

SOUND AND VISION. CONTRIBUTOS PARA O ESTUDO DO VIDEOCLÍPE ·

Andréa M. Diogo¹

Resumo: Ao longo das últimas décadas, o interesse pelo estudo do videoclipe tem espoletado um considerável número de metodologias de análise e revisões críticas dos seus principais conceitos, meios de disseminação e novas tipologias. Não obstante da teorizada inaplicabilidade de uma metodologia universal, verifica-se uma lacuna de ferramentas de parametrização aliadas ao estudo do videoclipe. Por conseguinte, e refletindo sobre o videoclipe enquanto um objeto independente, compreendemos a importância de evidenciar a relação interdisciplinar estabelecida entre os componentes textuais, visuais e sonoros, como também as transformações exercidas sobre a forma como percebemos e consumimos os vídeos de música desde a sua ascensão enquanto «fenómeno televisivo». A presente comunicação pretende, assim, abordar não só a problemática em torno do suporte (naquilo que é o campo operativo das práticas artísticas do século XX), mas também os parâmetros e possibilidades de uma análise aplicada a um caso de estudo particular. Nesse sentido, entendemos a videografia de David Bowie (1969-2017) como um caso determinante quer para a consolidação formal da nossa proposta metodológica, quer para perspetivar o nosso entendimento sobre as leituras e percursos que se concretizam e repercutem, tanto no campo da Cultura Visual, como ao longo da sua produção artística.

Palavras-chave: Cultura visual, David Bowie, metodologia, videoclipe.

Contacto: andrea.m.diogo@gmail.com

Introdução

Assente na impossibilidade de definir uma metodologia universal para a análise da imagem em movimento², o presente artigo pretende oferecer uma reflexão em torno do estudo do videoclipe³ enquanto um «objeto artístico» (Fiske 1986, 74; Costa 2016, 27) constituído por conjunto de componentes (som e imagem) sinérgicos. Nesse sentido, prova-se necessário refletir sobre o

¹ Mestranda em História da Arte, Património e Cultura Visual, pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (2016/2018). O tema da dissertação (em conclusão) incide sobre videografia de David Bowie (1969-2017), cuja análise reflectirá um contributo para o estudo do videoclipe.

² Segundo os autores Jacques Aumont e Michel Marie, «não existe um método universal de análise do filme», uma vez que esta depende sempre do tipo de objeto e dos paradigmas teóricos considerados. Cf. Aumont, J. & Marie, M. 2009. *A análise do filme*. Lisboa: Texto & Grafia, 7.

³ Optámos pela normatização do termo ‘videoclipe’ para efeitos de um entendimento generalizado do suporte, dadas as limitações impostas pela natureza do artigo. A correta especificação dos vários termos – como ‘clipe promocional’ e ‘clipe de música’ (entre outros) –, depende da devida explanação do seu contexto tecnológico de produção. Estamos, portanto, cientes que o recurso a uma terminologia redutora condiciona a correta designação do suporte, que invariavelmente valoriza o ‘vídeo’ sobre o ‘filme’.

conceito de «áudio-visão» teorizado por Michel Chion (1994), de modo a compreender a relação entre o som e a imagem (frequentemente desconsideradas pelos estudos fílmicos), mas também o paradoxo do «olhar libertado» que o videoclipe oferece, enquanto um *medium* «criador e usufruidor de um arsenal de dispositivos» (1994, 166). Pretende-se, portanto, sugerir uma leitura do videoclipe a partir de premissas e parâmetros estabelecidas, sem descurar a problemática que encerram. Assim, torna-se fundamental definir, num primeiro momento, um enquadramento teórico e operativo capaz de circunstanciar, não só os princípios estabelecidos na literatura (e respetivas lacunas), mas também a relação formal e morfológica que o videoclipe estabelece com os seus antecedentes – naquilo que diz respeito à sincronia som-imagem, e, sobretudo, à própria evolução dos dispositivos tecnológicos.

Subsequentemente, a videografia de David Bowie (1969-2017) é assumida enquanto um exercício pertinente à concretização das questões elencadas, uma vez que a extensão da sua produção permite acompanhar a evolução formal e estética do *medium*, e, sobretudo, possibilita uma leitura de conjunto. Por fim, foi igualmente tida em consideração a questão em torno da «dialética da imagem» (Didi-Huberman 2011, Belting 2014)⁴, que permitiu fazer um breve apontamento sobre o videoclipe enquanto uma construção capaz de veicular uma iconografia assente na transversalidade de referências (quer visuais, quer sonoras), «entendidas na duplicidade do seu sentido incorpóreo e medial» (Barreira 2017, 20)⁵.

