U.PORTO
FLUP FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DO PORTO

MESTRADO
HISTÓRIA DA ARTE, PATRIMÓNIO E CULTURA VISUAL

«Sound and Vision»: a videografia de David Bowie (1969-2017). Contributos para o estudo do videoclipe.

Andréa Michelle dos Santos Diogo

M

2018

Andréa Michelle dos Santos Diogo

«Sound and Vision»: a videografia de David Bowie (1969-2017). Contributos para o estudo do videoclipe

Volume I

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em História da Arte, Património e Cultura Visual, orientada pelo Professor Doutor Hugo Daniel da Silva Barreira
e coorientada pelo Professor Doutor Nuno Miguel de Resende Jorge Mendes

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

setembro de 2018

«Sound and Vision»: a videografia de David Bowie (1969-2017). Contributos para o estudo do videoclipe

Andréa Michelle dos Santos Diogo

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em História da Arte, Património e Cultura Visual, orientada pelo Professor Doutor Hugo Daniel da Silva Barreira e coorientada pelo Professor Doutor Nuno Miguel de Resende Jorge Mendes

Membros do Júri

Professor Doutor Manuel Joaquim Moreira da Rocha
Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Professor Doutor Pedro Miguel Barbosa Alves
Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa

Professor Doutor Hugo Daniel da Silva Barreira
Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Classificação obtida: 19 valores

To David,

whose gift of sound and vision inspired many generations to dream and dare

Sic itur ad astra

Virgílio, «Eneida», IX: 641

I am
a series of
small victories
and large defeats
and I am as
amazed
as any other
that
I have gotten
from there to

here

Charles Bukowski, «Grip the Dark», 1981

All of the things that are my life
My desire, my beliefs, my moods
Here is my place
Without a plan

David Bowie, «No Plan», 2017

Índice

Índice 8
Declaração de honra 10
Agradecimentos 11
Resumo 14
Abstract 14
Lista de abreviaturas e siglas 15
Introdução 16
PARTE I. «Sound and Vision» 22
Capítulo 1. Enquadramento histórico do videoclipe 22
1.1. Definição do objeto de estudo à luz das diferentes terminologias 22
1.2. Breve leitura da evolução dos dispositivos tecnológicos 24
1.2.1. Os antecedentes: considerações sobre a sincronia entre som e imagem 24
1.2.1.1. Da Gesamtkunstwerk à Videoarte 25
1.2.1.2. Das Phonoscènes ao clipe promocional 26
1.2.2. «Video killed the Radio star»: do advento da MTV ao YouTube 28
Capítulo 2. Apontamentos para o estudo e análise do videoclipe 30
2.1. Enquadramento 30
2.1.1. Sob o signo de Andrew Goodwin 32
2.1.1.1. O «diálogo interno» enquanto premissa para a valorização do som 33
2.1.1.2. Noções do olhar 34
2.1.1.3. Categorias & fórmulas recorrentes 35
2.1.2. O caso de estudo 37
2.2. Parâmetros de análise 38
2.3. Proposta de sistematização 44
2.3.1. Ficha-modelo de sistematização 48
2.3.2. Aplicabilidade prática 50
PARTE II. «Switch on the TV, we may pick him up on channel two» 52
Capítulo 1. Considerações para o estudo de David Bowie 52
1.1. «The European canon is here»: breves considerações iconográficas 52
1.1.1. A imagem tripartida 53
1.1.1.1. A imagem performativa 53

1.1.1.2. A imagem gráfica 54
1.1.1.3. A imagem em movimento 56
1.1.2. Contributos mitográficos: considerações sobre personae e temas 58
Capítulo 2. Sistematização e análise da videografia de David Bowie 62
2.1. Breve nota metodológica 62
2.1.1. Sistematização e leitura de conjunto 62
2.1.2. Estrutura metodológica da análise 63
2.1.3. Definição do corpus de estudo & limitações da análise 65
2.2. Leitura e análise da videografia de David Bowie (1969-2017) 66
2.2.1. Leitura de conjunto: leitmotive audiovisuais e recorrências de temas 66
2.2.2. «Transition, transmission»: abordagem às pluralidades de Major Tom 69
Space Oddity (Malcolm J. Thomson, 1969) 70
Space Oddity (Mick Rock, 1973) 71
Space Oddity (David Mallet, 1979) 72
Ashes to Ashes (David Mallet, 1980) 73
Slow Burn (Gary Koepke, 2002) 74
Blackstar (Bo Johan Renck, 2015) 75
Considerações finais 77
Referências bibliográficas 80
Índice de figuras e tabelas 99
Sumário do Volume II 102

Declaração de honra

Declaro que a presente dissertação é de minha autoria e não foi utilizada previamente noutro curso ou unidade curricular, desta ou de outra instituição. As referências a outros autores (afirmações, ideias, pensamentos) respeitam escrupulosamente as regras da atribuição, e encontram-se devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referenciação. Tenho consciência de que a prática de plágio e auto-plágio constitui um ilícito académico.

Braga, 30 de setembro de 2018

Andréa Michelle dos Santos Diogo

Agradecimentos

Embora este longo percurso se tenha guiado pela máxima «if you think you are gonna make it, you better hang on to yourself» (Bowie, 1972: 3B) de Ziggy Stardust, é certamente justo reconhecer que o fruto deste labor foi, em parte, possível «with a little help from my friends» (The Beatles, 1967: 2A). Cabe-me, portanto, deixar aqui expresso um profundo e sincero agradecimento a todos os que contribuíram para a realização desta dissertação, e a quem apenas posso retribuir com um imenso "pesar por sonhar".

Em primeiro lugar, agradeço aos meus orientadores a oportunidade de partilha, o incentivo constante e as palavras de reconforto nos momentos de maior desânimo. Agradeço, em particular, ao Professor Hugo Barreira a amizade, sempre despretensiosa; e ao Professor Nuno Resende a confiança depositada desde o primeiro dia em que lhe propus este "desafio". Agradeço-lhes, sobretudo, o contínuo entusiasmo demonstrado ao longo da investigação, que provou ser um momento de aprendizagem conjunta, pautada pela qualidade e seriedade científicas que reconheço a ambos.

Agradeço ao corpo docente de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade do Porto o rigor académico que propugnam e, em particular, ao Professor Celso dos Santos e à Professora Maria Leonor Soares a inspiração, o sentido crítico, e o incomensurável entendimento e carinho pelas práticas artísticas contemporâneas.

Agradeço ao Professor Mark Poole do Departamento de Estudos Anglo-Americanos da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, a pronta disponibilidade com que me recebeu e os testemunhos que prestou acerca de um interesse querido comum, David Bowie. Agradeço, de igual forma, ao Professor Nicolas Hurst e ao Professor Jonathan Lewis a curiosidade jovial, assim como as preciosas impressões trocadas.

Estendo os meus agradecimentos ao William McCoy, ao Cody Breuler e ao John Ingham pelos contributos prestados, enquanto profissionais, consumidores ávidos de música e fãs de David Bowie. Agradeço, ainda, ao *young American* August Sanchez, a cedência de material imprescindível à investigação, e, sobretudo, a longa e gratificante amizade.

Agradeço ao “Goon squad” de sempre (a Clarisse, a Joana, a Patrícia e a Vera) o constante apoio e amizade que se provaram fundamentais durante este longo e solitário processo. Agradeço, em particular, à Patrícia Gonçalves a longa parceria de afinidades “siamesas” (quási patológicas); à Joana Duarte a inabalável (e sempre doce) curiosidade, responsável pela revisão da presente dissertação, e a quem estimo a dedicação, a integridade e a capacidade de me fazer apreciar os anos 1990s do *nosso* “Davide”. Agradeço-vos a constante inspiração e motivação. Como um “triângulo bizarro”, estávamos destinadas: por encontrar tanto das vossas singularidades me mim (e vice-versa), é, sem sombra de dúvida, um privilégio ser merecedora dos vossos afetos. “Beep beep”.

Por fim, e não menos importante, agradeço ao Luís o constante apoio e carinho, a certeza reconfortante de melhores “amanhãs”, e toda uma infindável paciência face ao meu, por vezes, ininterrupto “papaguear” *bowieano*.

