



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ  
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE  
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL  
HABILITAÇÃO EM PUBLICIDADE E PROPAGANDA

FLÁVIO AUGUSTO CARVALHO DOS SANTOS FILHO

**MADONNA E A SEXUALIDADE NO AUDIOVISUAL:**  
uma análise através da estética dos videoclipes *Express Yourself*,  
*Justify My Love* e *Human Nature*

**Fortaleza**  
**2013**

**FLÁVIO AUGUSTO CARVALHO DOS SANTOS FILHO**

**MADONNA E A SEXUALIDADE NO AUDIOVISUAL:**  
uma análise através da estética dos videoclipes *Express Yourself*,  
*Justify My Love* e *Human Nature*

Monografia submetida à Coordenação do Curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Ceará como exigência parcial para a obtenção do grau em Publicidade e Propaganda.

Orientadora: Prof. Ms. Shirley Mônica Silva Martins.

**Fortaleza**

**2013**

**FLÁVIO AUGUSTO CARVALHO DOS SANTOS FILHO**

**MADONNA E A SEXUALIDADE NO AUDIOVISUAL:**

uma análise através da estética dos videoclipes *Express Yourself*,

*Justify My Love* e *Human Nature*

Monografia submetida à Coordenação do Curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Ceará como exigência parcial para a obtenção do grau em Publicidade e Propaganda.

Aprovada em: \_\_/\_\_/\_\_

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Ms. Shirley Mônica Silva Martins (Orientadora)

Universidade Federal do Ceará

---

Prof. Dra. Liana Viana do Amaral

Universidade Federal do Ceará

---

Prof. Dra. Daniela Duarte Dumaesq

Universidade Federal do Ceará

Dedico este trabalho,

Aos meus pais, que investiram sua fé em mim e fizeram desta graduação um sonho possível de realização.

À *Music Television* (MTV), por ter me apresentado ao videoclipe, uma paixão minha desde a adolescência.

À Madonna, minha Rainha do *Pop* e musa inspiradora deste tema.

## AGRADECIMENTOS

Inicialmente agradeço a Deus pelas bênçãos, por eu ter a capacidade intelectual e física para estar onde estou hoje, por não me desamparar nos momentos difíceis, e me dar forças para seguir em frente na conclusão dos meus objetivos.

À minha linda família, em especial à minha mãe Elizete, ao meu pai Flávio, minha irmã Alicia e minha tia Ângela, pela educação, pelo investimento, por terem fé em mim durante todos esses anos, desde antes o vestibular até a conclusão do curso; por torcerem por mim, incondicionalmente, e me incentivarem a ir sempre além. Vocês são meu suporte!

Agradeço imensamente à minha orientadora Shirley Martins, por aceitar tão prontamente a tarefa de me orientar nesta loucura, e por tê-lo feito com tanto esmero, paciência e dedicação até o último segundo. Muito obrigado!

Às professoras Liana Amaral e Daniela Dumaresq, pela disponibilidade e paciência ao aceitarem participar da banca examinadora deste trabalho.

Aos meus gestores e equipe da empresa Atratis Comunicação, pela compreensão e apoio nos momentos em que precisei me ausentar no trabalho por urgências relativas a esta monografia.

Aos meus amigos-irmãos, pessoas que conheci no curso de Publicidade e Propaganda da Universidade Federal do Ceará, que participaram ativamente da minha jornada acadêmica e ultrapassaram a definição de amizade: Isadora Castro, Izaíra Queiroz, Jocastra Paz, Julio Pio, Marcella Rodrigues, Marcos Portela, Marcus Vinícius, Mariana Campos, Priscila Façanha, Priscilla Sampaio, Rainer Leal, Resiane Cruz, Sara Aragão, Talles Rodrigues, e aos tantos outros. Sem a alegria e o suporte de vocês, essa jornada teria sido bem mais difícil e entediante. Estão todos guardados no coração para sempre!

À Beatriz Lopes e Ronyére Braga, duas pessoas que, apesar das minhas crises e reclamações, dos meus momentos de estresse e negligência, não perderam a fé em mim, estiveram sempre ao meu lado dando força, carinho, atenção, conselhos e amor, acima de tudo, até o último momento deste trabalho. Amo vocês!

Por último, mas não menos importante, obrigado a todos aqueles que, mesmo não citados, contribuíram direta e indiretamente para que essa graduação fosse concluída da melhor maneira possível.

*“A verdadeira obscenidade existe e está diante de nossos olhos. É o racismo, a discriminação sexual, o ódio, a ignorância, a miséria. Tem coisa mais obscena que a guerra? E ainda ficam dando importância ao sexo. Quem diz que acha sexo feio é nada mais que um hipócrita.”*

(Madonna)

## RESUMO

Este estudo examina como a temática da sexualidade está inserida no audiovisual, através da estética do videoclipe herdada do cinema e das artes, prioritariamente. Como estudo de caso, foram utilizadas as produções audiovisuais para as canções *Express Yourself*, *Justify My Love* e *Human Nature*, de Madonna, peças marcantes de sua videografia e lançadas entre os anos de 1989 a 1995, período em que a cantora se referiu e incorporou o tema à sua obra de forma mais ampla e despudorada. Através de uma síntese histórica da sexualidade e suas diversas práticas; e de uma explanação do videoclipe, desde seu surgimento até sua consagração e definição estética, analisamos as sexualidades definidas no discurso audiovisual de Madonna e como elas são apresentadas ao espectador através de técnicas fílmicas (dentre movimentos de câmera, figurinos, cenografia etc.), que amparam essa abordagem.

**Palavras-chave:** Madonna, sexualidade, videoclipe, estética.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1: justaposição e fusão entre os planos de <i>Everybody</i> .....	40
Ilustração 2: fotografia e cenografia de <i>Everybody</i> .....	40
Ilustração 3: abertura e cenografia do filme <i>Metrópolis</i> .....	42
Ilustração 4: abertura e cenografia de <i>Express Yourself</i> .....	42
Ilustração 5: primeira aparição de Madonna no videoclipe.....	43
Ilustração 6: o gato de Madonna .....	43
Ilustração 7: Madonna de lingerie exibindo sua silhueta .....	44
Ilustração 8: referência aos músculos e superposição de imagens .....	44
Ilustração 9: atitude masculina de Madonna .....	45
Ilustração 10: Madonna acorrentada na cama .....	45
Ilustração 11: referência ao animalesco .....	46
Ilustração 12: Madonna e o operário se beijam enquanto operários lutam em outra instância	46
Ilustração 13: encerramento inspirado em <i>Metrópolis</i> .....	47
Ilustração 14: Madonna chega ao hotel e avista práticas sexuais nos quartos .....	49
Ilustração 15: Madonna e seu parceiro encenam diversas práticas sexuais .....	49
Ilustração 16: travestismo, BDSM e relações homossexuais .....	50
Ilustração 17: dançarino misterioso.....	50
Ilustração 18: Efeito de fusão entre Madonna e a imagem de Jesus Cristo .....	51
Ilustração 19: Madonna deixa o hotel e a mensagem final do videoclipe é exibida .....	52
Ilustração 20: cena de <i>Human Nature</i> em referência à obra de Eric Santon .....	53
Ilustração 21: Madonna sendo "torturada" e manipulada.....	54
Ilustração 22: coreografia com insinuações lésbicas.....	55
Ilustração 23: Madonna amarrada e sendo "torturada" novamente.....	55
Ilustração 24: Madonna dominante e <i>performance</i> no "quarto apertado" .....	56
Ilustração 25: metáforas de assédio da mídia .....	56
Ilustração 26: “fechamento” de <i>Human Nature</i> .....	57



## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>2 SEXUALIDADES</b> .....	13
2.1 Conceituação .....	14
2.3 Domínio religioso e repressão .....	16
2.4 Gênero .....	17
2.5 Homossexualidade .....	18
2.6 Fetichismo .....	20
2.7 Sadomasoquismo .....	22
2.8 Perversão .....	23
2.9 As sexualidades de Madonna .....	24
<b>3 VIDEOCLIFE</b> .....	26
3.1 Linguagem Audiovisual .....	26
3.2 Breve histórico .....	27
3.3 MTV e a Consagração .....	30
3.4 Estéticas Híbridas .....	32
3.5 Tipologias .....	34
3.6 Elementos Técnicos .....	35
<b>4 ANÁLISE ESTÉTICA DOS VIDEOCLIPES SEGUNDO A SEXUALIDADE</b> .....	39
4.1 Histórico audiovisual de Madonna .....	39
4.2 <i>Express Yourself</i> .....	41
4.3 <i>Justify My Love</i> .....	47
4.4 <i>Human Nature</i> .....	52
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	58
<b>6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	59
<b>ANEXOS</b> .....	62

## 1 INTRODUÇÃO

A sexualidade é um fenômeno que norteia qualquer ser humano, seja masculino ou feminino, não importa quais suas preferências, orientações ou desejos. Desde os primórdios do que se chamou de sociedade, o discurso sexual era limitado, principalmente para o sexo feminino, por instituições dominantes, que encaravam a prática como um valor recriminável e passível de imposições. Ao longo dos séculos e, principalmente, das últimas décadas, as descobertas sobre a sexualidade se ampliaram e falar de sexo se tornou um discurso livre, tanto que as artes incorporaram a temática. No cinema, na televisão, na música e na publicidade, vemos diversas abordagens do sexo ou referências à prática, de forma singela ou um pouco mais explícita.

Trataremos aqui do gênero videoclipe, espécie de filme de curta duração, que combina imagem e som numa sinestesia rítmica com fins promocionais. O *music video* (sua nomenclatura na língua inglesa) surgiu como uma obra audiovisual com fortes inspirações no cinema sonoro, seu precursor; e, nas artes, refletindo a realidade social muitas vezes. Tem por objetivo apresentar o cantor ao público e vender sua música.

Podemos inferir que, desde cedo, o videoclipe agregou a sexualidade à sua temática. Até mesmo antes, quando Elvis Presley, no auge dos anos 1960, balançava sua pélvis num extravagante movimento, que acompanhava sua música, arrancava gritos das mulheres e admiração dos homens. Porém, outros vieram depois de Presley e, com o advento da televisão, a indústria fonográfica enxergou a necessidade de que os trabalhos dos cantores fossem divulgados naquela mídia audiovisual em ascensão, além das ondas do rádio.

Foi, nessa época, que o videoclipe definiu sua estrutura e, nos anos 1980, atingiu seu ápice, com o grande apoio do canal MTV e de artistas que investiam em produções para divulgar seus *singles* lançados no mercado. Um deles era Madonna, uma jovem cantora que se apresentou ao mundo em 1983, e que teria sua carreira repleta de grandes produções do gênero, com mote na sexualidade.

Nesta análise, estudamos aspectos da sexualidade na obra audiovisual de Madonna, especificamente entre o período 1989-1995, em que a cantora já detinha um nome consagrado no cenário *pop* e não se limitava em sua arte. Para provar seu envolvimento com a temática, foram realizadas pesquisas bibliográficas, leituras e análises dos videoclipes da cantora. Fez-

se necessário um breve resumo de sua biografia, com foco no gênero midiático referido, desde o início de sua carreira, como cantora, até o ano em que o último objeto deste estudo foi lançado no mercado.

Por não se tratar de um estudo no campo da psicologia, a investigação sobre sexualidade foi proposta para definir apenas as práticas utilizadas nos videocliques, e examinar como seu discurso foi encarado pelas sociedades ao longo dos séculos, em comparação às interferências apropriadas pela cantora.

A pesquisa bibliográfica foi elaborada por meio de alguns livros e *sites* eletrônicos, onde constava a seleção de artigos, capítulos, reportagens etc. ligados aos temas abordados. No campo da sexualidade, foram utilizados livros de autores como Sigmund Freud, Michel Foucault e Guacira Lopes Louro, além de artigos e reflexões *on-line*; no caso do gênero audiovisual, a obra *Videoclipe: o elogio da desarmonia*, de Thiago Soares, foi a grande base histórico-conceitual, além de diversos artigos e análises sobre a estética da mídia, como a obra *Audiovisualidades, desejo e sexualidades*, de Pedro Nunes, e o projeto virtual *Primeiro Filme*.

Por fim, esta análise aborda, com foco na estética audiovisual, como a sexualidade está presente nos videocliques *Express Yourself* (1989), *Justify My Love* (1990) e *Human Nature* (1995), obras em que Madonna desconstrói seu próprio gênero e encarna diversas sexualidades, além da sua, dentre as quais podemos citar homossexualidade, bissexualidade, sadismo e masoquismo, como alguns exemplos. São exploradas técnicas audiovisuais, originais do cinema em sua maioria, para sustentar o apelo sexual: cenografia, caracterização de personagens, movimentos de câmera, efeitos visuais, influências etc.

Madonna tratava de práticas “perversas”, consideradas assim por uma parcela conservadora da sociedade, mas a cantora nunca se limitou por medo ou por ser do sexo feminino, um fator que aumentava a polêmica e as críticas em torno de seu trabalho. Pelo contrário, ela pregava a igualdade de sexos e a liberdade de expressão através, também, de produções audiovisuais que davam apoio à sua música. Ou seja, nesta análise, defendemos que Madonna não é homem ou mulher, ela tem seu próprio gênero.

## 2 SEXUALIDADES

A palavra “sexo” traz consigo uma vasta história, acompanhando as mudanças sociais desde a Antiguidade Clássica até a época presente. A evolução do discurso sexual é notável devido à inclusão social e do livre arbítrio conquistado pelas mulheres e por grupos menores – em comparação à população heterossexual – que se incluem nas “novas” sexualidades e práticas “perversas”.

Mesmo neste século XXI, o sexo ainda é encarado como tabu, e sua discussão é moralmente condenada. Não nesta análise. Aqui o intuito será debater o prática sexual livremente, sem julgamentos morais, políticos e/ou religiosos. Para tanto, deve-se compreender a “sexualidade” como fenômeno histórico-social, com foco nas civilizações do Ocidente, construído através dos conhecimentos elaborados sobre ela em uma determinada sociedade.

A sexualidade é o nome que se pode dar a um dispositivo histórico: não à realidade subterrânea que se apreende com dificuldade, mas a grande rede da superfície em que a estimulação dos corpos, a intensificação dos prazeres, a incitação ao discurso, a formação dos conhecimentos, o reforço dos controles e das resistências encadeiam-se uns aos outros, segundo algumas grandes estratégias de saber e poder. (FOUCAULT, 2006, p. 100)

Jeffrey Weeks<sup>1</sup> (1999) defende a ideia de Foucault quando afirma que a sexualidade não é apenas um fenômeno biológico e físico, definido pelo instinto. Também é demarcada pelas relações de saber e poder, que moldam a identidade, as crenças e o comportamento sexual do ser humano.

Alain De Botton é um filósofo suíço ateu, que, em sua obra, discursa sobre como as religiões e a filosofia podem nos dar apoio para vivermos. Ele critica a censura que nos impomos nas discussões sobre sexo e define o cinismo, exaltando a naturalidade do ato para os seres humanos e comparando a outras práticas repudiosas que, mesmo assim, não sofrem tal rejeição:

---

<sup>1</sup> Jeffrey Weeks é um intelectual britânico, eminência em história e cultura da sexualidade. Membro de diversas Academias e Comitês Universitários, publicou inúmeros artigos e mais de dez livros sobre a influência da história e da cultura na sexualidade.

As atividades genitais [isto é, sexuais] da humanidade são naturais, tão necessárias e legítimas: por que fomos inibidos a ponto de jamais ousar mencioná-las sem constrangimento e a ponto de excluí-las das conversas sérias e metódicas? Não temos medo de pronunciar palavras como matar, roubar ou trair; mas existem aquelas que mal nos aventuramos a murmurar entre os dentes. (MONTAIGNE apud BOTTON, 2001, p. 145)

## 2.1 Conceituação

O conceito e terminologia de “sexualidade”, como a conhecemos nesta época, surgiu tardiamente, no início do século XIX, como uma invenção do homem ocidental para explicar fenômenos psicológicos e físicos que aconteciam em sua vida. Mas a descoberta da sexualidade começou muito antes das civilizações ocidentais, as que nos interessam neste trabalho. Seu uso foi relacionado a campos de conhecimento biológico; para instaurar regras e normas religiosas, judiciárias, pedagógicas e médicas; e também para definir valores de conduta aos indivíduos, tais como “seus deveres, prazeres, sentimentos, sensações e sonhos”. (FOUCAULT, 2009, p. 10)

O sexo tem ligação direta com o poder e o controle social, de acordo com a época em que é praticado. Foucault (2006, p. 89) afirma que “o poder não é uma instituição ou uma estrutura, não é uma certa potência que alguns sejam dotados: é o nome dado a uma situação estratégica complexa numa sociedade determinada”. Ter o poder sobre os próprios corpo e sexualidade garante o alcance desse domínio social e político, ou seja, a sexualidade humana é construída e praticada de acordo com o contexto ao qual está inserida e as razões de seu discurso são sustentadas por uma conduta intitulada de “regime do poder-saber-prazer” (1988, p. 16). Ainda para o filósofo, a “regulamentação do sexo” era necessária para a organização da sociedade e o indivíduo deveria ser dono de sua própria “sexualidade” como uma forma de experiência em sua vida.

