

O ROCK AND ROLL DIALOGA COM O IMAGINÁRIO INFANTIL NOS VIDEOCLIPES DO *THE CURE*

ROCK AND ROLL DIALOGUES WITH CHILDREN'S IMAGINATION IN THE CURE'S MUSIC VIDEOS

EL ROCK AND ROLL DIALOGA CON LA IMAGINACIÓN INFANTIL EN LOS VIDEOCLIPS DE *THE CURE*

*Denise Azevedo Duarte Guimaraes
Antonio Carlos Persegani Florenzano*

Resumo: O artigo aborda um momento relevante na história do *rock and roll*, a década de 1980, na qual os videoclipes da icônica banda britânica *The Cure* passam por alterações, graças à parceria com o diretor Tim Pope. As narrativas são desenvolvidas em ambientes mágicos, com apelos ao imaginário infantil, aos sonhos e ao surrealismo. Com ênfase na *mise-en-scène*, selecionamos para estudo cinco videoclipes representativos de um mergulho egótico na criança interior e do impulso lúdico (Huizinga), bem como em conflitos identitários (Hall). Além da bibliografia consagrada sobre a história do *rock* e o conceito de videoclipe (Holszbach, Apter), valemo-nos de molduras teóricas oriundas de diversas áreas (Bachelard, Durand, Xavier, Nadeau, Wilson e Lack), porém todas relacionadas com as matrizes semânticas que constituem o cerne das obras abordadas.

Palavras-chave: Videoclipe. Imaginário infantil. Impulso lúdico. Sonho. *The Cure*.

Abstract: The article addresses a relevant moment in the history of rock and roll, the 1980s, in which the videoclips of the iconic British band *The Cure* underwent changes, due to the partnership with the director Tim Pope. The narratives are developed in magical environments, with appeals to children's imagination, dreams and surrealism. With an emphasis on the *mise-en-scène*, we selected for study five video clips that represent an egotic dive into the inner child and the playful impulse (Huizinga), as well as into identity conflicts (Hall). In addition to the established bibliography on the history of rock and the concept of a music video (Holszbach, Apter), we make use of theoretical frameworks from different areas (Bachelard, Durand, Xavier, Nadeau, Wilson and Lack), but all related to the semantic matrices that constitute the core of the works covered.

Keywords: Videoclip. Children's imagination. Ludic impulse. Dream. *The Cure*.

Resumen: El artículo aborda un momento relevante en la historia del rock and roll, la década de 1980, en la que los videos musicales de la icónica banda británica *The Cure* sufren cambios, gracias a la asociación con el director Tim Pope. Las narraciones se desarrollan en ambientes mágicos, con apelaciones a la imaginación infantil, los sueños y el surrealismo. Con énfasis en la *mise-en-scène*, seleccionamos para el estudio cinco videoclips representativos de una inmersión ergocéntrica en el niño interior y el impulso lúdico (Huizinga), así como los conflictos de identidad (Hall). Además de la bibliografía establecida sobre la historia del rock y el concepto de video musical (Holszbach, Apter), hacemos uso de marcos teóricos de diferentes áreas (Bachelard, Durand, Xavier, Nadeau, Wilson y Lack), pero todos relacionados con las matrizes semánticas que constituyen el núcleo de las obras cubiertas.

Palabras clave: Videoclip. Imaginación infantil. Impulso lúdico. Sueño. *The Cure*.

1 INTRODUÇÃO

Em 1981, ocorreu um dos momentos mais importantes da história da música *pop*, quando a MTV entrou no ar, exibindo seu primeiro videoclipe, *Video killed the radio star*, da banda *Buggles*, que foi imortalizado por seu valor simbólico. Esta transmissão histórica era uma superprodução na qual foram gastos cerca de 50 mil dólares. Como curiosidade, lembramos que, recentemente, a faixa viralizou no *TikTok* e foi usada diversas vezes em montagens com o seu refrão (“o vídeo matou a estrela do rádio”, em português) os usuários associam o vídeo a uma imagem e a estrela da rádio a outra.

A partir da expansão mundial da MTV, o videoclipe popularizou-se e institucionalizou seu formato. Seu prestígio cresceu com a adesão de videoartistas e de cineastas, tornando-se um gênero televisual com traços estilísticos específicos e vinculado à indústria fonográfica. Segundo Ariane Holszbach,

O videoclipe não apenas incentivou o diálogo entre variadas mídias e instâncias midiáticas – TV a cabo, rádios FM, jukeboxes, gravadoras, vídeo doméstico – como se construiu essencialmente como um produto convergente, formado pela união da cultura musical com a cultura televisiva que então se delineava (HOLZBACH, 2016, p. 357).

Na celebrada década de 1980, o mercado musical estava no auge e a Inglaterra convivia com um dos períodos mais férteis de sua música *pós-punk*. O historiador musical Vernon Joynson sustenta que a *new wave* surgiu na Inglaterra no final de 1976, quando diversas bandas começaram a se afastar da visceralidade e da agressividade verborrágica do movimento *punk*. *Elvis Costello & The Attractions*, *XTC*, *The Jam*, *The Police* e até mesmo o sexteto nova-iorquino *Blondie* (cujo sucesso inicialmente começou do outro lado do Oceano Atlântico), entre outras bandas estavam no epicentro do sucesso, com o som dançante, alegre e embalado por luzes coloridas de *neon*.

Neste cenário, é preciso reconhecer o valor do *The Cure* e sua contribuição para a história do *rock*, em meio ao superficial *nonsense* do movimento *new*

wave; pois a banda britânica funcionou como um contraponto um pouco mais reflexivo e melódico, mantendo alguns resquícios daquela atmosfera sombria do *rock* gótico, porém lançando videoclipes com a marca surreal e extravagante do diretor Tim Pope.

