *Music*, a reconstituição deste mundo é demarcada por uma alteração nas posições ocupadas por mulheres e homens nessas incursões noturnas: acompanhada de duas amigas, Madonna passeia em uma limusine dourada, fazendo paradas estratégicas em uma discoteca e, depois, em um clube de *strip-tease* (Figura 45). A opulência do visual do *rapper* Puff Daddy está referida, por exemplo, na roupa completamente branca usada pela cantora, incluindo longo sobretudo de pele, e acessórios dourados: no final do clipe, a inscrição-corruptela "Muff Daddy" evidente na placa do carro confirma a referência.

Figura 45 – *Music*

Com sua noção de que os homens são dispensáveis para a diversão feminina, de que a interação entre elas é mais do que suficiente para isso, *Music* tem potencial para ferir o ego masculino, especialmente no mundo machista dos *rappers*. Portanto, é interessante que as insinuações lésbicas do clipe não estejam organizadas para o prazer ou fantasia de personagens masculinos, mas novamente sublinham a satisfação da convivência entre mulheres. O questionamento da dominância dos homens no universo *hip-hop* não aparece, em *Music*, sob um viés feminista, até porque – na tentativa de reconstituir a ambiência original – a obra não poderia deixar de trazer personagens, que estariam, segundo interpretações feministas, em situação "dominada" (o caso das *strippers*, por exemplo).

Além da abordagem "mulheres por conta própria", o apelo ao humor dá conta de mais uma camada de investimento crítico direcionado à exagerada prevalência masculina no *hip-hop*. Em *Music*, há uma paródia aos *rappers* encarnada pelo personagem Ali G., um ridículo aspirante a *guetto pimp*[144] (algo estampado em sua camisa folgada), de visual muito chamativo mesmo para os padrões flexíveis da moda *hip-hop* e com pretensões musicais no *rap* e como DJ. Este personagem foi criado pelo comediante anglo-indiano Sacha Baron Cohen, tendo feito sucesso, na Grã Bretanha, em um programa de entrevista com celebridades ou figuras da política. No clipe, em diálogos inseridos antes, durante e até interrompendo a condução musical, Ali G. é um impertinente motorista, que – sempre sem muito sucesso – procura confirmar se a artista é mesmo Madonna, não se furta a lhe dar sugestões musicais, paquera suas acompanhantes e tenta entrar no *strip-club* reservado para as mulheres. O

[144] cafetão do gueto

personagem recebe tratamento condescendente de Madonna e é barrado por um porteiro de boate, que, apesar de ser tratado por ele como um "*brother*", parece não compreender seu vocabulário todo próprio.

No início do clipe, quando Madonna pede ao motorista para colocar um CD e a canção *Music* começa a tocar, Ali G. faz uma cara feia. O personagem está sendo coerente com seus gostos, já que, apesar da embalagem *hip-hop* do clipe, a canção nada tem deste gênero musical. Portanto, o visual e a atitude dos clipes de *rap* é imitada e, como foi visto, "comentada", mas o que se ouve está alinhado a um tradicional domínio feminino: a musicalidade *pop* dançante. Incluída no álbum homônimo de 2000, ela mostra o aprofundamento do interesse de Madonna pelas novas tendências da música eletrônica (iniciado com o trabalho *Ray of Light*, 1998). Dessa vez, a parceria com Mirwais, co-autor da canção, tem também certa inclinação retrô. Com influências da música *disco* dos anos 1970 e do *technopop* dos 1980, nota-se uma grande diversidade de variações e experimentações eletrônicas: ecos, pequenas paradas, sobreposições de vocais em várias camadas, além de alterações do timbre de voz (por exemplo, com o uso do *vocoder*, recurso que dá à voz uma característica metálica e levemente abafada, como se estivesse meio distante). O apelo à dança é óbvio, logo contagiando o próprio Ali G., que aparece como um animado DJ, tocando a canção.

É proveniente dessa instância musical a inspiração para o restante do aporte visual do videoclipe *Music*, particularmente se forem considerados o trabalho de edição, a inserção de elementos gráficos, a escolha das cores e mesmo a inclusão de um trecho de animação. Às já descritas variedade e mudança entre elementos da música eletrônica, corresponde um dinamismo visual caracterizado por passagens freqüentes entre diferentes imagens. A substituição de uma imagem por outra, no entanto, nem sempre é completa, havendo, às vezes, a colocação de quadros lado a lado, que exibem perspectivas diferentes de um mesmo acontecimento: pode-se acompanhar, por exemplo, a chegada da limusine em um primeiro quadro, a entrada dos passageiros em outro e a saída do carro em um terceiro. Além de imprimir um andamento mais dinâmico, isso funciona também como recurso para compensar a breve duração do formato, assim, mostra-se e conta-se mais ao mesmo tempo. Certamente, essa sobreposição imagética encontra também um paralelo com o evento musical semelhante, as várias camadas instrumentais ou vocais trabalhadas para definir a atmosfera dançante de *Music*.

O trabalho de edição utiliza ainda um outro recurso para marcar a passagem entre as cenas: efeitos de abertura no interior de uma imagem trazem aquela que a substituirá inteiramente. Atualmente incomuns e preteridas em prol de fusões e cortes secos, essas aberturas são, em *Music*, elementos gráficos com formas variadas – sempre condizentes com a temática do clipe – como uma taça de champanhe, uma silhueta feminina, uma estrela, um cifrão ou mesmo um simples círculo (a "íris" convencional). O tom geral de alegria e de celebração do videoclipe parece sublinhado pelo aparecimento reiterado deste recurso, que acabou convencionalmente ligado a contextos divertidos, persistindo, por exemplo, nos desenhos animados e em eventuais comédias cinematográficas com inspiração no passado (*Abaixo o Amor*: Peyton Reed, 2003).

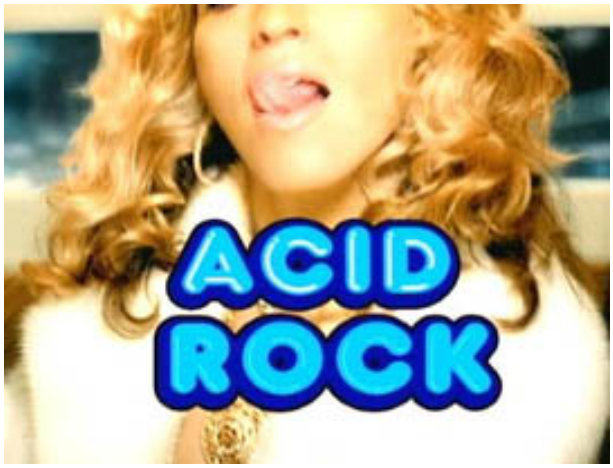


Figura 46 – *Music*

Outros tipos gráficos dão conta da inspiração baseada na opulência *hip-hop* – letreiros em dourado anunciam o local da ação (West End), o nome da canção e o fim do clipe –, enquanto alguns restantes relacionam-se, mais uma vez, com a influência retrô de *Music*. Neste último caso, trata-se de palavras ou expressões pinçadas da letra da canção e exibidas exatamente quando pronunciadas por Madonna: *crazy*, *together*, *boogie woogie*, *rebel*, *acid rock* ou um simples *yeah* são como palavras de ordem no universo do clipe relacionadas à experiência da música, dança e da vida noturna (Figura 46). Em harmonia com a sonoridade *disco* da canção, a apresentação destes *slogans* remete a características tipicamente

"setentistas" através da utilização de fontes com estilo abaulado e curvilíneo, contorno cheio e combinação de cores em *degradé*[145].

De acordo com essa volta no tempo, há ainda, no meio de *Music*, um parêntese para a exibição de um segmento de animação, cujo aparecimento está, de certo modo, justificado no clipe como algo assistido pelos personagens na televisão da limusine, enquadrada no início e final do trecho (Figura 47). Segundo Jonas Odell, um dos criadores do FilmTecknarna, estúdio responsável pela elaboração do desenho animado, "*o brief básico pedia algo que se assemelhasse a uma série animada de TV com Madonna produzida nos anos 1970, então tentamos manter os efeitos de computador e 3D em um grau mínimo e somente fizemos coisas que pudessem ser realizadas em uma plataforma de animação*"[146]. O segmento ajusta-se bem ao clipe por motivos que vão além desta inspiração no passado e de suas cores fortes e ácidas, tão bem ajustadas à cultura *dance* através das décadas. Há também uma relação com a questão geral do reposicionamento feminino em áreas dominadas pelos homens. Enquanto, em boa parte do clipe, Madonna e as amigas Debi Mazar e Nikki Harris posam de *rappers* e aproveitam uma liberdade noturna sempre associada aos homens no universo *hip-hop*; na animação, elas vão ainda mais longe e são mostradas como combatentes do crime com superpoderes, voando e vencendo bandidos com golpes de arte marcial. Segundo certa inspiração psicodélica, a Madonna animada se transforma em sereia, desbanca Ali G. – também presente no desenho – do posto de DJ e domina as pistas com múltiplos braços de deusa hindu, voa para o espaço com direito à capa de super-heroína e ainda assume a interpretação vocal de *Music* antes de ser substituída pela Madonna "real". O trecho animado de *Music* reafirma, dessa maneira, as múltiplas possibilidades de papéis femininos e, além disso, constrói um mundo de prevalência total da figura de Madonna: como em um resumo da sua contribuição musical, todos os letreiros dos clubes noturnos trazem nomes de antigas canções da artista.

---

[145] "*Com ele [o gerador de caracteres], é possível construir textos iconizados, ou seja, textos que participam da mesma natureza plástica da imagem, textos dotados de qualidades cinemáticas e que, sem deixar de funcionar basicamente como discurso verbal, gozam também de todas as propriedades de uma imagem videográfica*" (MACHADO, 1992: 8)

[146] "*The basic brief was to make something that looked like an animated Madonna TV series circa 1970s so we tried to keep CG effects and 3D stuff at a minimum and only do things that could have been done on an animation stand*". Declaração presente na matéria *The Spectacular Hi-Fi/Low-Fi Sounds and Images of Studio FilmTecknarna*, escrita por Chris J. Robinson e publicada em 29/10/01 na versão on-line da Animation World Magazine [http://mag.awn.com/index.php?article_no=841].

Figura 47 – *Music*

Essa é a terceira vez que segmentos de animação são incluídos em clipes de Madonna, sendo que, nos três casos, ela é representada como um dos personagens. Em *Who's that Girl*[147] (Peter Rosenthal, 1987), o trecho não foi produzido originalmente para o clipe, tratando-se, na verdade, da inclusão de partes de uma breve introdução animada da abertura do filme *Quem é essa garota?* (James Foley, 1987), que traz a cantora/atriz como protagonista. Esta primeira versão animada de Madonna foi desenhada ao estilo Betty Boop, o que traça mais um paralelo da artista com estrelas do passado, incluindo, desta vez, uma que não é de carne e osso, mas igualmente polêmica, à sua época, por conta de sua caracterização sexy.

Em *Dear Jessie* (Animation Factory, 1989), fica estabelecida uma situação *sui generis*[148] na trajetória videográfica de Madonna, já que este é o único caso em que a artista não aparece no videoclipe. Ela está apenas representada – em aparição rápida do trecho animado da obra – como uma fada, certamente inspirada na versão Walt Disney para a personagem Sininho. O clipe é uma mistura de cenas "reais" de uma garotinha loura com

---

[147] No geral, *Who's that Girl* é um clipe desinteressante produzido com a evidente pretensão de divulgar o filme. No trecho feito exclusivamente para o videoclipe, nada parece bem resolvido, não havendo uma relação forte com a letra da canção ou com o filme, do qual são exibidas outras cenas além da animação. Em uma história bem frouxa e sem maiores explicações, Madonna interage com mais quatro personagens – duas crianças, um homem adulto, uma mendiga e uma cartomante – passando com a ajuda destes de um estado melancólico para outro de alegria dançante. Seu visual não tem relações com aquele da extravagante protagonista do filme divulgado, parecendo mesmo uma contraposição de Nikki Finn, a personagem. Não se pode sequer reputar isso a uma intenção de Madonna de não se repetir, de seguir adiante, uma vez que o figurino de *Who's that Girl* não chega a ser marcante. Na verdade, a primeira impressão a seu respeito é a de uma versão mais pobre do figurino andrógino mostrado no final do clipe *Open your Heart*.

[148] À época da sua produção, o clipe *Dear Jessie* teve lançamento limitado a Europa e Ásia, o que faz da obra uma das menos conhecidas do conjunto videográfico de Madonna

elementos de animação quase sempre relacionados às figuras de fantasia e de contos de fada referidas na letra da canção. Este segmento animado traz também exemplos do que GOODWIN (1992: 58-59)[149] classificou de relação indexical entre som e imagem: no momento em que a música traz um arranjo de violoncelos ou de trompetes é mostrado paralelamente o desenho animado de vários destes instrumentos.

A canção *Dear Jessie* foi concebida como uma canção de ninar em homenagem à filha de Patrick Leonard, produtor, co-autor da canção e parceiro freqüente da cantora. Neste primeiro e único caso de um videoclipe da cantora para crianças, a interação das cenas de estúdio e dos trechos animados resulta meio tosca, havendo ainda uma falta de unidade de traços entre alguns dos personagens e objetos apresentados. Em comparação, o clipe de *Music* é, portanto, o melhor caso de utilização de animação dentre os vídeos de Madonna.

3.16. What It Feels Like for a Girl (2001)

No primeiro trabalho conjunto realizado por Madonna e seu atual marido, o cineasta Guy Ritchie, conjugam-se o questionamento da condição feminina bem ao gosto da cantora e o agitado mundo da contravenção presente nos filmes do diretor (Figura 48). Dentre os clipes da videografia da artista, *What It Feels Like for a Girl* é a obra que mais força dá a sua condução narrativa, tendo, pode-se dizer, uma organização mais cinematográfica. Não há *performance* vocal ou coreográfica de qualquer um dos seus personagens, nenhum olhar voltado para a câmera (e assim para o espectador), que possa interferir no "realismo" da ação. Além disso, é feita a opção por um *remix* e não o uso habitual da versão original da canção, cuja motivação clara é a de submeter a instância musical à acelerada organização visual do clipe e à apresentação da história: a balada *What It Feels Like for a Girl* ganha energia para adequar-se ao conceito trabalhado e – com a supressão de quase toda a letra – a construção de

[149] Goodwin apresenta três categorias – baseadas em Peirce – para a relação entre som e imagem: 1) a relação simbólica é evidente nos casos de estabelecimento de uma convenção musical, que pode ser interna ao sistema musical (a relação entre solos de guitarra e virilidade ou entre algumas escalas e sonoridades "exóticas", não ocidentais) ou pode ser derivada da intertextualidade com outros meios (as estabelecidas por referências cruzadas com o cinema, por exemplo); 2) a relação icônica se dá por semelhança estabelecida através da onomatopéia (a exemplo dos sons vocais ou instrumentais que simulam sirenes, orgasmos, veículos ou máquinas) e, por fim, 3) a relação indexical, na qual há uma ligação direta entre o evento musical produzido pela ação de um músico, DJ ou pela presença de um instrumento e o aparecimento da imagem desse agente ou instrumento.

sentido no clipe dispensa, em grande parte, a função reiterativa[150] de um importante elemento da canção. Quem conhece previamente a canção original pode certamente considerar os sentimentos expressos na sua letra como uma fonte de inspiração para a concepção da atmosfera emocional e até das possíveis motivações da protagonista do clipe, mas analisando-se essa obra isoladamente – isto é, sem a referência à versão musical prévia que nem chega a ser nela utilizada – fica evidente que é preciso reconhecer a prevalência/prioridade de sua dimensão narrativa e visual.