## 2.2 Sexo na Idade Antiga

Na Antiguidade Clássica, a prática do sexo era considerada praticamente sagrada pelos povos gregos e mais ainda pelos romanos, tanto que chegaram a ter leis que incentivavam o celibato, para que os homens praticassem sua sexualidade com maior frequência, pois no casamento a atividade sexual era restrita, como veremos mais tarde nesta análise. Além disso, também existiam outras leis e punições para o adultério (cometido pela esposa), estupro e incesto, as quais causavam até pena de morte. Há quem concorde que essa punição deveria ser aplicada nos dias de hoje, mas não entraremos nessa instância. Deve-se frisar também que é nessa época que nasce o divórcio, mas com atuação em pequena escala ainda.

Uma das atividades mais valorizadas e comuns era a prostituição, pois a prática sexual entre um casal conjugal era o alvo principal de críticas sociais, como disse Foucault (2006, p. 38): “o sexo dos cônjuges era sobrecarregado de regras e recomendações. A relação matrimonial era o foco mais intenso das constrictões e o casamento matrimonial era o foco mais intenso das constrictões”. Além disso, a moral das mulheres “de família” deveria ser preservada. Na Grécia, havia uma escala social para prostitutas, onde, em sua maioria, eram escravas e o restante se encaixava em categorias definidas pelas habilidades intelectuais e culturais que possuíam. Em Roma, havia regras para diferenciação de prostitutas: usavam cabelo amarelo ou vermelho, acessórios limitados e até cores e tecidos de roupa específicos. Em contrapartida, eram registradas e pagavam impostos, como qualquer outro trabalhador.

Foi nessa época também que começaram os estudos medicinais mais aprofundados sobre o sexo, com grandes contribuições de Hipócrates, pai da medicina. Afirmavam-no como fonte de reprodução, primordialmente, e até davam dicas de períodos onde a fertilidade era maior para que a mulher engravidasse; também se acreditava que reter o esperma causava mais acúmulo de energia ao corpo do homem (CECCARELLI, 2012). Deve-se citar que a masturbação era apoiada como atividade natural e até fazia parte de crenças mitológicas envolvendo deuses da criação no Egito.

Na Roma antiga, a sexualidade era mais libertina; e seu povo, considerado sádico. A justificativa para esse fenômeno era que eles absorviam a cultura alheia de suas inúmeras conquistas, resultando numa grande diversidade social, jurídica e econômica. Os valores familiares eram cultuados e havia livros que ensinavam técnicas de sedução, como é relatado no poema *A Arte de Amar*, de Públio Ovídio Naso. O conquistador e poeta erótico, que foi banido de Roma por suas ideologias, destacava que o homem apaixonado deveria se cuidar

para conquistar sua amante: manter unhas cortadas, pelos das narinas aparados, hálito agradável, bronzear a pele, praticar exercícios físicos, não exalar odores e até esconder imperfeições físicas de alguma forma. (OVÍDIO, 2010 apud ROSSI, 2011)

Na Grécia, o sexo feminino era considerado apenas para a reprodução e a mulher era encarada como inteligente suficiente para escravizar um homem à luxúria. Já em Roma, as mulheres tinham maior credibilidade social e sexual. Uma prova disso, é que Ovídio (2010 apud ROSSI, 2011) fala sobre as escolhas de posições sexuais favoráveis para cada mulher especificamente. Também evidenciamos que existiam atividades praticadas pelo sexo feminino, tais como tecelãs, vendedoras, enfermeiras etc., exemplo de sua inclusão social (FEITOSA, 2008). A prostituição, muito valorizada na época, tinha relação com o controle de outros pecados. As prostitutas serviam aos homens para que eles não fossem atrás de mulheres “respeitáveis” para saciar seus desejos ou até estuprá-las, pois a violação seria considerada menos grave em mulheres que não seguem as morais da Igreja. Esse tipo de pensamento continuou por vários séculos posteriores.

### **2.3 Domínio religioso e repressão**

Podemos afirmar que o advento da sexualidade tem correlação direta com a repressão; e essa está interligada ao poder, como já mencionado. Segundo Michel Foucault (2006), a origem da Idade da Repressão, datada no século XVII, coincide com o domínio capitalista pelos burgueses. Nesse contexto, a sexualidade das classes trabalhadoras era reprimida afim de que eles gastassem toda a sua energia no trabalho exaustivo que praticavam, e não desviassem sua atenção em busca de prazer e/ou sentimento de revolta pela dominação.

Denominar o sexo seria, a partir desse momento, mais difícil e custoso. Como se, para dominá-lo no plano real, tivesse sido necessário, primeiro, reduzi-lo ao nível da linguagem, controlar sua livre circulação no discurso, bani-lo das coisas ditas e extinguir as palavras que o tornam presente de maneira demasiado sensível. Dir-se-ia mesmo que essas interdições temiam chamá-lo pelo nome. Sem mesmo ter que dizê-lo, o pudor moderno obteria que não se falasse dele, exclusivamente por intermédio de proibições que se completam mutuamente: mutismos que, de tanto calar-se, impõe o silêncio. (FOUCAULT, 2006, p. 21)

A Igreja Católica detinha considerável porcentagem no domínio repressivo das civilizações na Europa Medieval. A religião rejeitava quaisquer aspectos animalescos que o

ser humano poderia trazer à tona, e os relacionava ao pecado, ao mal. Por exemplo, essa idéia difundida de que o riso era demoníaco:

É demoníaco tudo aquilo que lembra ao homem que ele é um animal: a excreção, o vômito, a violência, a doença, a morte, o aspecto grotesco do sexo. Ao lado disso, é divino tudo aquilo que dá ao homem a impressão de que ele pode colocar-se acima dos outros animais: o amor, a inteligência, a renúncia aos instintos básicos, o aspecto sublime do sexo. (MORAIS, 2013)

Para a Instituição, o gozo físico não era racional. Era considerado incontrolável, imoral, e deveria ser repreendido. Durante esse período, o catolicismo atuou severamente nesse sentido para destruir o instinto animal do ser humano, em relação à sexualidade principalmente. Era permitido falar sobre ela, mas apenas em cunho de proibição. Era preciso conhecê-la para, então, censurá-la. A mulher sofria mais repressão, pois seu corpo era considerado mais suscetível à rendição dos pecados da carne. O homem tinha o papel de vigiá-la e a nudez não era permitida nem no momento do ato sexual. Era comum despir só a parte debaixo do corpo para a copulação.

Após a Idade Média, em função da reforma protestante, do renascimento e da revolução científica, a Igreja Católica perde um tanto da sua influência sobre as sociedades. Entretanto a repressão aos aspectos instintivos e corpóreos do homem não diminui. É na Idade Moderna, em especial nas cortes francesas dos séculos XVII e XVIII, que a repressão alcança seu ápice: trata-se do surgimento da etiqueta, que realiza uma verdadeira revolução nos costumes sociais, inclusive no sexo.

## **2.4 Gênero**

Devido às relações de poder, o sexo sofreu diversas mudanças ao longo dos séculos até chegar ao que conhecemos hoje, mas não podemos confundir sexualidade e gênero, apesar das duas instâncias estarem relacionadas entre si. Louro (2000) explica que elas são partes que constituem as identidades do sujeito, ao longo de sua vida, sendo elas mutáveis e até contraditórias. Em suma: as identidades sexuais se constroem através da forma como o indivíduo vive sua sexualidade; já as identidades de gênero se constroem quando os sujeitos se identificam na sociedade, ao longo da história, como masculinos e femininos.



A sexualidade feminina foi construída através dos valores definidos pela sexualidade masculina. Ela é um “produto do poder dos homens para definir o que é necessário e desejável - um poder historicamente enraizado”, afirma Louro (2000). “A sexualidade tem tanto a ver com nossas crenças, ideologias e imaginações quanto com nosso corpo físico”, reforça. A opressão às mulheres já acontecia desde a Idade Antiga e suas origens têm ligação direta à exibição do corpo. No caso da cidade de Atenas, o exibicionismo físico era corriqueiro nos campos de batalha e, futuramente, nos esportes, que substituíram às guerras – esta sendo uma atividade exclusivamente masculina. Devido à forma como o corpo era exibido, havia valorização dos homens e exclusão das mulheres, pois elas não poderiam se exhibir igualmente sem sofrer punições. Segundo Lessa (2009), a prática esportiva influenciava no âmbito social, daí em diante, pode-se apontar o nascimento da segregação dos gêneros baseada nas relações de poder.

A partir desse conceito dualista de gênero, há uma imensidão de possibilidades. Cada pólo, o masculino e o feminino, agrega uma pluralidade de gêneros. Quando o ser humano se afasta da forma básica original, o homem e a mulher heterossexuais, essas representações podem sofrer discriminação ou subordinação, como é o caso do que acontece com os homossexuais e bissexuais, por exemplo.

## **2.5 Homossexualidade**

A sociedade estava vivendo o que podemos chamar de revolução sexual. Casos ganhavam destaque, tais como o adultério, incesto, estupro, a masturbação, a sodomia e os hermafroditas, que eram abominados e considerados criminosos. Foucault (2006, p. 43-4) usa a conceituação “hermafroditismo da alma” para explicar a homossexualidade em seus primórdios: “[...] apareceu como uma das figuras da sexualidade quando foi transferida da prática da sodomia, para uma espécie de androgenia interior, um hermafroditismo da alma. O sodomita era um reincidente, agora o homossexual é uma espécie”.

Atração sexual entre pessoas do mesmo sexo sempre existiu em diversas sociedades e culturas, não é uma “descoberta” recente e nem foi condenada ou perseguida desde que veio à tona. Através de relatos e registros ficcionais, as relações homoafetivas eram comuns na Antiguidade Clássica, até mesmo na mitologia. Conta-se que Zeus se apaixonou pelo jovem Ganímedes, assim que o avistou na terra, onde o moço cuidava dos rebanhos de seu pai.

Encantado com tal beleza do mortal, o deus grego se transformou em águia, raptou-o, possuiu seu corpo em pleno vôo e levou-o para servir aos deuses no Olimpo e mantê-lo sempre ao seu lado.

O termo "homossexualidade" ainda não era utilizado, pois não havia identidade e, conseqüentemente, nenhuma segmentação sexual. Dover (1994, p. 13) ressalta o quanto a cultura grega antiga difere da nossa, pois havia aceitação nas preferências sexuais e, durante a vida, os gregos eram livres para alternar de parceiros. Como exaltavam a beleza das pessoas, poderiam se interessar por pessoas do mesmo sexo ou oposto. É válido salientar que essas relações eram livres somente quando se referiam a indivíduos do sexo masculino e, frequentemente, envolviam um velho ("erastes") e um jovem ("eromenos"). O homem maduro, como tutor, tinha a relação sexual com o mais novo, seu aluno, que herdava os conhecimentos de seu educador e era iniciado na vida adulta. Os gregos consideravam essa a forma mais pura de aprendizado para transformar os jovens em cidadãos. Não poderia haver qualquer tipo de envolvimento emocional entre os dois. Já a mulher era considerada um mero reprodutor de homens para a guerra, de relevância social praticamente nula por ser subordinada ao sexo masculino. Por esse motivo, praticamente não há registros sobre homossexualidade feminina, no entanto é sabido que a origem do termo "lésbica" provém da antiguidade grega, pois Lesbos é o nome da ilha onde viveu Safo, uma famosa poetisa que se considerava homossexual.

A partir de meados do século XIX, começam a surgir "sexualidades periféricas", além do onanismo, que são vistas como desvios mentais e de conduta moral - perversões. A prática da sodomia e a pederastia, hoje conhecidas como coito anal e homossexualidade, agora era o foco perverso da abominação social. Com o domínio da Igreja Católica, a sexualidade desenfreada e apoiada no erotismo e prazeres da carne foi classificada como suja e mal vista aos olhos de Deus. Devido a esse domínio clerical, os homossexuais foram amplamente perseguidos. Da Idade Média para a Moderna, não houve grandes mudanças. Relações homoafetivas continuavam a ser classificadas como perversas e abominadas socialmente por influência das regras impostas pelo Catolicismo.

No século XX, os castigos e condenações à morte foram deixados de lado, mas o homossexual continua sofrendo preconceito e exclusão. A ciência passa a intervir de alguma forma, mas seu discurso muda ao longo dos anos: primeiro para divulgar cirurgias cerebrais em prol do livramento do "homossexualismo", a homossexualidade tida como patologia; futuramente como defensora de uma sexualidade normal, tal como a heterossexualidade.

Além de problema médico, passou a ser vista como problema jurídico. Nessa época, aconteceu um escândalo sobre uma personalidade popular estar envolvida em relações homossexuais. Freud se pronunciou no jornal *Die Zeit* (Áustria) sobre o escândalo:

A homossexualidade não é algo a ser tratado nos tribunais. [...] Eu tenho a firme convicção que os homossexuais não devem ser tratados como doentes, pois uma tal orientação não é uma doença. Isto nos obrigaria a qualificar como doentes um grande número de pensadores que admiramos justamente em razão de sua saúde mental [...]. Os homossexuais não são pessoas doentes. (FREUD apud CECCARELLI, 2012)

Nesse mesmo período, começaram as lutas organizadas por grupos defensores dos direitos humanos para mudar esse quadro científico, que afetava no social.

## 2.6 Fetichismo

A palavra fetiche vem do francês *fétiche* e em português significa “feitiço”, de origem no latim *facticius*: artificial, fictício. O termo se encaixa perfeitamente e denota dois significados: um se relaciona com a magia, o encantamento; outro é o efeito atrativo da aparência, adoração imagética. Sua origem vem da religião, pois tratados missionários acusavam “bárbaros” de adorarem imagens de madeira e barro. Daí em diante, o significado fortalecido foi o da idolatria a algo ou alguém (ou ainda parte do corpo desse alguém). Explica-se que o fetichismo parte de um pressuposto alienado, algo inconsciente que age fisicamente no ser humano “enfeitiçado”. Também remete ao poder, ao sexo, à percepção, podendo ser qualquer coisa que “choque nossas sensibilidades” no campo artístico (APTER; PIETZ apud STELLE, 1997, p. 14). A prática designava crenças e cultos de objetos inanimados, chamados de “fetiche”. Os estudos antropológicos diziam que esse objeto animista era compreendido como mágico e, nele, morava um “demônio”, um ser divino de características possuidoras.

Em 1887, o termo “fetichismo” foi usado, pela primeira vez, no sentido psicológico moderno, pelo pedagogo e psicólogo francês Alfred Binet; também sendo usado por Freud em sua psicanálise. Já a sua conceituação erótica ficou a cargo de Richard von Krafft-Ebing, que também inaugurou, em sua obra, termos como “masoquismo” e “sadismo” (inspirado no Marquês de Sade). Devido ao cruzamento entre tantos conceitos, os mesmos começaram a se

entrelaçar e o fetichismo começou a ser compreendido como fator que impulsiona a sexualidade. No fetichismo erótico, há atração por partes do corpo humano ou a vestimentas que o compõem. Esse atrativo pode ser um inanimado (fetiche) ou uma roupa, por exemplo, mas é indispensável para tal. Ou seja, fetichistas não cultuam o fetiche em si, cultuam o valor que ele possui como acessório na atividade sexual. Quando esse valor se torna exacerbado, adentra-se ao campo da psicopatologia, que não nos convém nesta análise.

O fetiche pode ser uma parte do corpo da parceira sexual... [ou mesmo] a própria parceira sexual. Por exemplo, da mesma forma que uma bota de couro de salto alto pode representar uma mulher com pênis – a assim chamada mulher fálica -, também uma mulher, com ou sem botas, pode ser dotada de propriedades fálicas por seu amante fetichista e assim se tornar, para ele pelo menos, um fetiche. Alguns fetichistas conseguem ficar sexualmente excitados somente com policiais femininas ou feiras ou enfermeiras, ou mulheres que sob suas ordens se travestem dessas personalidades. (KAPAN apud STEELE, 1997, p. 25)

Segundo Freud (apud STEELE, 1997, p. 23-26), o fetiche era um substituto para o pênis (na verdade, o falo) da mãe, que o homem desejava desde criança em seu primeiro contato com a sexualidade: o contato com sua progenitora. Quando adulto, ele substituirá o falo materno por uma roupa ou acessórios, por exemplo, que será o utensílio fálico subserviente para sua excitação em relações sexuais com parceiras do sexo feminino. O filósofo ainda afirma que essa é a única forma do fetichista superar sua aversão à vagina: fazer da mulher um objeto para seu prazer e utilizar um fetiche para auxiliar no ato sexual. Porém há uma falha nessa conceituação freudiana, pois um fetichista homossexual masculino não sofre do medo da vagina, portanto não sofre do medo da "castração" e nem da inveja do poder de seu pai. Desta forma, explica-se que "o fetiche é o depósito de todos os objetos parciais perdidos durante o desenvolvimento do indivíduo" (CHASSEGUET-SMIRGEL apud STEELE, 1997).