1. Enquadramento

1.1. Breve reflexão teórica

No decorrer das últimas três décadas, a literatura tem tecido considerações acerca do videoclipe que o apontam, num primeiro momento, como um produto resultante do advento da televisão, e, num segundo momento,

⁴ Para considerações mais aprofundadas sobre este assunto, Cf. Didi-Huberman, Georges. 2011. *O que nós vemos, o que nos olha*. Porto: Dafne Editora; Belting, Hans. 2014. *Antropologia da Imagem*. Lisboa: KKYM+EAUM.

⁵ Cf. Barreira, Hugo. 2017. *Imagens na Imagem em Movimento. Documentos e Expressões*. Porto, Faculdade de Letras Universidade do Porto. Tese de Doutoramento.

como uma revitalização experimental e criativa pós-MTV, de profunda relação à ascensão da internet e de toda uma nova cultura intermedial. De facto, destas abordagens podemos extrair as preocupações dedicadas essencialmente (contudo não exclusivamente) à análise visual e/ou textual do videoclipe, enquanto um objeto resultante de uma «estética pós-moderna» (Fiske 1986, Kaplan 1989, Grossberg 1993), ou um objeto permeável a «novas» abordagens ao suporte ditadas pela era digital (Peverini 2011, Korsgaard 2013). Respetivamente à componente sonora, não se verifica uma mesma valorização, uma vez esta ser considerada secundária por impor numa pré-existência à criação visual (Selva Ruíz 2012, 102). Contudo, autores como Andrew Goodwin (1992) ou Carol Vernallis (2004) asseveram ser essencial a sua apreciação dada a sua significância na relação simbiótica exercida entre o som, a imagem e o texto, superando assim qualquer «tradução» unilateral.

1.2. Sincronia entre som e imagem: da *Gesamtkunstwerk* ao pequeno ecrã

Refletindo sobre as noções de simbiose e sincronia entre som e imagem, torna-se necessário rever alguns dos antecedentes do videoclipe, pois, por um lado, sustentam as potencialidades da análise do *medium* enquanto um conjunto de componentes; por outro, evidenciam a própria evolução dos dispositivos tecnológicos que ditaram não só os formatos, como as opções estéticas e padrões de consumo.

Atentando às preocupações de sincronia de som e imagem expressas por Richard Wagner (1849), cuja teorização define uma combinação suficientemente coesa capaz de «criar uma nova forma artística audiovisual», isto é, «uma obra de arte total» (Wagner apud Rogers 2014, 384). É com base nesta aferição que se compreende a importância do conceito de *Gesamtkunstwerk* no desenvolvimento da estética do videoclipe, uma vez que este também permite «a combinação da música, literatura e artes visuais numa síntese efetivamente sinestésica» (Napoli 2012, 35)⁶. Todavia, Holly Rogers defende que são «as animações audiovisuais em Plexiglass de Oskar Fischinger

⁶ Cf. Napoli, M. D. 2012. “Short Review of the Relationship between video, music and art”. *CITAR Journal* 4 (1): 33-40. doi: 10.7559/citarj.v4i1.39.

que melhor ilustram [esta] relação», uma vez que valorizam o diálogo entre si, por oposição a uma mera tradução visual (Rogers 2014, 384-385).

Segundo, Napoli «são igualmente representativas as experiências destinadas a ‘dar voz’ aos filmes (...) desde os discos em baquelite (...) aos filmes sonoros», pois «é na base experimental que assenta o subsequente desenvolvimento criativo e tecnológico» que propiciou, não só «o enorme sucesso do filme musicado», como a «emergência de novos formatos e ferramentas» – de entre os quais, os *soundies*⁷ (vistos através de uma vídeo-jukebox⁸) e os *feature e short films* (que concretizam a transmigração dos formatos da rádio para o pequeno ecrã, com o advento da televisão) (2012, 33-34). Paralelamente à gradual evolução dos formatos, assiste-se à evolução das próprias composições filmadas que, de meras performances pré-gravadas a «soluções de excepcional criatividade (...) artisticamente autónomas» (*Ibidem*).

Dada a sua capacidade em preencher «a ‘inevitável ausência’ de um disco», o videoclipe assume-se rapidamente como um mecanismo de «construir e disseminar a imagem de uma artista» (Rogers 2014, 386). Assim, a sua popularidade – que se fez sentir no decorrer da década de 1970s, e, sobretudo após a ascensão da MTV (1981) – conquistou um alcance comercial e fisicalidade performática sem recorrer a *tours* de concertos (Viñuela Suárez 2015, 2).

