

## Uma análise técnica e estética dos videoclipes *jailhouse rock*, *boys don't cry* e *what goes around... Comes around*

Rílori BRAGA<sup>1</sup>

Unicentro

### Resumo

A união entre cinema e música surge, a princípio, a partir dos prévios interesses de vários artistas que almejavam divulgar seus álbuns de forma mais dinâmica em diversas partes do globo. A partir desse momento, uma ligação ídolo-público se solidifica. Com o passar dos anos, novas técnicas de fidelização do público acontecem. Neste momento, surge o videoclipe. Diante do exposto, neste artigo pretendemos analisar a estrutura tecnoestética dos videoclipes *Jailhouse Rock* (1957), *Boys don't cry* (1986) e *What goes around...comes around* (2007), além de tentarmos entender o diálogo entre o espectador e a indústria musical, através do seu modelo de produção ou como consumo pelo público-espectador. Dentre os objetivos específicos está o de compreender as lógicas de criação, produção e pós-produção dos videoclipes e realizar uma análise comparativa dos elementos tecnoestéticos com alguns vídeos clipes na coletânea indicados pela revista *Time*. A metodologia será por uma análise exploratória. Os teóricos que darão sustentação a análise são Denise Guimarães e R. Armes.

**Palavras-chave:** Cinema; publicidade; videoclipe; música; tecnoestética

### Corpo do trabalho

O termo “videoclipe” é considerado recorrente por muitos teóricos e especialistas da área a partir do surgimento do canal de televisão *Multi Television Video* (MTV). Entretanto, sua existência teve início a partir do momento em que vários artistas e músicos da época se deram conta da relação e da importância da junção da imagem e do som em um único artefato e/ou suporte. Visão que já havia se fortalecido através do discurso do cineasta russo Dziga Vertov, este conhecido pelo “cinema-olho<sup>1</sup>” que adere mais uma importante combinação para seu estilo ao destrinchar a “radio-orelha<sup>2</sup>”, a sonoridade e o cinema. Essa proposta de um cinema diferenciado ficou popularmente conhecido como cinema verdade, grande incentivador de oposição ao cinema tradicional. Fato que acaba por se tornar

---

<sup>1</sup>Estudante de Graduação 4º ano, Publicidade e Propaganda, Unicentro. Email: rilorib@gmail.com

<sup>11</sup> Trabalho apresentado no DT 1 – Publicidade e Propaganda do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul realizado de 26 a 28 de maio de 2016.

<sup>1</sup>Conceito de Dziga Vertove que promovia a remoção da cultura de cinema tradicional, como por exemplo quebrar as barreiras com composições de imagens, e inserção de ruídos.

<sup>3</sup>Descendente do cinema olho, a radio orelha era o conceito sonoro do cinema.

contraditório quando as grandes produções adaptam essa nova linguagem cinematográfica para suas produções audiovisuais a partir da década de 1950.

Tais inovações que aconteceram no ramo do cinema afetaram diretamente o relacionamento da música com o público, isso porque produtores perceberem que as pessoas haviam criado esse laço pessoal com alguns artistas. No final dessa década e no começo da seguinte alguns manifestos populares começavam a invadir a cultura cinematográfica, como por exemplo a *pop art*, que auxilia na identificação do público e na solidificação de relacionamento com a cultura do cinema que estava cada vez mais forte.

Diante de tal cenário, o projeto propõe a análise de três videoclipes: o primeiro se ambienta exatamente nessa primeira fase do que posteriormente seria o videoclipe. *Jailhouse Rock* do ano de 1957 do interprete Elvis Presley, a escolha justifica-se ao compreendermos que esse seria um dos primeiros mini filmes a serem lançados. Uma evolução de grande porte para a indústria audiovisual da época, o que se caracterizou como um grande marco. Época em que os *babyboomers*<sup>3</sup> eram em sua maioria os receptores dos materiais lançados na mídia. Junto com a febre da época que seria o surgimento do *rock'n roll* agrega também a explosão do consumo.

Outro personagem importante para o avanço do que mais tarde se tornariam os videoclipes, é o coreano e americano Nan June Paik que desenvolveu a obra *Global Groove*, que basicamente introduz a ideia de *Chroma key*<sup>4</sup>, fazendo assim surgir definitivamente a estética própria para os videoclipes que seria uma montagem fragmentada e acelerada com narrativa podendo ser não linear, imagens curtas, justapostas e misturadas, variedade cultural, riqueza de diversidades culturais. Entretanto a segunda obra analisada opta por levar seus videoclipes em uma contramão do apelo popular, e resolve contribuir com a cultura do rock em *Boys don't cry* do ano de 1986 da banda *The Cure*, o ambiente em que os anos 80 pode ser lembrado é o avanço tecnológico, e também de uma divisão no cenário musical, enquanto a cultura popular dominava quase todo o percentual de vendas, o lado *cult* e o *underground*<sup>5</sup> dava vida a alguns movimentos que mais tarde seriam de grande importância cultural. *The Cure* ao reduzir seu videoclipe para uma tecnologia não muito

---

<sup>3</sup>Geração de crianças nascidas após a Segunda Guerra Mundial, nos anos de 1950 à 1960, que dominavam economicamente e culturalmente o material popular e massivo da época.