Além do mais, é válido salientar um fenômeno chamado de "fetichismo cultural", que a Sociologia conceitua como o valor atribuído a um objeto dentro da sociedade capitalista. A Publicidade, por exemplo, apropria-se bem desse cunho encantador associado ao produto/serviço, que ela utiliza para conquistar o público almejado e vender o que está exposto. Em *O Capital*, Karl Marx já explicava esse sentido econômico e ideológico do fetiche como mercadoria que agrega *status* ao consumidor.

## 2.7 Sadomasoquismo

Ao longo da história das sociedades, a sexualidade vem deixando de ser apenas uma prática para se tornar uma identidade. O moralismo religioso dominava os discursos, mas a ciência começava a se impor e criava o que podemos chamar de categorização sexual, trazendo estereótipos sexuais à tona (LOYOLA apud VENÂNCIO MONTEIRO, 2012).

Nesse contexto, começavam a surgir práticas que visavam o prazer erótico através da dor e atividades "anormais" envolvendo sexo. Richard von Krafft-Ebing, em sua obra *Psychopathia Sexualis* (1906), nomeou essas preferências sexuais de sadismo e masoquismo. O psiquiatra alemão explica, a partir de romances de Donatien Alphonse François de Sade, conhecido popularmente como Marquês de Sade (1740 a 1814), que o sadismo é uma experiência prazerosa instigada pela dor e crueldade causada a algo, alguém ou até a si mesmo; Já o masoquismo foi definido, principalmente, através da obra "A Vênus das Peles", de Leopold von Sacher-Masoch (1836 a 1895), que conta a história de Severino, um homem cujo prazer era derivado da escravidão e flagelos causados por sua amada Wanda, pois os dois acreditavam que o amor verdadeiro só era possível através de uma relação de domínio e submissão. (VENÂNCIO MONTEIRO, 2012)

Freud uniu os termos e criou um conceito mais amplo chamado "sadomasoquismo", pois acreditava que as práticas eram complementares e que, num mesmo indivíduo, poderiam haver essas duas "pulsões". Em complemento a esse conceito, o filósofo interpretava a sexualidade como polimorfa e sua condição original seria a bissexualidade.

Hoje se entende sadomasoquismo representado pela sigla BDSM, cujo significado é: Bondage e Disciplina (B); Dominação e Submissão (DS); Sadomasoquismo (SM), podendo ser incluídas outras práticas, como, por exemplo, o *fist fucking* (penetração com o punho na vagina ou ânus). Gayle Rubin utilizou esse termo para conceituar atividades sexuais não-conjugais, não-reprodutivas, homossexuais etc. (FREITAS, 2010)

O indivíduo que pratica BDSM desloca seu prazer da genitália e até mesmo de seu corpo ou de um parceiro. Define-se a partir das relações de poder (domínio e submissão) e sofrimento consensuais, com objetivo no gozo. O corpo, quando utilizado por praticantes de BDSM, é extremamente explorado e erotizado, podendo haver o uso de objetos inanimados, roupas, acessórios e técnicas no auxílio à satisfação sexual. No caso da relação a dois, basicamente, há o *top*/dominador e o *bottom*/submisso, podendo haver também o *switcher*, indivíduo de ambas as preferências. "Para Foucault, o S/M é uma encenação de estruturas de

poder, onde o corpo se coloca estrategicamente, brinca com a autoridade, e ser dominado ou dominar são posições fluidas” (apud FREITAS, 2010). O que importa na prática sadomasoquista é a fantasia de submeter e/ou ser submetido, não a orientação sexual ou identidade de gênero (CALIFIA apud FREITAS, 2010).

Após a Segunda Guerra Mundial, o conceito de sadomasoquismo, como conhecemos, expande-se e, devido aos riscos que os praticantes sofriam, a associação GMSMA (*Gay Male S/M Activists*) difundiu a ideia da prática responsável, apoiada no slogan “São, Segura e Consensual”, que virou lema das relações de BDSM.

## 2.8 Perversão

Qualidades adversas à normalidade civilizacional, ou seja, passíveis de críticas dentro do contexto social ao qual pertencia, foram chamadas de “perversões” ao longo da história, porém Freud as julgava como qualidades naturais de um ser humano que sofreu algum tipo de recalque<sup>2</sup> em seu processo de socialização.

Definia-se por “perversão” qualquer atividade que não fosse aceita pela norma social. No início do uso deste termo, quando a religião católica dominava a cultura dos povos, classificavam-se como perversas as práticas homossexuais, fetichistas, sadistas, masoquistas e quaisquer formas de sexo que não fossem para reprodução, nem ao menos em uma união conjugal. Os “perversos” eram considerados aberrações e fazia-se acreditar que ser “perverso” degenerava o sistema nervoso, pois era considerada uma patologia. Nessa época, Freud apresentou o conceito de pulsão, cujo objetivo é a busca pela satisfação sexual, uma qualidade instintiva do homem. Desta forma, a “perversão” logo seria considerada característica da natureza humana e os “pervertidos” seriam livres da condição patológica. Posteriormente às teorias freudianas, só seria considerada doentia a total dependência sexual causada pela obsessão em algo específico, como um objeto inanimado ou determinada peça de roupa, por exemplo. A diferença básica entre a sexualidade perversa e a normal é que “seus instintos componentes dominantes e, conseqüentemente, seus fins sexuais são diferentes” (FREUD apud CECCARELLI, 2000).

---

<sup>2</sup> Exclusão inconsciente, do campo da consciência, de certas idéias, sentimentos e desejos que o indivíduo não quisera admitir e que, todavia, continuam a fazer parte de sua vida psíquica, podendo dar origem a graves distúrbios.

O filósofo incluía o sadismo e o masoquismo nessa conceituação, que se tornavam patologias a partir do momento em que o indivíduo dependia delas para sua satisfação sexual. Segundo Venâncio Monteiro (2012), por ser confundido frequentemente com a expressão de ordem moral, o termo “perversão”, enquanto identidade sexual, foi substituído por “parafilia”, cientificamente mais adequado:

Segundo a classificação do CID- 10 (Classificação Estatística Internacional de Doenças e Problemas Relacionados à Saúde), publicado pela Organização Mundial de Saúde em novembro de 2006, o sadomasoquismo faz parte dos transtornos de preferência sexual e segundo o DSM (Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais – Publicado pela Associação Psiquiátrica Americana) IV, faz parte das parafilias, que incluem também o fetichismo, a pedofilia, o voyeurismo e o exibicionismo. Segundo o DSM IV, “as parafilias são caracterizadas por anseios, fantasias ou comportamentos sexuais recorrentes e intensos que envolvem objetos, atividades ou situações incomuns e causam sofrimento clinicamente significativo ou prejuízo no funcionamento social ou ocupacional ou em outras áreas importantes da vida do indivíduo”. (FREITAS, 2010)

## **2.9 As sexualidades de Madonna**

Após conhecer essas particularidades sexuais, podemos definir as sexualidades de Madonna. Ou não. A norte-americana sempre mostrou, ao longo de sua carreira, que não há restrições para sua expressão artística, enquanto cantora, atriz, bailarina, diretora e até escritora. E mostra isso até hoje, ainda em atividade numa carreira bem sucedida que já duram 30 anos.

Madonna é libertina e ousada, adjetivos sempre muito utilizados pela mídia e críticos conservadores, principalmente nas décadas de 80 e 90, para definir sua música, seus videoclipes, seus shows, enfim, tudo que ela pregava como uma artista de visibilidade global. Por sua vez, a cantora rebatia essas críticas através de seu próprio trabalho, prioritariamente de cunho particular, com declarações e atuações polêmicas, a forma mais espontânea e direta para explicar suas opiniões.

Alguns teóricos definem a atitude de Madonna como de uma mulher “sem máscaras”. E. Ann Kaplan conceitua a postura da cantora:

Madonna representa a heroína do pós-modernismo feminista por combinar uma ingênua carga sedutora com um corajoso tipo de independência. Ela costuma transitar, portanto, entre construções de identidades masculinas e femininas, mas,

longe da bipolaridade, aparenta estar fazendo o seu jogo. (KAPLAN, 1987 apud SOARES, 2004)

Em contrapartida ao conceito feminista, a antropóloga Camille Paglia (apud SOARES, 2004) define que a mulher é “sempre máscaras” e a cantora se encontra dentro dessa reflexão. Andrew Goodwin reforça: “A imagem de Madonna foi extremamente importante para os últimos anos da década de 80, relocalizando a idéia de que a cantora era uma figura camaleônica cuja identidade mantinha-se instável”. (GOODWIN, 1992 apud SOARES, 2004)

As sexualidades de Madonna surgem a partir dessas “máscaras” que a cantora abordou, ao longo dos anos, no campo da sexualidade: ela já foi heterossexual, bissexual, homossexual, sadomasoquista, fetichista, andrógina, promíscua etc., e incorporou artisticamente cada especificação, ao ponto de fazer o grande público confundir sua(s) sexualidade(s) pessoal(ais) com as declarações e interpretações que expunha em sua obra. Dessa exposição, serão abordadas, nesta análise, as sexualidades de Madonna no audiovisual, com foco nos videoclipes: *Express Yourself* (1989), *Justify My Love* (1990) e *Human Nature* (1995).



### 3 VIDEOCLIFE

A palavra “videoclipe” veio de *clipping*, do inglês: recorte (de jornal ou revista), pinça, grampo; mas que também pode significar: cortante, rápido, veloz. O termo começou a ser utilizado nos anos 80 e refere-se à técnica de recortar imagens e formar uma narrativa em vídeo. Nos primórdios, era uma produção rápida, com imagens em velocidade frenética e estruturas “enxutas”. Não tinha o intuito de contar uma história linear, poderia ser apenas uma junção de alegorias ilustrativas, as quais serviriam como amostras para impulsionar vendas. Daí Soares (2004, p. 32) dizer que o videoclipe tinha imagens com “prazo de validade”.

Como elemento da indústria fonográfica, o gênero atua a partir da união sinestésica de som e imagem, com a finalidade de divulgar um produto que seria originalmente e unicamente sonoro: a música. Tem sua estética pautada na televisão, pois foi o primeiro meio de comunicação a que se adaptou para ser veiculado.

O videoclipe é um gênero televisivo tal qual as ficções seriadas, os telejornais e as telenovelas. Quando tratamos de um gênero precisamos destacar: algo deve estar categorizado num gênero a partir de elementos da linguagem estabilizadores de determinada categoria. Ou seja, quando lidamos com aspectos estabilizadores de gênero, falamos em balizas, aspectos que norteiam determinada linguagem. (SOARES, 2007, p.2)

Porém não se pode esquecer que, como gênero televisivo, o videoclipe se utiliza de conceitos e elementos do cinema e da publicidade, os quais serão abordados mais tarde nesta análise. No caso, estaremos voltados à estética dentro do universo Pop internacional, em que a cantora Madonna se insere, mas, de antemão, devemos refletir brevemente sobre a linguagem e histórico deste audiovisual para entendermos como se fez sua importância para a indústria do entretenimento.

#### 3.1 Linguagem Audiovisual

Faz-se de extrema importância situarmos o videoclipe na história e seus pressupostos, para chegarmos ao contexto dos objetos de estudo. Pontes (2007) nos diz que o gênero é uma combinação de muitas, ou até de todas as possibilidades cinematográficas, que são

sintetizadas casualmente em um contexto não-obrigatoriamente narrativo. Sabendo disso, é relevante uma curta reflexão sobre a natureza da linguagem audiovisual para entendermos as relações sinestésicas do videoclipe com a comunicação e como isso dita sua influência na indústria cultural.

Segundo Cloutier (1975 apud BABIN; KOULOUMDJIAN, 1989), a comunicação é uma atividade evolutiva, pois, ao aparecerem novas formas de linguagem, as existentes não são descartadas, pelo contrário: há um acúmulo de todas e conseqüente complementaridade. Dentro desse contexto, podemos refletir que o videoclipe, ao invés de ser uma adição das linguagens áudio e vídeo, define-se como uma fusão delas, em uma nova comunicação de qualidade polissintética e integradora, “que permite ao cérebro integrar simultaneamente as informações que percebe e aquelas que as memórias visual e acústica conservarão, as quais lhe dão todo o seu sentido”.

Em adição, Soares nos diz que os vários elementos componentes do videoclipe são “mais do que inseridos numa estrutura, fazem parte de uma prática comunicacional, gerando, com isso, uma dependência entre forma e conteúdo – onde podemos nos referir a uma interdependência contínua” (2004, p. 20). Essa interdependência entre som e imagem é um dos elementos básicos do videoclipe e, a partir dessa abordagem, podemos mapear sua história desde os primórdios até sua configuração atual.

### **3.2 Breve histórico**

Não iremos explorar aqui a origem do cinema, porque, apesar de ser o antecessor do objeto em análise, interessa-nos apenas uma reflexão sobre como o videoclipe chegou ao gênero que conhecemos atualmente, sua transição desde os musicais cinematográficos até adquirir suas características particulares.

Desenhando este ponto de partida, nossa análise começa no final do século XIX, onde as produções fílmicas começaram a ser acompanhadas por música. As partituras eram escolhidas de acordo com as imagens apresentadas na tela – curiosamente o inverso do que acontece atualmente na produção da maioria dos videoclipes. Foram criados alguns

equipamentos para tanto, como o fonógrafo, o cinefone e o cronófono<sup>3</sup>, mas se tornaram obsoletos com o passar dos anos. Posteriormente, já no século XX, define-se que a música é o acompanhamento ideal para as imagens.

Na década de 20, grandes empresas cinematográficas, como a Warner Brothers e a Fox Film Corporation, já possuíam aparelhos que sincronizavam imagem e som e é lançado, em 1927, *O Cantor de Jazz*, o primeiro longa-metragem com canto sincronizado da história, estrelado por Al Jolson<sup>4</sup>, ator e cantor consagrado na época. Nos anos seguintes, cresce a necessidade de haver o acompanhamento musical na película. Então ao perceberem tal fato, em 1940, os Estúdios Walt Disney produziram um dos marcos para a história do cinema: a animação *Fantasia*, uma produção cuja imagem e som têm uma relação muito próxima, onde músicas clássicas conhecidas eram utilizadas para contar histórias de animais e seres fantasiosos. A produção não obteve o sucesso esperado pela Disney, e só seria reconhecida décadas depois, com sua veiculação na TV e lançamentos em *VHS*<sup>5</sup> e *DVD*<sup>6</sup>. (HOLZBACH; NERCOLINI, 2009, p. 52)

Nos anos 50, o *rock 'n' roll* começou a se solidificar e artistas como Elvis Presley começaram a se destacar no cenário popular. Na época, o cantor, consagrado pelo título de Rei do Rock, estrelou vários musicais de sucesso, como *Love Me Tender* (1956) e *Jailhouse Rock* (1957), entre outros. Sabendo disso, podemos destacar o cinema como principal meio responsável pela inserção do rock na esfera de consumo das sociedades daquela época. Mais tarde, como ainda será ponderado nesta análise, esse consumo midiático migrou para a televisão, que se consolidou concorrente direta da indústria cinematográfica e principal meio de divulgação da música e seus intérpretes.

A banda inglesa The Beatles tem suma importância na história do videoclipe, pois os primeiros indícios deste audiovisual surgiram no filme *A Hard Day's Night*, dirigido por Richard Lester, em 1964. Durá-Grimalt (1988 apud SOARES, 2004) nos diz que a produção

---

<sup>3</sup> Fonógrafo e o cronófono funcionavam para gravação e reprodução de sons; enquanto o cinefone, para reprodução de imagens em movimento e sons.

<sup>4</sup> Asa Yoelson, mais conhecido como Al Jolson, nasceu em Serežius, Lituânia, em 26 de Maio de 1886. De família judaica, mudou-se para os Estados Unidos em 1893 e começou a carreira em 1909 como ator de comédias. Seu primeiro destaque foi na Broadway, dois anos depois no espetáculo *La Belle Patee*. Em 1923 estreou nas telas. Ele será sempre lembrado, porém, por ter protagonizado o primeiro filme falado: *O Cantor de Jazz*, de 1927. Al também ficou conhecido como cantor e compositor e fez enorme sucesso com os filmes *The Singing Fool* (1928) e *Say it with songs* (1929). Sua vida foi levada às telas em 1946, com o filme *The Jolson Story*. O ator faleceu em 1950, em São Francisco na Califórnia. Disponível em: <[http://cinemaclassico.com/index.php?option=com\\_content&view=article&catid=40:eles&id=386:al-jolson&Itemid=71](http://cinemaclassico.com/index.php?option=com_content&view=article&catid=40:eles&id=386:al-jolson&Itemid=71)>. Acesso em: 2 dez. 2013.