2. Sound and Vision: apontamentos para o estudo do videoclipe

2.1. Premissas e parâmetros de análise

No âmbito desta reflexão exploratória, foram considerados os princípios de Andrew Goodwin a respeito da análise do videoclipe que, embora um pouco datados, face à estética e entendimento vigentes, constituem um ponto de partida profícuo para o exercício proposto⁹. Nesse sentido, das premissas

⁷ Os *soundies*, ou «short promotional music films», são considerados os antecedentes diretos do videoclipe pela sua estrutura que «deriva da performance televisiva, onde os artistas interpretam uma canção, com a possível inclusão de outros músicos ou dançarinos». (Cf. Napoli 2012, 34).

⁸ A par da Panoram (EUA), foram também fabricadas a Scopitone (França) e a Cinebox/Colorama (Itália). Cf. The Scopitone Archive. 2014. “Cinebox/Colorama/Cinejukebox Films. Acedido a 10 de junho de 2018. <http://www.scopitonearchive.com/cinebox/index.html>.

⁹ Note-se que um aprofundado enfoque sobre esta questão deve impreterivelmente sustentar-se em premissas análogas (Fiske 1986, Kaplan 1989, Gow 1992, Vernallis 2004, Railton & Watson

elencadas ao longo da obra *Dancing in the Distraction Factory: Music Television and Popular Culture* (1992), importa relevar o enfoque dado à relação entre a música, o visual e o texto – à qual dedica um capítulo em valorização da «musicologia da imagem» (Goodwin 1992, 49-71) –, que, em última instância, exorta influência sobre o «diálogo interno» proposto pelas referências intermediais (e respetiva transmigração)¹⁰. Debruça-se ainda sobre a divisão analítica da narrativa visual, compreendida em três categorias principais – *narrativa*, *performance* e de *base concetual*¹¹ –, às quais assimila a relação dos construtos visuais a géneros musicais específicos (1992, 131-155). De igual modo, oferece uma leitura em perspetiva das «noções do olhar» que não só concebe o videoclipe como um reflexo da cultura vigente, mas também um *espelho* das imposições da editora¹² (1992, 156-180).

Por fim, e incidindo sobre a importância da valorização do som, releva-se o pertinente contributo de Carol Vernallis (2004, 2013), do qual se evidenciam três particularidades que tece sobre a leitura da «faixa sonora» enquadrada pelo visual: a pontuação de transições (enquanto definição da linha musical ou do ambiente), a cadência rítmica, assim como a «híper-fisicalidade» ou «híper-foco sonoro» (obtida através da transformação do registo visual num vestígio aural) (Vernallis 2013, 712-715).

Considerando os videoclipes *Miracle Goodnight* (1993) e *Lazarus* (2016) da videografia de David Bowie, é possível compreender algumas destas questões,

2011, Selva Ruíz 2012, Korsgaard 2017), de modo a definir convenientemente qualquer entendimento.

¹⁰ Note-se que o «diálogo interno» proposto, contempla os diálogos que a música estabelece entre si, com a imagem previamente definida pelo artista, e com outros videoclipes com que se relaciona. Cf. Goodwin 1992, 98-130.

¹¹ Não obstante o caráter redutor das categorias propostas, Railton & Watson (2011), na senda trilhada por Joe Gow (1992) e, invariavelmente, Goodwin, propõe uma divisão quaternária, que, de certo modo, complementam a categorização definida pela literatura. Nesse sentido, além das categorias *narrativa* e *performance* (na qual estão compreendidos toda e qualquer atuação da banda ou intérprete, desde que fórmula predominante da narrativa, tanto ao vivo (em concerto), como em estúdio e/ou num cenário simulado), acrescentam a categoria *documental*, ou *pseudo-documental* (pelo comentário antropológico que propicia sobre o processo criativo do artista), assim como a categoria *artística* (enquanto veículo de experimentação estética). Cf. Railton, D. & Watson, P. 2011. *Music Video and the Politics of Representation*, 41-65. Edinburgh: Edinburgh University Press.

¹² A este respeito, importa reter as aportações destas ‘imposições editoriais’ enquanto um veículo de promoção da imagem de um artista, e respetivos motivos visuais; que, por conseguinte, define uma necessidade *voyeur* de apreender uma perspetiva mais introspetiva do artista.

como, por exemplo, o impacto da relação do visual com a música na estrutura da narrativa. Por um lado, *Miracle Goodnight*¹³, exemplifica uma sincronia rítmica entre a música e as transições visuais: a transposição do motivo musical (harmonioso e ritmado) para a estética visual define-se numa profusão de cor. Por outro lado, *Lazarus*¹⁴, embora explore uma solução análoga, remete para uma sincronia visual e sonora de cadência lenta que sugere um motivo e estética sóbria e sombria, por oposição ao primeiro exemplo.