<sup>4</sup>Um efeito ou uma técnica utilizada para alterar imagens, na pré-produção de vídeos onde uma tela azul ou verde é inserida no fundo de algo, e que na pós-produção é relocada a imagem desejada no local.

<sup>5</sup>As produções eram basicamente caseiras retratando um lado mais filosófico comparado aos apelos que a massa pedia.

alta, se beneficia, pois, o contexto artístico fica muito mais evidenciado em pequenos detalhes no enredo da história do videoclipe, como a ligação de passado e futuro.

O grande marco dessa época que podemos caracterizar como o surgimento do termo e também do “frenesi” pelos videoclipes é quando o canal de TV, MTV, nasce. Já no Brasil as produções de videoclipes acabam por ser tardias e seu lançador é Ney Matogrosso. Somente algum tempo depois disso é que chega o “Sap-MTV” ao Brasil, introduzindo de fato o videoclipe. Durante toda essa transição e adaptação da linguagem outros rumos acabam sendo tomados pelos diretores e *film makers*, que optam por trazer novamente uma linguagem um pouco mais cinematográfica para transformar novamente a arte. Os vídeos cliques começam a ter conteúdos mais dramáticos, e até mesmo pequenas jornadas sendo contadas dentro de pouco minutos que o vídeo clipe disponibiliza. Um exemplo a ser citado é “*thriller*” do cantor Michael Jackson, que conta com enredo e pausas na música.

Com todo esse percurso chegamos ao terceiro videoclipe, “*What goes around...comes around*” de 2007 do cantor Justin Timberlake nos deparamos com praticamente com a junção dos dois conceitos anteriores aplicados em somente um vídeo. A adesão de técnicas avançadas na tecnologia e um enredo que modifica a perspectiva do artista no conceito de prioridade no videoclipe. A partir dos anos 2000, uma crítica sobre cultura, manifestos, e atitudes se estabelece, mas pelo viés desse vídeo clipe, podemos entender que na realidade ainda há sim inovações no mercado. O videoclipe possui uma abordagem diferenciada dos demais, como a ideia de contar uma história com várias elipses de tempo, além de ser mais longo, deixando assim espaço para uma narrativa mais completa, a sua superprodução foi premiada, em seus mais diversos setores, o que só fortalece a inovação e credibilidade da produção.

## 02 – OBJETIVOS

1.1. **Objetivo Geral** : Analisar a tecnoestética (GUIMARÃES) dos videoclipes *Jailhouse Rock (1957)*, *Boys don't cry (1986)* e *What goes around...comes around (2007)* a fim de entender as lógicas de criação, produção e pós-produção, bem como as relações de consumo que se estabelecem nestas peças audiovisuais.

### 1.1.

### 1.2. Objetivo(s) específico(s)

- Interpretar como se deu a transição do cinema tradicional na elaboração dos videoclipes;

- Compreensão sobre a necessidade da utilização do videoclipe para os artistas atuais, enquanto meio de divulgação e consumo;
- Entender como ocorre o diálogo entre espectador e a indústria musical, através dessa tática de divulgação.
- Compreender as lógicas de criação, produção e pós-produção de videoclipes tendo como base o conceito de tecnoestética de GUIMARÃES (2007);
- Realizar uma análise comparativa dos elementos tecnoestéticos e das experimentações artísticas, na coletânea de clips indicados pela revista Time (2013) como referência das últimas décadas – conforme tabela abaixo - e contrapor com os elementos de linguagem dos videoclipes *Jailhouse Rock (1957)*, *Boys don't cry (1986)* e *What goes around...comes around (2007)*;

### 03 – METODOLOGIA

Dentro desse conceito a metodologia que será utilizada é a busca pelo entendimento em uma pesquisa conduz à compreensão de investigação de fatos/fenômenos/contextos em local e tempo real. A proposta de uma análise tecnoestetica pode ser abalizada pela escolha dos instrumentos de coleta de dados, junto com uma decupagem clássica dos videoclipes *Jailhouse Rock*, *Boys don't cry* e *What goes around...comes around*, bem como a análise dos seguintes elementos: ritmo, plots e subplots, narratividade. Neste trabalho, optar-se-á pelos seguintes instrumentos: a) revisão teórica de literatura; b) análise comparativa com a coletânea de clips indicados pela revista TIME; c) escrita de artigos para revistas e eventos pertinentes à área e organização de eventos relacionados à temática.