A banda, fundada em 1978, em Crawley, Inglaterra, continua celebrada até os dias atuais e com muitos prêmios, tendo sido incluída Hall da Fama do *Rock and Roll* em 2019. Diversos filmes usaram títulos de canções dos *Cure* como títulos, incluindo *Boys Don't Cry* (1999) e *Just Like Heaven* (2005). A série de TV *One Tree Hill* tem feito várias referências ao grupo: vários episódios têm nomes de canções, como *To wish impossible things*, *From the edge of the deep green sea*, *The same deep water as you* e *Pictures of you*. Existem muitos outros exemplos da influência da banda na cultura popular. A música *Splintered in her head*, incluída no lado B do *single Charlotte sometimes*, de 1981, foi usada, no Brasil, como a primeira trilha de abertura do programa *Roda Viva*, da TV Cultura, entre 1986 e 1994.

Este artigo foi motivado pelo evento *The Cure Anniversary - 1978-2018*, realizado no Hyde Park, em Londres, que captura o épico show do 40º aniversário da lenda do *pós-punk*, com o respectivo filme lançado em 2019, sob a direção de Tim Pope - obra fundamental para se entender a relevância da longa e icônica banda britânica.

Figura 1- Cartaz *The Cure Anniversary - 40 anos*



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=at-MrOw5s4o>

O diretor Tim Pope está próximo do Cure há décadas, dirigindo não apenas todos os videoclipes da banda entre 1982 e 1997, mas também um filme longa metragem, em 1987: *The Cure in Orange*, produzido por Gordon Lewis e considerado pela mídia como o registro de um show exemplar e cinematograficamente atraente. Cumpre ressaltar que, desde o início dos anos 1980, foram 37 trabalhos resultantes da parceria da banda britânica com Pope, que consolidaram não só a carreira da banda de rock, mas também fizeram do diretor um dos mais aclamados no gênero. Esses vídeos enriquecem a história da referida parceria e são marcos na história do *rock and roll*, e do videoclipe, pelo poder de sua individualidade e de sua temática.

Nos videoclipes selecionados para esta abordagem, as narrativas audiovisuais desenvolvem-se em ambientes mágicos, com apelos ao imaginário infantil, aos sonhos e ao surreal. São obras que enfatizam a parte sensorial e afetiva do ser humano e ocorrem fora do nosso entendimento da dicotomia espaço/tempo. Suas ações imaginativas e lúdicas não obedecem às leis naturais e nos interessam por representarem o absurdo e a imaginação sem limites. Tendo em vista a vasta produção do *The Cure* sob a direção de Tim Pope, selecionamos, para uma leitura com foco na *mis-en-scène*, cinco videoclipes representativos das visões de um universo infantil alegoricamente representado, todos eles da década de 1980. São eles: *Let's go to bed* (1982), *The Walk* (1983), *The Lovecats* (1983), *Boys don't cry* (1986) e *Lullaby* (1989).

Valemo-nos de molduras teóricas oriundas de diversas áreas, porém todas relacionadas com os temas que constituem o cerne das obras abordadas: o impulso lúdico, as representações oníricas e o imaginário infantil. Partimos de autores relevantes sobre a linguagem da televisão; dos estudos culturais e identitários, da história do *rock'n'roll* e da signagem videoclípica. Entendemos que um videoclipe é uma obra intersemiótica, que tem por base três pilares: o visual, o sonoro e o verbal (no caso, oral, porque ouvimos a letra da música). Nosso recorte, porém, centra-se na visualidade porque pretendemos identificar os elementos temáticos reiterados que vão constituir uma narrativa composta por imagens e que se apresenta performaticamente, não guardando

relações de dependência com a música, nem com a letra de cada canção.

A partir desta perspectiva, podemos verificar que as imagens do universo infanto-juvenil integram-se às expressões da cultura *pop* – no caso estudado, ao próprio *rock and roll* –, trazendo fortes apelos sinestésicos, com suas imagens que permanecem indelévels em nossa memória, prontas para aflorar nos instantes em que a vida nos confronte com a arte.

Centralizamos nossa abordagem no impulso lúdico como propulsor da invenção artística, segundo o teórico Johan Huizinga (1939), que enfatiza a presença constante da dúvida e da infinitude, nas possibilidades que emergem do texto ou da apresentação cênica, verbal, da dança ou musical, revelando a vida como um jogo. As primeiras palavras-chave utilizadas por Huizinga para conceituar o jogo, em sua obra publicada em 1939, são: cultura, brincadeira e ação. Para o teórico holandês, o impulso lúdico “confere um sentido à ação. [...] Seja qual for a maneira como o considerem, o simples fato de o jogo encerrar um sentido implica a presença de um elemento não material em sua própria essência” (HUIZINGA, 2012, p. 4).

Ademais, as imagens videoclípicas abordadas revelam marcante afinidade com o material trabalhado pelo inconsciente durante o sono, tal como entendido por Freud, por Jung e seus leitores. Em decorrência, o processo da criação de uma narrativa visual pertenceria ao mesmo campo da atividade imaginativa da criança, com ênfase no sonho, com suas imagens absurdas e incoerentes. Assim como observado nos cinco videoclipes abordados, muitas outras letras de canções e diversos videoclipes da banda renovam o franco apelo à memória da criança, matriz recorrente de imagens e afetos. Na sequência, passamos à abordagem dos cinco videoclipes selecionados para estudo.

2 LET'S GO TO BED E A VIDA COMO UM JOGO

Em Let's go to bed (1982), investigamos a forma como a vida é representada como um jogo e como os integrantes da banda assumem o universo lúdico infantil em suas performances. O franco apelo às memórias infantis no

videoclipe recupera imagens e afetos que expressam o ontem repercutindo no presente, com cenas curiosas, divertidas e até mesmo extravagantes.