<sup>5</sup> Sigla para *Video Home System*, em português: Sistema Doméstico de Vídeo.

<sup>6</sup> Sigla para *Digital Versatile Disc*, em português: Disco Digital Versátil.

foi classificada como “antecedente” do gênero em análise e, além de filmes, eles gravaram vários vídeos promocionais para serem transmitidos na TV. Os *promos*, como eram chamados, assemelhavam-se bastante ao modelo do videoclipe, mas não poderiam ser enquadrados nesse gênero audiovisual, segundo Bryan (2005): “os vídeos dos *Beatles* não podem ser considerados videoclipe, porque eram usados para que a banda pudesse aparecer em mais de um programa de TV” e um dos pressupostos básicos da mídia em questão é ser produzida para, prioritariamente, divulgar determinada música, como já mencionamos nesta análise.

No final dos anos 60, veio à tona o sistema portátil de captação de imagem e as emissoras televisivas começaram a usar o *videotape* frequentemente. A partir daí, as semelhanças com o cinema começaram a ser rompidas e o videoclipe começou a traçar suas próprias características:

Delineou-se, assim, um movimento de vídeo-experimental ou de vídeo-arte, que, inspirado no cinema experimental, problematizou o conceito de televisão comercial partindo em direção a uma legitimação de uma estética da televisão comunitária, trabalhando, sobretudo, com o alicerce da manipulação da imagem. [...] De acordo com Juan Anselmo Leguizamón, a vídeo-experimentação serviu para que, enfim, o vídeo pudesse traçar uma trajetória que o distanciasse da gramática visual do cinema. O vídeo foi utilizado como campo de investigação formal e expressiva, assumindo um forte caráter reflexivo, problematizando o conceito de interação entre planos e rompendo com a pretensa unicidade de uma narrativa audiovisual. (SOARES, 2004, p. 24)

Pelo conjunto estético e seus propósitos, estudiosos da área classificam o vídeo para a música *Bohemian Rhapsody* (1975), da banda inglesa Queen, como o primeiro videoclipe da história, pois seu lançamento foi objetivado, primeiramente, na divulgação da banda e sua obra sonora. O resultado foi além de satisfatório: “não impulsionado pela execução nas rádios, mas sim, pela ostensiva exibição do clipe na TV” (SOARES, 2004, p. 25), o disco da banda obteve enorme sucesso e o *single*<sup>7</sup> ficou em primeiro lugar nas paradas do Reino Unido por nove semanas, com números de vendas que ultrapassaram um milhão de cópias até o ano seguinte<sup>8</sup>. A partir desse fato, já começamos a perceber o grande poder da televisão como veículo midiático e o potencial do videoclipe, que ganhou vários programas, e até uma emissora completamente dedicada à sua exibição, devido ao tamanho sucesso e reconhecimento pela indústria fonográfica.

---

<sup>7</sup> CD que vem com uma faixa que vai ser “trabalhada” na divulgação do álbum nas rádios e, em geral, contém, além da comumente referida “música de trabalho”, alguns remixes e versões inéditas. (SOARES, 2004, p. 28)

<sup>8</sup> Disponível em: <<http://www.billboard.com/artist/277241/queen/biography>>. Acesso em: 30 nov. 13.

### 3.3 MTV e a Consagração

De peça publicitária a verdadeiro produto comercial, consumido pelo público assim como os filmes e as músicas. Essa foi a transformação que o videoclipe sofreu nos anos 80, uma época decisiva para que o gênero se desvencilhasse um pouco da dependência estética do cinema e conquistasse seu próprio espaço na indústria do entretenimento.

O sucesso do precursor *Bohemian Rhapsody* foi essencial nessa conquista, pois, a partir daí, outras bandas começaram a investir na mesma direção. A “materialização” sonora ganha destaque e, além disso, era uma fase de novidades no campo dos gêneros musicais. Segundo Holzbach e Nercolini (2009, p. 50-56), o *punk rock*, o *new pop* europeu e a *dance music* estavam vindo à tona e um elemento se tornava cada vez mais necessário: a *performance*, que, “na música pop é, mais do que nunca, uma experiência visual” (GOODWIN, 1993, p.33 apud HOLZBACH; NERCOLINI, 2009, p. 50-56). Os autores ainda afirmam que, desde então, a televisão fez com que o videoclipe sofresse uma adaptação para se enquadrar à sua grade, e penetrasse na indústria cultural, mudando a forma de consumo lógica da música:

Ao lançar um álbum, além da música de trabalho e do *single*, era necessário também pensar na parte “visual” das canções. [...] A experiência de se assistir ao videoclipe era limitada a uma escolha em boa medida unilateral: a emissora, em negociação com gravadoras, selecionava videoclipes de acordo com referências temáticas dos programas, levando em conta índices de audiência. (HOLZBACH; NERCOLINI, 2009, p. 50-56)

O videoclipe se consagrava nos meios de comunicação e a estreia da *Music Television* foi primordial para o ápice de sua história. O surgimento do canal se fez possível por conta da capacidade de exibição em som estéreo, na TV, percebida no já existente programa *PopClips*, do serviço a cabo Nickelodeon. O fato tornava viável a exibição 24 horas do audiovisual. Sabendo disso, no dia 1º de agosto de 1981, a MTV foi inaugurada por *Video Killed the Radio Star*, do grupo Buggles, primeiro videoclipe exibido no canal (J. WYVER, 1992 apud SOARES, 2004, p. 25-26). No início, a transmissão era a cabo, depois passou a ser aberta, com uma grade de programação inteiramente voltada à exibição dos vídeos musicais, como foco no público jovem, que consumia àquela febre. O sucesso foi tamanho que, dois anos mais tarde, a emissora inaugurava um festival de premiação para os integrantes de sua programação: o MTV Video Music Awards, que objetivava premiar as melhores produções

segundo diversas categorias. Em 1987, a MTV chegou também à Europa, com estreia embalada por *Money For Nothing*, da banda de rock britânica Dire Straits. Já no Brasil, foi um pouco mais tarde, apenas em 20 de outubro de 1990. O primeiro videoclipe brasileiro exibido foi *Garota de Ipanema*, uma versão remix de Marina Lima. Importante observar que cada MTV, em todas as suas principais filiais no mundo, ganharam uma premiação semelhante ao VMAs. Na Europa, por exemplo, chama-se MTV Europe Music Awards (EMAs), com mais foco na música da região. A versão brasileira recebeu o título de Video Music Brasil (VMB).

Presenciamos, a partir daqui, a união entre a indústria fonográfica e a indústria audiovisual, com diversos lançamentos do gênero musical no campo cinematográfico americano. Como exemplo desse "matrimônio", podemos destacar *Flashdance*, filme lançado em 1983, dirigido por Adrian Lyne, onde o próprio diretor fez um *trailer*<sup>9</sup> em formato de videoclipe<sup>10</sup> para divulgar o musical. Podemos considerar que a produção foi pioneira neste formato de mercado, onde o lançamento cinematográfico é associado a um disco, um livro, entre outros (SOARES, 2004, p. 28), e devido ao sucesso, outros viriam a fazer o mesmo. A própria Madonna, com seu ousado projeto *Who's That Girl? (Quem É Essa Garota?)*, em 1987, que inclui um filme, a trilha sonora oficial e uma turnê mundial de mesmo nome. O longa-metragem foi praticamente um fiasco de crítica e bilheteria, mas sua música tema foi primeiro lugar nas paradas de sucesso de vários países, apoiada pelo videoclipe. O disco vendeu seis milhões de cópias até o presente momento<sup>11</sup> e a turnê foi uma das mais rentáveis daquele ano, assistida por dois milhões de pessoas<sup>12</sup>.

Dos pontos marcantes na história do videoclipe, ainda podemos ainda citar o lançamento de *Thriller* (1983), de Michael Jackson, dirigido por John Landis. A produção é considerada um divisor de águas por quebrar totalmente a estética que estava sendo trabalhada na época. O curta-metragem se utiliza do gênero cinematográfico hollywoodiano para contar uma narrativa de terror, e reforça a independência entre som e imagem, por não seguir o tempo e nem a linearidade da canção. Do aspecto comercial do videoclipe, foi o *homevideo* mais comercializado até então, e rendeu ao álbum homônimo o título de mais vendido da

---

<sup>9</sup> Exibição de recortes de filme montados descontinuadamente, a fim de, sem lhe revelar o trecho, despertar a curiosidade do espectador. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/>>. Acesso em 30 nov. 2013.

<sup>10</sup> Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=V4\\_DKo096M](https://www.youtube.com/watch?v=V4_DKo096M)>. Acesso em: 30 nov. 2013.

<sup>11</sup> Disponível em: <<http://www.madonna.com/discography/index/album/albumId/16/>>. Acesso em: 3 nov. 2013.

<sup>12</sup> Disponível em: <<http://madonnaonline.mtv.uol.com.br/turnes-whothatgirl/>>. Acesso em: 02 dez. 2013.

história<sup>13</sup>, por um artista solo, registro que está no *Guinness World Records*<sup>14</sup>. Todo esse êxito prova a grande influência do videoclipe para divulgação da música, principalmente nas décadas do seu apogeu na televisão (1980-90), período pertinente para esta análise.

### 3.4 Estéticas Híbridas

A relevância do videoclipe para a cultura pós-modernista é um fato indiscutível, pois seu hibridismo estético, como objeto audiovisual, fez parte da fundação, consolidação e compreensão das estéticas contemporâneas. Seu caráter comercial, de linguagem rápida e fragmentação imagética; suas relações com o cinema e a publicidade; seu desprendimento e simplicidade narrativos; suas inspirações estéticas neobarrocas ou conexões com a tecnologia de ponta; sua condição nostálgica e não tão preocupada com a representação do passado etc. Todas essas características definem o videoclipe como uma síntese dos estilos presentes no pós-modernismo, e destacam sua aproximação da indústria cultural com a vanguarda. (SOARES, 2004, p. 11)

Não se pode sintetizar o videoclipe somente pelo viés artístico. Sua estética, que agora é consumida, provém de técnicas e elementos do cinema e da publicidade. Sua criação foi objetivada na comercialização, definida pelos princípios capitalistas, e na divulgação dos produtos da indústria fonográfica. Valéria Bandini (2006 apud CORRÊA, 2007) ainda afirma que essa liberdade criativa, característica do videoclipe, visa os signos da canção e reflete a personalidade do artista. Em complemento:

Os videoclipes tornaram-se um novo referencial para a apreciação estética da música associada a uma forma de oferecer um produto ao consumo. Inegavelmente, pela indústria fonográfica, vídeos musicais são formas de exposição de um produto que está à venda, um apelo ao consumo. Sua estética une técnicas apuradas do cinema e da publicidade, a liberdade de criação de *film makers* e um universo simbólico que visa à expressão do sentido da canção e da personalidade do artista.

---

<sup>13</sup> Disponível em: <<http://www.michaeljackson.com/us/news/michael-jacksons-thriller-worlds-best-selling-album-all-time-back-top-americas-charts>>. Acesso em: 02 dez. 2013.

<sup>14</sup> *Livro dos Recordes* em português. A primeira edição foi publicada em 27 de agosto de 1955 e, no Natal daquele ano, já havia chegado ao topo da lista dos mais vendidos do Reino Unido. Desde então, o *Guinness World Records*<sup>TM</sup> passou a ser um nome conhecido de todos e líder global do setor de recordes mundiais. Disponível em: <<http://member.guinnessworldrecords.com/br/history.aspx>>. Acesso em: 02 dez. 2013.

O videoclipe é híbrido, afirma Soares (2007), e frequentemente sua criação traz elementos do cinema, teatro, literatura, rádio e, mais recentemente, da internet. Ao refletirmos suas estéticas, Eduardo de Jesus (2004 apud CORRÊA, 2007) afirma que “o cenário audiovisual contemporâneo caracteriza-se por uma intensa hibridação entre formatos, suportes, gêneros e técnicas”. Entende-se por isso que o vídeo promocional, apesar de ser um formato genuinamente televisivo e comercial, tem sua produção adequada ao meio em que é divulgado. Por conseguinte, agrega elementos de outros gêneros audiovisuais, ou seja, torna-se objeto de experimentação, desde seus princípios históricos:

O vídeo tem conexão com a TV, mas o seu compromisso com a música (*video music*) foi iniciado no experimentalismo de Nam June Paik, compositor e videasta no final da década de 1960; divulgou-se a câmara vídeo portátil que personalizou as ações dos vídeo-músicos. Surgem as instalações interarte (como o *video wall*); o monitor vídeo permitiu a simultaneidade do vídeo e da pintura, outrora artes separadas. Os efeitos de velocidade, justaposição, acontecimentos audiovisuais à deriva, são signos da *video art*. Realizam-se concertos-vídeo; a publicidade do pop/rock elege o *video clip* para essa função e congemma explorações digitais. (BARRETO, 1995)

Nota-se que alguns cineastas trouxeram os experimentos e ideias, que são concebidas pela linguagem do videoclipe, para o cinema. A justaposição de imagens era empregada com a finalidade de ser uma espécie de demonstração rentável da música, com propósitos comerciais. Por ser um tipo de bricolagem<sup>15</sup>, a atividade é raramente utilizada na contemporaneidade, mas é considerada uma característica genuína do gênero.

Atualmente percebemos que grande parte dos videoclipes se focam em narrativas, lineares ou não, e as imagens, apresentadas na tela, podem ter alguma ou nenhuma relação com a letra da canção representada. Quando relacionados, esse produto imagético é criado a partir do sentido sonoro que aquela canção traduz, não obedecendo obrigatoriamente às características presentes na composição, tais como enredo, tempo etc.

---

<sup>15</sup> Termo com origem no francês *bricolage*, cujo significado se refere à execução de pequenos trabalhos domésticos, sem necessidade de recorrer aos serviços de um profissional. Disponível em: <<http://www.significados.com.br/bricolagem/>>. Acesso em: 30 nov. 2013.



### 3.5 Tipologias

Na contemporaneidade, o videoclipe, em sua condição estável de gênero televisivo, é concebido através de um conceito, o que possibilitou sua condição enquanto fenômeno social. Andrew Goodwin pensa o videoclipe no âmbito de sua inserção na música pop, onde a realidade e a ficção se complementam na associação entre som e imagem. Segundo o autor, o gênero não deve ser analisado de forma isolada/estruturalista, mas, sim, “através da sinestesia, da evocação imagética a partir da canção, da dança e da estetização gráfica videográfica”. (SOARES, 2004, p. 72)

E. Ann Kaplan, outra estudiosa do audiovisual, que atua nos campos do cinema e do feminismo, tem sua análise do gênero apoiada na psicanálise de Sigmund Freud e Jacques Lacan, através do conceito da produção, postura e atitude dos intérpretes; e na influência cinematográfica de Hollywood. A partir disso, Kaplan (apud Soares, 2004) traça algumas categorias para o videoclipe, segundo sua temática:

- Romântico: é o videoclipe pautado na narrativa e no clichê, como, por exemplo, o término de um namoro e sua retomada. Na psicanálise, o modelo estaria em um contexto pré-edipiano, onde as relações eram livres dos moldes sociais. Tem procedência no rock dos anos 60 por sua simplicidade de cores, iluminação e cenografia.
- Socialmente consciente: neste tipo de videoclipe pode haver elementos narrativos ou não-narrativos, porém a produção precisa assumir claramente uma ideologia política. Segundo Kaplan, é o modelo mais próximo de denúncia e crítica social, que reflete as lutas de classe.
- Niilista: é o videoclipe não-narrativo, onde se destacam temas como sadismo, masoquismo, homossexualidade, androginia e ambiguidade. Alguns vocalistas do rock assumem postura e vestimentas femininas, por exemplo, estando enquadrados nesta categoria. Kaplan situa a temática na fase fálica de Freud, dentro da psicanálise, e explica que a natureza da imagem, neste caso, busca referências estéticas no Expressionismo Alemão - direção de fotografia elaborada no conceito de mistério e estranhamento, no uso agressivo da câmera e do efeito luz-e-sombra, além de tomadas de zoom e rápida montagem na edição.

- Clássico: é o videoclipe que nasce sob influência do voyeurismo hollywoodiano ou é produzido a partir dos gêneros cinematográficos, tais como suspense, terror, ficção científica etc., muitas vezes em forma de paródia. Aqui a narrativa e a postura amorosa-sexual nascem a partir do fetichismo do olhar masculino, onde o homem é sujeito e a mulher, objeto.
- Pós-moderno: é o videoclipe que não assume uma postura clara diante de suas imagens, foge do clichê e utiliza conceitos sem sentido para dar toques cômicos e irônicos. Seu objetivo é gerar um efeito sinestésico, provavelmente confuso, em quem assiste.