### 04 – RESULTADOS E DISCUSSÃO

#### **1.0 O som e o cinema**

Houssen detalha que a associação de imagem e som era basicamente o que se pretendia quando o cinema teve início, sendo que primordialmente a captação do som era um dos recursos mais pesquisados, como o telefone de Graham Bell de 1876, que inicialmente também propunha ideias de captação e gravação sonora. Entretanto pela falta de amparo dos aparatos tecnológicos da época, essa idealização de sincronização acabou ficando para depois. Pela própria disposição de ondas a captação das duas coisas ficaram limitadas. Outros recursos então acabaram por ser lançados mais tarde, como por exemplo as orquestras ao vivo que ficavam a disposição nas salas de projeção, tendo em vista de que era necessário como recurso básico um som para acompanhar as exibições cinematográficas.

Essa necessidade da harmonia do som com o cinema foi sentida por cineastas de diversas partes do mundo, dentre eles o russo Dziga Vertov, que surge como um dos nomes mais famosos da época. Vertov antes de cineasta poderia ser considerado como um publicitário tendo em seu currículo a divulgação do modelo marxista de política dentro do então “Comboio de Lenin”. Esse cineasta jornalista sempre teve uma visão diferenciada sobre como ele gostaria de expressar sua arte, e de fato uma dessas formas não era com o cinema tradicional da época, suas experiências algumas vezes mal interpretadas o afastaram do cunho jornalístico como o cine olho o lançou carreira a fora. Essa fama se dá a partir do momento em que Vertov tira a grande idealização de cinema clássico, produzido em grandes estúdios e o renova fazendo uma arte mais simplista e popular, mas com a experimentação muito bem explorada. Sua criação denominada “radio orelha” busca a captação de barulhos, ruídos, qualquer tipo de sonoridade emitida, pelas cidades ou pessoas, que servisse de apoio a imagem, fez com que a descoberta e a adaptação funcionassem.

Para Houssen (2008, pg.20) quando cita Prendergast, existe também um outro motivo pelo qual a música foi associada ao cinema, desde o seu começo, as imagens em movimento foram acompanhadas pela música. O cinema puro deve ter um efeito fantasmagórico como o do teatro de sombras – sombras e fantasmas sempre estiveram associados. A mágica função da música (...) consistia em apaziguar os espíritos demoníacos inconscientemente receados. Música foi introduzida como um tipo de antídoto contra a fotografia. A necessidade foi sentida para poupar o espectador do desagradável que envolvia ver efígies de pessoas vivendo, atuando e até falando, ao mesmo tempo em que estavam em silêncio. O fato de que estavam vivos e não vivos ao mesmo tempo é o que constituía sua característica fantasmagórica, e a música foi introduzida não para supri-los com a vida que lhes faltou... mas para exorcizar medo ou ajudar o espectador a absorver o choque (PRENDERGAST, 1992, p. 3). Mas o fato de que essas duas artes se encontrariam não poderia ser mais evidente, de um jeito ou de outro.

Com o passar dos anos a evolução tanto na captação quanto artisticamente começa a aparecer quando peças musicais são escritas e executadas de acordo com as cenas transmitidas, o motivo por achar necessário juntar a música com o cinema, ou até mesmo os sons, vêm da ideia de que já vivemos e vemos o mundo de uma forma tridimensional, em que o som está sempre presente também, então por mais que o cinema por uma época foi

considerado mudo, o termo não se aplica tão bem a realidade, desde os barulhos dos projetores nas salas de exibição, por muitos julgado como um empecilho para aproveitar o filme, era o que criava toda uma ambientação para as pessoas que viviam aquele momento. Para Tony Berchamans (2006, pg.20) “talvez a única definição suficientemente justa para a função da música no cinema, seria de que, de uma maneira ou de outra, ela existisse para tocar as pessoas”.

O fato da harmonia que a imagem e o som possuíam fica evidenciado, e surge então denominado por Berchamas como, trilha sonora musical. Esse ramo de edição conta com um diretor musical exclusivo que não vai somente escolher ou escrever qual musica colocar no filme, mas também é ele quem controla os efeitos sonoros, e os diálogos, e exatamente por ser responsável por tudo isso é que essa parte é percebida como a mais colaborativa, uma vez que a história já está montada, e é necessário que a música se adapte. Essa área muitas vezes é a responsável pela criação ou contratação de algum ou vários músicos.

As trilhas sonoras com o passar do tempo acabaram por se tornar de vasta importância sendo criadas premiações que avaliam e agraciam músicos e músicas em geral. Um exemplo brasileiro é o Mestre Villa-Lobos que foi convidado a colaborar na criação da trilha sonora do filme “A flor que não morreu, 1959”, filme Hollywoodiano, algum detalhe de sua partitura original pode ser percebida na música do filme. Lobos não continuou seu trabalho no exterior entretanto dentro do Brasil participou de diversas criações de trilhas sonoras brasileiras. O reconhecimento de sons e músicas se tornou deveras muito importante para a composição cinematográfica que acabou por ganhar um lugar dentre as premiações que ocorrem para prestigiar filmes, ou grandes produções.