Falar, no entanto, dessa organização cinematográfica derivada da ênfase narrativa não é tarefa sem riscos, uma vez que é necessário levar em consideração a intertextualidade entre o formato videoclipe e o estilo de filme que inspira *What It Feels Like for a Girl*. É importante, por isso, lembrar das aproximações, da circularidade de influências entre clipes e, no caso, o cinema *pop* de ação. A linha seguida por Ritchie em *Jogos, Trapaças e Dois Canos Fumegantes* (1998) e *Snatch* (2000) – sob influência dos cineastas Tarantino e Danny Boyle – é tributária da multi-referencialidade, da edição rápida e da utilização da música para potencializar a velocidade da ação, características prontamente atribuídas e propaladas como específicas dos videoclipes[151]. *What It Feels Like for a Girl* é, portanto, um videoclipe influenciado por um conjunto de filmes, que, por sua vez, é influenciado pelo formato videoclipe.

Figura 48 – *What It Feels Like for a Girl*

[150] Para ter uma noção mais clara desta função, basta pensar na forte correspondência estabelecida entre imagem/letra da canção no caso de um clipe como *Papa Don't Preach*.
[151] Não, como já se viu, sem uma generalização que convenientemente despreza uma infinidade de exemplos em contrário.

Temática e construção de personagem

Sintomaticamente, é mantido, no *remix* escolhido para o clipe, um trecho não musical que serviu de inspiração para a canção original, aparecendo como introdução desta. Trata-se de um texto interpretado pela atriz Charlotte Gainsbourg, na verdade, uma fala sua no filme *The Cement Garden* (Andrew Birkin, 1993). Essa inspiração cinematográfica, ouvida no início e no meio do clipe, traz uma queixa com relação a uma persistente desigualdade entre homens e mulheres – algo mais sutil do que a disputa por direitos iguais –, não deixando, no entanto, de sublinhar o caráter intrigante da condição feminina. A personagem diz:

> *"Girls can wear jeans*
> *And cut their hair short*
> *Wear shirts and boots*
> *Cause it's okay to be a boy*
>
> *But for a boy to look like a girl is degrading*
> *Cause you think being a girl is degrading*
> *But secretly*
> *You'd love to know what it's like*
> *Wouldn't you?*
> *What It Feels Like for a Girl"* [152]

Além de ser a origem do título da canção, o trecho inspirou a criação da protagonista do clipe, que, segundo palavras da própria Madonna, é "*uma garota niilista e contrariada que faz coisas não permitidas às garotas*"[153]. Nas mãos de Ritchie, esse "não permitido" é traduzido como uma série de atividades ilegais perpetradas pela protagonista, mostradas em um crescendo de violência. Justamente essa violência, que emerge como resultado mais visível de *What It Feels Like for a Girl*, inaugura – acrescentando-se à religião

---

[152] "*Garotas podem usar jeans e cortar seus cabelos curtos, usar camisa e coturnos, porque é OK ser um garoto. Para um garoto, contudo, parecer uma garota é degradante, porque você pensa que ser uma garota é degradante. Mas secretamente você adoraria saber como, não é?... Como se sente uma garota.*"

[153] O próprio uso, na fala original da artista, das palavras "*chick*" e "*girl*" para se referir a uma personagem feminina já demarca sua distância com relação ao discurso feminista tradicional, que certamente preferiria a palavra "*woman*".

e ao sexo – um novo tipo de temática polêmica na videografia de Madonna, o que acabou resultando na proibição da veiculação do clipe na MTV estadunidense.

O videoclipe está certamente organizado para borrar certas convenções das representações masculina e feminina no chamado "cinema de ação". No início do clipe, Madonna arruma o cabelo em frente a um espelho, põe um brinco formando verticalmente a palavra "lady"[154] e calça um *scarpin* preto de salto alto. A essa atitude de preocupação com a aparência, recorrente entre as personagens da cantora e convencionalmente associada ao universo feminino, segue-se a caracterização da protagonista como uma profissional experimentada no mundo do crime, este um domínio masculino nos filmes de ação: ela é rápida para fazer ligação direta e roubar um carro, determinada na hora de assaltar o usuário de um caixa eletrônico, uma provocadora fria no enfrentamento dos policiais. É importante notar, portanto, que esses lados da personagem são mostrados em continuidade, não em contraposição, isto é, o amálgama dos dois define sua peculiaridade.

A postura de afronta e a construção pouco emocional da protagonista são certamente escolhas acertadas para a subversão do posicionamento feminino neste contexto, chocando-se com a aposta mais comum – no tipo de filme que inspirou o clipe – de retratar as mulheres como fortemente ligadas à expressão de sentimentos e não realizações físicas, o que as faz elos frágeis da trama, logo vítimas e não agentes neste mundo criminoso. No caminho contrário, encontra-se a personagem de *What It Feels Like for a Girl*, uma vez que são deixadas em aberto as motivações para suas sucessivas ações criminosas. Seu descaso com relação ao dinheiro roubado – com notas caindo no chão e doação de polpuda gorjeta para uma garçonete – não parece sugerir uma motivação financeira. A aparente gratuidade de sua atitude e a inespecificidade de suas vítimas não deixam muitas pistas. Talvez a protagonista seja movida por uma maldade atávica: a "transformação" do número do seu quarto de 669 para 666, o número da besta, pode ser uma breve indicação no clipe. Uma outra possibilidade é que essa "garota niilista e contrariada" – cuidadosa e generosa em relação às duas outras personagens femininas, a velhinha que a acompanha e a garçonete – tenha simplesmente entrado em um estado ativo de oposição com relação aos homens, que, no videoclipe, são vítimas de choque elétricos, roubo, prejuízo financeiro, humilhação e atropelo.

---

[154] O brinco com a palavra "lady" parece remeter à famosa entrevista com Madonna feita por Norman Mailer. O escritor se referiu à cantora como lady e ela, meio desconfiada, quis saber o que ele queria dizer com isso, obtendo a seguinte resposta: "*lady é um mulher que faz tudo que as outras fazem, mas com um pouco mais de estilo*" ["*A lady is a woman who will do everythig other women will do but with a little more style*"]. Madonna aceitou o elogio.

Figura 49 – What It Feels Like for a Girl

Essas pequenas e inconclusas indicações estão espalhadas no decorrer do clipe, permitindo um conhecimento gradual e apenas parcial acerca da personagem. O videoclipe é uma espécie de mini-filme ágil, que deixa estrategicamente algumas brechas com relação a sua protagonista e à trama. Essa característica, que seria provavelmente frustrante em um longa-metragem, funciona bem em um formato que deve mostrar frescor e provocar interesse renovado nas suas várias exibições. Mesmo repetidamente apreciada, a obra pode deixar o espectador se perguntando, por exemplo, sobre a natureza da relação entre Madonna e a velhinha e principalmente sobre o final do clipe. Nele, é mostrada, em detalhes, a destruição de um carro – o último veículo roubado pela personagem principal –, que bate violentamente em um poste: a questão em aberto, no caso, é a indefinição entre a ocorrência de um acidente ou uma atitude suicida da protagonista (Figura 49).

What It Feels Like for a Girl parece optar, portanto, pela exibição de uma resposta radical tanto à condição degradante referida na fala de Charlotte Gainsbourgh quanto às perguntas "*Do you know what it feels like for a girl?/Do you know what it feels like in this world?*"[155], únicos versos remanescentes de toda a letra original no clipe. Considerando a trajetória de Madonna em retrospectiva, não dá para pensar em outra artista mais apropriada para representar uma situação assim. A exibição de sua versatilidade e a criação e manutenção de sua imagem desafiadora tiveram como conseqüência o estabelecimento da impressão de

[155] "*Você sabe como se sente uma garota? Você sabe como ela se sente nesse mundo?*"

que ela é capaz de fazer de tudo nos seus videoclipes, algo importante para o mito em torno da artista[156].

3.17. American Life (2003)

O videoclipe *American Life* entra para a história *pop* como o primeiro caso público de autocensura de Madonna diante da possibilidade de uma polêmica: realmente um dado novo para quem suportou, entre outras coisas, a condenação de *Like a Prayer* pelo próprio Papa, as pesadas críticas à turnê *Blond Ambition* e ao livro *Sex*, além do banimento de *Justify my Love*, *Erotica* e *What It Feels Like for a Girl* da programação da MTV norte-americana. Já repercutia na imprensa o posicionamento contrário da artista com relação a uma possível invasão estadunidense no Iraque, quando foi divulgada a informação de que o conteúdo do clipe tratava do mesmo assunto, o que só acirrou os ânimos nos EUA. Com as pressões sofridas, a cantora suspendeu[157], no dia do lançamento mundial, a veiculação da obra dirigida por Jonas Akerlund.

O visual de guerrilheira adotado por Madonna não está presente somente no videoclipe *American Life*, mas também na capa do seu álbum homônimo, que traz uma foto do rosto da cantora seguindo uma clara alusão ao revolucionário Che Guevara. No entanto, a "revolução" abordada nas letras das canções claramente não é política, mas sim pessoal, isto é, a expressão de uma mudança de atitude e pensamento com relação à priorização da fama e da carreira em detrimento da vida familiar. Não causa espanto, no entanto, que, no videoclipe *American Life*, Madonna tenha relacionado uma canção auto-reflexiva com contextos sócio-políticos mais amplos, isso já havia acontecido em *Like a Prayer*, por exemplo, que passa do tema da busca religiosa para a questão do racismo. Pessoal e artisticamente impressionada com o que considera uma deturpação de valores nos EUA, da qual faz parte a cultura bélica do país, Madonna resolve se posicionar contra o assunto com mais destaque naquele momento em todo mundo. A coerência dessa escolha com relação a seu *status* de artista atualizada,

---

[156] FISKE (2001: 254) afirmou que "os clipes de Madonna constantemente se referem à produção de imagem; eles fazem do seu controle sobre a produção parte da própria imagem" ["*Madonna's videos constantly refer to the production of the image, they make her control over its production part of the image itself*"]

[157] Uma determinação que não foi seguida à risca aqui no Brasil. No dia marcado para o lançamento, em abril de 2003, a MTV local veiculou o clipe a cada hora fechada. Pelo menos, por aqui, Madonna tirou proveito da divulgação do álbum também intitulado *American Life*.

polêmica e de posições fortes foi, contudo, esvaziada com a auto-proibição do clipe e pela substituição deste por uma versão pífia[158].

No videoclipe, o figurino militar, as imagens documentais de armas e guerras e as aparentes estocadas à superficialidade do mundo da moda e do entretenimento amplificam a insatisfação pessoal da artista com relação ao *american way of life* descrita na letra, na qual Madonna confronta-se particularmente com o resultado alcançado por suas estratégias para ficar famosa. Constatando seu esforço em desafiar limitações de gênero (masculino e feminino), em estar à frente e em ser a melhor, ela chega a conclusões claras nos seguintes versos: "*I guess I did it wrong/ That's why I wrote this song*" e "*But somehow I forgot/ Just what I did it for/ And why I wanted more*"[159]. Há, no entanto, uma contradição entre letra e clipe, uma vez que a tradução audiovisual apela para a veemência e polêmica habituais da artista: seu auto-questionamento pode ser sincero, mas não está refletido na prática videográfica, que faz jus ao trajeto anterior de Madonna.

Figura 50 – *American Life*

A introdução de *American Life* traz a cantora em posicionamento direto para as câmeras em um tipo de *performance* individualizada que, do início ao fim da obra, aparecerá intercalada ou virá incrustada em espaços diversamente organizados do clipe. A primeira das apresentações deste tipo tem um caráter particularmente singularizado, porque a estrofe inicial

[158] Trata-se do reaproveitamento de parte do material original com a *performance* da música por Madonna e a inclusão ao fundo, em *chroma key,* de bandeiras de diversos países, muitos dos quais sem qualquer envolvimento com a guerra do Iraque (o Brasil, por exemplo).

[159] "*Acho que fiz errado, por isso escrevi essa canção*" e "*Mas, de algum modo, eu simplesmente esqueci para que fiz aquilo e porque queria mais*"

da canção é interpretada à capela. Em evidente concordância com essa característica musical básica, o cenário em que está a artista é simples e cinzento. No decorrer do vídeo, o acréscimo de camadas instrumentais e de *backvocals* será acompanhado de alterações, em *chroma-key*, no fundo desse cenário, ou seja, o aumento de elementos musicais tem um concomitante aparecimento de novidades visuais. Na primeira aparição do refrão – mais melodioso que o resto da canção por conta da sobreposição de vocais –, há uma sobre-impressão (atrás e, discretamente, à frente) de imagens de chamas na apresentação de Madonna; no trecho da canção em que a cantora praticamente recita um minidiscurso sobre liberdade de expressão ("*I´d like to express my extreme point of view*"), o fundo é tomado pela bandeira norte-americana.

Nessas apresentações individualizadas de Madonna, sua situação de "comando" ou centralidade no videoclipe parece reforçada pelo seu aparecimento em trajes de oficial militar (Figura 50). Esse figurino, no entanto, está adaptado para uma versão alternativa: ela traz os cabelos presos com quepe e usa luvas brancas, jaqueta militar – fechada e com insígnias – e gravata preta, mas não há uma blusa por baixo desse uniforme, o que lhe dá um ar mais feminino e, também por conta do batom vermelho, um toque de sensualidade. A proeminência dessa *persona* e mesmo semelhanças identificáveis no figurino (o jogo entre masculino e feminino) permitem traçar comparações entre o seu papel com aquele da *dominatrix* de *Erotica*.

A já referida ausência de acompanhamento musical na primeira estrofe da canção é prontamente aproveitada, na organização de *American Life*, para uma caracterização precoce de um outro espaço e de outras personagens do videoclipe. No momento em que a voz é o único elemento musical trabalhado, torna-se mais adequada e menos intrusiva a inclusão de sons extra-musicais – ruídos de zíperes de botas e jaquetas ou a batida de um punho na palma da mão –, que, além disso, justificam-se do ponto de vista narrativo pela primeira aparição das guerrilheiras. Quando o clipe se volta mais detidamente para essas mulheres, elas estão se arrumando em um banheiro público.

Desta vez, não se trata de uma abordagem *glamourizada* da aparência feminina, suas integrantes estão fora dos rigorosos padrões de beleza atualmente vigentes – são destacados acúmulos de gordura e flacidez nas cinturas e barrigas –, vestem roupas íntimas masculinas e uniformes do exército, fumam despojadamente sentadas em vasos sanitários, provocam-se mutuamente, procurando briga. Tudo explicado pelo fato de estarem envolvidas

em uma situação incomum, já que aparentemente preparam-se para uma ação militar. Ao invés de simplesmente mostrada de modo naturalista, essa preparação é tornada mais expressiva através da apresentação de uma enérgica coreografia (Figura 51).