Após enfrentar um colapso emocional por fazer o álbum *Pornography* (1982) e insatisfeito com os rumos do grupo, Robert Smith aproveitou a redução da formação à uma dupla, com a saída temporária do baixista Simon Gallup, para colocar o The Cure em outros rumos e trilhos. Ao lado de Lol Tolhurst, agora não mais na bateria, ao assumir os teclados, gravou uma nova faixa a partir de uma composição descartada do último álbum.

Como uma espécie de exorcismo, *Let's go to bed* trazia um *The Cure* criativamente oposto ao trabalho anterior, apostando em uma melodia de fácil apreensão, um *riff*⁴ repetitivo, com timbragens e programações eletrônicas e versos aparentemente ingênuos, que falam de um jogo, mas não relacionado às imagens apresentadas, como "Fique vivo mas permaneça o mesmo/ É a mesma coisa/ Um jogo estúpido, um jogo estúpido/ Mas eu não me importo se você não se importar/ E eu não sinto se você não sentir/ E eu não quero se você não quiser/ Eu não vou jogar se você não jogar primeiro"². Resumindo, uma canção pop "descartável", que ironizava muitas daquelas que estavam nas paradas de sucesso em 1982 e que Smith dizia odiar – para a surpresa da banda, foi a faixa que a levaria para as mesmas paradas e constantes execuções nas rádios.

De início, destaca-se a presença da temática da vida como um jogo, na letra da música, o que é retomado ostensivamente no videoclipe da canção, com os dois rapazes jogando bola, pintando paredes e brincando num espaço pequeno e fechado. Nesse sentido, a performance dos integrantes da banda no videoclipe estaria assumindo uma configuração de imagens ligadas ao mundo da criança, entendido como uma época boa, divertida, repleta de brincadeiras, em um tempo sem problemas. Trata-se de assumir o universo lúdico infantil nas ações performáticas em cena.

Alguns outros aspectos do jogo em Huizinga são cultura, linguagem e mito, que sustentam os pilares do brincar, da brincadeira (ações) e da ludicidade.

Ao considerar o jogo como função da cultura, frase que serve de título para seu livro, o autor já explicita a relevância do aspecto cultural. A tese central da obra *Homo ludens* é a de que o jogo é uma realidade originária, que corresponde a uma das noções mais primitivas e profundamente enraizadas em toda a realidade humana; sendo do jogo que nasce a cultura, sob a forma de ritual e de sagrado, de linguagem e de poesia, permanecendo subjacente em todas as artes de expressão e competição. No que tange à linguagem, o jogo se oculta por detrás dos fenômenos culturais; contudo, para o autor,

As grandes atividades arquetípicas da sociedade humana são, desde o início, inteiramente marcadas pelo jogo. Como, por exemplo, no caso da linguagem, esse primeiro e supremo instrumento que o homem forjou a fim de poder comunicar, ensinar e comandar (HUIZINGA, 2012, p. 7).

Não se pode esquecer, ainda, a existência lúdica da provocação do pensamento, do desafio conceitual. Nesse plano de conceitualização mais ampla do jogo, o ser humano só é humano enquanto joga. O mito, por sua vez, é uma forma de explicar o mundo que encontra na brincadeira e nos jogos o seu lugar de destaque.

Dentro dessa ordem de pensamento, para a produção do videoclipe em análise, foi mantida a temática abordada nos versos, com a sonoridade atualizada para os anos 1980. Contudo, era preciso também remodelar o aspecto visual.

O cabelão e os olhos sangrando que tinham exibidos ao público na última turnê foram um grande começo. Agora, aquela imagem fantasmagórica precisava de um pouco de luz. Eles não poderiam ter encontrado um transformador melhor do que o diretor Tim Pope (...). A escolha foi perfeita. Pope ainda era relativamente novato, com toda a contundência que isso representa (APTER, 2015, p. 194).

A grande mudança trazida por Pope foi a dissociação entre a música feita pela banda e a imagem pública de seus integrantes. Se até então, o *The Cure* parecia ser composto por músicos tão emburrados e deprimidos quanto as faixas lançadas por eles em discos, o diretor passou a inverter o jogo em favor

de cenas curiosas, divertidas e até mesmo extravagantes. Pope começou a mostrar mais de perto os rostos dos músicos, dando atenção a olhares e gestuais, aproximando-os dos espectadores. Por sua vez, o *frontman* Robert Smith e seus companheiros de banda mostravam-se dispostos a brincar e revelar-se mais frente às câmeras.

O que você vê nos vídeos de Tim Pope era a personalidade da banda, disse Tolhurst. [...] Sempre tivemos essa noção do absurdo e ele foi a primeira pessoa a ilustrar isso". [...] Tolhurst também admirava a excentricidade inglesa de Pope. É o verdadeiro motivo para gostarmos dele. Todas as cidades em que crescemos tinham esses personagens excêntricos. Tim Pope se encaixava nisso. Tinha esses pensamentos abstratos e estranhos – isso nos atraía muito mais do que alguém exigente e suave. Gostávamos de pessoas perturbadas (APTER, 2015, p. 185).

Rodado ao todo em 13 tomadas, o videoclipe de *Let's go to bed* mostra um roteiro muito anárquico em relação ao som da dupla que performa. Em um cenário claustrofóbico, Smith e Tolhurst atuam em cenas *nonsense* com doses de surrealismo, até então, raras em vídeos promocionais de música. Eles dançam, pintam paredes e os macacões que utilizam, tocam piano com mãos e pés, tiram peças de roupa do corpo, jogam uma grande bola colorida um para o outro, deitam em colchonetes estendidos no chão, puxam do teto painéis com nomes escritos e brincam com enfeites de árvore natalina. No final, deitam em um beliche que desmonta precariamente, de modo alegórico e que enfatiza o toque surreal.