Outro avanço muito perceptível na junção de música e filmes são os musicais. Essas obras que ganharam força depois da segunda Guerra Mundial contribuíram para que mais tarde uma linguagem videoclípica fosse formada. O clássico cantando na chuva é um dos exemplos de musical que facilmente agradaram o público. Como alguns autores citam uma boa música pode muitas vezes auxiliar na composição de uma grande obra, entretanto nunca se deve colocar ao peso da música dar solução a um caso perdido. As trilhas sonoras acompanham grandes clássicos que ficam tão presos em nossa consciência que podemos até os classificar como musicais. Mas essa breve classificação não é o suficiente para delimitar sobre musicais em si, esses sim possuem uma imensa gama de variedades, e fazem o que os até então não surgidos vídeo clipes gostariam de fazer. Um musical por muitas vezes carrega o drama e a música lado a lado para compor o todo, sempre à tentar expressar os

sentimentos de uma personagem com as canções.

Um outro exemplo que pode ser citado é o filme *Moulin Rouge* que representa muito bem como a junção moderna de músicas de grande sucesso com um tema antigo e uma abordagem clássica. A história de *Moulin Rouge* se passa na França antiga, onde o preceito do filme se baseia em um romance entre um escritor e uma cortesã, durante toda a trama assuntos delicados como doenças graves, prostituição, e até mesmo chantagem, são tratados com um tom leve e divertido sempre fazendo composição com as músicas selecionadas elaborada mente para descrever exatamente o que as personagens necessitam falar. Foi possível observar o sucesso do filme quando suas bilheterias lotaram, e suas categorias foram premiadas.

Com esse avanço, tanto na tecnologia quanto na arte, vários movimentos se aproveitaram disso e acabaram por lançar inovações no cinema e na música. A década de 1950 foi o início de uma revolução musical e cultural, época que os *babyboomers* dominavam tanto ao produzir quanto para consumir materiais da época, igualmente no cinema e na música. Um dos representantes do estilo da época é Elvis Presley cantor que revolucionou os estilos musicais da época ao cantar o denominado rock n´roll. Elvis virou representante de uma grande parte da cultura da época e por isso seus seguidores além de fieis eram exigentes, e a demanda de uma pessoa só atendendo todos esses consumidores não foi mais possível. Elvis então fez o que era necessário quando não se podia estar em todos os lugares, ao adaptar para a televisão, uma cena do filme “*Jail House Rock*” um novo conceito de entretenimento também surge. Essa primeira adaptação não é possível de ser chamada de vídeo clipe, sendo que esse conceito aparece somente depois de adaptações técnicas e estéticas, entretanto quando essa pequena parte era reproduzida em programas, o telespectador já criava um vínculo com o artista. Outros artistas também começam a utilizar esse artifício, quando adaptam do cinema para a televisão de grande público recortes de seus filmes, como os Beatles.

Quando então essas revoluções na arte e tecnologia aumentaram diversos recursos novos começaram a surgir e fazer com que algumas estéticas e variações de vídeo fossem possível de acontecer. O surgimento do *chroma key*, por exemplo, é praticamente um inspiração para que a nova estética videoclípica criasse forma, juntamente com os novos cortes de cena e também toda uma estética mais realista dentro desses trabalhos de vídeo. Nesse sentido, temos à aplicação de referências tecnoestéticas, já que a junção de estilos, padrões do cinema e reconfigurações nas produções audiovisuais, sugerem um novo modo

de produção e narrativa que converge com os modelos clássicos. Dessa forma, a evolução técnica e estética é compartilhada, difundida, ressignificada e reordenada tanto nas antigas, quanto nas novas produções audiovisuais.

Quando Nam June Paik libera o vídeo de *Global Groove em 1970*, uma nova estética, não linear<sup>6</sup> como costumava acontecer na imagem cinematográfica surge, e o que juntava diversas inovações de efeitos visuais e sobreposições fascina o público e uma nova estética para os futuros videoclipes se forma.

O rompimento com o cinema tradicional era o que Paik desejava para, inovar com tecnologias para que a visão ficasse mais popular e moderna, mas não sem conteúdo crítico. Lembremos ainda que a tecnologia do vídeo modificaria de dentro a teoria do cinema porque romperia com a tradicional oposição entre montagem e plano, base de todo o debate anterior a sua chegada. **Comunicação: tecnologia e identidade p. 97**

Uma volta ao ambiente doméstico as pessoas retornar para suas casas e aproveitam momentos em família com o desenvolvimento da televisão e do vídeo. Associada a essa época e evolução, podemos enfim então declarar o surgimento dos videoclipes, assim nasce à MTV, que disponibilizava conteúdos musicais ou os vídeos clipes em si, mas também reforçava a ideia de consumo no jovem.