Braga, 30 de setembro de 2018

Andréa Michelle Diogo

Resumo

Ao longo das últimas décadas, o interesse pelo estudo do videoclipe tem espoletado um considerável número de metodologias de análise, assim como de revisões críticas dos seus principais conceitos, meios de disseminação e novas tipologias. Não obstante da teorizada inaplicabilidade de uma metodologia universal, verifica-se uma lacuna de ferramentas de parametrização aliadas ao estudo do videoclipe, enquanto um objeto independente. Por conseguinte, torna-se imperativo evidenciar a relação interdisciplinar estabelecida entre os componentes que encerra.

O presente estudo pretende, assim, abordar não só a problemática em torno do suporte, mas também os parâmetros e as possibilidades de uma análise aplicada a um caso de estudo particular. Nesse sentido, consideramos a videografia de David Bowie (1969-2017) como exercício para a consolidação formal da metodologia de sistematização e de análise que propomos.

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

Abstract

During the course of the last decades, an increasing interest towards the study of video clips has propelled a considerable amount of analytical methodologies, as well as critical reviews of its concepts, means of distribution and categories. Notwithstanding an inapplicable universal methodology, there is a lack of parametrization tools focused on the video clip as an autonomous object. It is therefore necessary to establish and understand the interdisciplinary relationship between the elements it comprises.

The present study aims to enquire the medium through a set of parameters, designed to explore the possibilities tested by a particular case study. In this sense, we have considered the videography produced for David Bowie (1969-2017) as an exercise capable of carrying out the purposes of our methodological approach.

Palavras-chave: Visual Culture, methodology, videoclip, David Bowie.

Lista de abreviaturas e siglas

e.g. – exempli gratia

et al. – et alii

M.q. – Mesmo que

N.º – Número

P. / pp. – Página / Páginas

Para. – Parágrafo

TP – Tradução própria

Vd. – Vide

Introdução

A presente dissertação incide sobre o estudo do videoclipe, à luz de um exercício de sistematização e de análise aplicado à videografia de David Bowie (1969-2017). O interesse pelo tema de investigação em questão partiu das conclusões apuradas após um primeiro exercício exploratório, conduzido no âmbito da unidade curricular de *Métodos e Técnicas de Investigação em História da Arte*[1], que permitiu, à data, compreender questões-base essenciais para determinar o grau de complexidade e de versatilidade do objeto de estudo, e, sobretudo, quais as abordagens a não enveredar.

Nesse sentido, pretendemos oferecer uma reflexão sobre a literatura produzida, de modo a estabelecer parâmetros de análise capazes de exprimir a valorização dos componentes visual e sonoro, contrariando assim, as leituras que privilegiam o videoclipe enquanto imagem ou texto, defendidos pelos estudos fílmicos e literários, respetivamente. Do mesmo modo, e embora cientes da inaplicabilidade de uma metodologia de análise universal (Aumont & Marie, 2013: 7), pretendemos traçar um entendimento sobre o videoclipe enquanto um objeto artístico, a partir de um exercício de análise e sistematização aplicado a um *corpus* de estudo específico.

Não obstante a larga cronologia, definida num período de cerca de 50 anos, o exercício proposto assume como caso de estudo a videografia de David Bowie, por representar uma amostra consistente, tendo em conta que o enfoque na total produção de videoclipes (ou até mesmo de um recorte cingido a um género musical específico) seria impraticável, dadas as dificuldades em termos operativos e representativos que suporia. Nesse sentido, temos igual consciência da falibilidade inerente a toda e qualquer tentativa em definir uma leitura estanque, uma vez que cada caso de estudo concretiza particularidades distintas que, por sua vez, se demarcam entre si consoante a década, género musical ou artista (entre outros). Note-se, ainda, que, embora a escolha do objeto de estudo reflita uma preferência pessoal da investigadora, a mesma foi considerada pela sua relevância historiográfica e pertinência transversal aos vários dispositivos tecnológicos, *estilos*, e realizadores, entre outros parâmetros, ao longos das décadas.

Naquilo que diz respeito ao processo metodológico da nossa investigação, frisamos que este concretiza um conjunto de etapas que, embora tenham focado questões diversas,

[1] Unidade curricular do 1º ciclo de estudos em História da Arte (FLUP, 2014-2015), lecionada pelo Professor Doutor Nuno Resende.

contribuíram para um resultado comum. Naturalmente, o estudo sobre o videoclipe dependeu de todo um percurso suportado no levantamento e análise de referências bibliográficas, fulcrais não só na definição de conceitos e respetivas problematizações, mas, sobretudo, na definição de premissas e parâmetros de análise a considerar.

Paralelamente, revelou-se imperativo estabelecer uma comparação com outras metodologias, de forma a elencar as problemáticas transversais, mas também aferir a pertinência dos nossos propósitos. Procurámos, por isso, estabelecer um conjunto de aspetos que permitisse encarar o videoclipe enquanto um objeto independente passível de oferecer elementos profícuos à sua parametrização, suportados pelas concretizações e, em particular, pelas omissões da literatura consultada. Para o efeito, definimos um modelo de parâmetros capaz de expressar uma síntese do seu conteúdo sonoro e visual, apoiado num conjunto de elementos referentes aos seus aspetos técnicos, formais e visuais.

Subsequentemente, a análise e sistematização do caso de estudo, a videografia de David Bowie, compreendeu o entendimento sobre o seu contexto e respetivo percurso artístico. Para o efeito, procedemos ao levantamento da sua videografia, assim como ao estudo da sua discografia de estúdio, de modo a estabelecer um entendimento entre os conceitos abarcados e as potenciais correspondências entre ambos. De facto, a análise da discografia de David Bowie constituiu um exercício imprescindível à compreensão de cada faixa sonora no seu contexto conceptual, mas também das possibilidades de estudo associadas (*e.g.* as afinidades comerciais e conceptuais estreitadas entre o grafismo, o *single* e o videoclipe)[2].

Contudo, provou-se necessário ampliar o leque da investigação recorrendo a bibliografia específica, assim como ao levantamento de ações performativas e filmografia relevante[3], capaz de consolidar, não só, um entendimento sobre o contexto do artista, mas também, uma leitura dos seus formatos e expressões artísticas, influências, padrões e permanências, desde o seu processo criativo aos mecanismos de transmissão. Por fim, e não menos importantes foram os testemunhos de "época" sorvidos de periódicos, documentários e, inclusive, entrevistas por nós conduzidas[4], que se mostraram úteis, na medida de avençar

[2] *Vd.* Volume II, Apêndice A.2.
[3] *Vd.* Referências bibliográficas, *Recursos audiovisuais: registos visuais*.
[4] *Vd*. Volume II, Apêndice C.1.

possíveis leituras quanto à perceção e receção crítica de David Bowie nos contextos Britânico e Norte-Americano.

No respeitante à literatura produzida, importa contabilizar a dupla natureza do estudo proposto: se por um lado aporta uma reflexão sobre o videoclipe enquanto um objeto independente; por outro, propõe um exercício em torno da videografia de David Bowie. No entanto, dado o carácter transdisciplinar intrínseco à abordagem pretendida, podemos compreender, à partida, três variantes principais da investigação, às quais se associam os respetivos conjuntos de fontes e referências bibliográficas.

Assim, e naquilo que concerne ao videoclipe propriamente dito, foi necessária uma destrinça entre a igualmente extensa produção científica em torno do meio. Uma vez que o suporte é mais propenso a análises por parte dos estudos fílmicos, linguísticos e semióticos, foi necessário incorrer numa seleção de obras que melhor se propusessem aos nossos objetivos e permitissem, assim, consolidar a sua leitura à luz da História da Arte. Destacamos, assim, a obra *Dancing in the Distraction Factory: Music Television and Popular Culture* (1992) de Andrew Goodwin pela pertinência dos seus objetivos que oferecem um ponto de partida incontornável ao estudo do videoclipe, e os quais procurámos problematizar e suplementar com bibliografia mais atualizada. Em adição, importa referir que as vagas de produção científica concretizam, todavia, uma discrepância assente em dois eixos: o videoclipe enquanto texto pós-moderno; e o videoclipe enquanto texto intermedial. Desde cedo confrontamos a constante desvalorização do som por oposição ao relevo dado à imagem-texto; e, nesse sentido, sentimo-nos compelidos a uma abordagem que tomasse o objeto, no seu todo, enquanto um discurso artístico com valências sustentáveis em si próprio. Procurámos, assim, distanciar-nos do videoclipe enquanto um discurso assente nas fórmulas definidas pelo Cinema e pela Televisão, de modo a explorar a complexa problemática que encerra enquanto dispositivo resultante além da sincronia entre som e imagem.