Figura 51 – *American Life*

A raiva, a belicosidade, o vigor e a força desses soldados são demonstrados em apresentações individualizadas e de estilo mais livre nos cubículos reservados do banheiro (fazendo lembrar a coreografia das caixas em *Human Nature*), já sua disciplina e sentido de grupo é exibida na performance coletiva e organizada (uma "marcha/dança") executada em corredores fora do banheiro. Com boina e roupa de camuflagem verde e preta, Madonna aparece neste espaço como a líder desse grupo militar, tendo participação na *performance* coreográfica.

O tema militar persiste no terceiro espaço estabelecido em *American Life*: na verdade, serão considerados aqui dois ambientes em contigüidade, os bastidores de um desfile de moda e sua exibição em uma passarela (Figura 52). Trata-se do local de interseção de todos os personagens e situações do clipe, uma vez que a apresentação individual de Madonna como oficial aparece incrustada em três supostos telões ao fundo da cena e também aí se realizará a intervenção do grupo militar liderado pela Madonna guerrilheira/terrorista. Já na agitação dos bastidores, uma mostra dos sacrifícios exigidos pela moda: um modelo tem os seus longos cabelos raspados, o que estabelece um paralelo com a recorrência de imagens semelhantes ao se mostrar a incorporação de jovens no exército. Na passarela, homens e mulheres exibem roupas camufladas, verde-oliva ou escuras inspiradas em uniformes militares,

complementadas por máscaras de gás, armas e outras referências à guerra, algumas bem contundentes como a exibição de uma modelo segurando uma perna humana. Essas citações não dispensam o inusitado típico da moda, como a inclusão do *slogan Fashion Victim* em um *t-shirt* militar, a aplicação "glamourosa" de peles no figurino ou a apresentação de um visual feminino, combinando trajes mínimos e véu islâmico.

Figura 52 – *American Life*

Na época do lançamento, a interpretação corrente na mídia para a inclusão deste desfile em *American Life* foi a de que se tratava de um questionamento da legitimidade da moda – um universo voltado ao luxo, à superficialidade e ao consumo – para tratar de assuntos sérios como a guerra. Algo provavelmente estimulado por uma declaração de Madonna, de certo modo ambígua, a respeito de um declínio no seu interesse pela moda.[160] Isso, no entanto, não parece validado na análise do videoclipe, uma vez que a passarela não aparece como um lugar desprovido da possibilidade de posicionamento crítico ou de uma abordagem sensível de problemas sérios. Na verdade, o uso da moda como meio de expressão social mais amplo não é nada estranho na carreira videográfica de Madonna. Em *American Life*, isso não parece diferente. Afinal de contas, não é ao espaço do desfile que pertencem as

[160] "*Eu posso gostar de moda – às vezes. (...) Jean Paul Gautier é um verdadeiro artista. E eu posso ver a beleza e a arte que envolve a couture e o design. Respeito isso totalmente. No entanto, com tudo que está acontecendo no mundo atualmente, acho que estamos muito preocupados com as coisas erradas. Eu só não estou mais tão interessada na moda per se. Costumava significar algo um pouco mais especial*" ["*I can enjoy fashion – sometimes (...) Jean-Paul Gaultier is a real artist. And I can see the beauty and the art that is involved with couture and design. I totally respect it. But with everything going on in the world right now, I just feel we are too preoccupied with the wrong things. I´m just not interested anymore in fashion per se. It used to mean something a little more special (...)*"] *W*. New York, vol. 32, n 4, p 248 -251.

crianças mulçumanas (um menino e duas meninas), personagens nitidamente incluídos para sensibilizar e protestar contra o estado bélico entre as nações? Apesar de não estarem vestidos com criações do estilista – as garotas, particularmente, trajam roupa escura e véus – e, por isso, se mostrarem talvez parcialmente alheios à lógica da moda, sua presença indica o estabelecimento de uma tentativa de conscientização dentro deste contexto. Não parece demarcada, portanto, qualquer crítica à possibilidade do tratamento de um tema como a guerra através de uma prática do universo da moda. A exibição de imagens documentais de artefatos militares e explosões atômicas – pontualmente intercalada no clipe e também mostradas nos telões do desfile – parece também indicar essa possível aproximação.

Mesmo a ação de resistência do grupo de mulheres-soldado – que poderia, à primeira vista, ser encarada como o definitivo contraponto ao mundo da moda exibido – acaba assimilada por este, servindo como um espetacular *grand finale* para o desfile. Este segmento não fica, contudo, desprovido de seu conteúdo de protesto e está, de muitos modos, destacado no videoclipe. Pouco antes deste trecho, a condução musical do clipe é interrompida, sendo ouvidos sons da arrancada de um carro de aparência militar, que simplesmente é visto atravessando uma parede e invadindo a passarela. A abertura desse parêntese na obra sublinha o aparecimento de uma novidade da própria canção: com a volta da música, Madonna e suas soldados – as ocupantes do veículo – realizam *performance* correspondente ao trecho *rap* de *American Life*. Neste *rap*, a cantora lista os serviços e bens materiais a seu dispor, mas esclarece que nada disso foi suficiente para preencher a sua vida[161].

Apesar da agressividade do grupo militar não arrefecer – fotógrafos na ponta da passarela são afastados com uma mangueira de forte pressão d'água –, a platéia parece encarar tudo com o mesmo ar *blasé* evidente no decorrer do desfile e a maioria continua no seu lugar. Esse dado, somente percebido no final, claramente direciona a crítica do clipe à falta de consciência e ao apego a valores frívolos para o público: em primeiro lugar, dirigida para a audiência presente no *fashion-show* de *American Life*; depois, em linha de transcendência, para a sociedade em geral. De qualquer modo, isso parece querer isentar o artista criador – seja ele da moda, música, dança, etc. – que está preocupado, pelo menos, em expressar uma visão de mundo.

[161] Enquanto em *Music*, o comportamento sexista dos *rappers* já havia sido parodiado,, o conteúdo do trecho *rap* de *American Life* subverte a lógica temática de certos trabalhos do gênero *hip-hop norte-americano*, que, muitas vezes, concentra-se no enaltecimento, na supervalorização, da aquisição de bens, jóias, carros e dinheiro.

Nas últimas cenas de *American Life*, a personagem guerrilheira de Madonna lança uma granada, que acaba caindo nas mãos de um sósia de George W. Bush: o personagem é animado pelo mesmo estado de espírito indiferente do restante da platéia e somente usa o aparato como isqueiro para acender um charuto. Ainda que não se esperasse a efetiva explosão de uma granada nas mãos do presidente norte-americano em uma obra com pretensões anti-bélicas, esta conclusão com um Bush bem-humorado parece um *faux-pas*: bastante emblemático, no entanto, do parco resultado político alcançado por *American Life*, o que foi principalmente sacramentado pela proibição requerida pela própria Madonna.

3.18. Hollywood (2004)

É muito amplo o envolvimento de Madonna com o universo da fotografia. Há desde as relações menos desejáveis, como as estabelecidas com os *papparazzi*, até sua freqüente posição de objeto/tema privilegiado de inúmeras sessões com os mais famosos fotógrafos, a exemplo de Helmut Newton, Bruce Weber, Francesco Scavullo, David LaChapelle, Steven Meisel e Mario Testino. Alguns desses profissionais dirigiram seus videoclipes, como é o caso de Herb Ritts, Stéphane Sednaoui, Melodie McDaniel e Jean-Baptiste Mondino. Além disso, a artista é também uma entusiasta da arte fotográfica, sendo uma colecionadora destas obras. Considerando tudo isso, não é de se estranhar a escolha do trabalho do fotógrafo francês Guy Bourdin como fonte de inspiração para o videoclipe *Hollywood*.

A principal questão suscitada pela análise do clipe, no entanto, é o modo de encarar a intensidade da influência de Bourdin nesta obra. Há uma tal reprodução do universo do fotógrafo – a escolha cromática, os cenários, a aparência e posições, enfim, a composição das personagens –, que Samuel Bourdin, filho do já falecido artista, fez ameaças de um processo judicial, algo prontamente resolvido por um acordo financeiro: em defesa de Madonna e Mondino, o diretor do clipe, deve-se dizer que a referência a este artista não foi escondida em nenhum momento. O que parece, no entanto, colocar *Hollywood* no centro da discussão sobre os limites entre apropriação artística e plágio é o fato de o videoclipe ter se concentrado sobre o trabalho de apenas um fotógrafo. A princípio, pode-se pensar ainda que faltou, nesta obra, a importante tarefa de estabelecer relações entre as citações, chegando-se a algum grau de novidade artística. Essa impressão, contudo, é passível de relativização.

Há casos, como já foi visto em *Vogue,* em que a concretização desse tipo de expectativa é alcançada mais diretamente. Neste clipe, um tipo alternativo de dança passa por um eficiente processo de legitimação *mainstream*, que tanto faz justiça ao espírito original das coreografias – exibidas de maneira destacada e por dançarinos ligados a este tipo de manifestação – quanto maximiza e especifica suas ligações com o mundo do cinema, moda e fotografia através de citações de vários profissionais dessas áreas. Não se deve entender, no entanto, a concentração sobre o universo visual de Bourdin em *Hollywood* como uma simples cópia: há, no clipe, o acréscimo coerente de outras camadas de sentido, explicitadas pelo tema da canção, pelas referências à trajetória artística de Madonna e até por "comentários" irônicos a respeito das especulações sobre a vida pessoal da artista.

Enquanto em *Vogue* Madonna cantava a beleza e o *glamour* das estrelas do cinema, *Hollywood* traz uma visão menos positiva do mundo da fama. São exibidos a futilidade, o esforço para se manter no topo, a competição, a inveja e, finalmente, o ridículo de toda essa situação. As imagens tomadas de empréstimo no clipe enquadram esses temas em vários níveis. Guy Bourdin foi artista plástico e fotógrafo de moda, tendo colaborado por mais de trinta anos com a revista Vogue e feito – com total liberdade artística – campanhas publicitárias para a grife de sapatos Charles Jourdan e para estilistas, como Gianni Versace, Emanuel Ungaro e Gianfranco Ferré. No seu trabalho, caracterizado por uma inspiração surrealista, aparecem modelos de maquiagem carregada em poses inusitadas e fisicamente desafiadoras. Os cenários têm cores em pouca variedade, mas fortes, sendo que sua ambiência ambígua varia entre um *glamour* excêntrico, a melancolia ou uma atmosfera sombria: ocasionalmente, bem contundentes, elas podiam chegar a exibir cenas de assassinato ou suicídio. O fetichismo é uma outra de suas marcas, sendo exibidos saltos altos, espartilhos e roupas apertadas de couro.

Nota-se, portanto, uma flagrante afinidade geral entre a obra de Bourdin e aspectos já trabalhados diversamente por Madonna e Mondino em videoclipes anteriores. No entanto, a recorrência a este universo, a interação com ele, também se faz, em *Hollywood*, de modo mais específico. Toda a obra está organizada como um registro de diversos ensaios fotográficos[162]: uma luz intermitente simula o efeito dos *flashes*, as expressões e posições têm a artificialidade das poses, os ambientes são assumidamente cenários artificiais, além disso,

[162] Em *Deeper and Deeper* (1992), é exibido um ensaio fotográfico com Madonna. As fotos que são vistas no clipe, feitas por Steven Meisel, ilustraram um editorial de capa da Vogue de outubro de 1992.

vê-se, eventualmente, a preparação das personagens/modelos. Enfim, uma referencialidade estilizada ao *métier* fotográfico também presente em Bourdin.

Figura 53 – *Hollywood*

A conjunção entre imagem e música reforça a estilização do videoclipe. Várias vezes, mudanças até sutis da base eletrônica são demarcadas concomitantemente por rápidos retornos de um movimento de Madonna ou breves congelamentos destes, o que resulta na singularização de determinadas posições e uma aproximação com as poses exibidas nas fotos que serviram de inspiração para o clipe. Essa tradução visual estilizada não diminui a atitude crítica presente na canção *Hollywood*. A lógica seguida parece bem simples: para chegar a ser intoxicante e viciadora, a fama precisa ter um destacado potencial de atração ("*how could it hurt you when it looks so good*"[163]). Quanto ao dito apelo surrealista derivado de Bourdin, pode-se sublinhar sua adequação com a descrição – presente na letra – da dualidade hollywoodiana entre o sonho e o pesadelo:

> "*I lost my memory in Hollywood*
> *I've had a million visions bad and good*
> *There's something in the air in Hollywood*
> *I tried to leave it but I never could*"[164]

[163] "*Como pode ferir quando parece tão bonito*"
[164] "*Perdi minha memória em Hollywood/ Tive um milhão de visões ruins e boas/ Há algo no ar de Hollywood/ Eu tentei deixá-la, mas nunca consegui*".

Loura, morena ou ruiva – numa espécie de intensificação das mudanças que costuma sofrer de um clipe para o outro – Madonna se desdobra, em *Hollywood*, nas diferentes mulheres de Bourdin (Figura 53). Algumas personagens, contudo, fazem referência à própria cantora, inclusive de forma auto-irônica. Pode ser vista, por exemplo, uma *platinum blond*, muita parecida com as musas que aparecem em *Vogue* e *Express Yourself*. Em outra linha de caracterização, uma morena faz alongamentos em uma barra ou tenta se equilibrar em uma grande bola inflável de exercícios. Parece haver um paralelo com a prática regular de atividades físicas (dança, pilates, ioga) por parte de Madonna, algo subvertido, no entanto, pelo apelo ao risível. O exagerado esforço da personagem e suas roupas inadequadas têm um tom bem humorado, que parece ser um dos modos regularmente utilizados pela cantora para reagir a determinadas percepções externas a seu respeito: no clipe *Human Nature*, a *dominatrix* de cabelos crespos imensos acompanhada por um chihuahua sado-masoquista tem esta mesma função.

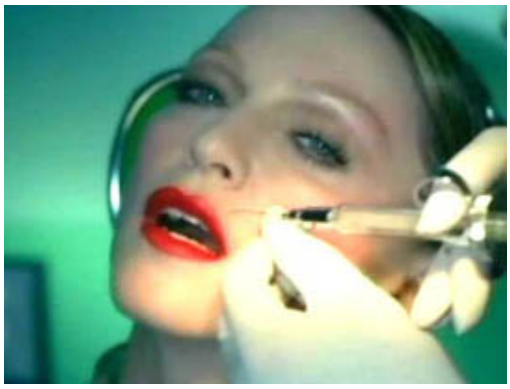


Figura 54 – *Hollywood*

Figura 55 – *Hollywood*

Por conta das poses incômodas e estranhas das modelos e também da concepção às vezes macabra de suas fotos, foi atribuída uma suposta misoginia ao trabalho de Guy Bourdin. No videoclipe, as personagens encarnadas por Madonna também aparecem como vítimas de certos desconfortos. Exercitam-se de modo atrapalhado, sofrem ao ter o cabelo arrumado, submetem-se a injeções dolorosas de toxina botulínica (Figura 54) ou são praticamente estranguladas em sessões de massoterapia (Figura 55). Este último trecho é o único a envolver uma figura masculina, um homem musculoso, com quem a personagem estabelece algo de sexual: esta massagem guarda o sentimento iminente de perigo de morte presente nas imagens de Bourdin. É interessante notar como todas essas situações são auto-

impostas e parecem ilustrar o sentimento geral de busca e manutenção da fama. Elas têm o seu equivalente cinematográfico no tratamento cosmético suportado pela personagem Norma Desmond, a decadente estrela de cinema mudo que sonha com uma volta aos cinemas no filme *Crepúsculo do Deuses* (Billy Wilder, 1950).