Ao salientar a importância da análise do som no videoclipe, afere-se à sua presença sempre constante (Chion 1994, 157). E, partindo desta aceção, é possível entender a presença de som externo à faixa sonora «pré-existente». Nesse sentido, e a título de exemplo, *Thursdays' Child* (2002)¹⁵, além da voz do locutor de rádio que anuncia o título e interpreta da música, inclui a voz de Bowie, em diegese, que canta sussurradamente em frente ao espelho, num registo sobreposto¹⁶ [Ver Imagem 1]. Por outro lado, esta «presença do som» pode ser igualmente considerada enquanto um corpo obtido através de uma ilusão sinestésica, ou do recurso a aparelhos que permita «visualizar» o som. Para o efeito, a versão do videoclipe *Love is Lost*, de Barnaby Roper (2013)¹⁷ permite explorar brevemente o conceito de *híper-fisicalidade*, feito sentir pela meticulosa sincronia do som e da imagem da ação de bater palmas, que, em última instância, confere uma sensação de tactilidade (Vernallis 2013, 713). Por seu turno, *Space Oddity* (1972)¹⁸ exhibe os espectros eletrónicos produzidos por um osciloscópio, quer a título individual, quer sobrepostos à *performance* [Ver Imagem 2]. Porém,

¹³ Cf. Rolston, M. 1993. “Miracle Goodnight”. Vídeo YouTube, 04:11. Publicado por emimusic, 29 de fevereiro de 2009. <https://youtu.be/829mlJiRCIU>.

¹⁴ Cf. Renck, B. J. 2016. “Lazarus”. Vídeo YouTube, 04:09. Publicado por David Bowie, 7 de janeiro de 2016. <https://youtu.be/y-JqH1M4Ya8>.

¹⁵ Cf. Stern, W. 1999. “Thursday’s Child”. Reprodução digital, 04:35. In *Best of Bowie*. 2002. EMI Records Ltd. UK4901039, 2007, DVD.

¹⁶ *Thursday’s Child* (2003) é igualmente profícuo para exprimir algumas noções de olhar expressas anteriormente, quer pelo recurso ao espelho – que nos aponta para uma faceta mais íntima do representado – que para a questão da «apresentação do artista».

¹⁷ Cf. Roper, Barnaby. 2013. “Love Is Lost (Hello Steve Reich Mix by James Murphy for the DFA)”. Vídeo Youtube, 10:26. Publicado por David Bowie, 14 de novembro de 2016. <https://youtu.be/VpXleysIs90>.

¹⁸ Cf. Rock, M. 1972. “Space Oddity”. Vídeo Youtube, 05:02. Publicado por David Bowie, 27 de fevereiro de 2007. <https://youtu.be/cYMCLz5PQVw>.

mais do que a traduzir visualmente aquilo que está a ser tocado, este exemplo em concreto, responde apenas a uma estética científica vigente¹⁹.



Imagem 1 – Thursday's Child © David Bowie, 2003.