Por seu turno, da extensa produção bibliográfica dedicada a David Bowie[5] não foi possível apurar nenhuma obra, à data da investigação, que concretize, em particular, uma leitura e análise da sua videografia *tout court*. Constatámos, no entanto, dois exercícios exploratórios ao nível da sua identidade visual associada ao videoclipe (Sedeño Valdellós, 2006, 2009), pelo que considerámos mais profícuos os apontamentos ao nível da videografia de David Bowie e

[5] *Vd*. Volume II, Apêndice C.2.

do seu contexto artístico sorvidos de outras referências. De entre as quais, destacamos a obra de referência *The Complete David Bowie* (2016) compilada por Nicholas Pegg, pelo entendimento que oferece sobre o repertório de David Bowie; o catálogo *David Bowie Is* (Broackes & Marsh, 2013); a obra *David Bowie: critical perspectives* (Devereux, Dillane & Power, 2015); assim como, a "biografia" *Ziggyology: a brief History of Ziggy Stardust* (2013) traçada por Simon Goddard, que, em última análise, contribui para uma leitura de todo o processo que antecede a persona Ziggy Stardust, localizando pertinentemente David Robert Jones no seu contexto cultural.

Compreendendo a ligação estreitada com os campos da História da Arte e da Cultura Visual, não pudemos descurar a necessidade de outras fontes, para a sustentação das hipóteses de estudo alavancadas, nomeadamente ao nível do estudo da imagem enquanto um processo para o entendimento de outras imagens. Para o efeito, considerámos revelantes as aceções de Hans Belting em *Antropologia da Imagem* (2014), as de John Berger em *Modos de Ver* (2002), as de Erwin Panofsky em *O Significado nas Artes Visuais* (1989), as de Hugo Barreira em *Imagens na Imagem em Movimento. Documentos e Expressões* (2017), as de Aumont & Marie em *A análise do Filme* (2006), assim como as considerações de Jean Baudrillard (1988, 1997) e as de Roland Barthes em *Mitologias* (1978).

Atentando, por fim, à estrutura da presente dissertação, considerámos profícua a sua divisão em dois volumes, o corpo da dissertação, propriamente dito, e os apêndices resultantes. Por sua vez, optámos por dividir o Volume I em duas partes, de modo a melhor circunstanciar os dois âmbitos por nós explorados:

A Parte I, «Sound and Vision»[6], é dedicada ao enquadramento do estudo do videoclipe *tout court*, à luz da literatura científica e dos nossos contributos.

Conforme atesta o Capítulo 1, remetemos ao enquadramento histórico do videoclipe a definição do objeto à luz das diferentes terminologias (*vd*. Capítulo 1.1.), assim como, a sua evolução a par dos diferentes dispositivos tecnológicos (*vd*. Capítulo 1.2.), desde as primeiras experimentações do "cinema falado" (*vd*. Capítulo 1.2.1.1.), às novas propostas intermediais sugerida pela plataforma YouTube (*vd*. Capítulo 1.2.2.).

Em adição consideramos, ao longo do Capítulo 2, o enquadramento teórico para o estudo do videoclipe (*vd*. Capítulo 2.1.), enquanto um processo metodológico ciente da

[6] Referência à faixa sonora "Sound and Vision", editado no álbum *Low* (Bowie, 1977a).

inaplicabilidade de uma proposta metodológica universal (Aumont & Marie, 2009: 7) e das profundas problemáticas que encerra. Nesse sentido, evocamos as premissas estabelecidas por Andrew Goodwin como mote para todo um processo desenvolvimento (*vd*. Capítulo 2.1.1.), de modo a circunstanciar parâmetros de análise viáveis a uma proposta de sistematização e análise (*vd*. Capítulo 2.2.). De igual modo, circunstanciamos todo o percurso e cruzamento de referências que nos levaram à concretização da ficha-modelo de sistematização (*vd*. Capítulo 2.3.), desenvolvida enquanto exercício a aplicar ao estudo de caso.

A Parte II, «Switch on the TV, we may pick him up on channel two»[7], explora o nosso caso de estudo e respetivo contexto artístico, naquilo que concerne um exercício exploratório em torno da imagem e mitografia de David Bowie, profícuo ao estudo da sua videografia (*vd*. Capítulo 1.1.). Nesse sentido, provou-se necessário tecer um entendimento sobre a sua imagem enquanto um constructo tripartido (*vd*. Capítulo 1.1.1.), assim como uma leitura sumária dos diferentes conceitos e discursos propostos (*vd*. Capítulo 1.1.2.). Analogamente, relevamos as concretizações apuradas, a partir da sistematização e análise da videografia de David Bowie proposta, substantificada sobre a forma de nótula metodológica (*vd*. Capítulo 2.1.) e de leitura de conjunto dos leitmotives recorrentes (*vd*. Capítulo 2.2), uma vez não nos ter sido possível realizar, sob a forma de texto, a análise exaustiva de cada videoclipe sistematizado em Apêndice (*vd*. Volume II, Apêndice B.4.). Assim, considera-se útil a leitura dos textos produzidos em articulação com o Volume II, por estes exprimirem reflexões elencadas pela sistematização.

Por fim, o Volume II distribui-se por um conjunto de 9 Apêndices, divididos em três partes, que sistematizam parte da informação apurada, pertinente ao recorte apresentado, entendida enquanto: (A) o levantamento da produção de David Bowie transversal aos diversos meios; (B) a sistematização em torno da videografia analisada, e (C) complementos à dissertação que nos permitiram compreender a natureza plural do nosso objeto.

O Apêndice A.1. corresponde a uma tabela composta pelo levantamento da produção discográfica de David Bowie (1964-2017), que nos permite traçar um entendimento sobre o contexto inerente à promoção de um álbum (e respetivos *singles* associados), com o qual se estreitam afinidades com o videoclipe, também este um produto promocional;

O Apêndice A.2. corresponde a uma tabela composta pelo levantamento da videografia de David Bowie (1969-2017), a partir do qual delimitámos o nosso *corpus* de estudo;

[7] Referência à faixa sonora "Starman", editada no álbum *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* (Bowie, 1972).

O Apêndice A.3. corresponde a uma tabela composta pelo levantamento da filmografia de David Bowie e respetivas personagens interpretadas, exploradas sumariamente na Parte II do presente Volume (*vd*. Parte II, Capítulo I);

O Apêndice B.1. corresponde à tabela geral do *corpus* de estudo, na qual são elencados os elementos técnicos que nos foram permitidos apurar;

O Apêndice B.2. corresponde à tabela de sistematização dos dados apurados, na qual são concretizados os parâmetros de análise referentes aos aspetos técnicos, formais e visuais por nós apurados no estudo de cada videoclipe;

O Apêndice B.3. corresponde à ficha-modelo para catalogação de videoclipe, aplicada ao corpus de estudo;

O Apêndice B.4. corresponde à sistematização da videografia de David Bowie em 62 fichas-inventário;

O Apêndice C.1. corresponde à reprodução do guião de entrevista e da transcrição das entrevistas realizadas a Mark Poole, Nicolas Hurst, Jonathan Lewis, Cody Breuler e John Ingham, cujo intuito prestou-se a um entendimento do contexto da receção de David Bowie, à época, nos contextos Britânico e Norte-Americano;

O Apêndice C.2. corresponde ao levantamento de bibliografia produzida sobre David Bowie entre os anos de 1973 e 2018.

PARTE I. «Sound and Vision»

Capítulo 1. Enquadramento histórico do videoclipe

1.1. Definição do objeto de estudo à luz das diferentes terminologias

A presente reflexão sobre a definição de videoclipe[8] pretende encarar o objeto a partir de um olhar retrospetivo e plural, que permita compreender todo um conjunto de diferentes terminologias anteriormente empregues para o designar – cada qual reflexivas das suas abordagens e dos seus contextos particulares –, de modo a circunstanciar as designações *videoclipe* e *vídeo musical* (*music video*)[9] que assumem atualmente a terminologia mais comum. No respeitante ao enquadramento do videoclipe à luz dos seus antecedentes, no decorrer dos anos 1960s/1970s, podemos considerar o objeto enquanto um *short film* (por oposição ao *feature film*[10]), *promotional film* ou *promo clip* (Napoli, 2012: 34-35). Refletindo sobre os vocábulos comuns a estas três terminologias aplicadas, evidencia-se a incidência sobre as propriedades de "filme" – enquanto suporte – e o facto de remeterem para um produto de "promoção".