Figura 56 – *Hollywood*

Uma outra interação significativa entre personagens de *Hollywood* é aquela entre a melancólica Madonna *platinum blond* e uma jovem camareira (Figura 56). Fica estabelecida uma estranheza entre elas, que provavelmente é derivada de um sentimento mútuo de inveja, estando em jogo a fama e a riqueza de uma e a juventude da outra. À época do lançamento do clipe, foi dito que a cantora estaria, em *Hollywood*, considerando a possibilidade de sua própria decadência. Como se viu, esse caráter auto-reflexivo não deve ser descartado na obra de Madonna. No entanto, o videoclipe precisa ser enxergado também como a assunção de uma mudança de prioridades por parte da cantora, cada vez mais voltada para a espiritualidade e a família.

4. A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DE MADONNA ATRAVÉS DOS VIDEOCLIPES

> "*Os vídeos musicais que ela fez (...) empregaram os serviços de incontáveis diretores e cameramen, mas todos e, particularmente os melhores, (...) pertencem a Madonna. Eles trazem um princípio organizacional, um estilo criterioso, uma ironia característica, uma tristeza sensual, uma travessa negação de expectativas, uma intimidade de garota atrevida ...*" **Norman Mailer**[165].

Após a abordagem individualizada de algumas obras representativas da videografia de Madonna, pretende-se agora examinar o funcionamento conjunto destes clipes na definição da imagem pública da artista, sendo avaliados: 1) sua proeminência no formato 2) o entrecruzamento de noções como carisma, fotogenia, versatilidade e determinação para justificar este destaque, 3) as diferentes *personae* assumidas pela cantora e os arquétipos por ela adotados e/ou retrabalhados e 4) a recorrente inserção dos clipes em determinados universos temáticos. De modo semelhante à postura adotada por Peter BURKE (1994: 21-22), em trabalho dedicado à imagem de Luís XIV, também nesta dissertação a idéia de construção ou fabricação de imagem não ostenta qualquer caráter negativo ou pejorativo, não configurando sinal de inautenticidade ou alheamento de Madonna quanto às decisões relativas aos rumos de sua própria carreira. Conquanto, desde as análises, não se tenha perdido de vista o influxo de trabalho (a participação) de outros profissionais no estabelecimento do lugar ocupado pela artista na "imaginação coletiva"[166]; a argumentação continua concentrada no valor de sua proeminência para a delimitação de sentido nos seus clipes.

---

[165] "*The music videos she had made (...) had employed the services of countless directors and cameramen, but just about all of them and particularly the best ones (...) had belonged to Madonna. There had been an organizing principle, a discernment in the style, a characteristic irony, a sensuous sorrrow, a wicked rebutal of expectation, a hoydenish intimacy (...)*". Esquire. New York, vol. 122, n.2, p.40-56, Aug.. 1994.

[166] BURKE (1992:13)

4.1. A proeminência de Madonna no formato videoclipe

Por conta de seu sucesso, Madonna tem o poder de decisão sobre aspectos importantes dos videoclipes, podendo, por exemplo, optar por trabalhar com diretores de sua preferência e não se restringindo a aparecer em frente às câmeras. Sua contribuição se inicia desde o momento em que compõe e co-produz as canções, e – como se envolve ainda com a produção dos próprios vídeos musicais – as idéias e conceitos desenvolvidos nestes são discutidos conjuntamente com a artista[167]. Nos videoclipes, a proeminência de quem canta, interpreta diferentes *personae* e dança costuma ser demarcada também pelo fato de o público em geral e mesmo os meios de comunicação de massa enxergarem esses trabalhos como o clipe deste(a) ou daquele(a) cantor/banda, inclusive direcionando ao *performer* musical as críticas e cobranças com relação a algum deslize ou polêmica decorrente da obra.

No início de sua carreira, nos anos 1980, o sucesso alcançado por Madonna foi interpretado de maneiras muito diversas. Para alguns, seu destaque decorria de interesses puramente comerciais da gravadora, tratando-se, portanto, de mais um produto efêmero. Uma posição menos freqüente entre os comentadores culturais – mas já trabalhada e sublinhada "oficialmente" desde os primeiros clipes – foi a de atribuir o seu êxito a talento natural e à vinculação autêntica, isto é, não oportunista, às principais tendências da cultura jovem da época do seu surgimento. Subjacente a estes dois posicionamentos, havia ainda a constatação da dedicação e trabalho árduo de Madonna, um tanto reforçada pela exibição de versatilidade, particularmente nos videoclipes. Ainda que a reconhecessem como compulsiva no trabalho, os detratores não viam mais do que resultados medíocres ou falhas sucessivas na suas *performances* como atriz, cantora e dançarina; por outro lado, os comentaristas favoráveis – e naturalmente os fãs – enxergavam alguém em busca da expansão de suas capacidades.

A carreira longeva de Madonna acabou contradizendo os que sublinhavam seu pretenso caráter transitório, mas tal tendência tem ainda seus desdobramentos: quando um álbum, um filme, um clipe ou um livro lançado pela cantora não tem o sucesso comercial esperado ou – mesmo vendendo bem – suscita uma reação negativa muito forte, logo aparecem comentaristas a anunciar que agora sim sua carreira chegou ao fim. No entanto,

[167] A esse propósito, referindo-se particularmente ao clipe *Express Yourself*, Madonna afirmou: "*eu supervisionei tudo, a construção dos cenários, todos os figurinos. Tive encontros como maquiadores, cabeleireiros, fotógrafo e elenco*" ["*I oversaw everything, the building of sets, everyone´s costume. I had meetings with the make-up and hair and the cinematographer, casting (...)*"] (RANDALL, 1992: 117). O clipe custou US$ 1 milhão de dólares, tendo sido realizado às expensas da própria cantora.

com o passar do tempo – já transcorreram mais de duas décadas –, a conotação negativa de "fabricação" da artista foi obviamente arrefecendo. Não sendo mais possível tratá-la como um produto efêmero da indústria musical, parece ter-se chegado a uma síntese entre posicionamentos que se colocavam, a princípio, como francamente contraditórios: prevalece atualmente a imagem de Madonna como *self-made woman*, uma artista que fabricou a si mesma, ou seja, ela é considerada uma artista de posse do controle criativo e que destacou seus talentos naturais e aprendidos, minimizando suas próprias limitações. Para se compreender a evolução na constituição desta imagem, os videoclipes são os produtos ideais por serem, como já foi dito, a encruzilhada das atividades artísticas desempenhadas por Madonna como *performance artist*[168].

4.2. Carisma e fotogenia nos videoclipes de Madonna

Com a familiaridade conquistada no contato com toda a videografia de Madonna e de posse dos resultados analíticos anteriormente apresentados, investe-se agora na relação destes achados com diferentes conceitos ou pressuposições que nortearam e norteiam as impressões a respeito de Madonna, definindo finalmente a imagem da artista. Neste primeiro tópico, pretende-se investigar a incidência da idéia de carisma e fotogenia nos videoclipes.

O termo carisma[169] está sempre relacionado à posse e manifestação de qualidades extraordinárias por parte de indivíduos ou grupos. Suas aplicações são, no entanto, diversas, referindo-se tanto a dons espirituais atribuídos pelo Espírito Santo quanto à capacidade de liderança e manipulação das massas demonstrada por determinados políticos e líderes religiosos. Em um primeiro momento, interessa aqui uma definição mais geral, a relação do termo com a idéia de uma individualidade notória e de magnetismo pessoal.

Quando se avalia a associação entre Madonna e carisma, tanto se pode fazer uma análise da veneração de sua figura pelos fãs quanto examinar a demarcação desse "algo mais" nos diferentes produtos artísticos. Embora o culto dos fãs e a identificação de possíveis marcas de atratividade na produção da artista estejam, na prática, relacionados, interessa aqui a segunda abordagem. Sejam coreográficos, narrativos ou pictóricos, os videoclipes de

---

[168] Madonna disse preferir a denominação *performance artist* àquela mais corrente de *pop star*. Arena, n 85, jan/fev 1999.
[169] Grande Enciclopédia Larousse Cultural. São Paulo: Nova Cultural, 1998, vol 5, p 1173.

Madonna podem ser considerados uma forma mediada de interação carismática, uma vez que, em todos eles, são perceptíveis estratégias para enfatizar o magnetismo pessoal, o poder de atração da cantora[170]. Uma forma mais geral de fundamentação desse carisma acontece em associação com a noção de fotogenia: essa argumentação será, contudo, brevemente postergada. Parte-se, em primeiro lugar, para a avaliação dos casos, em que a questão do carisma está incluída na trama do videoclipe ou na interação entre os seus personagens. Concordando-se com a constatação de MORIN (1972) de que existe uma osmose entre as estrelas e os personagens por elas assumidos, esta é uma forma indireta de atribuir carisma para o artista central do videoclipe, já que é a demarcação de magnetismo pessoal em um destes pólos acabaria contaminando o outro.

Em *Borderline*, por exemplo, a personagem de Madonna, divertindo-se em meio a um grupo de amigos, é notada como "especial" por um fotógrafo. Neste clipe, considerado uma espécie de apresentação de Madonna para o público, pretende-se associar o carisma, uma presumida atribuição natural da artista, com um segundo nível de valorização de sua imagem, que seria sua vinculação cultural – supostamente sincera e autêntica – com certas práticas e elementos mostrados: *street-dance*, grafite, cultura latina e negra, moda pós-punk. Segundo GOODWIN (1992: 115-116), "*um dos mitos (românticos*[171]*) do pop é a noção de que seus artistas vieram das 'ruas' e isso continua sendo um dos principais temas em clipes promocionais*"[172].

No clipe *Material Girl*, um executivo cinematográfico é atraído pela personagem interpretada por Madonna de modo semelhante àquele que se dá entre ela e seus fãs, ou seja, sem um contato direto ou pessoal: na trama, o protagonista apenas assiste ao trecho de uma apresentação sua e vaticina "ela é uma estrela", nutrindo ainda interesse romântico pela atriz representada no clipe. Além das outras possibilidades tratadas anteriormente na análise, pode-se pensar na alusão a Marilyn Monroe como um empréstimo do magnetismo deste mito do cinema. O mesmo poderia ser dito a respeito do videoclipe *Vogue* por conta das citações das

---

[170] Segundo PEETERS (2004:on-line), a estrela do vídeo musical é o "*centro, em torno do qual circulam todas as dimensões visuais, auditivas, cinéticas, narrativas, comerciais, sociais, comunicacionais e artísticas*" ["*This base, this center around which all visual, auditive, kinetic, narrative, commercial, social, communicational and artistic dimensions circle, turns out to be the star of the music video*"]

[171] Outras características valorizadas por essa estética romântica são o gênio natural do artista, a imaginação criativa e a espontaneidade emocional em detrimento a fatores como julgamento, aprendizado e constrição artística. A manipulação da imagem empreendida por Madonna não dispensa nem a idéia de autenticidade, nem a de artifício e estilização.

[172] "*one of the pop's most important (Romantic) myths is the notion that its musicians come from 'the street' , and this remains a major theme in promotional clips*".

fotos idealizadas de atrizes como Rita Hayworth ou Marlene Dietrich: trata-se de um resgate da estilização típicas das décadas de 1920 e 1930, que sobre-enfatizavam a beleza, o mistério atrativo das atrizes.

Open your Heart trabalha como esta noção de charme magnético – Madonna é uma *stripper* capaz de atrair os mais variados clientes – e nessa condição, figura imprescindível ao desenvolvimento das atividades do estabelecimento em que trabalha: quando sua personagem resolve abandonar tudo, a atitude do seu empregador é de franco desespero. Em *Express Yourself*, o carisma da idealizada personagem de Madonna tem outro tipo de característica desestabilizadora. Ela é uma solitária mulher rica, integrante de uma sociedade rigidamente estratificada, e passa a ser a figura de devoção de um homem oprimido, que se vê atraído pelo seu canto. Neste clipe, o envolvimento sexual e romântico é capaz de se contrapor às estruturas sociais: "*no amor romântico, como no carisma, o relacionamento entre os amantes é pensado como oposto aos constrangimentos sociais, de forma que os amantes, assim como os grupos comunitários, são vistos como capazes de esquecer os limites de idade, de classe e de raça, na sua procura pela unidade*" (Charles LINDHOLM, 1993: 213).

A abordagem do carisma em *Like a Prayer* solicita a recorrência a uma faceta religiosa do termo, a de dons concebidos transitoriamente para que seja feito um bem[173]. A protagonista vive momentos extraordinários (se bem que enquadrados em um sonho), a exemplo de sua interação com um santo ou o aparecimento das chagas de Cristo em suas mãos. A partir daí, ela se conscientiza da importância da verdade e resolve corrigir uma injustiça contra um inocente.

Em clipes mais recentes, a recorrência a esta individualidade notória de Madonna e suas personagens pode estar incluída em um contexto negativo ou auto-celebratório. *Drowned World/ Substitute for Love* mostra os revezes da fama, mas ainda assim destaca a força do magnetismo pessoal da artista mesmo entre os seus pares, isto é, os convidados da festa, de que a protagonista participa. Em *Beautiful Stranger* (Brett Rattner, 1999), é construída uma trama que faz referência tanto ao filme (*Austin Powers The Spy who Shagged Me)*, para o qual foi feita a canção, quanto às mudanças camaleônicas de Madonna no decorrer de sua carreira. No videoclipe, ela encarna uma charmosa espiã – um dos arquétipos femininos desde Mata Hari –, que atrai o protagonista Austin Powers (o ator Mike Meyers):

[173] Grande Enciclopédia Larousse Cultural. São Paulo: Nova Cultural, 1998, vol 5, p 1173.

em um diálogo inicial, fica-se sabendo que seu "poder" está baseado na sua condição de "mestre do disfarce" e a confirmação disso vem com a exibição de diversas imagens antigas de Madonna, retiradas de clipes ou ensaios fotográficos anteriores. Como afirmou FISKE, "*ela se auto-representa como alguém que está no controle de sua própria imagem e do processo de construí-la*" (2001: 253).

Considerações acerca do conceito de fotogenia parecem trazer também alguns esclarecimentos acerca destes modos de apresentação, que enfatizam o potencial atrativo do artista. AUMONT (1993: 307-312) tratou da dificuldade de definir o termo fotogenia, uma noção que transpôs o domínio fotográfico para atingir o cinema – e, pode-se acrescentar aqui, o formato videoclipe. O autor afirmou que as tentativas de definição são hesitantes e variáveis, mas, ainda assim, traz duas delas. Uma corrente vê a fotogenia como uma atribuição do fotógrafo, profissional capaz de descobrir os elementos potencialmente mais interessantes do seu objeto e de valorizar o real pela ciência do enquadramento e da iluminação. Outra possibilidade, talvez a acepção comumente generalizada, considera a fotogenia como um atributo natural ou da personalidade de determinados indivíduos, que costumam sair bem nas fotos. Segundo AUMONT, neste caso, dizer que alguém é fotogênico "*significa simplesmente que ele(a) é mais bonito(a) em fotografia do que ao natural*" (1993: 309).