## 2.0 O surgimento e consolidação do videoclipe

Esse estilo de vida que era vendido condizia com a necessidade de divulgação tanto do artista quanto do seu mais recente trabalho, o marketing já estava presente dentro do trabalho artístico. Esse novo meio de divulgação de material auxiliou com que a criatividade e investimento nessa área crescesse, criando cada vez mais uma aproximação entre telespectadores, cineastas e músicos. O famoso caso de Michael Jackson que faz uma narrativa dramática e longa para o vídeo clipe de “thriller” é um bom exemplo da época do nascimento da MTV. No Brasil Ney Matogrosso é o precursor nos vídeos clipes e apresenta “América do Sul” no programa “Fantástico”.

Com todo esse material reunido Tim Pope diretor musical do segundo videoclipe a ser analisado *Boys don't cry* da banda *The Cure* dirige seu vídeo com uma inspiração de *Global Groove* quando coloca duas cenas passando ao mesmo tempo. Em primeiro plano três crianças fingem tocar seus instrumentos sem muitas expressões faciais e em segundo

---

<sup>6</sup> A narrativa não linear surge a partir do momento em que o Chroma Key possibilita a liberdade de sobrepor imagens ou fazer cortes, tendo dentro dela, lembranças do passado, ou cenas simultâneas, onde antes deveria ser uma história de começo, meio e fim.



plano aparecem por trás de um pano os componentes da banda, também tocando seus instrumentos. O videoclipe aborda uma simbologia de meninos perdidos que são representados através de sombras e brinca com a letra musical. Tendo toda uma ambientação política e social da época é notável no vídeo a rebeldia dos anos 1980 quando ao invés de buscar recursos extremamente tecnológicos para o videoclipe o que acontece é a inversão desses conceitos, quando é possível observar os ângulos das câmeras são basicamente os mesmos, e o que poderia ser feita a utilização do chroma key é inversa, sendo representado simplesmente por sombras. Essa ambientação que *The Cure* pode ser compreendido como um grito de revolta ao que acontecia ao seu redor e até mesmo nesse ambiente em que os jovens começam a ser definitivos nas decisões econômicas de suas casas. Diferente de Elvis que faz nos anos 1950, a banda propõe uma reflexão maior do seu todo, quando coloca um clipe minimalista para descrever uma letra tão forte.

Os anos 2000 são marcados por uma explosão de tecnologia dentro das áreas do cinema como a evolução dos programas de pós-produção que aumentam muito a eficiência da mensagem tecnológica que é passada como populariza a evolução para as grandes massas que até então possuíam uma limitação, agora são fascinadas pelos telefones móveis, evolução do vídeo, e definitivamente o aumento da participação com seus artistas. A internet agora surge como uma iluminação para que todo tipo de público esteja comunicando entre si e também com seus ídolos. A volta da dramaticidade, teatralização e referências passadas fica muito evidente quando “Justin Timberlake” lança seu vídeo clipe, “*What goes around, comes around*”. Dentro desse conceito de teatralidade o artista aqui devolve o foco para as grandes encenações e histórias criadas nos arredores da trama musical, o conceito principal do áudio visual fica claro quando ao intercalar inúmeros cortes e diferentes cenas uma velocidade se cria para contar a história que fica longa e de alta interação. O cenário se baseia em um teatro dos anos 1930 e 1940, onde o foco principal é o cantor e alguns tipos de luxuria espalhados pela cena, que se mesclam com cortes secos da vida cotidiana de um casal dos anos 2000.

### **3.0 A tecnoestética: entendimento do conceito**

A partir desse breve histórico abordado que envolve a humanidade podemos começar a compreender um pouco e definir, todos esses desenvolvimentos tanto tecnológicos quanto estéticos principalmente com a ajuda da tecnoestética. De acordo com Vivian Miranda 2011, pensar uma tecnoestetica é pensar até que ponto os meios de comunicação contaminam a construção da realidade, os laços sociais e tudo que está em

volta. Concluindo se que a tecnoestética é um dos maiores conceitos atuais de interpretação de comunicação. E para Denise Guimarães 2008, a relação entre a arte e a tecnologia impregna-se do conflito entre uma autoconsciência intensificada e uma noção da radical instabilidade do estético. Para compreender a tecnoestética a subjetividade é um tema a ser tratado de uma forma muito particular, sempre dando a devida atenção a ela para preceder de fato as interpretações das formas de comunicação que se deram através dos anos. Pensar em tecnoestética é pensar então na evolução da comunicação do público com as mensagens audiovisuais que são disponibilizadas a eles, fazer esse cambio entre espectador e mensagem, sendo que cada um com sua particularidade absorverá a mensagem de uma maneira.