### 3.6 Elementos Técnicos

A composição do *music video* é bastante diversificada e apresenta diversos elementos técnicos. A iluminação pode ser feita com inspirações na publicidade, bem marcada com ênfase no personagem principal da produção; ou mais natural e realista, imitando ambientes comuns, como é feita no cinema, podendo ainda divergir para estilos utilizados em gêneros diversos como: ficção, terror, suspense, documentário etc. A fotografia segue as mesmas matrizes da iluminação: no modelo publicitário, há destaque aos planos próximos e detalhados; no molde cinematográfico, com relação à decupagem clássica, os planos são apresentados com valores do mais aberto ao mais fechado, na intenção de que não se sintam os cortes da montagem, priorizando a transparência e facilitando ao espectador acompanhar o roteiro. Nessa conjuntura, Corrêa (2007, p. 3) destaca o plano-sequência existente também no videoclipe e normalmente utilizado durante todo o tempo de duração do vídeo, já que é bem mais curto que o tempo de uma película<sup>16</sup>. Como exemplos que seguem esta técnica, podemos citar: o videoclipe para a canção *Love Don't Live Here Anymore*<sup>17</sup>, da Madonna; a superprodução *Come Into My World*<sup>18</sup>, da australiana Kylie Minogue; e o grande sucesso viral

<sup>16</sup> A maioria dos filmes é concebida como sequências compostas por vários planos, porém é importante citarmos que existem filmes compostos apenas por planos-sequência, como *Festim Diabólico*, de Hitchcock; e, mais recentemente, *Arca Russa*, de Alexander Sokurov, que se trata de um único plano-sequência de 96 minutos.

<sup>17</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nE1orzWauEw>>. Acesso em: 2 dez. 2013.

<sup>18</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=63vqob-MljQ>>. Acesso em: 2 dez. 2013.

*Harder, Better, Faster, Stronger (Daft Hands*<sup>19</sup>), produzido em referência à canção original do grupo eletrônico francês Daft Punk.

No videoclipe, principalmente no cenário pop em que estamos inseridos nesta análise, a cenografia e os figurinos podem ter bastante destaque e, em muitos casos, além de serem experimentações estéticas, são tidos como referências para a moda ou outros gêneros midiáticos. O roteiro, como já mencionado anteriormente, tem aspecto bastante livre. Se existir narração, ela pode seguir pontualmente o lirismo ou apenas fazer uma leve referência à música, como também não ter relação alguma. Isso vai depender de vários fatores, que variam da inspiração do diretor ao dinheiro investido naquela produção. Porém é possível, ainda, que nada disso seja levado em consideração e o *music video* esteja imerso na estética de experimentação, pois o gênero permite uma criação inventiva e despojada. (CORRÊA, 2007, p. 3)

Quanto à pós-produção, Corrêa (2007, p. 3) nos afirma que há grande variedade de transições cênicas, por exemplo: o corte seco, que proporciona agilidade entre uma tomada e outra, característica primordial do videoclipe. Ainda podemos citar a fusão, um efeito muito utilizado que sobrepõe as imagens, gerando o que Pontes (2006, p. 48) chama de “psicodelia”, particularidade que o autor explica historicamente:

Os videoclipes surgiram em um período em que se contestava uma série de valores, antes muito sólidos. A família, o ensino, a atrelação do sexo ao casamento, o consumo, entre outros, eram considerados fatores de opressão. Eram valorizadas as experiências que, supostamente, levariam à libertação – em especial, o uso de drogas. Nas artes gráficas, a psicodelia traduzia as alucinações experimentadas nas experiências com drogas, muitas vezes abolindo o sentido [...] Na Europa, em especial na França, reinventava-se o cinema, com a *Nouvelle Vague*, que abolia a linearidade (e, em alguns casos, o sentido) da narrativa cinematográfica. Vemos que o videoclipe nasce – e só poderia nascer – nesta época, com sua narrativa fragmentada, ou mesmo a ausência desta. Evidentemente, se um videoclipe é a versão visual de uma canção, e nesta época a música era psicodélica, sua forma deve ser tão fragmentada e desprovida de sentido como a música.

Aqui, lidamos com uma mídia audiovisual calcada na música e na noção de ritmo imagético, que, desde os anos 1920, o cinema sonoro começou a experimentar. Para que compreendamos em que medida se deu a relação entre imagens e sons, faz-se necessário mencionar os dois conceitos elaborados por Ismail Xavier: transparência e opacidade (XAVIER, 2008), que, a título de exemplificação, serão associados às vertentes do cinema

---

<sup>19</sup> No dia 6 de junho de 2007, Austin Hall hospedou um vídeo intitulado *Daft Hands – Harder, Better, Faster, Stronger* em seu canal Fr. Eckle Studios no YouTube. A descrição do vídeo afirma que ele foi gravado em um único *take*, sem nenhuma outra edição além do slide de apresentação (tradução minha). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=K2cYWfq--Nw>>. Acesso em: 2 dez. 2013.

clássico e moderno. Uma das questões do cinema clássico é a construção da sensação de realismo, cujo resultado leva o espectador a relacionar/identificar elementos presentes no mundo real com o mundo artístico: obtendo-se a transparência. Muitas vezes, a sensação de realismo se dá através do apoio do som, que mascara a fragmentação das imagens. Por outro lado, para o cinema moderno, a proposta estética sonora leva o espectador, através da descontinuidade, a uma experiência de estranhamento na apreensão da relação que se estabelece entre imagens e sons, pois a meta do cineasta é a opacidade. Exemplos disso são os filmes de Godard<sup>20</sup>, na fase da *Nouvelle Vague*, que contavam com cortes bruscos de música, silêncios anunciados etc., além dos procedimentos narrativos associados à mobilidade da câmera na mão, o rompimento da quarta parede e outras inovações narrativas.

O videoclipe, por sua vez, busca sincronia entre o visual e o sonoro, onde as imagens que o constituem não precisam durar na tela. Soares (2004, p. 33) aponta que "elas parecem feitas para serem 'cortadas', editadas, montadas, pós-produzidas". Além disso, são efêmeras, instantâneas e nascem fadadas ao fim. Segundo Serguei Eisenstein (apud SOARES, 2004), um dos cineastas precursores nos estudos de montagem, "a complexidade excessiva do ritmo métrico produz um caos de impressões, em vez de uma clara tensão emocional", ou seja, as primeiras conceituações do videoclipe talvez tenham sido baseadas nessa montagem rítmica, frenética, instantânea, que Soares (2004, p. 33) chama de "conflito de planos". Agregado a esse conceito vem a chamada descontinuidade imagética, definida pela independência entre um plano e outro, o que frequentemente acontece no videoclipe. A tradicional sucessão e a linearidade narrativa do cinema, neste gênero, não são mais tão importantes. Aqui as palavras utilizadas são "dispersão" e "fragmentação" em substituição àquelas. (MACHADO, 2001 apud SOARES, 2004, p. 37)

Em reforço às especificidades do videoclipe, faz-se pertinente citar o cineasta Jean-Claude Mocik e sua opinião sobre as semelhanças históricas e técnicas entre o cinema experimental e o gênero televisivo em questão<sup>21</sup>:

---

<sup>20</sup> Jean-Luc Godard é um cineasta franco-suíço reconhecido por seu cinema de vanguarda, com temas polêmicos que trataram dos dilemas e perplexidades do século XX. Foi um dos principais nomes da *Nouvelle Vague*. Biografia disponível em: <http://educacao.uol.com.br/biografias/jean-luc-godard.jhtm>>. Acesso em: 12 dez. 2013.

<sup>21</sup> Trecho de entrevista concedida a Élisabeth Jenny, publicada na revista *CinémAction*, em 1994.

Eu comecei a fazer filmes experimentais e videoarte antes do advento dos vídeos musicais, que datam do início dos anos 80. Neste momento, a plateia estava em um estágio inicial de educação e de cultura de imagem bastante resumido. Estes dois meios de comunicação, em suas dimensões artísticas, tiveram dificuldades para se estabelecer (depois de períodos históricos mais favoráveis, em relação ao experimental). Qualquer trabalho sobre a imagem perturbava o espectador, e é verdade que o videoclipe habituou o público a outra coisa, a um dinamismo que se sustenta, muitas vezes relacionado com a própria música rock, por si só muito rítmica. Na televisão, o espectador a partir daí foi capaz de suportar mais exigências visuais e, em última análise, nós todos nos beneficiamos. Mas esse mini-sucesso produz efeitos perversos, porque o videoclipe também banalizou o filme experimental usando ideias desenvolvidas há muito tempo por este cinema de pesquisa. Na medida em que o videoclipe, como a publicidade, deve vender (música para um público jovem), tivemos de encontrar uma forma adequada para este objetivo e, portanto, a montagem dos videoclipes é muitas vezes contundente e vigorosa. Eu não estou dizendo que o videoclipe transformou radicalmente a arte da montagem, mas permitiu fazer descobertas. Hoje, o videoclipe se impõe, nem sempre baseado na velocidade e ritmo, e existem excelentes videoclipes feitos a partir de planos-sequência, ou seja, uma montagem sem corte. Dito isto, o videoclipe é uma forma limitada, sujeita à ilustração de uma peça musical, é uma arte de promoção comercial.<sup>22</sup> (JENNY, 1994, p. 219)

Após essa reverberação sobre a linguagem híbrida do videoclipe, conclui-se que acontece essa “aparente desconexão da combinação destes recursos técnico-expressivos” e que, a partir daí, sua concepção se baseia em elementos colhidos de outros campos midiáticos, tais como o cinema, o telejornalismo, a publicidade, a internet, as telenovelas, os videogames, os desenhos animados, entre outros. Toda essa mistura, apoiada na convergência dos pilares música, imagem e montagem (edição), é o que Pontes (2004, p. 47) chama de “um novo recurso estilístico”, definição do autor para o gênero “desarmônico” em questão.

A partir desse aparato histórico, conceitual e técnico dos elementos do videoclipe, em complemento ao capítulo anterior – onde abordamos as sexualidades significativas presentes na obras audiovisuais de Madonna – faz-se possível a análise dos estudos de caso escolhidos, através da estética, que os compõe, apoiada na temática do discurso sexual.

---

<sup>22</sup> Tradução nossa.

## 4 ANÁLISE ESTÉTICA DOS VIDEOCLIPES SEGUNDO A SEXUALIDADE

### 4.1 Histórico audiovisual de Madonna

Madonna Louise Veronica Ciccone nasceu no dia 16 de agosto de 1958, em Michigan nos Estados Unidos. Foi criada sob uma educação rígida de seu pai e cresceu órfã de mãe, que faleceu quando tinha apenas cinco anos. Em 1977, mudou para Nova Iorque para tentar carreira artística na dança, mas acabou se envolvendo com a música.<sup>23</sup>

Desde o início de sua trajetória, na década de 1980, Madonna investiu em sua imagem e em formas de divulgá-la, além de sua música. Uma dessas estratégias era a produção audiovisual, onde destacamos filmes, documentários, programas de TV etc. Contudo, o foco desta análise é a sua obra no gênero videoclipe, com o qual a cantora manteve uma relação íntima e investiu consideravelmente ao longo dos últimos 30 anos.

Esse “relacionamento” começa com *Everybody*<sup>24</sup>, seu *single* de estreia, lançado no final do ano de 1982, que conta com uma produção visual de baixo orçamento, gravada em um ambiente fechado, com pouca iluminação, onde Madonna canta e dança em um palco minúsculo de boate, como numa *performance* ao vivo, acompanhada por dois bailarinos e alguns figurantes na pista de dança. Esse videoclipe já dava indícios do estilo visual que a cantora mostraria ao mundo posteriormente, mas também nos remetia aos primórdios da estética utilizada por bandas de *rock* dos anos 1970, tais como Beatles e Pink Floyd, como vimos anteriormente no capítulo dois. Destacam-se na produção: os poucos ângulos utilizados; a justaposição de imagens e fusão de um quadro a outro; a modesta caracterização, que conta com apenas um figurino para a cantora e pouquíssimos figurantes; e a fotografia básica com iluminação e cenografia próprios da boate – único local de filmagem – em representação fiel à letra da música, que fala basicamente de ir a uma casa noturna dançar e se divertir: “*Come on, take a chance* (Vamos, arrisque-se)/*Get up and start the dance* (Levante-se e comece a dança)/*Let the DJ shake you* (Deixe o DJ te sacudir)/*Let the music take you* (Deixe a música te levar)/*Everybody, come on, dance and sing* (Todo mundo, vamos lá, dance e cante)/*Everybody, get up and do your thing* (Todo mudo, levante-se e faça do seu jeito)”.

---

<sup>23</sup> Biografia completa disponível em: <<http://www.biography.com/people/madonna-9394994?page=1>>. Acesso em: 2 dez. 2013.

<sup>24</sup> Disponível em: <[http://www.youtube.com/watch?v=cOqr\\_x\\_9fMc](http://www.youtube.com/watch?v=cOqr_x_9fMc)>. Acesso em: 2 dez. 2013.



Ilustração 1: justaposição e fusão entre os planos de *Everybody*



Ilustração 2: fotografia e cenografia de *Everybody*

E o começo de sua história foi assim: singelas produções, utilização abundante do *chroma key*<sup>25</sup>, cenários simples e poucos efeitos especiais. O videoclipe era recente na época, buscava seu lugar nos meios de comunicação e estabilizava-se como produto da indústria fonográfica. Seus recursos não eram totalmente acessíveis, principalmente para uma cantora novata no mercado, e sua técnica levou algum tempo para se aprimorar.

Porém, essa limitação durou pouco tempo. Ao longo daquela década, Madonna lançou sucessos como *Like a Virgin*, *Material Girl* e *Papa Don't Preach*, músicas que se tornaram sua marca e, até hoje, são lembradas por serem alguns de seus maiores sucessos. Nesse meio tempo, o videoclipe já havia se consolidado como um meio eficaz de divulgação fonográfica e a cantora sabia disso. Sua videografia, até este momento, era prioritariamente uma representação fiel do lirismo de suas músicas, mas também explorava outros contextos e crescia gradativamente em níveis orçamentais, acompanhando sua consagração no cenário pop. Vez por outra, inspirava-se no cinema clássico, pintura, fotografia, entre outras; e temáticas voltadas para sexualidade, religião, moda, cultura e política, sempre com uma pitada de ousadia. É a partir do final desta década que começa nossa análise.

<sup>25</sup> Fundo verde ou azul, utilizado nas gravações, que será futuramente substituído por outro na edição.

## 4.2 *Express Yourself*

Madonna já possuía um ótimo currículo para alguém que estava há quatro anos apenas no cenário *pop*: três álbuns de estúdio, coletânea de remixes e trilhas sonoras bem sucedidas; diversos prêmios visuais e sonoros; participações em filmes etc. Enfim, estava com uma carreira sólida na indústria musical. Até que, no ano de 1989, a cantora apresentou um de seus trabalhos mais maduros e elogiados pela crítica, seu quarto álbum *Like a Prayer*, de onde tiramos nosso primeiro objeto de análise, o videoclipe para a canção *Express Yourself*. O videoclipe do “carro-chefe” homônimo do álbum foi a primeira grande polêmica audiovisual da cantora, pois o roteiro tinha cunho religioso, com referências a Jesus, ao catolicismo, crítica ao racismo e imagens julgadas como blasfêmia pela Igreja. Não vamos nos ater à análise desse videoclipe, mas é importante citá-lo, pois nosso objeto de análise inicial veio logo após, e nasceu imerso nesse contexto de controvérsia, do qual também participou, como veremos a seguir nesta análise.

*Express Yourself* é a primeira parceria com o diretor e produtor cinematográfico David Fincher, com quem Madonna viria a trabalhar outras vezes no futuro. Foi filmado em abril de 1989, na Califórnia, e é inspirado no clássico do cinema mudo *Metrópolis*<sup>26</sup> (1927), do cineasta Fritz Lang. Inclusive, faz uma citação direta ao filme, como veremos em breve. A cantora explicou em entrevistas, na época, que essa referência veio de uma mudança no roteiro original proposto por Fincher: ela seria uma mulher luxuosa, masoquista e estaria acorrentada, dominando vários homens musculosos que seriam seus serviçais. No final, escolheria um deles para ser seu amante e satisfazê-la. Madonna resolveu adaptar o roteiro original e, dentre os inúmeros conceitos que teve em conjunto com o diretor, resolveram inspirar-se na obra do cinema mudo, utilizando cenografia e elenco baseados no filme<sup>27</sup>. O resultado foi uma superprodução orçada em cinco milhões de dólares, o videoclipe mais caro da história até o ano de 1995, quando Michael Jackson ultrapassou com seu milionário *Scream*. Atualmente, ele configura na terceira posição de mais custoso, onde o segundo lugar

---

<sup>26</sup> *Metrópolis* é um filme alemão de ficção científica produzido em 1927, que, na época, foi a mais cara produção até então filmada na Europa, e é considerado por especialistas um dos grandes expoentes do expressionismo alemão, além de ser uma obra-prima à frente do seu tempo. O roteiro, baseado em romance de Thea von Harbou, foi escrito por ela em parceria com seu marido, o diretor Fritz Lang. O filme, com legendas em português, está disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=b1CstrdD418>>. Acesso em: 12 dez. 2013.