Pelo destaque dado ao papel dos diretores, iluminadores e fotógrafos dos clipes, a identificação do primeiro tipo de fotogenia tem uma comprovação empírica mais fácil, uma vez que ela pode ser reputada a determinadas técnicas ou estratégias destes profissionais e também a seu estilo pessoal. O outro conceito de fotogenia apresentado por AUMONT parece, por sua vez, ajustado aos interesses deste estudo por concentrar a atenção sobre os artistas: contudo como se pode exatamente aferir que tipo de características torna alguém fotogênico? Da observação atenta de Madonna – a quem, em geral, não é negada esta qualidade –, podem-se destacar alguns fatores que talvez contribuam para que ela apareça bem nos videoclipes: olhos expressivos, traço que guarda relação, principalmente, com o movimento e tamanho destes; segurança diante das câmeras e marcante interação no endereçamento direto a este aparato; domínio corporal por conta da formação em dança, além do tipo físico versátil, adequado tanto para personagens atuais quanto de época.

Na análise dos videoclipes de Madonna, portanto, uma confluência entre as duas definições de fotogenia é bastante útil, particularmente naquelas obras dirigidas por

profissionais oriundos da fotografia: o conhecimento prévio do trabalho fotográfico de Jean-Baptiste Mondino ou de Herb Ritts auxiliou na abordagem dos videoclipes, que dirigiram para a cantora. Em defesa do segundo conceito, no entanto, poder-se-ia dizer que o desempenho convincente de Madonna em estratégias fotogênicas tão diferentes é sinal da de sua desenvoltura e das características físicas anteriormente arroladas.

Nenhum outro diretor trabalhou tanto para Madonna quanto Jean-Baptiste Mondino. Nesta dissertação, as quatro análises voltadas para suas obras – *Open your Heart*, *Justify my Love*, *Human Nature* e *Hollywood* – destacam sua posição entre os mais eficientes veículos para o fortalecimento do poder das estrelas musicais: os videoclipes se caracterizam por imagens cuidadosamente construídas e que exaltam a sensualidade, a beleza, o luxo ou uma certa decadência estilizada e irônica. Além disso, Mondino se diz influenciado pela efemeridade e pela mutabilidade da moda e da música: não é de se estranhar, portanto, a afinidade entre ele e Madonna, uma grande fonte individual de mudança e influência para a moda.

Apesar de só ter dirigido um videoclipe para Madonna (*Cherish*, 1989), Herb Ritts foi também um profissional muito próximo da cantora, sendo responsável por fotos emblemáticas da artista tanto em capas ou encartes de álbuns e coletâneas – *True Blue*, *Like a Prayer*, *You Can Dance* e *The Imaculate Collection* – quanto em ensaios para revistas. Sua abordagem fotogênica é bastante diferente daquela mais explicitamente estilizada de Mondino. Contudo, há também no trabalho de Ritts um perceptível grau de idealização, representado por uma ênfase em uma certa atratividade vigorosa, atlética e otimista. Madonna é retratada como uma simplicidade singular no seu percurso videográfico, sendo que o objetivo claro é o de destacar sua beleza natural: cabelos curtos molhados, um vestido simples durante todo o clipe, desenvoltura e leveza diante das câmeras, sem apresentação coreográfica. O visual sem excessos, a opção pela fotografia em preto e branco, a locação natural, a presença de belos modelos masculinos são características tributárias ao estilo particular de Herb Ritts, sendo observadas também nos clipes de Janet Jackson, *Love will never do without you* (1990) e Chris Isaak, *Wicked game* (1991).

No final das contas, pode-se concluir que – na compreensão da construção de imagem através dos videoclipes –, as noções de carisma e fotogenia operam segundo um esquema dialógico entre “ser” e “tornar-se” fora do comum, ou seja, entre possíveis ou supostas características naturais do artista e as diversificadas estratégias – narrativas,

fotográficas, cênicas, etc. – para lhes dar realce. Dada a centralidade da figura do *performer*, não parece ser possível tirar o máximo proveito do formato sem a presença destas duas categorias de requisitos: Madonna é reconhecida pela sua diligência para atingir esse objetivo.

4.3. O estilo camaleônico de Madonna

Parte do interesse em torno da figura de Madonna deriva de sua capacidade de reinventar a própria aparência: um aspecto de sua carreira que – do mesmo modo que a atitude de provocação social – recebe a atenção de um público mais amplo do que aquele formado por seus admiradores. A base para toda essa reinvenção foi o visual aqui chamado de *street-wise/street-wear*, apresentado, com pequenas variações, nos seis primeiros clipes da cantora. Tal estilo definia Madonna como original, ativa, descolada, criativa, atenta para as tendências das ruas e da cultura jovem, o que – acrescentada, com o tempo, a sofisticação – se constitui, até hoje, como o núcleo das impressões a respeito da aparência da artista.

À medida que a organização dos videoclipes da cantora vai se diversificando – variando de *performances* coreográficas isoladas para a apresentação associada de histórias –, uma nova estratégia começa a ser trabalhada: a recorrência a arquétipos femininos, personagens-tipo prontos a receber o aporte carismático e mítico da estrela. Por serem tipos culturais relativamente estabelecidos, tais arquétipos funcionam como um atalho importante para agilizar a caracterização dos personagens nos poucos minutos disponíveis dos clipes. Nas quatro primeiras obras da videografia estudada, contudo, aparece exclusivamente a personagem "*street-wise/street-wear*" segundo uma apresentação que procura destacá-la como a representação da Madonna "verdadeira"[174].

A partir de *Like a Virgin*, mesmo esse estilo original passa a ter também um funcionamento evidentemente arquetípico. A jovem *street-wise* vivida e experiente vai ser colocada como contraponto do lado feminino e caseiro de uma "virgem veneziana". A subversão irônica do clipe com relação ao arquétipo tradicional da "virgem" reside no fato da letra da canção destacar que a personagem não é inexperiente no sexo, mas apenas se sente assim por conta do novo amado. Apesar desta "virgindade emocional" poder ser considerada

[174] Mesmo quando incluída em uma ficção como no clipe *Borderline* ou no filme *Procura-se Susan Deseperadamente* (Susan Seidelman, 1985): é quase unânime a opinião de que Madonna está bem nesta obra cinematográfica, porque representa a si mesma.

uma ampliação muito extrema desta categoria de personagem, MORIN lembra que "*os antigos arquétipos se degradam e dão nascimento a múltiplos sub-arquétipos, mais fiéis aos tipos empíricos*" (1972: 26).

Com base na distinção dos arquétipos cinematográficos apresentada por MORIN (1972: 19-35), vários dos tipos apontados podem ser associados a outras personagens encarnadas por Madonna nos seus clipes. A "virgem" e a "*femme fatale*" mediterrânea se contrapõem em *La Isla Bonita* (Mary Lambert, 1987). A descrição da "divina" – misteriosa, soberana e inacessível – encaixa-se perfeitamente com a protagonista de *Express Yourself*, enquanto não parece haver melhor exemplo de "*vamp*" do que a personagem fria e orientada pelo sexo de *Bad Girl* (David Fincher, 1993). Já a *stripper* de *Open your Heart* tem a ambigüidade da "*good-bad girl*" e a protagonista de *True Blue* (James Foley, 1986), por outro lado, é uma apresentação esquemática da "namoradinha" dos anos 1950.

Tão grande é a variedade deste tipo de investimento nos videoclipes analisados, que seria possível continuar longamente com essa lista sem chegar ao fundo da questão. Em comparação com as atrizes do passado – que, muitas vezes, ficavam restritas, durante toda carreira, a um ou poucos destes arquétipos – Madonna aproveita sua liberdade de experimentação. Personagens diametralmente opostas são vividas pela artista em um mesmo clipe; não satisfeita, ela ainda procura sínteses entre esses extremos. A cantora assume ainda arquétipos tipicamente masculinos como os heróis de ação (*Die Another Day*) e foras da lei (*What It Feels Like for a Girl*). Enquanto a atualização desses papéis parece assegurada pela já tratada dialética entre personagem e personalidade artística, a dimensão humana destes é ampliada através da recorrência, em determinadas ocasiões, a elementos biográficos da cantora. A incorporação convincente de todas essas personagens por Madonna é importante para demarcar sua versatilidade no formato: é interessante notar como as possibilidades interpretativas da artista nos clipes são bem acolhidas, não sendo objeto de críticas, enquanto, no cinema, prossegue uma grande resistência a seu trabalho, havendo ainda a necessidade de que ela se prove como atriz.

A apresentação de diversas citações e alusões a atrizes, artistas plásticos, fotógrafos, filmes, estilos de dança ou arquitetônicos, etc. se enquadram nesse processo de renovação constante da aparência de Madonna, da ambiência e do tema dos seus videoclipes. Além disso, essas apropriações funcionam como uma espécie de ostentação cultural por parte

da artista, que, ao divulgar a fonte das referências pesquisadas, procura estabelecer a imagem de uma pessoa ilustrada.

Os propósitos expressivos dessa constante reinvenção visual de Madonna e a contínua repercussão de suas roupas, acessórios, cortes e cores de cabelo acabaram resultando na sua posição de antecipadora de tendências: os videoclipes são uma vitrine particularmente útil para isso, porque a rapidez de sua produção e lançamento se adequam aos ciclos breves de renovação da moda[175]. Diferentes estilistas se revezam em contribuições para diversos videoclipes, a exemplo de Jean-Paul Gaultier (*Open your Heart*, *Fever*, *Frozen*), John Galliano (*Take a Bow*), Rei Kawakubo (*Rain*), Tom Ford (*Hollywood*). Além dos *designers* consagrados[176], Madonna costuma usar peças de jovens emergentes, que passam a receber muito mais atenção depois do aval da cantora.

Para Lisa LEWIS (1993: 131-132), a manipulação de elementos de *performance* visual – entre eles, a interpretação de papéis e a troca de figurinos – serve não apenas para a definição de uma imagem, mas é utilizada por muitas mulheres artistas como ferramenta de autoria. Certamente, este é o caso de Madonna, que, como lembrou FISKE (2001: 257), exerce um controle notável sobre sua aparência, sobre o modo como ela é vista pelos outros e sobre o modo como ela olha para os outros, isto é, para a câmera: tais habilidades justificariam sua proeminência no formato compósito do videoclipe.

4.4. Situações e temas recorrentes nos videoclipes de Madonna

Em alguns videoclipes – especialmente de bandas ou de artistas de música eletrônica[177] –, atores e dançarinos se encarregam de "viver" as histórias ou realizar as

---

[175] Em entrevista ao site www.lumiere.com, Jean-Bapstiste Mondino afirmou que "*a moda é pensada para morrer a cada três meses, isso não permite que você se detenha nela por muito tempo. É um processo de morte e isso lhe força a estar sempre se movendo para o próximo passo. É o mesmo com a música, é a mais rápida expressão do que está acontecendo e eu gosto disso*" ["*(...) fashion is meant to die every 3 months. This doesn't allow you to dwell on it too long. It's a dying process, and this forces you to always move on to the next step. It's the same with music. It's the fastest expression of what is going on, and I like that*"]

[176] Em 1996, Madonna afirmou: "*os estilistas americanos não me inspiram muito (...) para mim, os designers japoneses e europeus estão mais perto do que faço como artista, que é explorar coisas, ampliar limites*" ["*American designers don´t inspire me that much (...) To me, the Japanese and European designers are closer to what I do as na artist, which is to explore things, push the envelope*"]. Vogue, vol 186, n 10, p. 306, outubro 1996.

[177] Alguns dos exemplos são *Around the World* (Michel Gondry, 1997) do *Daft* Punk, *Crazy* (Marty Callner, 1994) do Aerosmith e *Weapon of Choice* (Spike Jonze, 2001) de Fatboy Slim. Este tipo de opção é bem mais rara em clipes de vocalistas solo, que costumam dar muito destaque à exibição de suas estrelas. Uma exceção

performances coreográficas, enquanto os artistas musicais se restringem ao canto dublado, execução instrumental simulada ou sequer aparecem nos clipes (a participação limita-se assim à trilha sonora de fundo). Madonna, por outro lado, está envolvida em todas as situações exibidas em seus clipes. Caso seja mostrada uma condução narrativa, ela certamente será a protagonista. Em uma apresentação coreográfica, ela estará dançando, sendo certo que a dificuldade dos seus passos e o seu desempenho é, no mínimo, igual ao dos outros dançarinos. Se for exibido um comportamento polêmico, a cantora não se furta em estar envolvida, ou melhor, em ter um papel ativo.

Tal onipresença nos videoclipes representa a assunção de responsabilidade e compromisso de Madonna com as idéias, posicionamentos e práticas exibidos, aspectos que definem o universo temático destas obras e têm importante relação com o estabelecimento da imagem da artista. Destacam-se na videografia da cantora os seguintes assuntos ou categorias temáticas: 1) a comunhão através da música e dança, 2) questões amorosas, 3) a fama, 4) o sexo e a sexualidade, 5) a família, 6) a religião, 7) o preconceito e 8) a violência. Contudo, mais do que esse simples levantamento, afigura-se necessária a descoberta de como se operam singularmente as associações entre esses temas para a constituição das impressões a respeito de Madonna e de sua carreira.

Não raramente, uma canção *pop-rock* e seu respectivo videoclipe têm como tema a própria experiência de fruição da música, isto é, eles fazem referência direta às supostas conseqüências de sua audição/apreciação, desde o incentivo à dança até possibilidades mais transcendentes, como levar o ouvinte a se desligar dos seus problemas. Ao exibir o ambiente dos clubes noturnos em *Everybody*, seu primeiro clipe, Madonna ressalta sua ligação com a *dance-music*, associando a noção de transcendência presente na letra da canção à idéia de comunhão entre as pessoas através da música e da dança: tal sentido de união é extremamente importante em um gênero musical, que, desde suas origens *disco*, dá espaço e voz para grupos – mulheres, negros, latinos e homossexuais – mais dificilmente integrados à cultura *rock*. Apesar de ser uma obra de produção modesta e resultado meio tosco, *Everybody* acaba se constituindo em um primeiro passo para destacar a sinceridade de Madonna, trabalhada não como personagem – talvez até por conta das limitações financeiras –, mas sim como uma egressa dessa ambiência cultural.

---

bastante conhecida é a obra F*reedom 90* (David Fincher, 91), na qual o cantor George Michael não aparece, sendo substituído por super-modelos, como Naomi Campbell, Linda Evangelista e Cyndi Crawford.