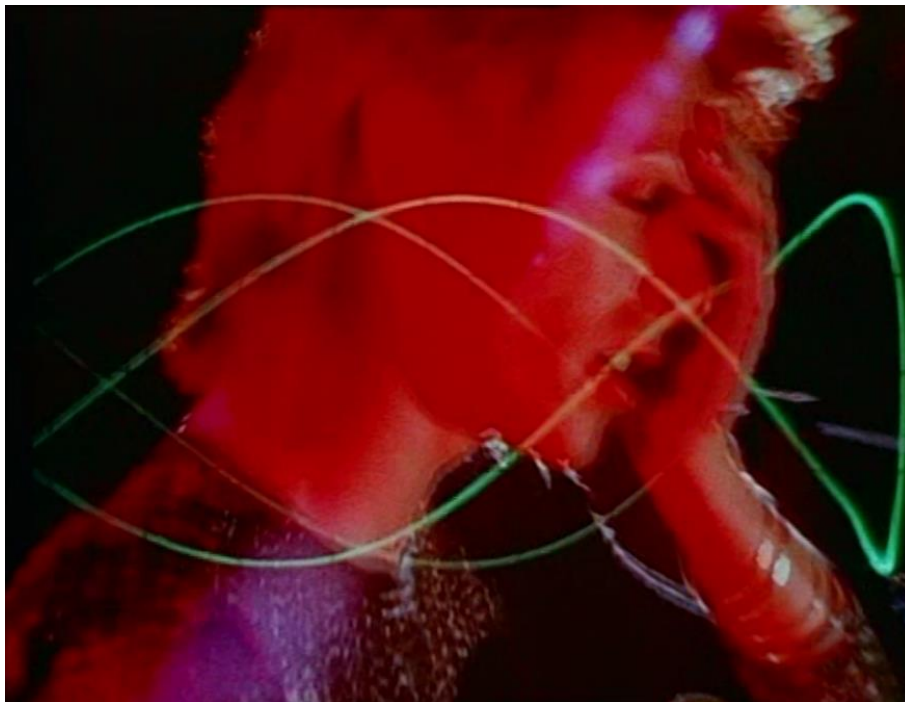


Imagem 2 – Space Oddity © David Bowie, 1972.

¹⁹ Naquilo que diz respeito aos equipamentos apresentados, sendo o osciloscópio um dos aparelhos da diversa parafernália presente no estúdio.

Independentemente das premissas de análise discutidas anteriormente, o videoclipe, enquanto um objeto concreto, permite elencar um conjunto de parâmetros de sistematização do seu conteúdo sonoro e visual²⁰. Para o efeito, foram elaboradas três tabelas que expressam uma síntese dos aspetos técnicos, formais e visuais praticáveis, e, portanto, transversais a qualquer exemplo.

ASPECTOS TÉCNICOS (SUPORTE)			
SUPORTE	FILME		
	VÍDEO		
	DIGITAL		
FORMATO DA IMAGEM	TRADICIONAL (4:3)		
	<i>COMMON EUROPEAN WIDESCREEN</i> (5:3)		
	PANORÂMICO (16:9)		
	...		
DURAÇÃO			
COR ²¹	P&B		
	A CORES	NATURAL	KODACHROME
			POLYVISION
			PAL
			NTSC
			...
		ARTIFICIAL	COLORIDO
		MANUAL	
		...	
		OUTROS MÉTODOS	
	MISTA		
ANIMAÇÃO	PRESENÇA	BASE	
		PONTUAL	
	TÉCNICA	TRADICIONAL	

²⁰ Note-se que a nossa intenção não é estabelecer um modelo definitivo de parâmetros de análise, senão um contributo ao estudo do videoclipe e desenvolvimento do mesmo.

²¹ Sempre que possível, deve-se indicar o sistema de cor empregue, de acordo com o tipo de suporte (filme, vídeo ou digital) e o método de processamento da cor respetivo.

DIGITAL	
OUTRAS	STOP-MOTION
	CLAYMOTION
	...

Tabela 1 – Parâmetros de análise: aspectos técnicos. Esquema produzido pela autora, 2018.

Nessa aceção, os aspectos técnicos (*Tabela 1*) procuram listar elementos relacionados ao suporte propriamente dito, de entre os quais especifica: a natureza do suporte físico (filme, vídeo) ou digital; o formato da imagem; a duração; a cor e respetivo método de processamento empregue; assim como, o recurso a técnicas de animação e de que forma estas estão, ou não, presentes. Atentando, por exemplo, ao videoclipe realizado para o tema ‘New Killer Star’ (2003) de David Bowie²², é notório o recurso à animação digital, cujo efeito base procura emular o processo analógico da ilusão lenticular de movimento através do encadeamento cintilante entre duas perspetivas de uma mesma imagem, que, ao manter-se uma constante ao longo do vídeo, além de acentuar a relação rítmica estabelecida entre o som e a imagem, enfatiza uma alongação experiencial do tempo.

ASPECTOS FORMAIS (CONTEÚDO)		
CONCEITO-BASE	RELAÇÃO C/ A MÚSICA	PONTUAÇÃO VISUAL
		SINCRONIA RÍTMICA
		HÍPER-FISICALIDADE
NARRATIVA	CONTÍNUA	
	ENCADEADA	
	NON SEQUITUR	
DISPOSITIVOS TÉCNICOS	TRANSIÇÕES	PLANO ÚNICO
		CORTE DIRETO
		ESBATIMENTO

²² Cf. Bovlston, B. 2003. “New Killer Star”. Vídeo YouTube, 03:43. Publicado por David Bowie, 20 de fevereiro de 2015. <https://youtu.be/fwH1g2fW6Pc>.