Lembramos que o Surrealismo tem influência da psicanálise de Sigmund Freud e da sua teoria de que a mente armazena memórias e os instintos humanos mais básicos. "Ao propor uma estética de rompimento com o racional, sem diferenciações entre sonho e realidade ou lucidez e delírio, a arte surrealista dispensa a busca de sentido em suas representações [...]" (WILSON; LACK, 2008, p. 7).

Na obra analisada, as imagens na tela podem até mesmo não aludir à letra e à música da canção, porque o que importa são as sugestões, ao invés de explicitações ou obviedades. É o que se percebe nas cenas instáveis e nas

fulgurações ininterruptas que compõem a narrativa desconexa do clipe, que explora uma oscilação entre estados conscientes e inconscientes.

A obra retoma visualmente o tema da convivência instintiva com um mundo complexo de imagens arquetípicas e que conserva, ainda hoje, suas características impactantes, principalmente nos sonhos. O efeito é similar ao descrito por Gaston Bachelard, que problematiza nosso conhecimento sobre o espaço onírico e conclui que, sobre tais problemas, possuímos pouca luz, porque não nos restam senão fragmentos da vida noturna, quando chega o dia.

Esses pedaços de sonho, esses fragmentos do espaço onírico nós os justapomos depois nos quadros geométricos do espaço claro. Fazemos, assim, do sonho uma anatomia com peças mortas. [...] Das transformações oníricas retemos somente as estações. E, no entanto, são as transformações que fazem do espaço onírico o lugar mesmo dos movimentos imaginados (BACHELARD, 1985, p. 159).

Ao tematizar o ato de jogar em seus primeiros versos, a faixa *Let's go to bed*, lançada apenas como um *single*, ganhou alta rotação na programação da MTV, sendo adotada pelas rádios, iniciando o processo de popularidade do *The Cure* para além do mercado fonográfico britânico.

3 THE WALK E O ACENO CONSTANTE AO UNIVERSO INFANTIL

Em julho de 1983, também apenas em compacto, foi lançada a nova música *The Walk*, na qual o aceno às lembranças dos tempos de criança é reiterado no videoclipe. Nessa obra audiovisual, procuramos acentuar a tentativa, frequente e intensa, de recapturar o próprio passado.

Assim como a sonoridade apontou para uma evolução natural de *Let's go to bed* (1982), o clipe *The Walk* (1983), também dirigido por Tim Pope, fez o mesmo com as imagens, libertando-as da letra da canção. À frente de um fundo preto liso, Tolhurst mais uma vez dança como um bobo desengonçado, enquanto Smith comanda as atenções com gestos, expressões e olhares marcantes. Enquanto isso, usando diversos figurinos e devidamente

maquiados com o rosto branco, olhos pretos e bocas vermelhas, ambos performam de pé, em uma piscina plástica cheia de objetos como pião, ábaco, globo terrestre e uma boneca. A presença dos elementos do universo infantil fica bem clara no videoclipe, com a piscina plástica e a ênfase nos objetos que nela aparecem, que são próprios das experiências vividas pelas crianças. Enquanto o pião e a boneca remetem a brincadeiras infantis, o ábaco e o globo terrestre remetem aos primeiros anos escolares. Trata-se, novamente, de uma espécie de escapismo romântico para um tempo supostamente descompromissado dos primeiros anos da existência. O fato de resgatar personagens, ambientes e cenas do passado estrutura, não só a vida, mas também a obra de um artista. Ao acenar constantemente ao passado, distante de sua realidade adulta, o criador reatualiza o imaginário infantil e o materializa, vividamente, em seus versos ou canções.

No decorrer da apresentação do videoclipe, ainda surge uma misteriosa idosa que “dubla” a voz de Smith, criando um efeito paradoxal em relação à criança revisitada e apontando para um futuro, em uma terceira idade. Completa-se o ciclo temporal, pois presente, passado e futuro convivem no mesmo espaço da tela.

Apesar da recusa inicial da BBC em veicular o clipe por causa do “excessivo uso de maquiagem”, o sucesso de *The Walk* foi caseiro e garantiu por quatro semanas consecutivas a presença do disco no Top 20 dos *singles* mais vendidos no Reino Unido, algo que nunca havia acontecido antes com a banda³.

4 THE LOVECATS: INTERTEXTUALIDADE E MEMÓRIA AFETIVA

O videoclipe *The Lovecats* (1983) é marcado pela volta da formação de banda, com a participação de novos baixista e baterista, respectivamente, Phil Thornalley e Andy Anderson. Na obra, enfatizamos a intertextualidade com um filme de animação dos Estúdios Disney, para explorar de que maneira a memória afetiva pré-adolescente do vocalista Robert Smith é representada com uma visualidade surrealista, a partir da subversão dos códigos narrativos

e figurativos.

De novo, a inspiração para criar uma canção, agora com uma explícita veia *pop*, veio de uma memória afetiva, mais precisamente o longa-metragem *Aristogatas*⁴, lançado nos cinemas em 1970. A história narra como uma família de gatos da alta sociedade francesa conta com a ajuda de um gato de rua e seus amigos, também felinos e músicos jazzistas, para achar o caminho de volta para casa, após o sequestro comandado pelo invejoso mordomo. A letra fala sobre a vida de festa e liberdade de gatos vira-latas e o arranjo remete ao de uma banda de *jazz*. Trata-se de uma prática intertextual onde a narrativa do videoclipe de *The Lovecats* (1983) dialoga com outro texto anterior, no caso, um filme de animação.