Esse investimento precoce no conceito de autenticidade acabou tendo repercussões no decorrer da carreira da cantora. Muitas vezes, Madonna utiliza estas "raízes" como justificativa para salvaguardar seu direito de fazer certas apropriações e escolhas artísticas, defendendo-se eficientemente de eventuais críticas. As acusações de "pilhagem" da dança *Vogue* (no clipe homônimo) não tiveram eco por conta da lembrança de sua associação de longa data com a *street-dance* e o público gay. Em outra ocasião, ao começar a trabalhar com a nova música eletrônica, em *Ray of Light*, ela foi taxada de oportunista, tendo simplesmente respondido que o novo estilo nada mais era do que a evolução da *dance-music*, gênero a que sempre esteve ligada. Por sinal, do mesmo modo que *Everybody*, os dois clipes – *Vogue* e *Ray of Light* – têm como um de seus temas o papel da música e dança como instrumentos de comunhão. Além de trazer, no videoclipe, um elenco multi-étnico de dançarinos, a letra da canção *Vogue* não poderia ser mais direta:

> *"It makes no difference if you're black or white*
> *If you're a boy or a girl*
> *If the music's pumping it will give you new life*
> *You're a superstar, yes, that's what you are, you know it"*[178]

Com desdobramentos adicionais, o caráter ecumênico da diversão noturna aparece ainda em *Deeper and Deeper* (Bobby Woods, 1992) e *Music*. O primeiro, um "clipe de época", recorre ao universo das discotecas dos anos 1970, sendo interessante observar que há um certo desvio da cultura "das ruas" para o universo vanguardista de Andy Warhol – é sintomática, por exemplo, a presença, no videoclipe, do alemão Udo Kier, um dos atores preferidos do artista plástico. Como de hábito, Madonna interpreta uma personagem com bastante desenvoltura na ambiência mostrada, associando-se, desta vez, a um universo mais maduro e de propostas mais bem elaboradas. Não parece ter sido sem propósito que o estabelecimento deste paralelo vanguardista em *Deeper and Deeper* tenha sido concebido na época, em que a artista havia acabado de lançar um arriscado e arrojado pacote erótico[179]. Como já foi visto, o videoclipe *Music* também avança além da apologia à música ao trazer uma bem-humorada exibição de mulheres independentes dos homens e no comando de sua

---

[178] "*Não faz diferença se você é negro ou branco, se é um garoto ou garota, se a música está tocando lhe dará uma nova vida. Você é uma super-estrela; sim, é o que você é, você sabe*"

[179] Os anteriormente citados *Corpo em Evidência* e o alternativo *Olhos de Serpente* (Abel Ferrara, 1993), no cinema, além do livro *Sex*, do ábum *Erotica* e do clipe homônimo.

própria diversão: este é só um exemplo entre tantos de uma delimitação da imagem de Madonna como uma pessoa auto-suficiente.

Nos clipes que se concentram sobre questões amorosas, essa atitude de autonomia também se repete, mas ela pode aparecer mais nuançada. Como assunto *par excellence* da música *pop* – especialmente das baladas –, o amor é ressaltado nos videoclipes através de estratégias para intensificar a identificação entre o artista e o espectador, como, por exemplo, a multiplicação dos olhares da cantora para a câmera, a exibição de histórias sentimentais e o aumento da expressividade dramática da *performer*: espera-se que o público projete suas próprias experiências naquilo que se exibe. Assim, em situações guiadas pela atmosfera e pelo conteúdo verbal da canção, as personagens passam por qualquer uma das diferentes fases do sentimento amoroso – deslumbramento inicial, relacionamento estabelecido, rompimento ou recuperação –, cabendo à artista expressar respectivos júbilo, tranqüilidade, dilaceramento ou agonia. Justamente pela necessidade de envolvimento solicitada pela sua própria temática[180], observa-se, no videoclipe romântico, uma relativização/minimização da postura independente de Madonna. Longe de acarretar qualquer transtorno à sua imagem, essa maior vulnerabilidade das personagens envolvidas em situações amorosas (ainda que idealizadas) aproxima a artista dos seus fãs, um funcionamento empático diferente – mas sempre impossível de ser individualizado – do respeito por suas opiniões ou da admiração pela sua condição de estrela.

De qualquer modo, com exceção das protagonistas de *Borderline*, que desiste da sua escalada para o sucesso por conta do namorado, e de *Material Girl*, que tem uma postura meio passiva durante as investidas do protagonista masculino, as demais personagens de Madonna demonstram, junto com o envolvimento requerido, firme determinação nos seus relacionamentos, ou seja, deixam a impressão de que – apesar de passíveis de até sofrer por amor – elas finalmente se bastam por si mesmas. Uma situação desse tipo está bem representada pelo clipe *I Want You* (Earle Sebastian, 1995), um trabalho de organização muito simples que mostra a expectativa de uma mulher solitária (Madonna) à espera de um

[180] Uma personagem excessivamente autônoma não funciona bem em um trama romântica. Desse modo, elas são mais adequadamente incluídas nos trabalhos que fazem comentários sociais a respeito da condição feminina ou que destacam a liberdade sexual acima do envolvimento romântico. O clipe *Bad Girl* (David Fincher, 1993), por exemplo, organiza uma história grave com uma protagonista completamente por sua própria conta, mas tão desvinculada sentimentalmente, que se coloca em risco através de uma atitude sexual predatória. Parece uma investida moralista de Madonna, mas trata-se de apenas de uma exceção dentre vários videoclipes, em que a liberdade sexual é encarada de modo positivo.

telefonema; quando finalmente, o telefone toca, a personagem resolve não atender e deliberadamente retira o fone do gancho.

Essa postura ativa funciona principalmente na tênue fronteira entre o relacionamento romântico e o sexual da videografia da cantora. Suas personagens não hesitam em declarar seu desejo, indicando o que querem (como em *Justify my Love*) e até prometendo ensinar – ao público e a seus parceiros – como se faz sexo (como em *Erotica*). Já no seu segundo clipe, *Burning Up* (Steven Barron, 1983), Madonna, quase deitada em uma estrada, se movimenta lascivamente e canta:

> "*Do you wanna see me down on my knees*
>
> *Or bending over backwards now would you be pleased*
>
> *Unlike the others I´d do anything*
>
> *I'm not the same I have no shame*
>
> *I'm on fire*"[181]

No entanto, o encontro da protagonista com o personagem masculino nunca é mostrado, nota-se apenas que ela, no final, se apodera do carro dele e vai embora sozinha. Depois de *Burning Up*, muitos outros trabalhos – muito mais notórios, inclusive – seguiram essa linha temática sexual, estabelecendo a imagem de Madonna como artista provocadora e polêmica: em entrevista publicada na revista *Esquire*, em 1994, Norman Mailer a chamou de "Rainha do Sexo da América". O sexo foi talvez o tema que mais tenha chamado a atenção para a carreira da artista, algo que, não tendo despertado o interesse apenas dos fãs, tanto a fez massivamente célebre quanto amplamente criticada, seja por conservadores ou por feministas. A controvérsia suscitada ainda era maior, porque não se tratava apenas de uma artista que exibia sua sensualidade de modo frívolo, Madonna mostrava e falava sobre práticas sexuais alternativas – como o sado-masoquismo, por exemplo –, defendia a liberdade de orientação sexual e o direito feminino de exercer sua sexualidade com a mesma desenvoltura dos homens: estes, por sinal, são, nos seus clipes, objeto de uma atenção voyeurista até então inusitada para o formato (homens-sereia em *Cherish*, sensuais trabalhadores braçais em *Express Yourself*). Além dos clipes, as declarações da cantora em entrevistas, as *performances*

[181] "*Você quer me ver de joelhos? Ou dobrada para trás agora, você ficaria satisfeito? Diferente das outras, eu faria qualquer coisa. Não sou a mesma. Não tenho vergonha. Estou pegando fogo*".

nas turnês, as letras das canções e os papéis que assumia no cinema reforçavam seu vínculo com o tema: como nenhum outro assunto, a exploração do sexo turvou as fronteiras entre as personagens assumidas pela artista e sua vida particular.

A temática sexual pode ainda aparecer associada como outros assuntos igualmente controversos, como no caso de *Like a Prayer*, que misturou insinuações sexuais, religião católica e racismo. Neste quesito, é interessante notar como o impacto de certos trabalhos pode marcar uma carreira, deixando a impressão de uma recorrência maior ao tema do que o observado empiricamente. A abordagem da questão religiosa como tema principal em um videoclipe só tem a ocorrência supracitada[182]; de resto, existem apenas referências pontuais no figurino de Madonna (como terços ou crucifixos) ou na decoração/cenários. É verdade, contudo, que o assunto tem destaque em uma turnê, particularmente na *Blond Ambition*, e aparece, com freqüência, nas declarações da artista sobre sua formação religiosa e vida familiar.

A questão do preconceito racial também não terá mais um aparecimento tão ostensivo quanto em *Like a Prayer*. Os videoclipes seguem uma tendência já anterior a este trabalho, a de não fazer muito alarde a este respeito, mostrando a convivência multi-racial como um fato, assim como a inclusão de gays, lésbicas e transexuais: uma maneira tranqüila de Madonna reafirmar sua posição política liberal. Em *Secret* (Melodie McDaniel, 1994), por exemplo, é apresentada a diversidade de um bairro nova-iorquino. Pessoas de diferentes cores, idades e orientações sexuais convivem com a protagonista interpretada por Madonna: envolvida, no clipe, em uma relação inter-racial estável e equilibrada, ela aparece, pela primeira vez, como mãe (alguns anos antes disso acontecer de fato).

De início, o investimento em temas familiares não parece especificamente voltado para causar polêmica, o que não é garantia de que isso não vá acontecer. O caso de *Papa Don't Preach* é emblemático: o clipe é convencional e traz a história de uma jovem determinada a seguir com uma gravidez não planejada, situação para a qual conta com o apoio do namorado e, no final do clipe, de seu pai. A organização de uma trama redonda – com conclusão clara – e sem a pretensão de uma discussão generalizada contra ou a favor do aborto não impediu que a obra fosse envolvida neste tipo de debate nos EUA. Fica a impressão de que, uma vez estabelecido o rótulo de provocadora social, todos os passos

[182] Em *La Isla Bonita*, uma das personagens tem também um forte vínculo religioso. Contudo, mais do que tratar desse tema, tal caracterização serve apenas de contraponto para seu duplo, uma voluptuosa dançarina de flamenco.

artísticos da cantora passam a ser interpretados sob este viés. Questões familiares têm também outros tipos de ocorrência nos videoclipes da cantora. A inteireza percebida na participação de Madonna em algumas destas obras imprime-lhes um caráter auto-confessional: é impossível, por exemplo, não relacionar as situações exibidas em *Oh Father* (David Fincher, 1989) com fatos conhecidos da biografia da cantora, particularmente a morte de sua mãe e o relacionamento difícil com seu pai. A recorrência a estes fatos de sua vida pessoal procura destacar a dimensão humana da artista.

Nos primeiros clipes que abordam a busca pela fama das personagens, as relações familiares e amorosas são incluídas para relativizar a ambição das protagonistas, procurando indicar que, para elas, existe algo mais importante, como, por exemplo, o amor verdadeiro (*Borderline*), o amor desinteressado (*Material Girl*) ou vínculos afetivos (o garoto de *Open your Heart*). No entanto, a despeito dessa relativização da importância do sucesso artístico nos vídeos musicais, a opinião generalizada a respeito de Madonna foi, durante muito tempo, a de uma pessoa com ambição desmedida, algo que ela mesma estimulou em entrevistas. Hoje em dia, casada, com dois filhos, nova crença espiritual (a Cabala) e nova carreira como escritora de livros infantis (com renda revertida para a caridade), a artista se esforça em reverter essa impressão e, mais uma vez, utiliza os clipes como instrumentos para a construção de uma imagem renovada. Essa mudança de perspectivas aparece em *Drowned World/ Substitute for Love* – no qual ela faz referência direta à presença da filha em sua vida como mais importante do que a carreira – e na ambiência ambivalente da fama – atraente e movediça – presente em *Hollywood*. Como o investimento nessa direção ainda é recente, é preciso aguardar um tempo para saber se Madonna irá superar o rótulo de "material girl".

A mais recente incorporação temática da videografia de Madonna foi a questão da violência. Em *What It Feels Like for a Girl*, a artista incorpora uma personagem catártica, uma infratora das leis se rebelando contra o mundo masculino. No videoclipe *Die Another Day* (Traktor directing team: 2002), ela volta a encarnar uma protagonista de ação, ocupando o lugar de James Bond[183] e escapando de uma situação de tortura de modo tão espetacular quanto o famoso personagem. A última investida a gerar polêmica de Madonna tem também a violência como tema. Em *American Life* (versão original), a artista foi duramente pressionada por expressar sua postura anti-belicista e criticar a invasão norte-americana no Iraque. A

[183] A canção *Die Another Day* é o tema de um dos filmes de James Bond. De modo bastante coerente com sua lógica de subversão feminina, Madonna faz, no filme, uma participação especial como uma esgrimista lésbica mais interessada na *bond girl* do que no famoso agente.

pressão acabou tendo um resultado inédito na carreira de Madonna, ela acabou cedendo e proibiu a exibição do clipe. Além de vista como uma surpresa desagradável por parte de seus admiradores, a atitude não evitou que, à época, o último álbum da artista fosse boicotado por algumas rádios norte-americanas. A manutenção da condenação à guerra nos shows da turnê *Re-Invention Tour* – com elementos semelhantes aos usados no videoclipe *American Life* – pode ser uma indicação de que a verve provocadora da artista não arrefeceu.

CONCLUSÃO

Certos entraves na discussão acerca do videoclipe podem evitar que avance a compreensão a seu respeito. Quando se destaca o caráter compósito do formato, por exemplo, observa-se, muitas vezes, uma simples apresentação superficial de suas origens ou a discussão acaba resvalando em uma disputa para se saber a qual campo de estudos tais produtos pertencem. Acontece ainda de a possibilidade de análises dos vídeos musicais ser francamente desacreditada ou desestimulada, uma vez que se trata, segundo tais suposições, de textos fragmentários, superficiais, aleatórios ou ainda, comerciais. Esta dissertação foi guiada pelo propósito de analisar videoclipes, encarando-os como produtos expressivos passíveis de serem compreendidos tanto em abordagens voltadas para o deslindamento de sua organização interna – permitindo a determinação do grau de êxito de obras singulares – quanto em seu funcionamento como instrumentos efetivos no processo de construção de imagem de uma artista, no caso, Madonna.

A grande diversidade entre os videoclipes faz com que algumas obras pareçam ter apenas como pontos comuns a associação entre música popular e imagens, além de um tempo de duração semelhante. Justamente por esse motivo, foi feita nesta dissertação a opção por uma metodologia de análise, que não estabelece pressuposições acerca da preponderância de elementos, estratégias ou instâncias das obras consideradas: somente no contato efetivo com cada obra expressiva – implicando a apreciação e interpretação do analista –, é reconhecido o estabelecimento de prioridades ou de maior importância deste ou daquele recurso. Nesta dissertação, investiu-se na aplicabilidade de uma metodologia de análise fílmica – a *Poética do Filme* – para o estudo dos videoclipes. Pareceu inicialmente necessário, apresentar, neste trabalho, uma adaptação deste método, uma versão adequada à relevância da dimensão musical dos videoclipes. No transcorrer da pesquisa, contudo, a metodologia se mostrou flexível o bastante para abarcar tal instância do formato.

Os programas de efeitos

Certamente é possível manter para o formato videoclipe, a mesma classificação básica da metodologia que divide os programas de efeitos das obras em três categorias: emocionais, comunicacionais ou sensoriais. Esta tipologia de programas orientou o trajeto analítico desta dissertação; vale dizer, no entanto, que, apesar de tais categorias terem sido levadas em consideração em cada análise, não se supôs necessária a recorrente explicitação destas, mas sim uma compreensão do seu funcionamento em conjunto nas obras. Alguns vídeos musicais podem ter seus elementos organizados de modo a conduzir a manifestação de certos sentimentos, estados de ânimo ou de espírito no público. Em *Papa Don´t Preach*, por exemplo, o investimento sentimental da trama é enfatizado não somente pelo fato da protagonista estar grávida, solicitando o apoio de seu pai. Há ainda a apresentação de situações – o romance, a reconciliação familiar – e personagens simpáticos, com os quais o espectador pode facilmente se identificar: a garota disposta a ter um filho, o pai dedicado e, no final das contas, compreensivo, além do namorado carinhoso. O desencaixe amoroso de *Take a Bow* e a solidão da estrela de *Drowned World/ Substitute for Love* são também casos de narrativas nas quais predominam o programa de efeitos emocional. Nestes dois clipes, é bem evidente a relevância da música para o estabelecimento dos efeitos sobre o espectador: as canções são baladas com letras sublinhando o desalento das personagens.