	SOBREPOSIÇÃO
ENQUADRAMENTO	
VELOCIDADE	SLOW-MOTION
	ACELERADO
	EM REVERSO

Tabela 2 – Parâmetros de análise: aspetos formais. Esquema produzido pela autora, 2018.

Quanto aos aspetos formais (*Tabela 2*), é medida a forma de como ocorre a relação da imagem com a música: se esta se manifesta enquanto uma pontuação entre transições, se traduz uma sincronia rítmica, ou se concretiza o conceito de *híper-fisicalidade*. Em segundo lugar, parametriza-se a narrativa em três vertentes: contínua (se demonstrar continuidade do motivo); encadeada (quando apresenta mais do que uma narrativa ou perspectiva alternadamente); e *non sequitur* (quando não sugere qualquer sequencialidade). Seguidamente, compreendem-se os dispositivos técnicos enquanto: a transição de fotogramas (naquilo que pode constituir desde um *plano único* a uma série de sequências transitadas por meio de *corte direto*, *esbatimento* ou *sobreposição*), o enquadramento, assim como o recurso a efeitos na velocidade (como *slow-motion*, tempo acelerado ou em reverso).

ASPECTOS VISUAIS (LINGUAGEM)	
TEMA	
CATEGORIA	DOCUMENTAL
	NARRATIVO
	PERFORMATIVO
	ARTÍSTICO
ICONOGRAFIA	PRESENTE
	NARRATIVA
	REFERÊNCIA
	SONORA
	VISUAL
	TEXTUAL

Tabela 3 – Parâmetros de análise: aspetos visuais. Esquema produzido pela autora, 2018.

Por fim, os aspetos visuais (*Tabela 3*) refletem sobre o tema interpretado, e se ocorre uma consonância entre os motivos sonoros e os motivos representados. Seguidamente, é abordada a categoria que, não obstante o seu pendor redutor, elenca as subcategorias: documental, narrativo, performativo e artístico. De igual modo, é possível associar à Linguagem elementos respetivos à própria Iconografia veiculada pelo vídeo; contudo, e uma vez presente, incidem sobre a narrativa desenvolvida, assim como a(s) base(s) de referência – sonora, visual ou textual – e os símbolos mais significativos.

Nesse sentido, e observando o videoclipe *The Next Day* (2013)²³, são notórias as inúmeras referências a uma iconografia de índole cristã – desde as figuras religiosas que pontua a narrativa, às simbologias veiculadas. Por seu turno, *Love is Lost* (2013), não obstante a referência explícita no título, atesta a uma referência sonora e visual que remete para o universo de Steve Reich: se por um lado, o registo sonoro evoca o som e ritmo de bater palmas explorado nos exercícios de Reich, como *Clapping Music* (1989)²⁴, por outro, a sequência inicial lembra a sincronia som-imagem explorada nas suas óperas visuais.

2.2. Problematização

Além da desconsideração da componente sonora, digerida ao longo do artigo, o estudo do videoclipe evidencia inúmeras questões profícuas à sua problematização. Contudo, e dadas as limitações sentidas, serão consideradas as mais prementes.

Assim, e refletindo sobre a divisão do videoclipe em categorias principais, compreendemos a «impureza do fenómeno» (Coelho 2006)²⁵, pois ao

²³ Cf. Sigismondi, F. 2013. “The Next Day”. Vídeo YouTube, 02:58. Publicado por David Bowie, 7 de maio de 2013. <https://youtu.be/7wL9NUZRZ4I>.

²⁴ Cf. Reich, S. 1989. *Early Works*. Elektra Nonesuch, 1987, compact disc.

²⁵ Cf. Coelho, L. R. 2003. “As Relações entre canção, imagem e narrativa nos videoclipes”. *XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*: (2). Belo Horizonte: INTERCOM.

não serem mutuamente exclusivas, revelam-se redundantes. Se tomarmos como exemplo o clipe *The Jean Genie* (1972) realizado por Mick Rock²⁶, rapidamente compreendemos este ponto. O clipe apresenta dois segmentos: um principal onde podemos ver e ouvir a banda a tocar, naquilo que pode ser registado enquanto ‘Performance’; e um secundário onde observamos uma ‘narrativa’ de registos soltos – Cyrinda Foxe e David Bowie em frente ao (então demolido) The Mars Hotel, em São Francisco – cuja fórmula aponta para um parentesco de uma outra categoria. Não obstante a sua estrutura simples, é perceptível um condicionamento – porém, é possível que este seja tão mais acentuado quão mais complexa for a estrutura em análise. Do mesmo modo, é possível tecer um breve apontamento sobre as «novas» propostas, como os *Lyric vídeos*: embora o vídeo póstumo para o tema *No Plan* (2017)²⁷ de David Bowie, não seja o exemplo mais representativo, expõe a questão de uma construção que extravasa as categorias acima referidas. Assim, a divisão tida como normativa passa a enquadrar cada vez mais a exceção, dada a frequente interseção de soluções (quer abrangentes, quer específicas), e respetivas possibilidades formais e estéticas.