Por seu turno, com o advento da MTV, assistimos a uma mudança de paradigmas, tanto ao nível do suporte, como da sua perceção (Pullen, 2009: 407): se por um lado, o "filme" dá lugar ao "vídeo", por outro, o carácter "promocional" aporta diversas possibilidades, sugeridas, em parte, pelo enfoque no Pós-Modernismo sentido à época (Goodwin, 1992: 3). De entre as designações apuradas, constam: «papel de parede eletrónico» (Gehr, 1983), «novas formas de televisão» (Fiske, 1984), «publicidade» (Aufderheide, 1986), «pornografia semiótica» (Marcus, 1980), «arte visual» (Walker, 1987), «poesia metafísica» (Lorch, 1988), ou «cultura de centro comercial» (Lewis, 1990).

De igual modo, foi possível interpretar o objeto a partir de um conjunto de designações versadas sobre a sua valência sonora e respetivo género musical («pop» e «rock»), conforme expressa a seguinte computação em nuvem reproduzida:

[8] Optámos pela normatização do termo «videoclipe» para efeitos de um entendimento generalizado do suporte. A correta especificação dos vários termos – como «clipe promocional» e «vídeo de música» (entre outros) –, ao longo da dissertação, depreenderia a sua devida explanação do seu contexto tecnológico de produção. Estamos, portanto, cientes que o recurso a uma terminologia redutora condiciona a correta designação do suporte, que invariavelmente valoriza o vídeo sobre o filme.

[9] Note-se que ambos os termos «videoclipe» e «music video» são transversais à literatura consultada (em Espanhol e Italiano, e em Inglês, respetivamente), pelo que relevamos a tradução «vídeo musical» em referência à obra de João Pedro da Costa (2016).

[10] Considere-se o termo «feature film» como uma longa-metragem superior a 40 minutos.



Figura 1 – *Nuvem das designações atribuídas ao objeto de estudo pelos autores da primeira vaga (1983-1993)*. Esquema da autoria de João Pedro da Costa, 2016.

No que concerne à etimologia do termo «videoclipe» (vídeo + clipe), aferimos que compreende, respetivamente, um «registo ou transmissão através do suporte vídeo» (*Oxford Advanced Learner's Dictionary*, 1995: video, TP), e uma «curta-metragem que ilustra um tema musical ou apresenta o trabalho de um artista» (*Dicionário da Língua Portuguesa*, 2014: clipe). Em adição, uma reflexão sobre o étimo de «télédisque» ou «teledisco» (tele[visão] + disco), cuja definição sugere uma «sequência filmada de curta duração destinada a apresentar e promover uma canção, um disco, um músico ou grupo musical» (*Dicionário da Língua Portuguesa*, 2014: teledisco), denota o seu propósito de promoção televisiva de um disco.

Por seu turno, a enciclopédia da Universidade de Columbia (2001) define o objeto como:

> «[a] performance de uma canção comercial, geralmente acompanhada por dança ou narrativa fragmentada, e, por vezes, gravações de concerto. Tipicamente, com uma duração de três ou cinco minutos, os vídeos musicais frequentemente incluem cortes rápidos, estilizações, imagética fantasiosa e erótica, e computação gráfica. Embora vários exemplos apresentem os *clichés* culturais da estrelas-rock *macho* e das dançarinas de indumentária reduzida, certos vídeos são notáveis pelas suas técnicas inovadoras, tendo alguns dos seus diretores atingido o estatuto de autor» (*The Columbia Encyclopedia*, 2001: music video, TP).

Com base na literatura produzida, pudemos, portanto, aferir um entendimento universal do videoclipe enquanto «uma sequência filmada de curta duração, destinada a apresentar e promover uma canção, um disco ou um grupo musical» (*Dicionário da Língua Portuguesa*, 2014: videoclipe); contudo, o mesmo não se verificou quanto a uma definição capaz de aportar aquilo que significa operativa e concetualmente.

Pela pertinência sintética e analítica, relevamos a definição oferecida por Roncallo Dow & Uribe- Jongbloed (2017) que considera o videoclipe enquanto «uma sinestesia entre imagem e som», resultante de uma «breve e particular forma de comunicação audiovisual, nascida com a finalidade de promover um bem de consumo imaterial», que, simultaneamente, se projeta «como um âmbito de experimentação e expressão que o converte numa das formas mais interessantes da arte contemporânea» (Roncallo Dow & Uribe- Jongbloed, 2017: 83).

1.2. Breve leitura da evolução dos dispositivos tecnológicos

1.2.1. Os antecedentes: considerações sobre a sincronia entre som e imagem

Partindo da aceção de que o videoclipe concretiza «uma sinestesia entre a imagem e o som» (*Ibidem*), conforme exposta anteriormente, urge perceber como é estreitada a relação entre «dois fenómenos físicos tão distintos» como a imagem e o som (Daniels, 2004: para. 2), de modo a compreender a «reciprocidade audiovisual» que lhes é atribuída enquanto experiência artística (*Ibidem*: para. 3). Importa, portanto, compreender «o contínuo latente entre a imagem e o som» sob a perspetiva tecnológica, uma vez que constitui «uma plataforma comum a ambos» (London, 2010: 59).

Nesse sentido, consideramos pertinente rever o conceito de sincronia audiovisual proposto pelo suporte do videoclipe à luz dos seus dispositivos tecnológicos associados. Para o efeito, refutamos os seus antecedentes, quer sob o ponto de vista concetual, quer sob o ponto de vista operativo: se por um lado aferimos o videoclipe enquanto um objeto artístico herdeiro de expressões de base teórica e experimental; por outro, traçamos as suas "origens" técnicas e formais desde a conversão do cinema ao «sonoro», nos inícios do século XX, até ao clipe promocional televisionado.

1.2.1.1. DA GESAMTKUNSTWERK À VIDEOARTE

Segundo Auserón (1998), os primeiros exercícios de «imagens sonoras»[11] remontam às composições musicais de Ludwig van Beethoven, particularmente a 6ª sinfonia (comummente apelidada de *Pastoral*), cujos *movimentos*[12] sugerem descrições visuais como «despertar de sentimentos suaves à chegada do campo», «cena junto ao ribeiro» ou «alegre reunião de camponeses» (Auserón, 1998: 18). Contudo, as preocupações em torno da sincronia entre som e imagem assumiram forma com a teorização levada a cabo por Richard Wagner (1849), onde expressa que a imagem e a música definem uma combinação suficientemente coesa, capaz de «criar uma nova forma artística audiovisual», isto é, «uma obra de arte total [*Gesamtkunstwerk*]» (Wagner apud Rogers, 2014: 384). É com base nesta aferição que se pode compreender a importância do conceito de *Gesamtkunstwerk* no desenvolvimento da estética do videoclipe, uma vez que este também permite «a combinação da música, literatura e artes visuais numa síntese efetivamente sinestésica» (Napoli, 2012: 35).

Todavia, Holly Rogers (2014) defende que são «as animações audiovisuais em Plexiglass de Oskar Fischinger que melhor ilustram a relação entre as origens da música visual e do videoclipe» (Rogers, 2014: 384), uma vez que valorizam o diálogo entre si, por oposição a uma mera tradução visual. De facto, e considerando a obra *An Optical Poem* (1939) de Fischinger, é notória a «complexa e energética resposta» à *Rapsódia Húngara No.2* de Franz Liszt por intermédio do diálogo entre a animação e a música, definido pela constante "dança" entre os círculos coloridos, «sem incorrer em repetições» de motivos (*Ibidem*: 385).