No programa comunicacional, os recursos são organizados para produzir sentido através da transferência de mensagens ou idéias. *Human Nature* é um exemplo emblemático por dar destaque à resposta de Madonna a seus detratores: mesmo a coreografia de inspiração sado-masoquista – mostrando restrição, submissão e manipulação estilizadas – está relacionada com o posicionamento em prol da liberdade de expressão artística. Os efeitos cognitivos são derivados ainda da apresentação ou descrição de determinados comportamentos/estilos de vida nos videoclipes e também da apropriação (citação) de outras formas artísticas. A mensagem anti-totalitária de *Metrópolis*, por exemplo, encontra eco em *Express Yourself*, embora o clipe tenha marcado investimento plástico, o que costuma suscitar mais prontamente efeitos sensoriais.

A exibição de características pictóricas ou gestuais (coreográficas), ou seja, o trabalho com propriedades tais como cores, formas, tamanhos e manipulações da imagem pode demarcar a relevância do programa sensorial em certos clipes, como em *Fever* e *Ray of*

Light. Nos clipes de Madonna, a utilização de certos recursos – movimentos de câmera ou ângulos inusitados, manipulação imagética, distorções ou efeitos sonoros – pode funcionar como investimento sensorial, voltado para atrair a atenção inicial dos espectadores, mas logo combinado com outros tipos de programação de outros efeitos. Até mesmo o cuidado visual dos trabalhos, o ritmo de edição e a substituição freqüente de *takes* representam um certo grau de programação sensorial; tais efeitos, contudo, não costumam aparecer isoladamente, porque a presença da cantora em *performance* e o conteúdo verbal musical – expressando sentimentos ou posições relacionadas a diversos assuntos – costumam definir ainda o estabelecimento de condução emocional ou de efeitos cognitivos na apreciação dos videoclipes.

A construção da imagem

A duração curta, a facilidade de acesso e a ampla distribuição dos videoclipes os tornam mais efetivos do que outros meios e produtos, igualmente envolvidos nos processos de construção da imagem de um artista como Madonna. Tomando-se, como primeiro exemplo comparativo, a participação da cantora em entrevistas ou programas televisivos, a desvantagem evidente com relação ao clipe reside na possibilidade de uma restrição geográfica da transmissão em questão. Pode-se tentar contestar isso, alegando que a televisão por satélite e os canais de assinatura ampliaram a difusão dos programas, o não deixa de ser verdade. No entanto, é óbvio que tais programas não são disseminados por todo lugar do mesmo modo que os clipes: com distribuição mais "democrática", os vídeos musicais aparecem tanto em canais abertos quanto nos pagos. Além disso, podem ser exibidos em festas, bares e outros lugares de convivência social, onde a breve duração da obra pode compensar a audiência dispersiva, existindo assim a possibilidade de serem pontualmente notados: na mesma condição, um longa-metragem não teria qualquer chance de ser apreciado completamente.

A aparição de Madonna em matérias ou capas de revista pode estar também regionalmente limitada, assim como as turnês, que igualmente não podem ser conferidas em todos os lugares e por todo o público interessado. Além disso, no caso dos shows, sua transmissão televisiva e seu lançamento em vídeo ou DVD costumam ser postergados até as datas finas da turnê. Ao aliar ubiqüidade e caráter "novidadeiro", os clipes se prestam, como

nenhuma outra possibilidade midiática, à introdução, ajuste ou reafirmação de uma canção, aparência ou provocação da cantora, acrescentando, em última análise, mais uma camada, mais um nível, na construção de sua imagem. Nessa perspectiva, tal fabricação deve ser encarada como um desenrolar, como um processo constante durante a carreira.

No caso particular de Madonna, portanto, teriam papel coadjuvante na consolidação de sua imagem as elaboradas turnês, os documentários (como *Na Cama com Madonna*[184]) Alek Keshishian, 1991) e a publicação de livros (desde o polêmico *Sex* até a recente incursão na literatura infantil). Seu trabalho no cinema estaria também nessa categoria, apesar de, neste caso, os êxitos serem mais esparsos.

Em um viés diferente das comparações anteriores, poder-se-ia traçar alguns paralelos entre as carreiras de Madonna no cinema e nos clipes, que resultam, por fim, em conclusões pertinentes acerca de sua construção da imagem neste último formato. O objetivo da artista de firmar-se como uma atriz séria esbarra no fato de muitos dos seus papéis estarem vinculados à imagem da Madonna ídolo *pop*. Nos clipes, a relação dialógica entre a cantora e seus personagens/*personae* alimenta sua condição de artista detentora do controle de sua própria carreira e efetivamente comprometida com as posições assumidas na obra; enquanto, no cinema, essa mesma impressão se intromete na composição dos seus personagens, impedindo o reconhecimento de talento dramático: na melhor das hipóteses, louva-se a desenvoltura de alguém confortável em sua própria pele[185]. Por conta dessa "osmose" entre intérprete/personagem, pode-se pensar em aproximações entre o funcionamento da construção de celebridade e imagem entre os clipes e o antigo *star-system* hollywoodiano e não tanto com a tendência de composição de personagens mais valorizada artisticamente no cinema atual. A proeminência demonstrada por Madonna nos videoclipes não se repete no cinema: seu êxito por enquanto é ocasional, mas sua insistência, de algum modo, reflete-se positivamente, confirmando a imagem de artista com vontade ferrenha.

A breve investida contextual anterior certamente explica o porquê da escolha dos videoclipes, quando se pretendeu estudar a construção da imagem de Madonna. A abordagem interna adotada, por outro lado, aprofunda-se na identificação das estratégias presentes nos

---

[184] Dirigido por Alek Keshishian em 1991.

[185] Os mais bem sucedidos exemplos de associação entre personagens cinematográficos e sua carreira *pop* são: *Procura-se Susan Desesperadamente* (Susan Seidelman, 1985), *Dick Tracy* (Warren Beaty, 1990), *Uma Equipe muito Especial* (Penny Marshall, 1992), *Garota 6* (Spike Lee, 1996). Dentre os trabalhos de composição (isto é, apresentação de um personagem diferenciado), as interpretações presentes nos filmes *Olhos de Serpente* (Abel Ferrara, 1993) e *Evita* (Alan Parker, 1997) constituem-se em exceções por terem recebido elogios generalizados da crítica.

próprios videoclipes. Tal avaliação considera os modos como elas efetivamente resultam em determinadas impressões a respeito da cantora. Com uma atenção detida sobre a organização interna das obras, o viés aqui desenvolvido mostrou empiricamente que – mesmo em um formato que resulta de um trabalho em equipe e com vínculos comerciais – há a possibilidade de identificação de marcas textuais expressivas da presença de artistas, cuja visão particular é destacada e valoriza o resultado final.

A proeminência da figura de Madonna nos videoclipes foi um aspecto destacado pelo trabalho de apreciação da videografia da cantora e, particularmente, pela análise dos dezoito clipes selecionados. Não importando qual fosse o recurso criativo predominante na organização do videoclipe – condução narrativa, apresentação coreográfica ou manipulação imagética – o maior destaque, dentre todos os profissionais envolvidos com a realização dessas formas culturais compósitas, é mesmo do trabalho da artista. Obviamente, não passam despercebidos o talento e a contribuição de diretores, editores, coreógrafos e cenógrafos. Contudo, sendo os vídeos musicais veículos para a imagem de Madonna, o que se impõe no produto final é seu estilo e a coerência de cada obra particular com a sua trajetória.

A construção de sua imagem não ocorre no vazio – há um lastro evidente de habilidades e propósitos da artista. Além disso, não se trata de processo imposto a Madonna por terceiros: a exibição de sua ascendência sobre a própria carreira é recorrente. A artista canta, dança, interpreta personagens e incorpora aos videoclipes seus posicionamentos com relação a temas como religião, racismo, sexo, relacionamentos, liberdade de expressão, violência. Convencionalmente, elementos técnicos e pró-fílmicos procuram destacar a centralidade da artista nos videoclipes. Desse modo, a condição protagonista se confirma por elementos como: 1) a grande quantidade de *closes* no seu rosto, 2) a exclusividade da artista em cantar e dirigir o olhar para a câmera (*Vogue* é exceção), interagindo com o espectador, 3) o figurino diferenciado usado por ela: mais luxuoso, mais vistoso ou mais elegante, 4) a posição central (de destaque) nas apresentações coreográficas e, finalmente, 5) a demarcação de diferentes níveis de singularidade física em comparação com os coadjuvantes no clipe: ela pode ser a única mulher (gênero), a única pessoa branca (étnico-racial) ou simplesmente a única loura ou de cabelos compridos. Tais estratégias procuram destacar a artista ao enfatizar seu contraste com os demais.

A continuidade da pesquisa sobre videoclipes, a ser realizada em trajeto de doutorado, examinará as videografias das cantoras Madonna e Björk – particularmente as suas

parcerias com dois diretores, Jean-Baptiste Mondino e Michel Gondry –, tendo a finalidade de alcançar desdobramentos teóricos sobre a questão da autoria nos vídeos musicais. Ainda que as análises propostas nesta dissertação não se pretendam definitivas, elas foram elaboradas na expectativa de se somarem, de forma coerente, a um esforço de compreensão do formato videoclipe.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros e Artigos

ANDERSEN, Christopher. *Madonna*. Rio de Janeiro: Record, 1991, 347.

ARGAN, Giulio Carlo. A Arte como Expressão. In: ____. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 226-262.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução: Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1991, p.201 – 229 (Os Pensadores).

ARMES, Roy. *On Video – O significado do vídeo nos meios de comunicação*. Tradução: George Schlesinger. São Paulo: Summus Editorial, 1999, 267 p.

AUMONT, Jacques et al. *Estética do filme* Tradução: Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995. 310p.

_____. *A imagem*. Tradução: Estela dos Santos Abreu, Cláudio César Santoro. Campinas: Papirus, 1993. 317 p.

_____. *O olho interminável [Cinema e Pintura]*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. 266 p.

AYEROFF, Jeff. Foreword. In: FEINEMAN, N., REISS, S. *Thirty frames per second: the visionary art of the music video*. New York: Abrams, 2000. p.7.

BJÖRNBERG, Alf. Structural relationships of music and images in music video. In: MIDDLETON, R. (Ed.). *Reading* pop*: approaches to textual analysis in* pop*ular music*. New York: Oxford University Press , 2000. p.347 –378.

BURKE, Peter. *A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIV*. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994. 254p.

BYWATER, Tim; SOBCHACK, Thomas. *An Introduction to Film Criticism – Major critical approaches to narrative film*. New York/London: Longman, 1989. 235p.

CARLSSON, Sven. Audiovisual Poetry or Comercial Salad of Images? Perspectives on Music Video Analysis. 1999. *Music Video Theory*. Disponível em: <http:/www. zx.nu/musicvideo >. Acesso em 24 jan. 2003.

CARVALHO, Ludmila. *A poética dos anjos caídos: um estudo sobre o cinema de Wong Kar-Wai*, 2004. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporânea) - Programa de Pós Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas. Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2004.

CASEBIER, Allan. *Film Appreciation*. New York: Hartcourt Brace Jovanovich, 1976. 208 p.

CHION, Michel. Télévision, Clip, Vidéo. In:_____. *L'audio-vision: son et image au cinéma*. Paris: Éditions Nathan, 1990. p. 133-142.

COOK, Nicholas. *Analysing Musical Multimedia*. New York: Oxford University Press, 1998, 290 p.

DEMOPOULOS, Maria. Thieves like us: Directors under the Influence. *Film Comment*, n. 32 (3), p. 33 -37, may-june 1996.

DREIER, Daniel. Notes. In: *Madonna Megastar*. München: Schirmer Art Books, 1994, 136 p.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. 323 p.

FAGONE, Vittorio. Vídeo frente a vídeo. In: ARISTARCO, Guido; ARISTARCO, Teresa (Ed.). *O Novo Mundo das Imagens Eletrônicas.* Tradução: João Luís Gomes. Lisboa: Edições 70, 1985. p. 109 – 117.

FEINEMAN, Neil. Introduction. In: FEINEMAN, N., REISS, S. *Thirty frames per second: the visionary art of the music video*. Prefácio de Jeff Ayeroff. New York: Abrams, 2000. p.10-31.

FISKE, John. Madonna. In: MACHOR, James L.; GOLDSTEIN, Philip (Ed.). *Reception Study: from literary theory to cultural studies*, London & New York: Routledge, 2001, p. 246-258

FRIEDLANDER, Paul. Os anos 80: A revolução pela TV. In: ____. Rock and Roll: Uma história social. Tradução: A. Costa. Rio de Janeiro: Record, 2002. 366-387 p.

FRITH, Simon. *Performing rites: on the value of* pop*ular music*. Massachusetts: Harvard University Press, 1996. 345 p.

GAZZANO, Marcos G. A vídeo-arte em busca de uma nova linguagem. In: ARISTARCO, Guido; ARISTARCO, Teresa (Ed.). *O Novo Mundo das Imagens Eletrônicas.* Tradução: João Luís Gomes. Lisboa: Edições 70, 1985. p. 129 -139.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Tradução: Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis: Editora Vozes, 2001. 233p.

GOMES, Wilson. As Estratégias de Produção de Encanto. O alcance contemporâneo da Poética de Aristóteles. *Textos de Cultura e Comunicação*, n.35, p. 99 -124, jun 1996.

_____. Princípios de Poética (com ênfase na Poética do Filme). Salvador: FACOM. Texto não publicado. 2003

_____. La Poética del cine y la cuestión del método en el análisis fílmico. *Significação,* n. 21. São Paulo: Annablume, 2004.

GOODMAN, Nelson. *Modos de fazer mundos*. Tradução: António Duarte. Porto: Edições Asa, 1995. 207p.

_____. *Languages of Art: an approach to a theory of symbols.* Indianapolis: Hackett, 1976. 277 p.

GOODWIN, Andrew. *Dancing in the distraction factory*. Minneapolis:University of Minnesota Press, 1992, 237 p.

_____. Fatal distractions: MTV meets postmodern theory. In: FRITH, S.; GOODWIN, A.; GROSSBERG, L. (Ed.). *Sound & vision: the music video reader*. London and New York: Routledge, 1993. p. 45 - 66.

GOW, Joe. Music Video as Communication - Popular Formulas and Emerging Genres. *Journal of Popular Culture*, n. 26 (2), p. 41 -70, 1992.

GROSSBERG, L. The media economy of rock culture: Cinema, postmodernity and autenticity. In: FRITH, S.; GOODWIN, A.; GROSSBERG, L. (Ed.). *Sound & vision: the music video reader*. London and New York: Routledge, 1993. p. 185 - 209.

HARVEY, David. Introdução. In: _____. *Condição pós-moderna. Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Loyola, 1992. 16 - 20.