A necessidade de uma análise tecnoestética se inicia a partir do momento em que a tecnologia interfere na totalmente na comunicação da humanidade, ou seja, desde o momento em que o homem começou a para de se comunicar somente com alguns receptores e começou a gerar conteúdo para um número maior de pessoas. Essa técnica passa a se tornar importante porque faz a análise não somente da comunicação ou mensagem emitida, e sim no todo, como quem à está produzindo, quem a recebe, de que maneira ela chega, qual o impacto final, e esse vários percursos da comunicação humana que acabam por existir naturalmente, mas nesse momento se tornam necessários estudá-los. De acordo com Guimarães, o refinamento das técnicas permite efeitos extraordinários e viabiliza a produção de um discurso iconizado que almeja transitar nos diversos campos semióticos oferecidos pelas mídias, de modo a adequar efetivamente as poéticas tecnológicas, as mensagens publicitárias, os videoclipes, as vinhetas e outros produtos audiovisuais similares ao contexto híbrido da cibercultura. O que acaba por dinamizar e facilitar essa relação de imagem para todos as segregações de pessoas, não somente da parte tecnológica, mas também esteticamente, quando inserimos diversas culturas diferentes em alguns únicos meios de comunicação, unindo a cultura e a tecnologia por meio da estética.

#### **4.0 Da análise dos videoclipes *Jailhouse Rock*, *Boys don't cry* e *What goes around comes around***

Ao analisar um videoclipe alguns requisitos devem ser considerados, após esse detalhamento histórico devemos reconhecer que a estética mudou em função da tecnologia, e que não podemos assimilar todas as épocas de uma única forma. Entretanto ao mesmo tempo, podemos utilizar a decupagem clássica para comparar as similaridades entre esses objetos. Os materiais aqui analisados foram primeiramente decupados para que seus

elementos pudessem ser estudados separadamente, após serem estudados chegamos a uma liminar de três sequencias a serem analisadas e depois comparadas entre si. Justificamos a decupagem clássica pelo motivo de os três videoclipes, possuírem em si uma linguagem altamente cinematográfica. Assim Ismail Xavier (Discurso cinematográfico pg 27) define que, classicamente, costumou-se dizer que um filme é constituído de sequências- unidades menores dentro dele, marcadas por sua função dramática e/ou pela posição na narrativa. Cada sequência seria constituída de cenas cada uma das partes dotadas de unidade espaço-temporal. Partindo daí, definamos por enquanto a decupagem como o processo de decomposição do filme (e por tanto das sequencias e cenas) em planos. Essa introdução da análise fica voltada mais para a parte técnica do vídeo, e então entramos com a análise conceitual estética com Kossoy.

Quando Ricardo Rodrigues (2007 pg 72) fala que analisar conceitualmente uma imagem fotográfica implica determinar os seus sentidos denotativo e conotativo, ele nos direciona para uma gama de autores que retratam essa significação da imagem para os mais diversos fins, a análise desse artigo já se diferencia ao contrapor três videoclipes totalmente distintos e com significados tão únicos. Kossoy (2007, pg 47) fala que para a análise e interpretação das fotografias nos apoiamos, em parte, nos conceitos de Erwin Panofsky – apesar de o autor ter proposto seu método para a representação pictórica – especialmente no que se refere à interpretação iconológica que corresponde ao nível interpretativo mais profundo, o “significado intrínseco”. Na realidade, Panofsky propôs três etapas de interpretação: a descrição pré-iconográfica (nível primário ou natural), a análise iconográfica propriamente dita (secundário ou convencional) e o terceiro nível, mais profundo, que diferia dos anteriores, centrado na busca do significado intrínseco (ou conteúdo), que comporta vários valores simbólicos. E através desses conceitos e a tecnoestética de Guimarães os três videoclipes serão analisados.

Quando *Jail House Rock* é editado e retirado de um filme completo, sua intenção de divulgação da música fica clara, antes mesmo que o termo videoclipe existisse os envolvidos em sua produção, sentem a necessidade de editar seu material para que seu público reconhecesse todo um material diferente do que até então existia. O vídeo possui cerca de três minutos, é divulgado em preto e branco, decorrente dos recursos que estavam disponíveis na época, e está repartido em três sequencias básicas, o início que é a apresentação de Elvis dentro de celas de cadeia, em segundo momento os presidiários

começam a dançar junto com o cantor, fazendo com que vire um grande musical em cena, os planos sequencia são frequentes nessa parte, e para finalizar quando eles voltam para as suas posições iniciais, a câmera não corta, e sim se alonga até que seja mostrado em um plano geral que os produtores estão e tudo aquilo é um cenário. O videoclipe todo é monocromático, antigamente o seu significado era passivo somente a falta de tecnologia, entretanto já podemos observar um ar vintage em sua composição, assim como os uniformes dos presidiários que, somente se diferindo do cantor. Quando em um plano sequencia Elvis sobe em uma das mesas e dança em cima dela, não somente ele se destaca sendo o principal, mas também reforça uma rebeldia necessária diante dos outros presidiários, pois mesmo estando em harmonia ele ainda é o mais importante e nesse contexto o mais rebelde. Durante toda essa narrativa desse videoclipe o que faz, além da letra da música, completar o sentido da mensagem de rebeldia, e sonoridade é a dança de Elvis, que podemos comparar com *Single Ladies* Da Beyonce, onde toda uma história é criada a parte dos paços de dança que cada interprete em seu vídeo constrói, além de cantar com a voz, eles cantam com o corpo e constroem a história com isso.