No videoclipe, rodado durante uma única noite, Pope continuava a moldar a nova imagem do *The Cure*, em cenas com nitidez significativa, nas trilhas da intertextualidade e reforçando os passos de dança e a figura esquisita do vocalista. O cenário surrealista foi montado no pátio de uma casa abandonada, repleta de gaiolas vazias, quadros tortos e muitos gatos, empalhados ou vivos, felinos ou humanos fantasiados.

Essa visualidade surrealista é criada a partir do princípio da subversão dos códigos narrativos e figurativos e da libertação do espírito, quebrando a homogeneidade de significações e introduzindo relações inusitadas entre o espaço e o tempo. Nesse sentido, os integrantes da banda passam a assumir performances mais vinculadas ao extravagante e ao inusual; com o tom felino da célebre linha de baixo dirigindo o ritmo do vídeo e da música.

Robert Smith estava se adaptando muito claramente a seu mais novo personagem na telinha, mais afável, pois perseguiu a câmera como um aspirante a Hollywood durante todo o clipe, enquanto Anderson e Thornalley aceitaram de imediato suas participações de coadjuvantes no vídeo, parte performance, parte pantomima (APTER, 2015, p. 200).

Observa-se que o vocalista redimensiona suas apresentações performáticas, cada vez mais ligadas à insensatez e ao imaginário em aberto das expressões

mais profundas e poéticas. Assim como a criança, o poeta escreve como se tivesse visto o objeto de sua reflexão pela primeira vez. Tanto a poesia quanto a imaginação infantil apresentam vigorosas fantasias, o que explicaria o fascínio exercido pela narrativa de *Aristogatas* nas telas e a identificação do público do universo musical do *rock* com o videoclipe do *The Cure*.

O sucesso de *The Lovecats* foi ainda maior do que o de *The Walk*, garantindo, pela primeira vez – e por três semanas consecutivas – a presença do grupo entre os dez singles mais vendidos no mercado fonográfico do Reino Unido⁵.

5 BOYS DON'T CRY (1986) EM BUSCA EGÓTICA DA CRIANÇA INTERIOR

Robert Smith, em entrevista à revista *Rolling Stone (EUA)*, em 2019⁶, falou sobre a inspiração para a música: "Quando eu era criança, havia uma pressão dos colegas para que você se adaptasse de uma certa maneira. E como um garoto inglês na época, você era incentivado a não demonstrar sua emoção em nenhum grau."

O videoclipe da canção *Boys don't cry* (1986) leva-nos a problematizar a busca egótica da criança interior. Tecemos reflexões sobre como a memória mediada pelos signos narrativos acentua a impossibilidade de um "eu" definitivo e exclusivo; com os próprios artistas tentando alcançar um simulacro do que eram quando crianças, em uma performance marcada por excêntricos passos de dança e por apelos às mais alucinadas fantasias.

Para a nova versão de *Boys don't cry*, o segundo compacto oficial da banda (1980), Smith fez questão de regravar os vocais para o uso na faixa de áudio utilizada no videoclipe (1986), que ganhou mais uma assinatura surrealista de Tim Pope. Na frente de um pano, três garotos pré-adolescentes vestidos e maquiados como os três integrantes da época, dublam a canção com perfeição, simulando até mesmo os movimentos dos instrumentos.

Por trás do pano, Smith, Tolhurst (voltando à bateria, seu instrumento da época) e Michael Dempsey (o primeiro baixista, que tocou durante a gravação

original em 1980) aparecem como gigantescas sombras projetadas, com luminosos pontos vermelhos no lugar dos olhos. As sombras enormes podem ser associadas aos monstros que povoam o imaginário infantil, os mitos e os sonhos, servindo como suportes metafóricos para uma construção simbólica da travessia noturna. Segundo Gilbert Durand (2002), a primeira atitude do homem é estar de pé e encontrar o monstro, seguida da escuridão e da queda. Forma-se o conjunto que é representativo de uma epifania imaginária, angustiante e reveladora do sentimento humano, diante da relação tempo e morte.

O autor define também um caminhar reversível para o imaginário, que ele denomina de trajeto antropológico, entendido como “[...] a incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social” (DURAND, 2002, p. 41).

No meio da performance, o vocalista larga a guitarra e começa a fazer seus excêntricos passos de dança, até se aproximar de seu “eu” pré-adolescente e chamá-lo, com as mãos. Trata-se de uma dupla caracterização do mesmo personagem que demonstra a urgência em conseguir sair de espaços indesejados, para tomar consciência de si mesmo; ou seja, a pessoa necessita se ‘desidentificar’ para encontrar outros elementos mais ricos e libertos de sua personalidade.

Uma das possibilidades da almejada evasão romântica é voltar ao universo infantil, ou encontrar a criança interior que em nós habita. Nesse caso, o protagonista seria um intérprete de seu passado, pois ele iria alterá-lo ou modificá-lo, dependendo das associações criadas. Entendemos, então, que houve uma bipartição do ego do próprio cantor, encontrando-se consigo mesmo quando criança; ou seja, trata-se de um mergulho no eu profundo, em uma busca egótica de caráter transformador. Sabe-se que a memória mediada pelos signos narrativos acentua a impossibilidade de um “eu” definitivo e exclusivo; todavia, é próprio do artista tentar alcançar um simulacro do que

foram seus primeiros anos, em uma proposta ilusória de autoconhecimento.

Como o disco *Standing on a beach* (uma coletânea de todos os *singles* da carreira entre 1979 e 1986), para o qual fora produzido o videoclipe, era uma espécie de retorno ao passado, o diretor soube unir nas imagens “ontem” e “hoje” com excentricidade e a mesma identidade impressa pela banda em suas duas fases. Desse modo, levou o *The Cure* ao quarto lugar na parada de álbuns do Reino Unido, onde a banda permaneceu com esse disco por 35 semanas consecutivas⁷.