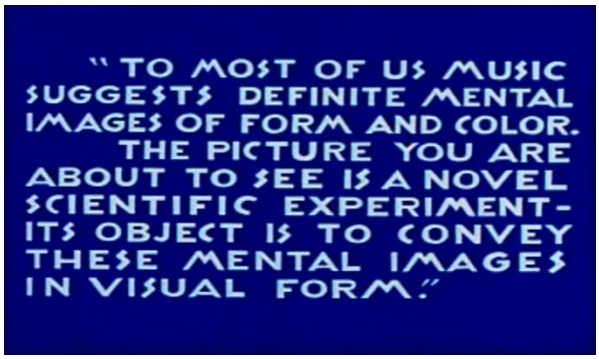


Figura 2 – Oskar Fischinger. *An optical poem*, 1939.


Figura 3 – Oskar Fischinger. *An optical poem*, 1939.

[11] Conceito tratado por Santiago Auserón (1998) que explica o som (verbal ou musical) como «mimesis da imagem», uma vez que a música permite a evocação de imagens (1998: 15).
[12] Considere-se o termo "movimento" enquanto: «traçado (…) do desenho melódico», isto é, o «pensamento musical onde os princípios (…) e a dinâmica (…) se exprimem» (*Dicionário de Música*, 1958: 264).

De igual modo, torna-se significante abordar uma outra influência para o videoclipe, a videoarte, que, segundo Catherine Elwes (2005) descreve «o esforço para a autoexpressão entre os confins miméticos do vernáculo musical» (Elwes, 2005: 165). Nesse sentido, importa traçar um breve entendimento sobre as práticas artísticas que visam um entendimento entre a componente visual e as experiências sonoras (Rogers, 2014: 386).

Serão, então, percursos como os de Nam June Paik, Laurie Anderson ou Pipilotti Rist, entre outros artistas, que nos ajudam a compreender a gradual transformação das propostas vídeo, assentes na premissa da interatividade em tempo real, num estilo suportado pela gravação prévia do conteúdo. Atente-se a produções de Nam June Paik (*vd*. *TV Clock,* 1963/1989; *Magnet TV,* 1965; *TV Cello,* 1971; *TV Garden,* 1974/2000), no âmbito da instalação e videoarte, como *TV-Cello* (1971), a título exemplificativo desta relação interativa. Concebido em colaboração com Charlotte Moorman, o *instrumento* criado a partir do emparelhamento de três televisões (de modo a obter a forma de um violoncelo), permite a emissão de imagens do espaço performativo, registadas em tempo real, por sua vez distorcidas pelos sinais eletrónicos, à medida que o instrumento é "tocado" (Rogers, 2014: 385).



Figura 4 – "Projekt'74": Charlotte Moorman tocando o *TV-Cello* de Nam June Paik, 1974.

Os trabalhos de Laurie Anderson (*vd*. *Tape-bow Violin,* 1977; *O Superman (For Massanet),* 1981) e de Pipilotti Rist (*vd*. *I'm Not the Girl Who Misses Much,* 1986) também se inscrevem nesta formulação de experimentação artística através do formato vídeo em associação com o som.

1.2.1.2. DAS PHONOSCÈNES AO CLIPE PROMOCIONAL

Sob o ponto de vista operativo, «são igualmente representativas as experiências destinadas a 'dar voz' aos filmes», nomeadamente, «os filmes sonoros», uma vez que «é na base experimental que assenta o subsequente desenvolvimento criativo e tecnológico» que

propiciou, não só «o enorme sucesso do filme musicado», como a «emergência de novos formatos e ferramentas» (Napoli, 2012: 33-34). De facto, as «experiências de sincronia de *sound-on-sound* [som-sobre-som]», que remontam desde os finais do século XIX (Burke, 2009: 59), permitem aferir um entendimento sobre a sua repercussão no suporte, tanto ao nível da viabilidade comercial (Williams, 1999: 229), como ao nível da «perceção crítica do cinema enquanto um meio predominantemente visual» (Burke, 2009:58).

Nesse sentido, pudemos apurar paralelismos estruturais estabelecidos entre o videoclipe e o «vitaphone» *The Jazz Singer*, realizado em 1927 por Alan Crosland (Williams, 1999; O'Brien, 2005; Burke, 2009), uma vez que, a par da sincronia 'direta' do som e da imagem[13], oferece uma construção visual da performance. No entanto, importa destacar, tal como sublinhado por Williams (1999), a «phonoscène» *Questions Insdiscrètes* (1906) de Alice Guy, não só pela tipificação do género da performance em palco interpretada por uma «estrela», em reação a uma cena de diálogo, mas sobretudo pela «preocupação de um olhar dirigido a um público [inexistente]» (Williams, 1999*:* 231), cuja fórmula propicia a proliferação subsequente de performances circunscritas ao palco, «enquadradas por um proscénio, diante um [presumido] auditório de fãs» (O'Brien, 2005: 6).



Figura 5 – Al Jolson. *The Jazz Singer*, 1927.



Figura 6 – Bessie Smith. *St. Louis Blues*, 1929.



Figura 7 – The Empire Girls & Charlie Robbins. *Hit the Deck*, 1931.

Partindo da gradual conversão do filme ao sonoro, podemos também aferir a deslocação do suporte entre os dispositivos tecnológicos associados, isto é, a progressiva passagem do filme "musicado" do grande para o pequeno ecrã. Assiste-se, assim, a uma mudança de formatos promovida, por um lado, com a introdução dos *soundies*[14] ou «short promotional films» (Napoli, 2012: 34), «percussores diretos do videoclipe» (UCLA Film &

[13] Note-se que se pretende distinguir da sincronia conferida por «playback» que, embora fosse introduzido pelo mesmo sistema de sincronização, não correspondia à gravação da imagem apresentada em filme (35 mm), apenas possível a partir do disco sonoro registado em simultâneo. Cf. Williams, 1999: 230.

[14] Os *soundies* apresentavam uma variedade de performances musicais, registadas em filme de 16mm, visionados em máquinas operadas por moedas, como as Panoram. Cf. UCLA Film & Television Archive, s.d.

Television Archive, s.d.) dado o seu enfoque na performance de uma determinada canção, com a possível inclusão de outros músicos ou dançarinos, adaptada ao pequeno ecrã de uma *Panoram*[15]; mas, sobretudo, com a ascensão de programas televisivos dedicados às tabelas dos *tops* musicais[16] que, por direcionarem o conteúdo a um público mais jovem (Inglis, 2010: 28), concretizam a transmigração de «autoridade cultural» dos «formatos antigos» para o pequeno ecrã (*Ibidem*, 59).



Figura 8 – *Juke Box Jury*, BBC, 1960.



Figura 9 – The Beatles. *Strawberry Fields Forever*, 1969.



Figura 10 – T. Rex. *Metal Guru*. 1972.

Paralelamente à gradual evolução dos formatos, assiste-se à evolução das próprias composições filmadas que, tanto nos *feature* (longas) como nos *short films* (curtas-metragens), cambiam de meras performances pré-gravadas a «soluções de excecional criatividade» e «artisticamente autónomas» (Napoli, 2012: 34). Nesse sentido, e dada a sua capacidade em preencher «a 'inevitável ausência' de um disco», o videoclipe assume-se rapidamente como um mecanismo de «construir e disseminar a imagem de uma artista» (Rogers, 2014: 386), cuja popularidade, que se fez sentir desde as décadas de 1960/1970s, permitiu um alcance comercial, físico e concetual da performance em si, asseverando a presença contínua do intérprete sem o recurso a «a *tours* de concertos» (Viñuela Suárez, 2015: 2).

1.2.2. «Video killed the Radio star»[17]: do advento da MTV ao YouTube

A perceção de que o videoclipe constitui em si um «objeto ousado e novo» parte de um olhar retrospetivo, inferido pelo seu sucesso televisivo; contudo, «se recuarmos aos

[15] Considere-se a "vídeo-jukebox", disponibilizada entre os anos 1940 e 1946, frequentemente localizada em bares, cafés e outros locais públicos (UCLA Film & Television Archive, s.d.). A par das Panoram (EUA), foram também fabricadas, nas décadas seguintes e em filme colorido, as Scopitone (França), assim como as Cinebox/Colorama (Itália). Cf. The Scopitone Archive. 2014.

[16] Considerem-se programas como *Ready Steady! Go!* (ITV, 1963-1966), *Top of the Pops* (BBC, 1964-2006), *TopPop* (AVRO, 1970-1988), *The Old Grey Whistle Test* (BBC, 1971-1987), entre outros.