Em *Boys Don't Cry* as sequencias ficam mais complicadas de identificar, porque o clipe em si é uma constância, o clipe brinca com o fato de já existir uma tecnologia que eles não utilizam que é a do Chroma key, e simplesmente preferem remeter a sombras e contraposições e fazem cenas paralelas então. Em primeiro plano ficam crianças tocando instrumentos e por trás do pano em segundo plano fica a banda, os movimentos são quase todos iguais, entretanto os sentidos são diferentes. A primeira sequência é a apresentação da banda, quando aparecem eles tocando instrumentos, e demonstrando o que eles fariam normalmente em um show, em seguida o ápice do clipe a ser considerado é quando o vocalista separa da banda e vai para outro cenário e em segundo planos imagens chocantes aparecem, e o clipe finaliza com os meninos terminando de tocar a música. A ambientação desse videoclipe se dá em um quarto escuro, com uma iluminação não difusa todo o tempo a atenção fica voltada somente para as personagens do local. Ao montar esse vídeo em dois planos inúmeras interpretações são possíveis, ao compreender por exemplo a transição, quando duas gerações são apresentadas, e brincar com as sombras como se fossem o futuro ou passado. As expressões das personagens caracterizam a rebeldia da época, que ao mesmo tempo que prezava por uma diferenciação dos demais em seus videoclipes, tentavam ao máximo não demonstrar sentimentos, o que se encaixa perfeitamente com o que a mensagem da música. Uma outra associação possível para as sombras é a referência à obra

ficcional “Peter Pan 1911”, constantemente a personagem do Peter Pan em sua obra é assombrada pelos pensamentos de que crescer é extremamente desnecessário e que meninos não choram ou não demonstram sentimentos, o que se encaixaria exatamente com o que a música quer comunicar ao seu público, e também em um outro nível os músicos são também representados por sombras, igualmente à Peter Pan que sempre é “seguido” por sua sombra, todas essas dúvidas estão constantemente assombrando seus pensamentos o que sempre o leva a um ambiente escuro e de sofrimento, assim como o cenário do videoclipe. O que esse vídeo clipe trás de interessante sobre o ritmo é que exatamente como em *Nothing compares to you* de Sinead O’Connor, quando as imagens aparecem em segundo plano elas sempre são fiéis ao ritmo da música, ou seja, eles conseguem mesclar imagem e som de uma forma perfeita, fazendo com que as duas ondas de propagação de encaixem, trazendo então o efeito que o cinema sempre quis.

Quando nos anos 2000 Justin Timberlake lança *What goes around, comes around*, um clipe longo e diferente de vários materiais que existiam na época, ele faz a total utilização das tecnologias disponíveis até então, e também se apropria de uma estética que mistura duas épocas, os cabarés de 1930 e a vida de um casal moderno dos anos 2000. O videoclipe é separado por três sequencias o início que acontece com o casal se conhecendo, com um cenário totalmente ambientado com a estética dos anos atuais, todo o videoclipe é feito de uma fusão de cortes secos, com câmeras lentas, combinação que retrata exatamente essa contradição que se dá nos diversos cenários apresentados, isso se alonga até que constroem uma narrativa do casal e cortam para a vida cotidiana que essa nova relação formou. Em segundo momento que ocorre a quebra na narrativa e também na história é quando a mulher conhece o amigo do protagonista do clipe, eles ainda estão inseridos nessas duas estéticas visuais que se contrapõem e ao mesmo tempo se complementam, e após esse encontro acontece uma traição, o que leva à terceira sequência, que é a briga do casal, e uma fuga de carros que também ficam variantes quanto a estética, e o acidente que mata a mulher no vídeo acaba com o clipe e fecha assim o ápice da trama. O videoclipe todo se ambienta praticamente em dois universos completamente diferentes que de certa forma se encaixam perfeitamente. Com a liberdade poética de voltar ao passado em suas obras, os anos 2000 acabam por beneficiar a estética porque essa montagem fica muito mais atrativa do que simplesmente remeter ao passado ou reproduzir o futuro. Os cenários são sempre extremamente coloridos e cada detalhe é muito bem pensado, como o figurino e a maquiagem de cada dançarina remete as cortesãs dos anos de 1930 e 1940, entretanto a