Demandas conflitantes, como as tematizadas e vividas pelo *The Cure*, revelam a crise do sujeito e da própria identidade, no entendimento de Stuart Hall (1999). Para o autor, são tensionamentos que pontuam as descontinuidades da sociedade e as diferentes posições de sujeito que o indivíduo carrega consigo na modernidade. O autor sugere uma nova maneira de trabalhar com a temática, percebendo que toda identidade é móvel e pode ser redirecionada, indicando a possibilidade de utilizar a expressão ‘processo identitário’ para compreender as representações que formam (e transformam) as culturas, os sujeitos e os espaços.

O sujeito assume identidades diferentes, em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas (HALL, 1999, p. 13).

6 LULLABY E O SENTIDO DAS CONFIGURAÇÕES ONÍRICAS

O último videoclipe selecionado é *Lullaby* (1989), inspirado nas cantigas de ninar com finais tristes. Nele, abordamos a similaridade das cenas surreais criadas por Pope com os pesadelos infantis, ligando a sensação viscosa e aprisionadora das teias de aranha à vigilância dos pequenos brinquedos, que podem se tornar ameaçadores. Entendemos a valorização do inconsciente e do sonho como fundamentos de sua estética, vinculada aos estados alterados de consciência.

Às vésperas de chegar aos 30 anos de vida, em 1998, Robert Smith, tal qual Dorian Gray⁸, temia o envelhecimento e estava em plena crise existencial pós-estrelato.

Em abril, comemorou seu 29º aniversário, com a animação de sempre, mas depois entrou no que chamou de “período ruim”, quando percebeu que em 12 meses teria 30 anos. Parte de sua preocupação era o simples fato de sentir que o The Cure, apesar do sucesso multiplatinado, ainda não tinha feito sua obra-prima legítima. Sabia que as verdadeiras lendas do rock – Beatles, Stones, The Who, Kinks, Led Zeppelin, Hendrix, Bowie, até Alex Harvey – tinham chegado ao auge de sua arte muito antes de virarem trintões. “Quis fazer de tudo antes dos 30”, declarou Smith. “É como um paradoxo. Acho que quanto mais jovem você é, mais se preocupa em envelhecer – no meu caso, é verdade. Acho que o lado mais sombrio desse disco [*Disintegration*] veio do fato de que eu faria 30 anos” (APTER, 2015, p. 237).

O álbum *Disintegration* chegou em maio de 1989 às lojas, puxado pelo *single* de *Lullaby*, uma arrastada balada de vocais sussurrados e desesperados do começo ao fim, guitarras com acordes em staccato e arranjo comandado por teclados e um arranjo de cordas. A letra não possui um sentido fechado, embora muitos fãs discutam sobre temas como vício, depressão ou mesmo agressão sexual. Smith, por sua vez, pontua que a inspiração veio das cantigas de ninar com finais tristes que seu pai lhe cantava quando criança.

Canções de ninar podem ser assustadoras, incluindo o medo e a agitação, como nos pesadelos, sempre seguidos da angústia da mudança. Assim também, os contos de fadas apresentam sempre vilões terríveis, para que a criança possa ressignificar sentimentos e simbolizar experiências que ainda não puderam ser elaboradas. Podemos observar, por exemplo, a história de Chapeuzinho Vermelho, onde o Lobo Mau aparece para mostrar à criança desobediente à mãe que existe um mundo perigoso lá fora. O fascínio pelos monstros, bruxas malvadas e similares liga-se ao mundo do ‘faz de conta’, onde a criança se permite expressar seus medos, fantasias, angústias e sofrimentos.

De acordo com Gilbert Durand (2002), diríamos que tais narrativas permitem

à criança realizar uma travessia do subsolo arquetípico, com suas imagens que integram o inconsciente antropológico. Esta travessia configura-se como um ritual de passagem, como uma morte simbólica à qual se sucede um novo nascimento, representado pela saída das trevas ou de uma situação aprisionadora. Durand elaborou um guia para a compreensão dessa travessia mítica, ao explicar que o Regime Noturno das imagens existirá sob o signo da conversão e do eufemismo. No primeiro caso, o grupo de símbolos

[...] é constituído por uma pura e simples inversão de valor afetivo atribuído às faces do tempo. [...] O segundo grupo simbólico está centrado na procura e na descoberta de um fator de constância, no próprio seio da fluidez temporal” em busca de uma síntese das aspirações de transcendência (DURAND, 2002, p. 197).

Relacionando a narrativa videoclípica à mítica travessia noturna, destacamos a performance do vocalista na cama, de pijama, com os cabelos desgrenhados e maquiagem fortemente acentuada, cercado por grandes teias de aranha. Metaforicamente preso, Smith passa a ter alucinações enquanto é vigiado pelos músicos de sua banda fantasiados de pálidos soldadinhos de brinquedo. A atmosfera criada é similar aos pesadelos infantis, ligando a sensação viscosa e aprisionadora das teias de aranha à vigilância dos pequenos brinquedos, que podem se tornar ameaçadores. O protagonista vai se enterrando cada vez mais no teto, entregando-se a ser o jantar perfeito de uma “criatura com muita fome”.

Resumindo, a representação sonora do maior dos pesadelos de seu vocalista é exemplificada em dois versos dessa música: “Quando eu percebo com medo/ Que o Homem-Aranha me tem como jantar esta noite”⁹ (tradução nossa). Destaca-se a referência direta ao mítico super-herói dos quadrinhos e indireta a algum monstro ou bicho-papão que poderia vir comer a criança à noite, como o Lobo Mau, por exemplo.