[17] Referência ao videoclipe *Video Killed the Radio Star* (Russell Mulcahy, 1979) produzido para The Buggles, o primeiro clipe emito pelo canal MTV, aquando da sua abertura a 1 de agosto de 1981. Cf. Goodwin, 1992: 194.

programas de televisão da década de 1970», podemos denotar uma recorrente presença do «vídeo de música» (Schmitt, 2010: 41). Com o «advento» da MTV, em 1981, a grande «inovação» passou pela transmissão de videoclipes, praticamente ininterrupta (Pullen, 2009: 407), num esforço que propugnou pelo equilíbrio entre a «comoditização dos músicos mais célebres» e os «desafios estéticos sobre a perceção» (London, 2010: 64), afirmando-se, assim, enquanto veículo de disseminação audiovisual, naquilo que, num primeiro momento, pode ser entendido como um reflexo de entrecruzar de discursos entre a pós-modernidade (do ponto de vista concetual e plástico) e a televisão (do ponto de vista operativo e estético).

No entanto, o «colapso» da indústria discográfica, no decorrer da década de 1990, promove o abrupto desinvestimento do formato na «rede de canais» MTV (Costa, 2016: 15). Porém, o simultâneo progresso da Internet promove uma mudança nas práticas de distribuição e consumo com a definição, em particular, da plataforma YouTube em abril de 2005 (Viñuela Sanchez, 2013: 169-170). Da sucessão de plataformas em linha que substituíram o veículo anterior, releva-se o facto de estas assumirem, por conseguinte, um «arquivo de excelência» (Halligan, 2016: 400) do "novo" meio pautado pela redefinição de formatos, opções estéticas e, inclusive, padrões de consumo.

Partindo das transformações sentidas com a ascensão da plataforma YouTube, em particular, urge refletir sobre os discursos intermediais potenciados, naquilo que diz respeito ao desenvolvimento de propostas interativas (*e.g.* "flash-mobs", "fan-videos", ou de suporte *web*[18], etc.) e de realidade virtual, tidos atualmente como «novas tipologias» do videoclipe (Peverini, 2011; Korsgaard, 2003, 2017). Apesar da relação que estreitam com os preceitos básicos que delineiam o videoclipe (sincronia de som e imagem), as tipologias consideradas concretizam não mais que uma extensão do suporte. Por conseguinte, importa tomar estas propostas enquanto uma consequência da progressiva democratização da produção do videoclipe, e respetivo acesso; assim como, da sua "modulação háptica" enquanto fórmula digital incorpórea, contudo transmedial (Korsgaard, 2012: 6-7).

[18] Considere-se como exemplo a proposta interativa *The wilderness downtown* (2010) desenvolvida por Chris Milk, que medeia o seu discurso narrativo através do recurso à *web 2.0*, em associação com a ferramenta *Google Maps.* (Cf. http://www.thewildernessdowntown.com).

Capítulo 2. Apontamentos para o estudo e análise do videoclipe

2.1. Enquadramento

No presente capítulo expõe-se uma reflexão sobre o enquadramento teórico produzido em torno do videoclipe, de modo a circunstanciar o meio a partir de premissas de análise estabelecidas pela literatura, e respetiva problematização. Tornou-se, nesse sentido, imperativo rever os princípios estabelecidos pela literatura e respetivas lacunas, de modo a fundamentar os propósitos da nossa abordagem.

Sob o ponto de vista científico, a literatura tem tecido, no decorrer das últimas três décadas, considerações acerca do videoclipe que o apontam, num primeiro momento, como um produto resultante do advento da televisão, e, num segundo momento, como uma revitalização experimental e criativa pós-MTV, de profunda relação à ascensão da internet e de toda uma nova cultura intermedial digital. De facto, as «duas vagas» de produção científica[19] (Costa, 2016), cujas vertentes metodológicas[20] aportam essencialmente (contudo, não exclusivamente) abordagens dedicadas à análise visual e/ou textual do videoclipe enquanto um objeto resultante de uma «estética pós-moderna» (Fiske, 1986; Kaplan, 1987; Grossberg, 1993), ou um objeto permeável a propostas intermediais (Goodwin, 1992) e a «novas» abordagens ao suporte ditadas pela era digital (Peverini, 2011; Korsgaard, 2013; Costa, 2016).

Verificámos, portanto, que a produção científica acompanhou o processo de evolução do videoclipe e procurou desenvolver ferramentas e metodologias capazes de responder adequadamente às lacunas sentidas. Contudo, a complexidade imposta pelo próprio suporte, aliada à premissa da inaplicabilidade de uma metodologia universal (Aumont & Marie, 2013: 7), justifica, em parte, a pluralidade de propostas desenvolvidas em torno de aspetos concretos, por oposição à definição de uma metodologia de análise mais abrangente e, logo, permeável a qualquer formato do videoclipe e/ou vaga de produção teórica. Não obstante a pertinência da teoria produzida e respetiva crítica (Viñuela Suárez, 2012; Costa, 2016), persiste, ainda, a valorização de um componente específico e isolado, consoante a área de estudo, assim como a

[19] As duas vagas de produção científica são, geralmente, separadas pelo hiato na literatura coincidente com «o limbo resultante do progressivo abandono da MTV do seu estatuto de televisão musical antes da gradual convergência do formato para a rede», em meados da década de 1990s. Cf. Costa, 2016: 71.
[20] Considere-se a crítica metodológica de Viñuela Suarez que as distingue em 3 pontos: a relação entre a Semiótica e a Musicologia; o estudo do contexto à luz da Semiologia social; e as novas propostas teóricas do «virar» do século. Cf. Viñuela Suárez, 2012: 2-6.

desconsideração dos contextos e antecedentes operativos do videoclipe face à cultura digital vigente.

Por um lado, verificámos que o domínio do texto e/ou da imagem sobre a componente sonora é, ainda, sentida e que a sua desvalorização se prende, essencialmente, a esta ser considerada secundária por impor uma pré-existência à criação visual (Selva Ruíz, 2012: 102), ao ser assumida na estrutura do discurso textual (Goodwin, 1992: 3). No entanto, são vários os autores (Vernallis, 2004; Selva Ruíz, 2012; Roncallo Dow & Uribe-Jongbloed, 2017) que, sob o signo das premissas de Goodwin (1992), asseveram como significante a relação simbiótica exercida entre o som, a imagem e o texto, de modo a superar qualquer tradução unilateral. É nesse sentido que Carol Vernallis (2004) stressa o entendimento do videoclipe enquanto uma «forma processual» determinada pela «relação de todas as suas partes» que se materializa na conjugação dos códigos visuais e sonoros (Vernallis, 2004: 199). Torna-se, deste modo, pertinente relevar a proposta de Roncallo Dow & Uribe-Jongbloed (2017), dedicada à estética dos videoclipes sob a categorização dos componentes audiovisuais sonoros, que embora assuma o texto como motivo principal da narrativa, debate a relação da imagem e do som enquanto uma construção audiovisual[21].

Por outro lado, o paradoxal «olhar libertado» inerente ao videoclipe, permite refletir sobre o suporte enquanto «criador e usufruidor de um arsenal de dispositivos» (Chion, 1994: 166). Partindo dessa aceção, atendemos ao seu carácter intermedial, idóneo à migração de conteúdos (quer analógicos, quer digitais) e de referenciais da cultura popular. Uma reflexão sobre esta questão, vista especialmente à luz da Cultura Visual, possibilita um melhor entendimento sobre as potencialidades da leitura que propicia enquanto um conjunto de códigos: mais do que um efeito *pastiche*[22], o videoclipe presta-se a uma leitura de contexto reflexiva, por um lado, dos antecedentes e precedentes ao nível do suporte, conteúdo e linguagem; por outro lado, do cunho artístico e cultural inerente à sua autoria, geografia e cronologia. Porquanto, um videoclipe não deve ser "lido" como apenas «um mero equivalente visual à experiência aural[23]» ou como «uma ênfase à narrativa do single ou às facetas da persona

[21] As relações estabelecidas por Roncallo Dow & Uribe-Jongbloed (2017) ao nível das narrativas visual e sonora, dada a pertinência concetual e operativa, são discutidas posteriormente no âmbito dos parâmetros de análise.
[22] O termo «pastiche» deve ser aqui entendido à luz da «estética pós-moderna» atribuída ao videoclipe por alguns autores, enquanto fórmula de construção visual demarcada por referências diretas da cultura popular relevantes à época, das quais valoriza apenas a forma (em detrimento da sua «profundidade»). Cf. Goodwin, 1992: 159.
[23] Note-se que o termo «aural», neste contexto, deve ser lido sobre o ponto de vista «daquilo que é percecionado pela audição» (*Collins English Dictionary*, 2014: aural, TP).

e *star presence* do artista», mas, sobretudo, como um «método de documentação» alusivo a «questões do meio social e lugar de residência» (Halligan, 2016: 400). A este respeito, o autor Benjamin Halligan acrescenta que a forma de como o intérprete procura posicionar-se em relação a estas mesmas origens – atendendo ao seu registo performativo e musical, «ao humor ou seriedade, a uma orientação sexual ou estilo» – determina, por si, os vetores da sua perceção e receção (*Ibidem*). Revela-se, deste modo, pertinente entender o videoclipe, enquanto imagem em movimento, como «resultado de um processo complexo de construções», cujas características «do amplo contexto da cultura visual na qual se insere igualmente como expressão» são indissociáveis do seu entendimento enquanto documento (Barreira, 2017: 54).