<sup>27</sup> Entrevista de Madonna em 1989, onde ela fala sobre a influência de *Metrópolis* no videoclipe, disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=9jroB3X4NN0>>. Acesso em: 12 dez. 2013.



é outra produção da cantora, *Die Another Day*, de 2002, o que prova seu forte envolvimento e investimento no gênero.

A produção tem início semelhante ao de *Metrópolis*, em que são mostradas as altas construções de arquitetura avançada da cidade, e a indústria, ambos cenários apresentados em plano geral. Em meio a isso, várias tomadas são intercaladas para focalizar os detalhes: a maquinaria funcionando e os operários – com foco em seus músculos – trabalhando de forma metódica e coreografada.

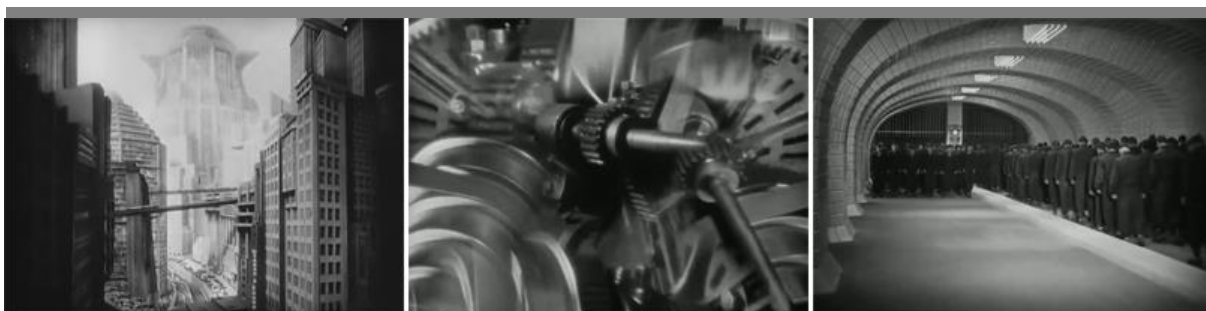


Ilustração 3: abertura e cenografia do filme *Metrópolis*



Ilustração 4: abertura e cenografia de *Express Yourself*

Madonna aparece em cima de um monumento, de onde grita seu chamado “*Come on, girls! Do you believe in love? ‘Cause I got something to say about it and it goes something like this* (Vamos lá, garotas! Vocês acreditam no amor? Porque eu tenho algo a dizer e é mais ou menos assim)”<sup>28</sup>, presente na letra original da canção. Em todo o contexto, há uma relação fiel entre som e imagem, fortalecida pelo enredo do filme a que faz referência: reverberam temas como liberdade de expressão e busca pelos direitos humanos, que, no caso do videoclipe, é trazido para o campo pessoal, físico e sentimental. Entretanto, essa análise de discurso não é nosso foco.

---

<sup>28</sup> Tradução minha.



Ilustração 5: primeira aparição de Madonna no videoclipe

Já em outra tomada, a musa dos trabalhadores segura um gato negro, que é o ponto chave da trama. Enquanto Madonna se deita em seu sofá/divã, o animal se perde dos braços da loira e sai explorando a fábrica. Um dos operários pega o felino e o leva para sua dona, que está nua no quarto esperando para o amante satisfazê-la, fechando o roteiro linear do videoclipe, como veremos mais adiante.



Ilustração 6: o gato de Madonna

Todo esse enredo é composto por planos intercalados – que acontecem simultaneamente, através de cortes, sem uso de efeitos de transição – às vezes sequenciados através da fumaça da fábrica – ritmo imagético acelerado e movimentações de câmera suaves, que remetem à *steadicam*<sup>29</sup>, sistema com grua e *travelling*<sup>30</sup>. São inúmeros cenários e figurinos, além de uma fotografia com iluminação quente e tratamento colorido, tendência na época.

Madonna aparece em um quarto, vestindo peças de roupa íntima, onde sua silhueta é exibida por trás de paredes divisoras, entre os planos médio, americano e primeiríssimo, que mostram todo o cômodo, detalhes da sombra do corpo dela e sua expressão facial na

<sup>29</sup> Consiste de um sistema em que a câmera é acoplada ao corpo do operador por meio de um colete, no qual é instalado um braço dotado de molas, e serve para estabilizar as imagens produzidas, dando a impressão de que a câmara flutua.

<sup>30</sup> A câmera desloca-se, na mão do operador, sobre um carrinho, sobre uma grua, em qualquer direção. O termo *travelling* também é utilizado para se referir ao tipo de equipamento utilizado para obter tais movimentos.

*performance*. Seu rosto aparece em outro ângulo, com luz dura e primeiríssimo plano, seguindo outros ângulos paralelamente. Aqui se utilizam as curvas do corpo feminino e os movimentos insinuantes para instigar a imaginação masculina, como num *peep show*<sup>31</sup>. Inclusive, neste *take*, notamos que há uma comparação física entre homem e mulher, com foco nos músculos, o que nos remete às diferenças de gênero citadas no primeiro capítulo, totalmente esquecidas neste contexto. No roteiro, esta sequência completa é um sonho que o operário está tendo com sua superiora. Ele acorda e vê os olhos dela em meio à fumaça da fábrica, aparentemente uma metáfora para sua obsessão por ela, efeito resultante de uma superposição de imagens – o operário, a fumaça, os olhos de Madonna.



Ilustração 7: Madonna de lingerie exibindo sua silhueta



Ilustração 8: referência aos músculos e superposição de imagens

Em reforço à crítica na sequência anterior e em plano aberto, Madonna aparece em cima de uma escadaria, utilizando um monóculo, vestida com um paletó preto e dançando com movimentos fortes, de atitude e referencial masculino – direciona a mão para seu órgão sexual e chega a apalpar sua virilha – mas sem perder seu referencial feminino – mostra o sutiã por baixo da vestimenta. É utilizado o contra-plongê em praticamente toda esta cena para mostrar a superioridade da personagem feminina em relação aos operários – sexo masculino, em ironia ao presidente da fábrica, que também usa um monóculo.

<sup>31</sup> Espetáculos noturnos estrelados por garotas seminuas.



Ilustração 9: atitude masculina de Madonna

Em seguida, mais duas sequências merecem destaque. A primeira mostra Madonna nua e acorrentada à cama, vestindo uma “coleira” de ferro, o que remete à prática do masoquismo. Foi utilizada uma iluminação quente, que praticamente faz a cantora sumir nos lençóis, intercalado com um plano *super close* em seu rosto, um *travelling back* para mostrar a enorme corrente e o quarto em plano geral. Na segunda, a cantora rasteja por um cômodo – provavelmente a cozinha da fábrica, passa por debaixo de uma mesa e vai em direção a um prato de leite. As luzes piscam como numa tempestade e Madonna parece estar alucinada. Quando chega ao recipiente, lambe o líquido, como um gato o beberia, e o joga pelo ombro. Em outro plano, o leite cai no rosto do personagem operário principal, o que remete ao gozo proveniente do prazer. Essas duas cenas fazem alusão ao instinto animal, quando o homem perde a razão e deixa-se levar pelos seus instintos naturais, pela sexualidade animalisca no caso.



Ilustração 10: Madonna acorrentada na cama



Ilustração 11: referência ao animalesco

O desfecho do videoclipe acontece com o operário chegando ao quarto de Madonna para lhe devolver seu gato, perdido no início do enredo. A cantora já está nua em cima da cama à espera do amante, que entende a mensagem e satisfaz os desejos de sua superiora. Podemos destacar a questão do fetiche na relação entre patrão e empregado aqui, no imaginário e desejos femininos por um homem másculo, rude, que trabalha com os músculos. O operário se mostra nessa categoria, quando agarra o lençol e puxa Madonna para perto de seu corpo, antes de beijá-la. O cenário, onde os dois estão, é o mesmo quarto em que ela aparece acorrentada nas cenas anteriores. As tomadas se seguem rápidas entre beijos e carícias dos dois; os lençóis que se desenrolam; e, em paralelo, os demais operários da fábrica lutam entre si em outra ambientação.



Ilustração 12: Madonna e o operário se beijam enquanto operários lutam em outra instância

*Express Yourself* é encerrado com uma fusão dos olhos de Madonna fechando, a cenografia inspirada em *Metrópolis* e uma mensagem inspirada também no filme, escrita numa espécie de cartela, que foi adaptada para o contexto da música e do videoclipe, já citado anteriormente.



Ilustração 13: encerramento inspirado em *Metrópolis*

Na época, a mídia e o movimento feminista radical criticaram *Express Yourself* pelas imagens consideradas sexualmente apelativas e humilhantes ao sexo feminino. Madonna rebateu as críticas dando depoimentos, onde defendia seu ponto de vista sobre sua própria sexualidade, e sua liberdade de expressão, que refletia em seu trabalho. A cantora disse à ABC News numa entrevista<sup>32</sup> sobre o videoclipe: “Não foi um homem que me acorrentou, eu estava acorrentada pelos meus próprios desejos. Eu rastejei sob minha própria mesa, nenhum homem me obrigou. Eu faço tudo em minha própria vontade. Eu estou no comando.”<sup>33</sup>

#### 4.3 *Justify My Love*

Sete anos após sua estreia, e já com muitas polêmicas no currículo, Madonna se consagrava de vez como uma das cantoras de maior sucesso da indústria fonográfica. Em comemoração, lançou sua primeira compilação de grandes êxitos, *The Immaculate Collection*, em 1990. Além das faixas já conhecidas, o disco acompanhava duas inéditas, incluindo a sensual *Justify My Love*. A música se destaca como uma das mais eróticas da cantora por possuir uma letra bastante adulta, cantada entre sussurros e gemidos, que acompanham a instrumental excêntrica de batidas fortes. Chegou ao mercado em novembro daquele ano sob o apoio de um ousado videoclipe, provavelmente o seu trabalho mais transgressor, do ponto de vista sexual, até o momento.

A obra audiovisual tem inspirações no movimento *Nouvelle Vague*<sup>34</sup> na composição de sua fotografia, e possui cenas que lembram o filme *O Porteiro da Noite*<sup>35</sup>, de Liliana

<sup>32</sup> Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=-cu8lqKOKM8>>. Acesso em: 20 dez. 2013.

<sup>33</sup> Tradução minha.

<sup>34</sup> Movimento jovem francês que visava romper com as regras impostas pelo cinema comercial. Os cineastas da *Nouvelle Vague* queriam mostrar que nem tudo faz sentido e que os caminhos são múltiplos. Ferindo as normas

Cavani. Suas gravações aconteceram no hotel Royal Monceau, em Paris, e um dos protagonistas é o modelo Tony Ward, namorado de Madonna na época. *Justify My Love* foi dirigido pelo francês Jean-Baptiste Mondino, diretor videográfico e fotógrafo de moda, que já havia trabalhado<sup>36</sup> com Madonna, em 1986, e ainda faria outras parcerias com a cantora no futuro. Difícil listar características específicas da estética de Mondino, pois seus trabalhos são bem versáteis, porém podemos mencionar seu comum envolvimento com narrativas fílmicas em preto e branco.

O roteiro do videoclipe se passa inteiramente em um hotel, onde o sexo acontece livremente nos quartos com portas abertas. Os participantes são homens e mulheres, com sexualidades e gêneros “marginalizados”, que se classificam entre heterossexuais, homossexuais, bissexuais, travestis, sadomasoquistas (*BDSMers*) e *voyeurs*. Madonna interpreta uma mulher exausta, que chega ao local aparentemente voltando de uma viagem – damos conta disso por ela estar com uma mala na mão e vestida com um casaco, figurino em que inicia e termina sua participação no videoclipe. Pouco tempo após sua chegada, e depois de todas àquelas imagens sexuais com as quais é bombardeada no corredor, entra em cena um candidato para satisfazer seus desejos. É um amante masculino aleatório, representado por Ward, que também está chegando ao local sedento por prazer. Os dois se conectam automaticamente quando Madonna começa a proferir seus desejos na letra da música – com representação na imagem: “*I want to kiss you in Paris. I want to hold your hand in Rome. I want to run naked in a rainstorm. Make love in a train cross-country. You put this in me. So now what?* (Eu quero te beijar em Paris. Quero segurar sua mão em Roma. Quero correr nua na tempestade. Fazer amor num trem transnacional. Você pôs isso em mim, e agora?).”<sup>37</sup>

---

que definem o relato como algo que tem princípio e fim, os seus filmes praticavam a errância narrativa – não davam respostas, estavam à procura; não indicavam caminhos, perdiam-se nos desvios. (TAVARES, 2008)

<sup>35</sup> *Il portiere di notte* é um filme italiano de 1974, do gênero drama, com roteiro e direção de Liliana Cavani e história de Barbara Alberti. A produção levanta muitas polêmicas ao tratar de temas como a transgressão sexual e o nazismo. Disponível em: <[http://www.youtube.com/watch?v=vDG7Ytkj\\_a4](http://www.youtube.com/watch?v=vDG7Ytkj_a4)>. Acesso em: 20 dez. 2013.

<sup>36</sup> No videoclipe para a canção *Open Your Heart*, que inclusive já explorava a temática sexual de forma mais modesta. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=snsTmi9N9Gs>>. Acesso em: 20 dez. 2013.

<sup>37</sup> Tradução minha.



Ilustração 14: Madonna chega ao hotel e avista práticas sexuais nos quartos

Os dois, então, começam a trocar beijos ardentes, vão para um dos quartos e, a partir daí, o enredo se destrincha em uma antinarrativa clássica focada no niilismo, segundo a categorização de E. Ann Kaplan (apud SOARES, 2004), como abordamos no 2º capítulo. Em complemento ao roteiro, os personagens do videoclipe também então inseridos nessas categorias. Madonna e seu parceiro principal são os únicos com maior foco na heterossexualidade, ainda que declinem para as outras práticas daquele contexto, entre elas o voyeurismo e o *ménage à trois*, que se inserem na categorização clássica hollywoodiana e niilista de Kaplan, respectivamente.



Ilustração 15: Madonna e seu parceiro encenam diversas práticas sexuais

Os outros personagens são homens e mulheres andróginos, sádicos, que se confundem na imagem: eles têm porte físico esbelto, cabelo grande, vestem espartilhos e usam maquiagem; elas estão de paletó, suspensório, bigodes pintados no buço, usam calças largas, fantasias e acessórios relacionados a profissões mais comumente voltadas para o universo masculino – polícia por exemplo. Aqui temos elementos fortes do travestismo, da indefinição sexual que Kaplan chama de niilista em seus estudos. Encontramos ainda a prática do *BDSM*, mais claramente representada nas vestimentas: calças de couro, luvas, o uso de chicote e do *cap* (chapéu) policial, elementos que reforçam a ideia de poder, de domínio e de opressão. É interessante notarmos que, no contexto do videoclipe, há submissão tanto feminina quanto



masculina, e uso da teoria fálica, que Freud idealizou em seus estudos e Kaplan também insere em sua categorização.



Ilustração 16: travestismo, BDSM e relações homossexuais

Uma figura bastante excêntrica merece destaque: o dançarino. Ele é o primeiro personagem que aparece no videoclipe e seus movimentos dão início à música e à sequência imagética, seguindo o mesmo ritmo. Ele aparece e desaparece o longo da obra audiovisual, sempre com movimentos giratórios que afrontam a câmera espectadora e os outros personagens, como se fosse a representação artística da sexualidade “marginalizada” e extravagante presente ali.



Ilustração 17: dançarino misterioso

A montagem de *Justify My Love* se faz através de cortes secos, rápidos, vez por outra sequenciados por efeitos, como fora de foco e fusão, utilizada em algumas passagens, por exemplo: quando Madonna deita na cama num gesto de relaxamento, com os braços para cima, e a cena muda para uma imagem de Cristo crucificado na parede.



Ilustração 18: Efeito de fusão entre Madonna e a imagem de Jesus Cristo

O *slow motion* (ou câmera lenta) também se faz presente em diversas cenas. No caso, esse efeito tem por objetivo aumentar o detalhamento e a tensão sexual de determinada cena, além de destacar momentos de clímax e, assim como o fora de foco, levar um quadro suavemente a outro, num ritmo imagético que acompanha o sonoro. A câmera na mão está em praticamente todo o vídeo, hora representando o olho humano – que também pratica o voyeurismo – hora dando movimento físico e realismo à cena, característica mais comum no gênero documentário. Por exemplo, quando Madonna passa pelo corredor do hotel, a câmera assume seu olhar curioso adentrando ao quarto dos hóspedes; ou quando a câmera faz um movimento vai-e-vem e se confunde ao ato sexual entre os dois personagens principais, assumindo o olhar do espectador.