É na mensagem embutida no simbolismo das canções de ninar e dos contos feéricos que a criança está empenhada em uma das mais importantes tarefas para construção de sua personalidade. Tarefa essa que somente ela mesma,

sem nenhum agente externo, pode fazer; e que o conto lhe permite compreender e elaborar no nível simbólico, por meio da sublimação. Assim é que, para a narrativa visual da faixa, Pope criou uma pequena história de horror com toques do Expressionismo alemão: algumas referências fazem ligação a clássicos do cinema como *Nosferatu* (1922) e *O vampiro de Dusseldorf* (1931). No cinema expressionista germânico, os diretores recorrem, além das sombras e dos cenários extravagantes, à artificialidade dos métodos de representação cinematográfica, como assinala Ismail Xavier (2008).

No videoclipe em questão, observam-se, ainda, elementos do Surrealismo, uma das vertentes das vanguardas poéticas do século XX que se utilizara da imaginação, do protesto contra a tirania do racional, da valorização do inconsciente e do sonho como fundamentos de sua estética. Os surrealistas acreditavam em uma idade paradisíaca. Como afirma Maurice Nadeau:

O Surrealismo é considerado por seus fundadores não como uma nova escola artística, mas como um meio de conhecimento, particularmente de continentes que até então não haviam sido explorados: o inconsciente, o maravilhoso, o sonho, a loucura, os estados de alucinação, em suma, o avesso do cenário lógico (NADEAU, 2008, p. 46).

O videoclipe de *Lullaby*, que poderia parecer ser um temeroso passo atrás na carreira com a volta às tormentas da alma do início dos anos 1980, na fase gótica da banda, revelou-se, porém, um novo e inesperado acerto na trajetória do *The Cure*. O *single* dessa canção chegou ao terceiro lugar das paradas britânicas, algo que Smith nunca havia alcançado antes. *Disintegration* alcançou o mesmo posto na listagem de álbuns.

Do outro lado do Oceano Atlântico, a popularidade ainda crescia, a ponto de a banda tocar para uma média de 30 mil pessoas em cada *show* de sua turnê norte-americana (APTER, 2015), muito por causa dos clipes de Pope. Depois de *Lullaby*, o diretor continuou fornecendo vídeos de alta qualidade para divulgar outros *singles* extraídos de *Disintegration*, amplificando o sucesso da banda, que permanece até os dias de hoje.

7 À GUIZA DE CONCLUSÃO

Fenomenologicamente, a narrativa dos videoclipes em análise retomaria aspectos da vida infantil, assim como o processo da criação audiovisual pertenceria ao mesmo campo da atividade imaginativa da criança. No caso específico das obras aqui estudadas, é possível estabelecer relações com a proposta mimética que Ismail Xavier identifica ao cinema moderno.

O discurso cinematográfico não deve imitar o verossímil (denominador real), tal como a decupagem clássica. Ele deve imitar a articulação dos sonhos, a lógica de uma experiência que é 'o preenchimento do desejo' por excelência. [...] Para tal, ele está melhor equipado do que qualquer outra modalidade de instrumento à disposição do poeta: o seu material (imagens visuais e sonoras) apresenta exclusiva afinidade com o material trabalhado pelo inconsciente (tal como entendido por Freud) (XAVIER, 2008, p. 114).

A referência feita pelo autor à "articulação dos sonhos" é importante para a compreensão, não só do videoclipe, mas também de muitos outros produtos audiovisuais que exploram a atmosfera onírica e que se associam às propostas surrealistas, ligadas ao que Freud considera como um desejo de subversão da realidade, afirmado na experiência do sonho.

As matrizes temáticas que se referem à criança e a seu mundo lúdico revelam-se cruciais para a compreensão de muitos versos das canções de Robert Smith e, por extensão da banda *The Cure*, em suas performances extravagantes. Essa presença constante da criança no presente faz com que a emoção infantil não se perca com o passar do tempo, enquanto o artista busca resgatar um passado vivo, não apenas um mundo perdido, e que seja capaz de reorientar o presente. O fenômeno é conhecido como fuga, evasão ou escapismo, ligados à estética do Romantismo como desejo de libertar-se de um presente indesejado ou insuportável.

Assim também, a temática onírica ligada à criança representa o contraste entre a melancólica lucidez da idade madura e o impulso lúdico e livre do sonho infantil. Podemos entender que as narrativas das obras aqui abordadas revelam-se como transmutações oníricas e míticas dos conflitos existenciais e

ou identitários.

Em síntese, podemos identificar, nos cinco videoclipes analisados neste artigo, determinadas características do Surrealismo, tais como: pensamento livre; expressividade espontânea; influência das teorias da psicanálise; criação de uma "realidade paralela"; criação de cenas irreais; valorização do inconsciente; entre outras. Os artistas surrealistas tinham como objetivo usar o potencial do subconsciente e dos sonhos como fonte para a criação de imagens fantásticas.

Lembramos também as ressonâncias do cinema expressionista alemão nas obras audiovisuais aqui analisadas. Nos filmes alemães da década de 1920, a ideia da distorção contribui, por exemplo, nos tamanhos: dependendo do ponto de vista, um objeto/pessoa/local poderia se tornar muito maior do que realmente parecia, ou na forma das pessoas e dos objetos estranhos, como ocorre nos clipes dirigidos por Tim Pope. Não há movimentos naturais, que são substituídos por gestos pensados, abruptos, em harmonia com os ângulos do cenário e os movimentos da câmera. As expressões artificializadas e a maquiagem exagerada também são uma das características do Expressionismo.

Enfatizamos a individualidade, a progressão linear em termos de história e uma leve sensação psicodélica como características dos videoclipes de Tim Pope com a banda britânica *The Cure*. O diretor forneceu o contraste visual adequado às letras das canções, sem delas se tornar refém, capturando a sensação/emoção necessária para cada uma das cinco narrativas videoclípicas abordadas no presente artigo.