_____. Modernidade e modernismo. In: _____. *Condição pós-moderna. Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Loyola, 1992. 21 - 44.

_____. Pós-modernismo. In: _____. *Condição pós-moderna. Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Loyola, 1992. 45 - 67.

JAMESON, Fredric. O pós-modernismo e a sociedade de consumo. In: KAPLAN, E. A. (Ed.) *O Mal-Estar no Pós-modernismo - Teorias, práticas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993. p. 25 - 44.

JANOTTI Jr, Jeder. Afeto, autenticidade e socialidade: uma abordagem do rock como fenômeno cultural. In: GOMES, Itania; SOUZA, Maria Carmem de (org). *Media & Cultura*. Salvador: EDUFBA, 2003, p. 77 -95.

JANUS. Entre mil écrans móveis, define-se a vídeo-arte. In: ARISTARCO, Guido; ARISTARCO, Teresa (Ed.). *O Novo Mundo das Imagens Eletrônicas.* Tradução: João Luís Gomes. Lisboa: Edições 70, 1985. p. 118 – 127.

KAPLAN, E. A. Introdução. In: KAPLAN, E. A. (Ed.) *O Mal-Estar no Pós-modernismo - Teorias, práticas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993. p. 11 - 21.

_____. Feminismo/Édipo/Pós-modernismo: O caso da MTV. In: KAPLAN, E. A.(Ed.) *O Mal-Estar no Pós-modernismo - Teorias, práticas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993. p. 45 - 63.

KUREISHI, H., SAVAGE, J. *The Faber Book of* Pop. London: Faber and Faber, 1996. 862p.

LAING, Dave. Music Video: Industrial product, cultural form. *Screen*. n. 26 (2), p. 78-83,1985.

LALANNE, Jean-Marc. Changements à vue – Vingt ans de cinema et de clips. *Cahiers du Cinema*, hors-série (Aux frontières du cinema), p. 62-63, 2000.

LEWIS, Lisa. Being discovered: the emergence of female address on MTV. In: FRITH, S.; GOODWIN, A.; GROSSBERG, L. (Ed.). *Sound & vision: the music video reader*. London and New York: Routledge, 1993. p.129-152.

LIPOVETSKY, G. *A Era do Vazio. Ensaio sobre o individualismo contemporâneo*. Lisboa: Relógio D'água, 1983. 205 p.

_____. *O Império do Efêmero*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. 294 p.

LINDHOLM, Charles. *Carisma: êxtase e perda de identidade na veneração de um líder*. Tradução: Carlos Augusto Costa Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993. 269p.

LONGHI, Jairo. Apêndice à edição brasileira. In: ARMES, Roy. *On Video – O significado do vídeo nos meios de comunicação*. São Paulo: Summus Editorial, 1999, 232-255.

MACHADO, Arlindo. O Vídeo e sua Linguagem. *Dossiê Palavra/Imagem - Revista USP*, n. 16, p.6 – 17, dez. 1992 - fev. 1993.

_____. O diálogo entre cinema e vídeo. In: _____. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papirus Editora, 1997. p. 202-220.

_____. Da Sinestesia, ou a Visualização da Música. *Pucsp*. Disponível em: <http:/www.pucsp.br/~cos-puc/arlindo/sineste.htm>. Acesso em maio 2000.

_____. Reinvenção do videoclipe. In: *A televisão levada a sério*. São Paulo: Editora SENAC, 2001. p. 173-196.

MACHADO, Ida Lúcia. A análise discursiva de um gênero televisual: a entrevista no Talk show Jô Soares 11 e meia. In: CARNEIRO, Agostinho Dias (org.). *O Discurso da Mídia*. Rio de Janeiro: Oficina do Autor, 1996, p. 99 -124.

MERCER, Kobena. Monster metaphors: notes on Michael Jackson's Thriller. In: FRITH, S.; GOODWIN, A.; GROSSBERG, L. (Ed.). *Sound & vision: the music video reader*. London and New York: Routledge, 1993. p. 93-108.

MIDDLETON, Richard. Locating thePopular Music Text. In: MIDDLETON, R. (Ed.). *Reading Pop: Approaches to Textual Analysis in Popular Music*. New York: Oxford University, 2000. p.1-19.

MONTAG, W. O que está em jogo no debate sobre o pós-modernismo? In: KAPLAN, E. A. (Ed.) *O Mal-Estar no Pós-modernismo - Teorias, práticas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993. p. 117 - 1353.

MORIN, Edgard. *Les stars*. Éditions du Seuil 1972, 188 p

PAGLIA, Camille. Madonna I: animalidade e artifício. In: _____. *Sexo, Arte & Cultura Americana*. Tradução: Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.p.15-17.

_____. Madonna II: a Vênus das ondas do rádio. In: _____. *Sexo, Arte & Cultura Americana*. Tradução: Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p.18 - 25.

_____. *Vamps & Tramps: new essays*. Nova York: Vintage, 1994. 532 p.

PAHLAVI, R. Rock video according to Fredric Jameson. 1987. *The Australian Journal of Media & Culture*. Disponível: <wwwmcc.murdoch.edu.au/ReadingRoom/1.2/Bowie.html>. Acesso em fevereiro 2003.

PEETERS, Heidi. The Semiotics of Music Videos: It Must Be Written in the Stars. 2004. Disponível em: < http://www.imageandnarrative.be/issue08/heidipeeters.htm >. Acesso em 11 dez. 2004.

POLAN, Dana. O pós-modernismo e a análise cultural na atualidade. In: KAPLAN, E. A. (Ed.) *O Mal-Estar no Pós-modernismo - Teorias, práticas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993. p. 64 - 80.

RANDALL, Lee. *The Madonna Scrapbook*. New York: Citadel Press, 1992. 224 p.

ROSINY, Claudia. La narration du mouvement en vidéodanse - Modes narratifs d'une forme artistique intermédiatique. *Litterature*, n. 112, p.75 – 87, dec. 1998.

SHUKER, Roy. *Vocabulário de Música* Pop. Tradução: Carlos Szlak. São Paulo: Hedra, 1999. 328 p.

SHUKER, Roy. So you want to be a rock 'n' roll star. In: _____. *Understanding* Pop*ular Music*. London and New York: Routledge, 2001. p.115-138.

SHUSTERMAN, Richard. Forma e funk: o desafio estético da arte popular. In: ____. *Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética* popular. Tradução: Gisela Domschke. São Paulo: Ed. 34, 1998, p.99-142.

STRAW, Will. Popular music and postmodernism in the 1980s. In: FRITH, S.; GOODWIN, A.; GROSSBERG, L. (Ed.). *Sound & vision: the music video reader*. London and New York: Routledge, 1993. p. 3-21.

STURKEN, Marita. La elaboracion de uma historia. *El Paseante*, n. 12, p. 66-78, 1989.

VERNIER, Jean-Marc. L'image pulsation. *Revue D'Esthetique.* n. 10, 129-134, 1986.

VÉRON, Eliseo. Il est là, je le vois, il me parle in: BEAUD, Paul et all. *Sociologie de la communication.* Paris: CNET/Réseau, 1997, p. 521-539.

VOLLER, Debi. *Madonna: the style book*. London, New York and Sydney: Omnibus Press, 1992. 96p.

ZEBRAL, Ana Cristina. *Videoclipe: antecedentes e classificações*. Salvador, 1997. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporânea) - Programa de Pós Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas. Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1997.

Magazines

ALLIS, Tim. Mad for Madonna. *InStyle*, Los Angeles, vol. 8, n. 1, p.156-165, Jan. 2001.

ANSEN, David. Mil mutações por minuto. *Nova*. São Paulo, n. 202, p. 68-71, jul.1990.

CARROL, E. J. Justify your love. *Elle*, New York, vol. XVII, n.6, p.148-157, Feb. 2001, 204

DALY, Steven. Like an artist. *Vanity Fair*. New York, n. 485, p.146- 156, Nov. 2000.

DALY, Steven. Madonna Marlene. *Vanity Fair*. New York, n. 506, p. 308-313; 360-362, out. 2002.

GAINES, Donna. Let's talk about sex. *Rolling Stone*. New York, n.773, p.91-168, nov.1997.

GINSBERG, Merle. Madonna: the saga continues. *W*. New York, vol. 32, n 4, p 248 -251.

HANDELMAN, David. Madonna's head trip. *Vogue*, New York, p. 288-295, 393, Oct. 1992.

HIRSHEY, Gerri. Women who rocked the world. *Rolling Stone*. New York, n.773, p.41-90, Nov.1997.

KELLY, Deirdre. Vincent Paterson: without his moves would Michael be as bad, Madonna so in Vogue? *Dance Magazine*. n. 66 (10), p. 8 - 9, Oct. 1992.

MAILER, Norman. Like a lady. *Esquire*. New York, vol. 122, n.2, p.40- 56, Aug.. 1994.

McLANE, Daissan. Like a geisha. *Harper's Bazaar*, New York, Feb.1999. p.126-135

MIGUEL, Lilly. Rocking the movies. *Speak Up*, São Paulo, n.53, p.32- 34, Aug. 1991.

ORTH, Maureen. Madonna in the wonderland. *Vanity Fair*, New York, vol.55, n.10, p. 204-212, 298-306, Oct. 1992.

SALAMON, Julie. Madonna's moment. *Vogue, New York*, vol. 186, n.10, p.300-313, 378-379, Oct. 1996.

STANTON, Harry Dean. Madonna. *Bizz*, São Paulo, n. 18, p. 51 - 58, jan. 1987.

WILLIAMS, Greg. And still I rise. *Arena*, London, n.85, p.38-46, Jan./Feb. 1999.

ANEXO I

Pinturas de Tamara de Lempicka citadas no videoclipe *Open your Heart*

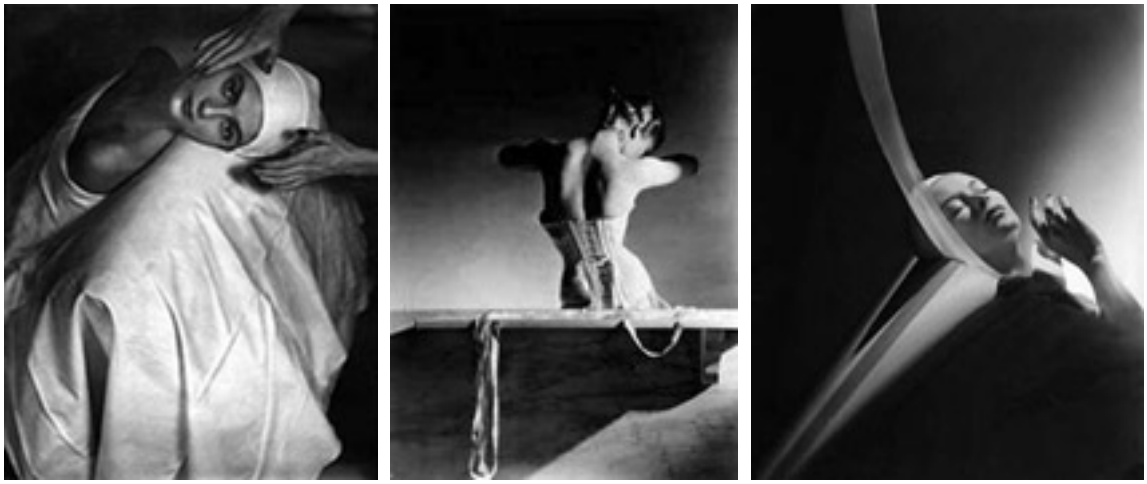
Figura 1: ***Andromeda*****, 1929**

Figura 2: ***Bela Rafaela, 1927***

Figura 3: ***Marquis D'Afflitto, s/d***

ANEXO II

Trabalhos dos fotógrafos citados no clipe *Vogue*



Série 1: Horst P. Horst

Figura 1: George Hurrel

Figura 2:Hoynigen-Huene

ANEXO III

Trabalhos do fotógrafo Guy Bourdin citados no clipe *Hollywood*

ANEXO IV
VIDEOGRAFIA DE MADONNA

1982: *Everybody* – Ed Steinberg
1983: *Burning Up* – Steve Barron
1984: *Bordeline* – Mary Lambert
1984: *Lucky Star* – Arthur Pierson
1984: *Like a Virgin* – Mary Lambert
1985: *Material Girl* – Mary Lambert
1985: *Crazy for You* – Harold Becker
1985: *Into the Groove* – Susan Seidelman
1985: *Dress You Up* – Danny Kleinman
1986: *Live to Tell* – James Foley
1986: *Papa Don't Preach* – James Foley
1986: *True Blue* – James Foley
1986: *Open your Heart* – Jean-Baptiste Mondino
1987: *La Isla Bonita* – Mary Lambert
1987: *Who's That Girl* – Peter Rosenthal
1989: *Like a Prayer* – Mary Lambert
1989: *Express Yourself* – David Fincher
1989: *Cherish* – Herb Ritts
1989: *Oh Father* – David Fincher
1989: *Dear Jessie* – Animation Factory
1990: *Vogue* – David Fincher
1990: *Hanky Panky* – Mark 'Aldo' Miceli
1990: *Justify My Love* – Jean-Baptiste Mondino
1992: *This Used to Be My Playground* – Alek Keshishian
1992: *Erotica* – Fabien Baron
1992: *Deeper and Deeper* – Bobby Woods
1993: *Bad Girl* – David Fincher
1993: *Fever* – Stephane Sednaoui
1993: *Rain* – Mark Romanek
1993: *Bye Bye Baby* – Mark 'Aldo' Miceli
1994: *I'll Remember* – Alek Keshishian

1994: *Secret* – Melodie McDaniel

1994: *Take a Bow* – Michael Haussman

1995: *Bedtime Story* – Mark Romanek

1995: *Human Nature* – Jean-Baptiste Mondino

1995: *I Want You* – Earle Sebastian

1995: *You'll See* – Michael Haussman

1995: *Veras* – Michael Haussman

1996: *Love Don't Live Here Anymore* – Jean-Baptiste Mondino

1996: *You Must Love Me* – Alan Parker

1996: *Don't Cry For Me Argentina* – Alan Parker

1997: *Another Suitcase In Another Hall* – Alan Parker

1998: *Frozen* – Chris Cunningham

1998: *Ray of Light* – Jonas Akerlund

1998: *Drowned World/ substitute of love* – Walter Stern

1998: *The Power of Goodbye* – Matthew Rolston

1999: *Nothing Really Matters* – Johan Renck

1999: *Beautiful Stranger* – Brett Rattner

2000: *American Pie* – Philipp Stolzl

2000: *Music* – Jonas Akerlund

2000: *Don't Tell Me* – Jean-Baptiste Mondino

2001: *What It Feels Like for a Girl* – Guy Ritchie

2001: *GHV2 Mega-Mix*

2001: *Holiday 2001* – Hamish Hamilton

2002: *Die Another Day* – Traktor directing team

2003: *American Life* – Jonas Akerlund

2003: *Hollywood* – Jean-Baptiste Mondino

2004: *Love Profusion* – Luc Besson

BARRETO, Rodrigo Ribeiro. *A Fabricação do ídolo pop: A análise textual de videoclipes e a construção da imagem de Madonna*, 2005. 197 f. il. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporânea) – Programa de Pós Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas. Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

Autorizo a reprodução [parcial ou total] deste trabalho para fins de comutação bibliográfica

Salvador, 9 de maio de 2005

Rodrigo Ribeiro Barreto