O uso do tratamento preto e branco na imagem nos insere numa ambientação misteriosa, obscura e sexual, típico em contexto de sexualidades “anormais”, que sofrem forte crítica social e preconceito. Fora isso, era uma época em que as cores fortes, vibrantes, e a iluminação dura, contrastada, estavam em alta no gênero, inclusive com a utilização do *chroma key*. Um bom exemplo para ilustrar é *Groove Is In The Heart*<sup>38</sup>, videoclipe do mesmo ano, lançado pelo trio Deee-Lite, referência na *dance music*.

Na última cena, Madonna sai de um dos quartos, com uma expressão de satisfeita, corre pelo corredor do hotel como numa fuga daquele mundo de desejos proibidos – com o mesmo figurino e mala do começo. A tomada, então, sofre um congelamento e, através de uma fusão imagética, a mensagem final aparece como último *take* do videoclipe com um fragmento da canção: “*Poor is the man whose pleasures depend on the permission of another* (Pobre é o homem cujos desejos dependem da permissão de outrem)”.<sup>39</sup>

<sup>38</sup> Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=etviGflUWlg>>. Acesso: 2 dez. 2013.

<sup>39</sup> Tradução minha.



Ilustração 19: Madonna deixa o hotel e a mensagem final do videoclipe é exibida

*Justify My Love* gerou controvérsias e trouxe inúmeras críticas para a cantora na época, que chegou a se explicar publicamente na TV pela produção. Mas, aparentemente, a polêmica foi um dardo certeiro. O videoclipe foi censurado no momento em que os executivos da MTV o assistiram, e nunca foi exibido na emissora fora do horário de madrugada. Madonna, muito esperta, utilizou essa limitação na divulgação de sua música, e lançou no mercado o primeiro *video-single*, um VHS que continha apenas o audiovisual sem cortes. Resultado: foi o mais vendido do gênero e fez a música chegar ao topo das paradas de sucesso.

#### 4.4 *Human Nature*

Chegamos à fase em que a Madonna focava numa maior exploração sexual em sua *performance*, com ápice no lançamento de *Erotica*, um álbum cujo tema principal era sexo e tratava dele abertamente, tanto musicalmente quanto visualmente. A cantora viu seu reinado tremer nessa época, quando sofreu boicote nos Estados Unidos e acompanhou as vendas de seu trabalho despencarem. Para “limpar” sua imagem, que estava sendo severamente criticada, a norte-americana lançou, em 1994, o álbum *Bedtime Stories*. Nele está presente *Human Nature*, composta por ela para se defender da mídia, que a julgou por expor suas fantasias eróticas. A canção foi comercializada no ano seguinte, com apoio de um videoclipe repleto de ironias, metáforas, coreografia e sexo nas entrelinhas visuais. A produção é mais uma parceria com o diretor Jean-Baptiste Mondino, o mesmo que, coincidentemente, dirigiu uma de suas obras audiovisuais mais crucificadas pela mídia: *Justify My Love*. Mas, provavelmente, a escolha de Madonna não foi tão casual assim.

O conceito do videoclipe vem dos livros de quadrinhos de Eric Stanton, um cartunista e ilustrador fetichista, cujo trabalho, datado dos anos 50-60, era baseado nas práticas BDSM – a maior parte dele mostrava dominação feminina, onde homens eram torturados e estuprados<sup>40</sup>. Madonna, em contrapartida, não queria utilizar a prática em si no videoclipe, mas, sim, fazer uma sátira do tema<sup>41</sup>.

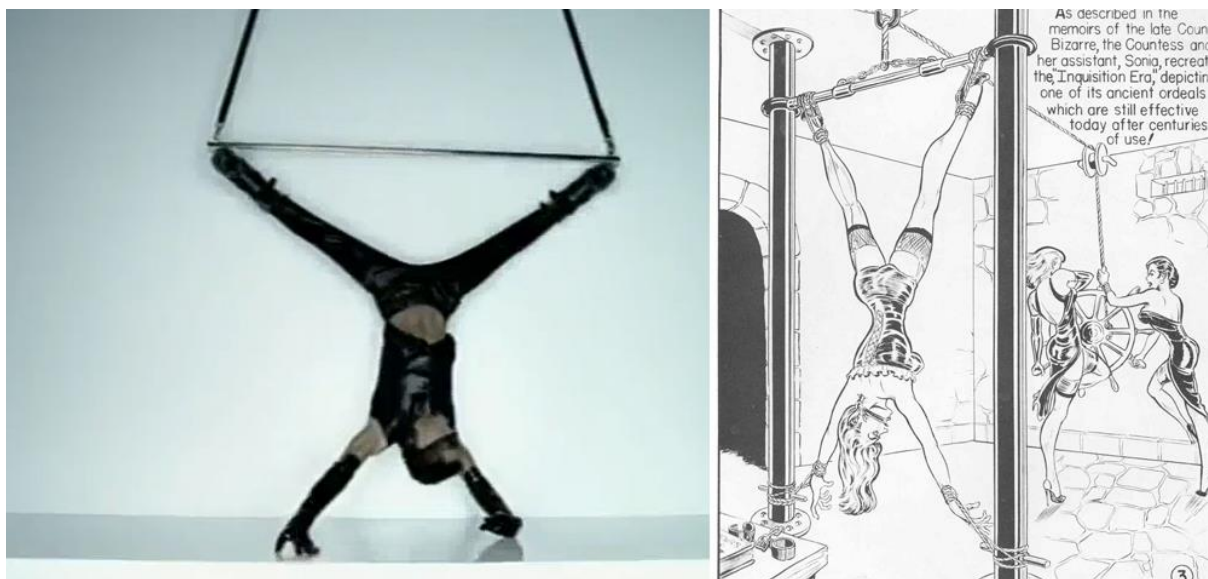


Ilustração 20: cena de *Human Nature* em referência à obra de Eric Stanton

A estética de *Human Nature* é relativamente simples, em comparação a outros trabalhos da cantora. Foi completamente filmado em um estúdio fechado de fundo branco, com luz de enchimento em todo o ambiente; os figurinos – tanto da Madonna quanto dos dançarinos coadjuvantes – são em couro e látex, inspirados nas vestimentas sadomasoquistas. Há ainda caixas, espelhos e cadeiras utilizados nas *performances* de dança; e acessórios como chicotes, cordas e máscaras, que apoiam o conceito do audiovisual. Os planos são diversos, dentre eles planos gerais, que mostram todo o cenário; planos de conjunto<sup>42</sup>, para mostrar a sincronia com os dançarinos; planos médios e americanos, para mostrar detalhes da coreografia; e alguns primeiríssimos planos, que mostram a expressão da intérprete. As

<sup>40</sup> Alguns trabalhos do ilustrador disponíveis em: <<http://zizki.com/comics/Eric+Stanton/>>. Acesso em: 12 dez. 2013.

<sup>41</sup> Entrevista de Madonna falando sobre o conceito de *Human Nature* no meio das gravações o videoclipe disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=pWN7ZbBlirw>>. Acesso em: 12 dez. 2013.

<sup>42</sup> Utiliza um ângulo visual aberto, onde a câmera revela uma parte significativa do cenário à frente dos personagens. A figura humana ocupa um espaço relativamente maior na tela. É possível reconhecer os rostos das pessoas mais próximas à câmera. Também é chamado de “Geraldinho”. Definição adaptada de: <<http://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/enquadramentos-planos-e-angulos/>>. Acesso em: 20 dez. 2013. Pode ser apresentado em primeiríssimos planos, primeiros planos, planos americanos, médios e gerais.

câmeras são todas fixas, onde o ritmo da montagem se dá pela movimentação dos bailarinos/*performers* e pela relação do corte preciso entre imagens e música.

*Human Nature* inicia numa tomada de ângulo captado verticalmente – plongê em zênite – com um close no rosto de Madonna, que está sentada numa cadeira e sussurra os versos iniciais da canção: “*Express yourself, don’t repress yourself* (Expresse-se, não se reprima)”.<sup>43</sup> Todo o vídeo é influenciado pelo lirismo e pela sonoridade, porém este não é o foco da análise. Neste momento, a coreografia sugere as preliminares do ato sexual em meio à tortura, onde as pernas de Madonna são abertas lentamente, enquanto mãos se arrastam em direção à sua virilha; seus braços são presos de diversas formas; sua cabeça é manipulada e seu corpo é carregado, jogado de um lado para outro, onde o *take* é finalizado na simulação de um “soco” no rosto da cantora, que finaliza a primeira “tortura” presente no vídeo.



Ilustração 21: Madonna sendo "torturada" e manipulada

Seguindo a linearidade do roteiro, temos a segunda tomada, em que Madonna luta com sua própria imagem no espelho. Essa cena se refere ao discurso da canção, que não será amplamente abordado aqui, mas é importante ser citado como parte da produção. Simultaneamente, temos outro *take*, onde Madonna e duas dançarinas mulheres fazem uma coreografia no chão, que simula sexo lésbico. A imagem é invertida verticalmente, provavelmente, em alusão à aceitação das diferenças. Percebe-se, ainda, que a cantora afasta

<sup>43</sup> Tradução minha.

as mulheres, como se tentasse lutar contra sua “natureza humana”, e depois as traz de volta para perto de si, onde as três se entrelaçam.



Ilustração 22: coreografia com insinuações lésbicas

As duas tomadas que seguem são os ápices da análise deste videoclipe, pois a prática do BDSM é utilizada mais explicitamente nelas.

A primeira é a de Madonna amarrada a uma cadeira, onde sofre “abuso sexual” pelos dois dançarinos mascarados. Ela quer ter o controle daquele momento, contorce seu corpo em busca de prazer, mas as amarras a impedem. As expressões de desgosto e insatisfação em seu rosto são mostradas através dos valores de plano modificados, captados pela câmera fixa, o gerando uma aproximação e detalhamento maior na imagem.



Ilustração 23: Madonna amarrada e sendo "torturada" novamente

Posteriormente, percebemos Madonna como dominante, ao contrário da tomada anterior. Aqui a intérprete possui um chicote em mãos e humilha uma das personagens em um tom de zombaria, que nos remete a uma sátira utilizando características da prática violenta do BDSM. Em paralelo, outro *take* é exibido, em que os personagens fazem movimentos ora lentos e sinuosos, ora bruscos, tentando escapar de dentro das pequenas “caixas”, referência

aos quartos apertados que a cantora cita na letra: “*You tried to shove me back inside your narrow room* (você tentou me empurrar de volta para dentro de seu quarto apertado)”<sup>44</sup>



Ilustração 24: Madonna dominante e performance no "quarto apertado"

Claramente a cantora faz alusão às críticas impostas às práticas sexuais “marginalizadas” pela sociedade, que ela retratou em sua obra. Podemos fazer essa reflexão nas cenas seguintes, em que a “pervertida”: aparece dentro do “quarto apertado” de máscara; é assediada por mãos cobertas por luvas; e sofre diversas tentativas de ser amarrada pelos dançarinos, mas consegue escapar ilesa. No contexto da canção e da perspectiva de Madonna, os assédios representam a mídia que a depreciou.



Ilustração 25: metáforas de assédio da mídia

O videoclipe termina com Madonna sozinha na cadeira, onde abre as pernas, agora por conta própria, num movimento que faz referência à coreografia do início. Refletimos aqui sobre o livre arbítrio, o direito conquistado pelas mulheres em utilizar sua sexualidade livremente, assim como o sexo masculino. Concomitante, todos os dançarinos entram no “quarto apertado” da cantora, possivelmente em referência ao sexo grupal ou à união de indivíduos sexualmente “marginalizados” pela sociedade.

<sup>44</sup> Tradução minha.

A música se encerra no fechamento total das pernas da intérprete, seguido por um primeiro plano em seu rosto, onde a cantora reforça e encerra seu discurso: “*Absolutely no regrets* (Absolutamente nenhum arrependimento)”.<sup>45</sup> Importante frisar que esse trecho não está presente na versão original da canção, apenas no *video edit*<sup>46</sup>, assim como a censura do xingamento “*shit* (merda)” nos refrões. O videoclipe termina com uma sequência cômica de Madonna socando o ar e descansando depois.



Ilustração 26: “fechamento” de *Human Nature*

Por essas análises, percebemos o quanto a estética de Madonna no videoclipe está relacionada com a temática sexual. Diversas outras obras poderiam ser incluídas aqui, mas a escolha desses três se fez pelo apelo discursivo em conjunto com a imagem, apoiados por uma direção e produção perfeccionistas, que totalizam projetos audiovisuais marcantes na música *Pop* internacional. Além disso, cumprem seus papéis enquanto peças artísticas e publicitárias, dando forma e complementando a mensagem da cantora através da imagem.

Ao refletirmos sobre os últimos 30 anos de carreira da cantora, encontramos características em comum entre seus videoclipes, por exemplo, a forte influência do cinema e das artes plásticas; a existência de coreografias bem elaboradas, com movimentos em voga; a presença de personagens masculinos de porte malhado; as transformações no cabelo; suas temáticas polêmicas etc. Porém é difícil definir uma linha para seus videoclipes, pois um dos lemas do ícone *pop* é a mudança.

<sup>45</sup> Tradução minha.

<sup>46</sup> Edição feita na música original para se adequar ao roteiro e/ou tempo de duração do videoclipe.



## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A música faz parte de nosso cotidiano há muito tempo, ou melhor: todo o tempo. Ouvimos canções em todos os lugares, aprendemos a consumi-la para além de sua forma sonora, tivemos conhecimento de sua representação audiovisual, o videoclipe, ao longo das três últimas décadas, e a aceitamos como uma peça publicitária que estende a música. Nesse meio tempo, a estética do *music video* se modificou para adaptar-se ao modelo contemporâneo e às tendências que surgem. Além disso, incorporou tecnologias, inovando suas formas de produção e pós-produção, o que não veio ao caso detalharmos nesta pesquisa. Atualmente, o gênero pode ser conferido em diversas plataformas midiáticas, inclusive a virtual, porém, no período em que foi abordado aqui, a internet estava se popularizando e ainda não era relevante para a divulgação do videoclipe.

Neste ponto, podemos afirmar que a sexualidade participa ativamente da obra de Madonna. Através de técnicas provindas do cinema, diversas práticas sexuais são abordadas em uma perspectiva liberta de imposições sociais e limitações. Vimos que, dentro da história do videoclipe, a cantora possui uma carreira sólida e bem sucedida, mesmo em momentos quando sofreu censura e boicote em sua carreira.

A temática sexual marcou muitos momentos da trajetória musical de Madonna, fato que foi comprovado a partir das análises de *Express Yourself*, *Justify My Love* e *Human Nature*. Evidenciamos que a estética incorporada pela cantora “perversa” não pode ser facilmente pontuada, à medida que ela trabalhou com inúmeros diretores de videoclipe, entre eles alguns cineastas e fotógrafos; e utilizou diversas influências artísticas – principalmente cinematográficas – técnicas fílmicas, enredos, locações etc.

A partir da relação entre seu discurso musical, sua obra audiovisual e da contribuição desses três vídeos, além de muitos outros, Madonna critica e protesta contra imposições sociais, nega limitações de gênero e, como representante do sexo feminino, a cantora reforça, até hoje, igualdade e liberdade sexual para diferentes orientações, práticas e preferências. Em adição, pode-se inferir que Madonna se destacou e fez grandes contribuições para a indústria fonográfica, ao longo dos últimos 30 anos na história da música popular internacional. Cantoras desta geração, tais como Britney Spears, Lady Gaga e Beyoncé, seguem a mesma linha artística quando tratam de sexo em seus trabalhos e, muitas vezes, são comparadas à intitulada “Rainha do *Pop*”.

## 6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BABIN, Pierre; KOULOUMDJIAN, Marie F. **Os novos modos de compreender: a geração do audiovisual e do computador**. São Paulo: Paulinas, 1989.

BARRETO, Jorge Lima. **Música & Mass Media**. 1995. Disponível em: <<http://www.culturgest.pt/docs/mmm-180106.pdf>>. Acesso em: 2 dez. 2013.

BRYAN, Guilherme. **30 anos num clipe**, artigo publicado dia 31/10/2005, no jornal Folha de S. Paulo: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/folhatee/fm3110200504.htm>>. Acesso em: 15 nov. 13.

BOTTON, Alain de. **As consolações da filosofia**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

CECCARELLI, Paulo Roberto. A invenção da homossexualidade. **Bagoas-Estudos gays: gêneros e sexualidades**, v. 2, n. 02, 2012.

\_\_\_\_\_. **O que as homossexualidades têm a dizer à psicanálise (e aos psicanalistas)**. Bagoas-Estudos gays: gêneros e sexualidades, v. 6, n. 08, 2013.

\_\_\_\_\_. Sexualidade e preconceito. **Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental**, v. 3, n. 3, p. 18-37, 2000.

CORRÊA, Laura Josani Andrade. **Breve história do videoclipe**. Trabalho apresentado ao GT Audiovisual do VIII Congresso Brasileiro das Ciências da Comunicação da Região Centro-oeste. 2007.