Nosso objetivo foi investigar suas estratégias e matrizes técnicas em relação ao imaginário, bem como suas possibilidades de operarem criativamente com os meios eletroeletrônicos, tendo em vista a assertiva de Holzbach:

Mais do que constituir um novo agente, a consolidação do videoclipe nos anos 80 evidencia de que maneira os usos e materialidades das mídias naquele período definiram um complexo processo de convergência cultural e como as relações entre as diferentes mídias impactaram situações sociais vigentes (HOLZBACH, 2016, p. 342).

Podemos concluir que os recursos expressivos utilizados nos videoclipes selecionados para este estudo, em sua *mis-en-scène*, são capazes de nos demonstrar que a dimensão audiovisual de cada obra aqui abordada consegue mergulhar no universo interior da criança existente em cada um de nós, para trazer de lá imagens plenas de sentidos existenciais e de afetos que se intensificam.

REFERÊNCIAS

APTER, Jeff. **Nunca é o bastante: a história do The Cure.** São Paulo: Edições Ideal, 2015.

ASTON, Martin. **A book of dreams: the 30 greatest Cure songs.** Mojo Magazine, n. 328, mar. 2021. Londres: Bauer Media, 2021.

BACHELARD, Gaston. **O direito de sonhar.** São Paulo: DIFEL, 1985.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário.** São Paulo: Martins Fontes, 2002.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais.** Belo Horizonte: UFMG; Brasília: UNESCO, 2003.

HOLZBACH, Ariane. **A invenção do videoclipe: a história por trás da consolidação de um gênero audiovisual.** Curitiba: Appris, 2016.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens: o jogo como elemento da cultura.** São Paulo: Perspectiva, 2012.

NADEAU, Maurice. **História do Surrealismo.** São Paulo: Perspectiva, 2008.

SMITH, Robert. *A história por trás de Boys Don't Cry, do The Cure*, EUA, 2019. Disponível em <https://rollingstone.uol.com.br/noticia/historia-por-tras-de-boys-dont-cry-do-cure>. Acesso em: 15 abr. 2022.

THE CURE ANNIVERSARY. Movie. Director Tim Pope. London.UK. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=at-MrOw5s4o> Acesso em: 30 jan. 2023.

WILSON, Simon.; LACK, Jessica. **The Tate guide to modern art terms.** Londres: Tate Publishing, 2008.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência.** São Paulo: Paz e Terra, 2008.

Fichas técnicas de cada videoclipe

BOYS DON'T CRY. Videoclipe com o grupo The Cure. Direção de Tim Pope. Reino Unido: Fiction Records/Polydor, 1986. Publicado no YouTube. vídeo (2min 54seg).

Net. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=9GkVhgIeGJQ>. Acesso em: 1 jul. 2022.

LET'S GO TO BED. Videoclipe com o grupo The Cure. Direção de Tim Pope. Reino Unido: Fiction Records/Polydor, 1982. Publicado no YouTube. vídeo (3min 36seg). Net. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=j6vVP91C3Iw>. Acesso em: 30 jun. 2022.

LULLABY. Videoclipe com o grupo The Cure. Direção de Tim Pope. Reino Unido: Fiction Records/Polydor, 1989. Publicado no YouTube. vídeo (4min 19seg). Net. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ijxk-fgcg7c>. Acesso em: 2 jul. 2022.

THE LOVECATS. Videoclipe com o grupo The Cure. Direção de Tim Pope. Reino Unido: Fiction Records/Polydor, 1983. Publicado no YouTube. vídeo (3min 42seg). Net. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=mcUza_wWCfA. Acesso em: 30 jun. 2022.

THE WALK. Videoclipe com o grupo The Cure. Direção de Tim Pope. Reino Unido: Fiction Records/Polydor, 1983. Publicado no YouTube. vídeo (3min 31seg). Net. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=gkCYh1x44G8>. Acesso em: 30 jun. 2022.

Notas:

¹ Curto padrão tanto rítmico quanto melódico repetido muitas vezes durante o arranjo instrumental enquanto as mudanças acontecem junto com a música (SHUKER, 1998, p. 35)

² No original: "Stay alive but stay the same / It's just the same / A stupid game stupid game / But I don't care if you don't / And I don't feel if you don't / And I don't want it if you don't / And I won't play it / If you don't play it first".

³ Informação disponível em <https://www.officialcharts.com/artist/20492/cure/>. Acesso em: 4 jul. 2021.

⁴ No original, *The Aristocats*.

⁵ Informação disponível em <https://www.officialcharts.com/artist/20492/cure>. Acesso em: 4 jul. 2022.

⁶ Informação disponível em <https://rollingstone.uol.com.br/noticia/robert-smith>. Acesso em: 8 ago. 2022.

⁷ Informação disponível em <https://www.officialcharts.com/artist/20492/cure/>. Acesso em: 4 jul. 2021.

⁸ *O retrato de Dorian Gray* foi o celebrado romance escrito pelo irlandês Oscar Wilde, publicado pela primeira vez em revista em 1890 e no ano seguinte em livro. Dorian acaba fazendo o famigerado pacto fáustico ao afirmar que daria tudo para se manter eternamente belo, enquanto só o quadro que o retratava sofreria as consequências da vida e da idade.

⁹ No original: "When I realize with fright/ That the Spiderman is having me for dinner tonight".

SOBRE OS AUTORES:

Denise Azevedo Duarte Guimaraes

Professora Aposentada da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Docente do Programa de Mestrado e Doutorado em Comunicação e Linguagens, da Universidade Tuiuti do Parana (UTP).

ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-8334-5463>

E-mail: dadenisedg@gmail.com

Antonio Carlos Persegani Florenzano

Doutorando em Comunicação e Linguagens na Universidade Tuiuti do Parana (UTP). Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-5103-0045>

E-mail: abonico@gmail.com

Artigo recebido em: 28 mar. 2022. | Artigo aprovado em: 27 abr. 2023.