De igual forma, a análise isolada de um videoclipe (ou de um conjunto) do seu contexto influi uma leitura redutora não só da relação que estabelece com o próprio suporte, a indústria musical e, sobretudo, com a cultura popular vigente; como também da transmigração dos conteúdos que recebe, apropria, redefine e transmite.

3. *Transition. Transmission*: apontamentos para o estudo de uma iconografia

Dado o seu carácter intermedial, o videoclipe compreende a migração de conteúdos e referenciais da cultura vigente. Uma reflexão sobre esta questão, vista especialmente à luz da Cultura Visual, possibilita um melhor entendimento sobre as potencialidades da leitura que propicia enquanto um conjunto de

<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/48650596182031961566843099816384469322.pdf>

²⁶ Cf. Rock, M. 1972. “The Jean Genie”. Vídeo Youtube, 04:04. Publicado por David Bowie, 27 de fevereiro de 2009. <https://youtu.be/CGQo6zpVzt8>.

²⁷ Cf. Hingston, T. 2017. “No Plan”. Vídeo Youtube, 04:02. Publicado por David Bowie, 7 de janeiro de 2017. <https://youtu.be/xIgdid8dsC8>.

códigos: mais do que um efeito de *pastiche*²⁸, uma leitura de contexto transversal a uma videografia específica ao um autor e/ou intérprete.

Assim, e assimilando a videografia de David Bowie como um conjunto, presta-se a compreensão das permanências, recorrências e variações (sonoras e visuais) ao longo da sua diacronia, assim como do seu impacto a jusante. Para o efeito, indica-se a narrativa consagrada a Major Tom, extraída das múltiplas leituras subjacentes: se por um lado, evidencia a migração de uma ideia/conceito dentro de um mesmo *corpus*; por outro, permite acompanhar a atualização e adaptação dos códigos veiculados. De facto, Major Tom pontua o percurso audiovisual de David Bowie, assumindo um duplo papel: ora de nostalgia, ora de cisão e/ou revelação. Partindo de uma breve leitura dos exemplos abaixo elencados, é possível reter alguns apontamentos:

Major Tom, é apresentado pela primeira vez no clipe promocional de *Space Oddity* em 1969²⁹ – enquanto um reflexo simbólico do «ritual de demonstração tecnocrática» sentido à época, no âmbito do progresso científico materializado pela missão espacial Apolo 11 (Broackes & Marshall 2013, 42)³⁰. Após o sucesso comercial de *Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* (1972), Major Tom adquire uma nova «roupagem» sonora e visual, enquanto manobra de revitalização do repertório anterior de David Bowie. Ao comparar os dois registos, não só é óbvia a transformação da *mise-en-scène*, como da própria tonalidade e orquestração musical: o clipe original enfatiza a narratividade visual em torno da «experiência espacial»; ao passo que o segundo clipe reflete uma preocupação mais centrada na performance do intérprete principal (já sob o signo de Ziggy Stardust).

Em 1980, Major Tom reemerge com o *single Ashes to Ashes*³¹ que nos lembra «um tipo de uma anterior canção»³². Agora um «junkie», Major Tom

²⁸ O termo ‘pastiche’ deve ser aqui entendido à luz da «estética pós-moderna», atribuída ao videoclipe por alguns autores, enquanto uma fórmula de construção visual demarcada pelas referências diretas da cultura popular vigente.

²⁹ Cf. Rock, M. 1969. “Space Oddity”. Reprodução digital, 03:55. In *Best of Bowie*. 2002. EMI Records Ltd. UK4901039, 2007, DVD.

³⁰ Cf. Broackes, V. & Marsh, G. 2013. *David Bowie Is*. Londres: V&A Publishing.

³¹ Cf. Mallet, D. & Bowie, D. 1980. “Ashes to Ashes”. Vídeo YouTube, 03:49. Publicado por David Bowie. 6 de março de 2009. <https://youtu.be/CMThz7eQ6K0>.