narrativa deixa bem claro que elas são apenas dançarinas. Quando o protagonista do vídeo faz a sua apresentação em cima do palco, o ambiente ainda é de um cabaré, mas o palco é moderno e o músico não está totalmente vestido como se fosse de uma outra época, completa o entendimento de que essa história se passa em uma casa noturna moderna. Assim como em ‘Like a Prayer’ da cantora Madonna o videoclipe é trabalhado fortemente com o conceito das câmeras detalhe, que são as que evidenciam pequenos objetos ou até mesmo um movimento muscular, esses ângulos em si proporcionam uma sensação de estética muito bem trabalhada dos videoclipes, mas uma diferença grande existe nos dois quando se diz respeito a paleta de cores, por exemplo em *What goes around comes around* as cores são bem mais difusas do que as de *Like a Prayer* que segue um estilo monocromático. Já para a construção da narrativa podemos comparar esse videoclipe com *All is full of love* de Bjork que ao fazer o plot principal sobre amor, ele constrói toda uma narrativa tecnológica para sobrepor essa história, do mesmo jeito que os cenários fazem ao contrapor a história moderna em que o protagonista cria e se insere.

O que podemos de imediato observar de diferentes nos três videoclipes é a variação de ápices dentro das três histórias, quando Elvis aparece em seu clipe é que se pode ter o ápice da história, no segundo é quando a trama já está ocorrendo e os espectador é pego de surpresa com imagens que podemos remeter a rebeldia, e ao grotesco, e em um momento totalmente diferente da história, último clipe a ser analisado trás o ápice no final fecha a história com um desfecho surpreendente. Podemos observar que isso se dá pela mudança de foco na descrição de cada vídeo, por exemplo Elvis quando se apresenta se impõe e deixa bem claro que o artista e o principal da trama narrada é ele, diferentemente do segundo videoclipe onde o primordial é voltado para a revolta e a mensagem que querem passar, o que acaba se contrapondo com o último, que apresenta toda uma trama extremamente cinematográfica e foco é essa trama em si e obviamente o desfecho dela. Podemos compreender então que essa necessidade de mudanças ao mesmo tempo que devem ser renovadas para que o público se cativa, também acontecem de forma muito natural.

## 05 – CONCLUSÕES

Diversas interpretações foram exploradas nesse artigo, percebemos que as mudanças tanto técnicas como estéticas contribuíram para que novas formas de disseminar a mensagem artística fossem criadas, nesse sentido fica evidente que o público se beneficia com isso. Quando percebemos a evolução dos anos de 1950 até os 2000, notamos que em um breve

período de tempo algumas coisas se modificaram, mas a essência da arte se mantém intacta. Esses três videoclipes foram escolhidos não somente por todas as razões que já foram analisadas, mas também para contemplar a diversidade de cada um.

Quando Ricardo Rodrigues fala que, a imagem fotográfica é polissêmica por natureza, passível de inúmeros significados, e que possui um sentido denotativo representado de modo literal por aquilo que se vê registrado em seu suporte físico, e um sentido conotativo que corresponde à sua polissemia, ele fala que a imagem é assim como todos nós difusa, e não possui apenas um único lado para se tentar analisar ou compreender. Nesse artigo diferentes vertentes de análise foram exploradas, assim como em vários outros, entretanto o que de fato podemos inferir que esses videoclipes em seus mais variados tempos de apresentação sempre estarão passíveis de outras compreensões, e a partir deles inúmeros outros materiais poderão ser desenvolvidos para encantar a humanidade.

#### 06 - REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANOTTI, Jelder S. Júnior. O videoclipe como forma de experiência estética na comunicação contemporânea. In: MATTOS, Sérgio (organizador). A televisão e as Políticas Regionais de Comunicação. Salvador - São Paulo: Edições Ianamá, 1997.

ARMES, R. On vídeo: o significado do vídeo nos meios de comunicação. São Paulo: Summus, 1999.

BERCHMANS, T.. A música do filme. São Paulo: Escrituras Editora, 2006.

COSTA, Fernando Morais da. A inserção do som no cinema. 1o Encontro da Rede Alfredo de Carvalho. Rio de Janeiro, 2003.

EISENSTEIN, Sergei. A forma do filme. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002, p. 79-88.

GUIMARÃES, Denise Duarte. A Tecnoestética nas Mídias Audiovisuais. Editora Sulina, 2007.

<http://www.mundoeducacao.com/artes/pop-art.htm> 20/05/2015 21:33 h

<http://www.belasartes.br/revistabelasartes/downloads/artigos/4/experimentacoes-visuais-e-sonoras.pdf> 26/08/15 21:52 h

<http://cinemagia2009.blogspot.com.br/2014/08/a-flor-que-nao-morreu-1959.html> 23/08/2015 19:00h

[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0100-19652007000300008](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-19652007000300008) 26/08/2015 21:54 h

<http://www.bestvideorap.com/international-videos/justin-timberlake-what-goes-around-comes-around-dvdrip-xvid/> 26/08/2015 22:39 h

<http://www.writeonnewjersey.com/2010/02/jailhouse-rock/> 26/08/2015 22:42 h

<http://www.mtv.com.br/musica/artistas/the-cure/videos/boys-dont-cry-533394/> 26/08/2015