DOVER, Kenneth. **A Homossexualidade na Grécia Antiga**. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

FEITOSA, Lourdes C. **Gênero e Sexualidade no Mundo Romano: A Antiguidade em nossos dias**. História: Questões & Debates. Curitiba, n. 48/49, p. 119-135, 2008. Disponível em: <<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/historia/article/viewFile/15297/10288>>. Acesso em: 19 set. 2013.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade, 1: a vontade de saber**. 17. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

\_\_\_\_\_. **História da sexualidade, 2: o uso dos prazeres.** 13. ed. Rio de Janeiro, RJ: Edições Graal, 2009.

FREITAS, F. **Bondage, dominação/submissão e sadomasoquismo:** uma etnografia sobre práticas eróticas que envolvem prazer e poder em contextos consensuais. Simpósio Fazendo Género, v. 9 (2010).

FREUD, Sigmund; FREUD, Anna; SALOMÃO, Jayme; STRACHEY, James. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud.** 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

GANÍMEDES (MITOLOGIA). In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2013. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Gan%C3%ADmedes\\_\(mitologia\)&oldid=37339904](http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Gan%C3%ADmedes_(mitologia)&oldid=37339904)>. Acesso em: 11 nov. 2013.

GIDDENS, Anthony. **A transformacao da intimidade:** sexualidade, amor & erotismo nas sociedades modernas. São Paulo: Ed. da UNESP, 1993.

HOLZBACH, Ariane Diniz; NERCOLINI, Marildo José. Videoclipe em tempos de reconfigurações. **Revista FAMECOS:** mídia, cultura e tecnologia, v. 1, n. 39, 2009.

JENNY, Élisabeth. **Le montage virtuel permet des passerelles entre vidéo et cinéma:** entretien avec Jean-Claude Mocik. CinémAction: Les conceptions du montage. Condé-sur-Noireau, França, nº 72, p. 219, terceiro trimestre de 1994.

LESSA, Fábio de Souza. **Gênero, relações de poder e esporte em Atenas.** In: Anais III Encontro Nacional e II Internacional de História Antiga e Medieval do Maranhão. 2009, p. 131-146.

LOURO, Guacira Lopes. **O corpo educado:** pedagogias da sexualidade. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

\_\_\_\_\_. **A emergência do “gênero”.** In: Gênero, sexualidade e educação. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1997, p. 14 – 35.

\_\_\_\_\_. **Gênero, sexualidade e poder.** In: Gênero, sexualidade e educação. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1997, p. 37 – 55.

MORAIS, Jomar. **Satã vive** (reportagem da revista Superinteressante). Disponível em: <<http://super.abril.com.br/religiao/sata-vive-442787.shtml>>. Acesso em: 10 out. 2013.

O LIVRO. In: Primeiro filme. Disponível em: <<http://www.primeirofilme.com.br>>. Acesso em: 2 dez. 2013.

PONTES, Pedro. **Linguagem dos videoclipes e as questões do indivíduo na pós-modernidade**. Sessões do Imaginário-Cinema| Cibercultura| Tecnologias da Imagem, v. 8, n. 10, 2006.

ROSSI, Elvio Antônio. **Apontamentos Sobre a Sexualidade na Antiguidade e na Idade Média**. 2011. Disponível em: <<http://kaleidoskopiokultural.wordpress.com/2011/10/23/apontamentos-sobre-a-sexualidade-na-antiguidade-e-na-idade-media/>>. Acesso em: 10 out. 2013.

SANTOS, Adelson Bruno dos Reis; CECCARELLI, Paulo Roberto. **Psicanálise e moral sexual**. *Reverso*, v. 32, n. 59, p. 23-30, 2010.

SCARPA, Guilherme et al. **MadonnaOnline: Especial Like a Prayer**. Disponível em: <<http://madonnaonline.mtv.uol.com.br/especial-like-a-prayer/>>. Acesso em: 02 dez. 2013

SOARES, Thiago. **Videoclipe: o elogio da desarmonia**. Recife: Livro Rápido, 2004.

STEELE, Valerie. **Fetichismo: moda, sexo e poder**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

TAVARES, Mirian Nogueira. **Cinema digital: novos suportes, mesmas histórias**. *ARS* (São Paulo), v. 6, n. 12, p. 37-45, 2008.

VENÂNCIO MONTEIRO, Núria Augusta. **Dor no Corpo e Prazer na Alma: A Construção do Significado e da Identidade no BDSM**. Disponível em: <[http://www.aps.pt/vii\\_congresso/papers/finais/PAP0883\\_ed.pdf](http://www.aps.pt/vii_congresso/papers/finais/PAP0883_ed.pdf)>. Acesso em 11 nov. 2013.

WEEKS, Jeffrey. **O corpo e a sexualidade**. O corpo educado: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, p. 35-82, 1999.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 4. ed. São Paulo, SP: Paz e Terra, 2008.

## ANEXOS

### **Express Yourself (Letra)**

*Composição: Madonna; Stephen Bray*

Come on girls  
Do you believe in love?  
'Cause I got something to say about it  
And it goes something like this

Don't go for second best baby  
Put your love to the test  
You know, you know, you've got to  
Make him express how he feels  
And maybe then you'll know your love is real

You don't need diamond rings  
Or eighteen karat gold  
Fancy cars that go very fast  
You know they never last, no, no

What you need is a big strong hand  
To lift you to your higher ground  
Make you feel like a queen on a throne  
Make him love you till you can't come down  
(You'll never come down)

Don't go for second best baby  
Put your love to the test  
You know, you know, you've got to  
Make him express how he feels  
And maybe then you'll know your love is real

Long stem roses are the way to your heart  
But he needs to start with your head  
Satin sheets are very romantic  
What happens when you're not in bed

You deserve the best in life  
So if the time isn't right then move on  
Second best is never enough  
You'll do much better baby on your own  
(Baby on your own)

Don't go for second best baby  
Put your love to the test  
You know, you know, you've got to  
Make him express how he feels  
And maybe then you'll know your love is real

Express yourself  
(You've got to make him)

Express himself  
Hey, hey, hey, hey  
So if you want it right now, make him show you how  
Express what he's got, oh baby ready or not

And when you're gone he might regret it  
Think about the love he once had  
Try to carry on, but he just won't get it  
He'll be back on his knees

To express himself  
(You've got to make him)  
Express himself  
Hey hey

What you need is a big strong hand  
To lift you to your higher ground  
Make you feel like a queen on a throne  
Make him love you till you can't come down  
(You'll never come down)

And when you're gone he might regret it  
Think about the love he once had  
Try to carry on, but he just won't get it  
He'll be back on his knees

So please

Don't go for second best baby  
Put your love to the test  
You know, you know, you've got to  
Make him express how he feels  
And maybe then you'll know your love is real

Express yourself  
(You've got to make him)  
Express himself  
Hey, hey, hey, hey  
So if you want it right now, make him show you how  
Express what he's got, oh baby ready or not

Express yourself  
(You've got to make him)  
So you can respect yourself  
Hey, hey  
So if you want it right now, then make him show you how  
Express what he's got, oh baby ready or not

### **Express Yourself (Tradução)**

Vamos lá, garotas!  
Vocês acreditam no amor?  
Porque tenho uma coisa para dizer sobre isso

E é mais ou menos assim

Não aceite o segundo lugar, baby  
Ponha seu amor à prova  
Você sabe, você sabe que tem que  
Fazer com que ele expresse o que sente  
E talvez então você saberá que o amor dele é verdadeiro

Você não precisa de anéis de diamante  
Ou ouro de 18 quilates  
Carros bonitos que andam muito rápido  
Você sabe que eles não duram para sempre, não, não

O que você precisa é de uma mão grande e forte  
Para te elevar para seu plano mais alto  
Fazer você se sentir uma rainha em um trono  
Faça ele te amar até você não poder descansar  
(Você nunca vai descansar)

Não aceite o segundo lugar, baby  
Ponha seu amor à prova  
Você sabe, você sabe que tem que  
Fazer com que ele expresse o que sente  
E talvez então você saberá que o amor dele é verdadeiro

Rosas de caule comprido são o caminho do seu coração  
Mas ele precisa começar com sua cabeça  
Lençóis de cetim são muito românticos  
O que acontece quando você não está na cama?

Você merece o melhor na vida  
Então se não está na hora certa, siga em frente  
Ficar em segundo plano nunca é o bastante  
Você fará melhor por conta própria  
Baby por conta própria

Não aceite o segundo lugar, baby  
Ponha seu amor à prova  
Você sabe, você sabe que tem que  
Fazer com que ele expresse o que sente  
E talvez então você saberá que o amor dele é verdadeiro

Se expresse  
(Você tem que fazer com que)  
Ele se expresse,  
Hey, hey, hey, hey  
Então, se você quiser agora mesmo, faça-o mostrar como  
Expressar o que ele sente, oh baby, esteja pronto ou não

E quando você for embora, ele vai se arrepender  
Vai pensar sobre o amor que ele uma vez teve  
Vai tentar seguir em frente, mas não vai conseguir  
Ele voltará de joelhos

Para se expressar  
(Você tem que fazer com que)  
Ele se expresse  
Hey hey

O que você precisa é de uma mão grande e forte  
Para te elevar para seu plano mais alto  
Fazer você se sentir uma rainha em um trono  
Faça ele te amar até você não poder descansar  
(Você nunca vai descansar)

E quando você for embora, ele vai se arrepender  
Vai pensar sobre o amor que ele uma vez teve  
Vai tentar seguir em frente, mas não vai conseguir  
Ele voltará de joelhos

Então, por favor

Não aceite o segundo lugar, baby  
Ponha seu amor à prova  
Você sabe, você sabe que tem que  
Fazer com que ele expresse o que sente  
E talvez então você saberá que o amor dele é verdadeiro

Se expresse,  
(Você tem que fazer com que)  
Ele se expresse  
Hey, hey, hey, hey  
Então se você quiser agora mesmo, faça-o mostrar como  
Expressar o que ele sente, oh baby, esteja pronto ou não

Se expresse,  
(Você tem que fazer com que)  
Ele se expresse  
Hey, hey, hey, hey  
Então se você quiser agora mesmo, faça-o mostrar como  
Expressar o que ele sente, oh baby, esteja pronto ou não

### **Justify My Love (Letra)**

*Composição: Ingrid Chavez; Lenny Kravitz; Madonna*

I wanna kiss you in Paris  
I wanna hold your hand in Rome  
I wanna run naked in a rainstorm  
Make love in a train cross-country  
You put this in me  
So now what, so now what?

Wanting, needing, waiting  
For you to justify my love  
Hoping, praying  
For you to justify my love



I want to know you  
Not like that  
I don't wanna be your mother  
I don't wanna be your sister either  
I just wanna be your lover  
I wanna be your baby  
Kiss me, that's right, kiss me

Wanting, needing, waiting  
For you to justify my love  
Yearning, burning  
For you to justify my love

What are you gonna do?  
What are you gonna do?  
Talk to me -- tell me your dreams  
Am I in them?  
Tell me your fears  
Are you scared?  
Tell me your stories  
I'm not afraid of who you are  
We can fly!

Poor is the man  
Whose pleasures depend  
On the permission of another

Love me, that's right, love me  
I wanna be your baby

Wanting, needing, waiting  
For you to justify my love  
I'm open and ready  
For you to justify my love

### **Justify My Love (Tradução)**

Eu quero beijar você em Paris  
Eu quero segurar sua mão em Roma  
Eu quero correr nua em uma tempestade  
Fazer amor em um trem transnacional  
Você pôs isso em mim  
E agora? E agora?

Querendo, precisando, esperando  
Por você para justificar meu amor  
Esperando, rezando  
Por você para justificar meu amor

Eu quero conhecer você  
Não assim  
Não quero ser sua mãe

Tampouco quero ser sua irmã  
Eu só quero ser sua amante  
Eu quero ser seu bebê  
Me beije, isso mesmo, me beije

Querendo, precisando, esperando  
Por você para justificar meu amor  
Anelando, queimando  
Por você para justificar meu amor

O que você vai fazer?  
O que você vai fazer?  
Fale comigo - me conte os seus sonhos  
Eu estou neles?  
Me conte seus medos  
Você está assustado?  
Me conte suas histórias  
Não tenho medo de quem você é  
Nós podemos voar!

Pobre é o homem  
Cujo prazer depende  
da permissão de outros

Me ame, isso mesmo, me ame  
Quero ser seu bebê

Querendo, precisando, esperando  
Por você para justificar meu amor  
Estou aberta e pronta  
Para você justificar meu amor

### **Human Nature (Letra)**

*Composição: Dave Hall; Kevin McKenzie; Madonna; Milo Deering*

Express yourself, don't repress yourself (repeat 4x)

And I'm not sorry (I'm not sorry)  
It's human nature (it's human nature)  
And I'm not sorry (I'm not sorry)  
I'm not your bitch don't hang your shit on me (it's human nature)

You wouldn't let me say the words I longed to say  
You didn't want to see life through my eyes  
(Express yourself, don't repress yourself)  
You tried to shove me back inside your narrow room  
And silence me with bitterness and lies  
(Express yourself, don't repress yourself)

Did I say something wrong?  
Oops, I didn't know I couldn't talk about sex

(I musta been crazy)  
Did I stay too long?  
Oops, I didn't know I couldn't speak my mind  
(What was I thinking)

And I'm not sorry (I'm not sorry)  
It's human nature (it's human nature)  
And I'm not sorry (I'm not sorry)  
I'm not your bitch don't hang your shit on me (it's human nature)

You punished me for telling you my fantasies  
I'm breakin' all the rules I didn't make  
(Express yourself, don't repress yourself)  
You took my words and made a trap for silly fools  
You held me down and tried to make me break  
(Express yourself, don't repress yourself)

Did I say something true?  
Oops, I didn't know you couldn't talk about sex  
(I musta been crazy)  
Did I have a point of view?  
Oops, I didn't know I couldn't talk about you  
(What was I thinking)

And I'm not sorry (I'm not sorry)  
It's human nature (it's human nature)  
And I'm not sorry (I'm not sorry)  
I'm not your bitch don't hang your shit on me (it's human nature)

Express yourself, don't repress yourself (repeat 6x)

Did I say something true?  
Oops, I didn't know you couldn't talk about sex  
(I musta been crazy)  
Did I have a point of view?  
Oops, I didn't know I couldn't talk about you  
(What was I thinking?)

And I'm not sorry (I'm not sorry)  
It's human nature (it's human nature)  
And I'm not sorry (I'm not sorry)  
I'm not your bitch don't hang your shit on me (it's human nature)

### **Human Nature (Tradução)**

Se expresse, não se reprima (4x)

E eu não me arrependo (não me arrependo)  
É a natureza humana (é a natureza humana)  
E eu não me arrependo (não me arrependo)  
Não sou sua puta, não jogue sua merda em mim (É a natureza humana)

Você não me deixaria dizer as palavras Que eu queria dizer

Você não quis ver A vida através dos meus olhos  
(se expresse,não se reprima)  
Você tentou me empurrar Para dentro de uma sala apertada  
E me calar com rancor e mentiras  
(se expresse,não se reprima)

Eu disse algo errado?  
Oops, eu não sabia que não podia falar sobre sexo  
(Eu devia estar doida)  
Eu permaneci por muito tempo?  
Oops, não sabia que eu não podia expor minhas idéias  
(O que eu estava pensando)

E eu não me arrependo (não me arrependo)  
É a natureza humana (é a natureza humana)  
E eu não me arrependo (não me arrependo)  
Não sou sua puta, não jogue sua merda em mim (É a natureza humana)

Você me puniu por ter te contado minhas fantasias  
Eu estou quebrando todas as regras que eu não criei  
(Expresse-se, não se reprima)  
Você pegou minhas palavras e fez uma armadilha para imbecis  
Você me segurou e tentou acabar comigo  
(Expresse-se, não se reprima)

Eu disse alguma verdade?  
Oops, Eu não sabia que não podia falar sobre sexo  
(Eu devia estar doida)  
Eu tinha um ponto de vista?  
Oops, Eu não sabia que não podia falar sobre você  
(O que eu estava pensando)

E eu não me arrependo (não me arrependo)  
É a natureza humana (é a natureza humana)  
E eu não me arrependo (não me arrependo)  
Não sou sua puta, não jogue sua merda em mim (É a natureza humana)

Expresse-se, não se reprima (6x)

Eu disse alguma verdade?  
Oops, Eu não sabia que não podia falar sobre sexo  
(Eu devia estar doida)  
Eu tinha um ponto de vista?  
Oops, Eu não sabia que não podia falar sobre você  
(O que eu estava pensando)

E eu não me arrependo (não me arrependo)  
É a natureza humana (é a natureza humana)  
E eu não me arrependo (não me arrependo)  
Não sou sua puta, não jogue sua merda em mim (É a natureza humana)