2.1.1. Sob o signo de Andrew Goodwin

Não obstante a sua desatualização face às problemáticas vigentes, a obra de Andrew Goodwin (1992) é tida pela crítica como referência basilar no estudo e análise do videoclipe, dada a sua relevância interdisciplinar e rigor metodológico, cuja teoria definiu as bases para as relações intermediais estabelecidas entre si e entre outros formatos audiovisuais (Costa, 2016: 71). De facto, os princípios definidos por Andrew Goodwin em *Dancing in the Distraction Factory: Music Television and Popular Culture* (1992), constituem um ponto de partida profícuo para o exercício que propomos[24], dado o meticuloso processo de análise desenvolvido e a problematização que suscita.

Das premissas analisadas, relevamos não só a relação entre a música, a imagem e o texto, definido pelo «diálogo interno»[25] (Volosinov, 1986 apud Goodwin, 1992:13) do objeto, mas também a respetiva intermedialidade e transmigração de códigos e de referências culturais. De igual modo, consideramos oportuno refletir sobre a relação dos construtos visuais com géneros musicais específicos e as imposições editoriais, de forma a averiguar a existência ou ausência de prevalências das fórmulas produzidas; concluindo com uma leitura em torno da categorização da narrativa visual, e todo o conjunto de questões que encerra.

[24] Note-se que um aprofundado enfoque sobre esta questão deve impreterivelmente sustentar-se em premissas análogas, de modo a definir um entendimento mais coeso e sustentado. Nesse sentido, abordámos as considerações de outros autores – nomeadamente, Fiske (1986), Gow (1992), Vernallis (2004, 2013), Railton & Watson (2011), Selva Ruíz (2012), Korsgaard (2013, 2017) – sempre que demonstraram ser pertinentes.

[25] Note-se que o «diálogo interno» proposto, contempla os diálogos que a música estabelece entre si, com a imagem previamente definida pelo artista, e com outros videoclipes com que se relaciona.

2.1.1.1. O DIÁLOGO INTERNO ENQUANTO PREMISSA PARA A VALORIZAÇÃO DO SOM

De acordo com Andrew Goodwin (1992), a extensão do «diálogo interno» depende da relação estreitada entre a componente sonora (isto é, a música em si), a componente visual (a imagem performativa ou narrativa veiculada pelo e para o artista), e a componente contextual (a relação que estreita com outros videoclipes) (Goodwin, 1992:13). Partindo do desígnio de suplantar o «imperialismo da imagem» (Baudrillard, 1988: 167-171) transversal à literatura, Goodwin propugna uma maior valorização do som, englobando, assim, a tríade som-imagem-texto que define o seu conteúdo. Por outro lado, permitiu compreender que a análise isolada de um videoclipe do seu contexto, influi uma leitura redutora não só da relação que estabelece com o próprio suporte, com a indústria musical, e, sobretudo, com a cultura popular vigente; como também da transmigração dos códigos visuais que recebe, apropria, redefine e transmite (Goodwin, 1992: 160).

Em adição, e incidindo, ainda, sobre a importância da valorização do som, aferimos à «presença» constante do som, conforme teoriza Michel Chion (1994), ora enquanto um corpo obtido através de uma sugestão sinestésica[26] ou do recurso a aparelhos que permita "visualizar" o som[27]; ora enquanto som externo à faixa sonora "pré-existente"[28] (Chion, 1994: 157). Nesse sentido, torna-se pertinente refletir sobre o contributo de Carol Vernallis (2013), versado sobre três particularidades em torno da leitura da faixa sonora enquadrada pelo visual: se por um lado, sugere a *pontuação de transições*, enquanto definição da linha musical ou do ambiente subjacente à narrativa; por outro, releva a importância da *cadência rítmica*, assim como a «híper-fisicalidade» (ou «híper-foco sonoro»)[29], obtida através da conversão do registo visual em vestígio aural (e vice-versa), e respetiva assimilação sinestésica (Vernallis, 2013: 712-715).

[26] Considere-se como exemplo o videoclipe *Love is Lost* (Roper, 2013) e a híper-fisicalidade (Vernallis, 2013) sentida através da meticulosa sincronia do som e da imagem que permite compreender uma sensação de tactilidade – conferida, por um lado, através da ação de bater de palmas; por outro, pela computação digital que sugere um mapeamento de uma "paisagem" rítmica.

[27] Considere-se como exemplo o videoclipe *Space Oddity* (Rock, 1973a), pelos espectros eletrónicos produzidos através de um osciloscópio, sobrepostos à performance. Note-se que, mais do que a traduzir visualmente aquilo que está a ser tocado, o seu recurso visual, responde apenas a uma estética científica vigente (naquilo que diz respeito aos equipamentos apresentados, sendo o osciloscópio um dos aparelhos da diversa parafernália presente no estúdio).

[28] Considere-se como exemplo o videoclipe *Thursdays' Child* (Stern, 1999a), pelo som diegético empregue, tanto ao nível da voz do locutor de rádio que anuncia o título e intérprete da música, como a própria voz de Bowie que se sobrepõe à faixa pré-existente.

[29] Tradução nossa dos termos «hyper-embodied» e «hyper-focus» cunhados por Carol Vernallis (2013).

Considerando os videoclipes *Miracle Goodnight* (Rolnston, 1993) e *Lazarus* (Renck, 2016) da videografia de David Bowie, é possível compreender algumas destas questões, como, por exemplo, o impacto da relação do visual com a música na estrutura da narrativa. Por um lado, *Miracle Goodnight*, exemplifica uma sincronia rítmica entre a música e as transições visuais: a transposição do motivo musical (harmonioso e ritmado) para a estética visual define-se numa profusão de cor. Por outro lado, *Lazarus*, embora explore uma solução análoga, remete para uma sincronia visual e sonora de cadência lenta que sugere um motivo e estética distinta do primeiro exemplo.

2.1.1.2. NOÇÕES DO OLHAR



Figura 11 – Plano aproximado ao olhar de David Bowie. *Life on Mars*, 1973.



Figura 12 – David Bowie diante espelho. *Thursday's Child*, 1999.

Atentando às "noções de olhar" enfatizadas por Goodwin (1992), a propósito da representação do artista, aferimos os "reflexos" da cultura vigente e das imposições editorias sobre o meio, uma vez que as fórmulas discursivas partilham afinidades visuais, que se correlacionam entre si (Goodwin 1992: 183). Efetivamente, a indústria musical é corresponsável pela criação de imaginários (Sedeño, 2002: 51), que sugerem ao público, não só «compulsões de consumo» (Goodwin, 1992: 183), mas sobretudo um conjunto de códigos visuais, decisivos na transmissão de um *storytelling* específico (*Ibidem*): se, por um lado, concretizam estereótipos de representação do género masculino (rock/veículo de poder) e feminino (pop/objeto de desejo) (*Ibidem*: 177); por outro, exprimem um direcionamento sobre a imagem do intérprete, explorada através de um olhar direto ou dissimulado, amplificado pelo recurso a artifícios (*e.g.* espelhos, ecrãs, etc.). De facto, um dos ímpetos discursivos em torno da promoção visual do artista, materializa-se no predominante enfoque da sua figura, com

recurso a *close-ups* de rosto (*Ibidem*: 90-91)[30], que, em última análise, responde a uma prática *voyeur*, assente no «prazer» conferido pela «fruição visual» do artista por intermédio da sua representação (*Ibidem*: 70)[31].