³² Cf. Bowie, D. 1980. “Ashes to Ashes”. *Scary Monsters (and Super Creeps)*. RCA Victor, 1985, compact disc.

assume um corte com o passado que explora como um *conto cauteloso*: ora sentado numa «cadeira espacial» inserida numa cena doméstica, ora envelhecido e suspenso de uma estrutura amorfa (algures no espaço?), o ambiente onírico presente em ambos os cenários traduz a conceptualização de um «passado», recordado pelo próprio como uma memória pouco feliz. Em adição, o compasso «fúnebre» da narrativa – denunciado pela sequência da marcha lenta das personagens, seguidas por uma retroescavadora – é amplificado pela relação contrastante (e contraditória) estabelecida entre as ambiências sonoras e visuais. Por seu turno, o videoclipe *Slow Burn*³³ plasma o conceito explorado em *Space Oddity* (1972) – o performer circunscrito à *tin can* da sala de gravação –, evocando um ambiente de alienação análogo – transposto quer no «espaço estrelado» sugerido pelos pequenos focos de luz refletidos sobre um fundo negro; quer na concretização visual de um ‘Major Tom’, memorado nos quinze segundos finais do clipe [Ver Imagem 3].

Embora já preconizado em *Hallo Spaceboy* – cuja elegia sugere um *spaceboy* adormecido de «silhueta estacionária», prestes a ser coberto por «pó de lua»³⁴ –, é somente no videoclipe *Blackstar*³⁵ que se revela o estágio final de Major Tom: um astronauta jacente num outro planeta, cuja abertura da viseira denuncia um crânio coberto de joias que, à semelhança das relíquias de santos católicos mártires, concretiza um culto em torno de si – que, em última instância, prevê o próprio culto em torno da imagem de David Bowie após a sua morte.

³³ Cf. Koepke, G. 2002. “Slow Burn”. Vídeo em linha, 03:53. Publicado por David Bowie News, 4 de agosto de 2016. <https://davidbowienews.com/2016/08/slow-burn-previously-unreleased-full-video/>.

³⁴ Cf. Bowie, D. 1995. “Hallo Spaceboy”. *Outside: The Nathan Adler Diaries: A Hyper Cycle*. BMG Arista, 1995, compact disc.

³⁵ Cf. Renck, B. J. 2015. “Blackstar”. Vídeo YouTube, 10:00. Publicado por David Bowie, 19 de novembro de 2015. <https://youtu.be/kszLwBaC4Sw>.



Imagem 3 – Slow Burn © David Bowie, 2002.



Imagem 4 – Blackstar © David Bowie, 2015.

Considerações finais

O presente artigo substantifica um exercício exploratório que propugnou a reflexão sobre as contingências inerentes ao estudo do videoclipe, nomeadamente a sua definição por consequência de uma assimilação equiparada das suas valências sonoras e visuais. Nesse sentido, foi possível evidenciar uma diversidade de referências resistente às latas generalizações impostas sobre o extenso campo operativo que o videoclipe abarca, cujas apreciações permitiram delinear, por conseguinte, toda uma problematização a aprofundar no âmbito da dissertação de mestrado em curso.

BIBLIOGRAFIA

- Chion, M. 1994. *Audio-Vision: sound on screen*. Nova Iorque: Columbia University Press.
- Costa, J. P. 2016. *Da MTV para o Youtube: a convergência dos vídeos musicais*. Porto: Edições Afrontamento.
- Fiske, J. 1986. "MTV: Post-Structural Post-Modern". *Journal of Communication Inquiry* 10: 74-79.
- Goodwin, A. 1992. *Dancing in the Distraction Factory: Music Television and Popular Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Korsgaard, M. B. 2013. "Music Video Transformed". In *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*, edited by John Richardson, Claudia Gorbman and Carol Vernallis, 501-516. Oxford: Oxford University Press.
- Rogers, H. 2014. "Twisted Synaesthesia: music video and the visual arts". *Art or Sound* 2: 383-388. Milão: Fondazione Prada.
- Selva Ruíz, D. 2012. "La visualización de la música en el videoclip". *Ámbitos* 21(A): 101-115. <https://bit.ly/2tDVJb1>.
- Vernallis, C. 2004. *Experiencing Music Video: Aesthetics and Cultural Context*. Nova Iorque: Columbia University Press.
- _____. 2013. "Accelerated Aesthetics: A New Lexicon of Time, Space and Rhythm". In *The Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media.*, edited by Carol Vernallis, Amy Herzog and John Richardson, 707-731. Oxford: Oxford University Press.
- Viñuela Suárez, E. 2015. "A Critical Overview of the Methodologies for the Study of Music Video". *Oceánide* 7: 1-10. <https://bit.ly/2lGTM9y>.