2.1.1.3. CATEGORIAS & FÓRMULAS RECORRENTES

Para concluir, reconhecemos oportuno rever algumas das considerações em torno da categorização do videoclipe e o conjunto de questões que encerra. De acordo com a crítica tecida por Goodwin (1992), os exercícios de categorização propostos compreendem uma divisão entre as bases «performativa», «narrativa» e «antinarrativa», cujo enfoque sobre a dimensão visual limita e dilui o conjunto do conteúdo (1992: 5). Apesar do carácter redutor apontado a qualquer proposta de categorização, avaliámos a pertinência da divisão quaternária proposta por Railton & Watson (2011) que, embora suportada no formulário de recorrências apontado por Gow (1992), propõem um complemento profícuo à «relação entre o videoclipe e os discursos de autenticidade» (Railton & Watson, 2011: 48). Para o efeito, os autores determinam as seguintes categorias: «narrativa» (definida pelo facto de "contar uma história") (*Ibidem*: 55); «documental», ou «pseudo-documental» (pelo comentário antropológico que propicia sobre o processo criativo do artista) (*Ibidem*: 49); «artística» (enquanto veículo de experimentação estética) (*Ibidem*: 51); e «staged performance»[32] (na qual estão compreendidos toda e qualquer atuação da banda ou intérprete, desde que fórmula predominante da narrativa, tanto "ao vivo" (em concerto), como em estúdio e/ou num cenário simulado) (*Ibidem*: 58).

Ao analisar os exercícios de categorização do videoclipe em categorias principais, provou-se a «impureza do fenómeno» (Coelho, 2003: 2), pois ao não serem mutuamente exclusivas, transparecem uma certa redundância.

Considere-se, como exemplo, o videoclipe *The Jean Genie* (Rock, 1972b), para ilustrar este ponto. O clipe apresenta dois segmentos: um principal onde podemos ver e ouvir a banda a tocar, naquilo que pode ser registado enquanto 'Performance'; e um secundário onde

[30] Considerem-se, como exemplo, os videoclipes *Life on Mars* (Rock, 1973b) e *Never Get Old* (Boylston, 2004): não obstante da disparidade cronológica entre ambos, apresentam uma fórmula "clássica" de enfoque sobre a imagem do intérprete, com recurso a planos de aproximação do rosto e outros detalhes da figura de David Bowie.
[31] Considere-se, a título de exemplo, o videoclipe *Thursday's Child* (Stern, 1999a). O discurso em torno da «apresentação do artista» é profícuo à ilustração das noções de olhar expressas anteriormente, particularmente pelo recurso ao espelho – que nos permite mirar Bowie do conforto do nosso lado, ao mesmo tempo que acedemos uma faceta mais íntima do representado.
[32] Note-se a valência dicotómica do termo «staged performance» enquanto performance de palco e performance simulada.

observamos uma 'narrativa' de registos soltos – *e.g.* Cyrinda Foxe e David Bowie em frente ao The Mars Hotel, em São Francisco (*Thin White Duke*, s.d.c) – cuja fórmula aponta para um parentesco de uma outra categoria. Apesar da sua estrutura simples, é percetível um condicionamento; porém, é possível que este seja tão mais acentuado quão mais complexa for a estrutura em análise.



Figura 13 – David Bowie junto ao Mars Hotel. *The Jean Genie*, 1972.



Figura 14 – Performance simulada. *The Jean Genie*, 1972.



Figura 15 – Performance de palco. *The Jean Genie*, 1972.

Do mesmo modo, os «lyric vídeos»[33] *I'd Rather Be High* (Hingston, 2013), *Sue (Or in a Season of Crime* (Hingston, 2014) e *No Plan* (Hingston, 2017), pelo recurso ao paratexto sobre a narrativa visual, expõem uma construção que extravasa as categorias acima referidas. Assim, a divisão tida como normativa passa a enquadrar cada vez mais a exceção, dada a frequente interseção de soluções (quer abrangentes, quer específicas), e respetivas possibilidades formais e estéticas.

Nesse sentido, importa ainda refletir sobre as fórmulas recorrentes[34] (Goodwin, 1992; Gow, 1992) propostas enquanto extensão dos referenciais discursivos, demarcados pela «apropriação de significantes visuais» intrínseca ao meio (Goodwin, 1992: 159). Contudo, por determinarem categorias derivativas, ora das «similaridades contingentes históricas», ora das

[33] Toma-se como «lyric video», o videoclipe que explora a representação da letra da música como elemento principal do motivo, quer este seja aplicado sobre uma narrativa visual definida, ou apenas sobre um fundo neutro. Cf. Strecker, 2011: para. 5.

[34] Considerem-se como «fórmulas recorrentes» os referenciais discursivos de: a) Andrew Goodwin (1992), *crítica social* (quando atenta sobre comentários de cariz racial, político, etc.); *paródia auto-reflexiva* (quando se assume enquanto «alvo» de comentário); *paródia* (quando apresenta uma crítica em reação a um acontecimento); *pastiche* (quando cita referências pelo seu aspeto visual); *promoção* (quando atua como referência visual a um filme que publicita); *homenagem* (quando cita referências pelo seu conteúdo) (1992: 160-163); b) Joe Gow (1992), *peça anti-performance* (quando não contém a performance da música); *pseudo-reflexivos* (quando mostra o processo da produção do vídeo); performance documental (quando visa um registo *verité* da performance e atividades em palco); *extravanganza de efeitos especiais* (quando a performance do artista é suplantada pelo «espetáculo imagético»); *rotinas de música e dança* (quando foca as habilidades do performer); *performance-aumentada* (quando assimila elementos performativos com outros elementos visuais através de «uma relação narrativa ou da abstração da forma do motivo) (1992: 50-65).

«diferenças entre inúmeras instâncias da mesma forma» (Railton & Watson, 2011: 48), compreendemos que apresentam uma mesma problemática restritiva, dada a impossibilidade de prever e conter todo um conjunto de elementos permeáveis à sua parametrização[35].

2.1.2. O caso de estudo

Embora não exista propriamente uma norma que determine a extensão e o grau de pertinência de uma amostra, estima-se, contudo, que a sua relevância dependa da variação dos exemplos ponderados (Rose, 2001: 58). De entre as metodologias revistas, constatámos casos de estudo definidos por: a) a aleatoriedade proposta pelo registo de videoclipes durante um determinado período de tempo [36] (Baxter et al., 1985); b) a aleatoriedade definida por *rankings* em plataformas em linha[37] (Sedeño Valdellós et al., 2016); c) o estudo isolado de um único videoclipe[38] (Monteiro, 2012; Maier & Cross, 2014); d) a análise versada sobre uma videografia em particular[39] (Costa, 2016).

Embora o estudo aplicado à videografia produzida para a banda OK GO, conduzido por João Pedro da Costa (2013), tenha sugerido inicialmente um exercício profícuo à análise e leitura de um conjunto, verificámos que reflete apenas uma análise textual dos oito videoclipes mais visualizados no YouTube, de modo a aferir causalidade entre os elementos hipertextuais e a sua difusão entre os utilizadores em linha.

Efetivamente, Andrew Goodwin (1992) evidencia a omissão de estudos que consideram os contextos da produção e consumo musical, que aponta como profícuos à compreensão da relação que o meio estabelece com o público (Goodwin, 1992: 1). No entanto, a leitura da «iconografia da música popular» (articulada entre o seu conteúdo aural e os seus aspetos visuais) deve procurar interagir com os constituintes do seu «diálogo interno», isto é, a

[35] *Vd*. Volume I, Capítulo 2.2. Considere-se a videografia estudada na presente dissertação e os temas elencados como exemplo das variações dos referenciais discursivos analisados.
[36] Considere-se o estudo "A Content Analysis of Music Video" (1985), e a amostra aleatória de 62 videoclipes suportada no registo de uma hora diária (e aleatória) da transmissão do canal MTV. Cf. Baxter et al, 1985: 335.
[37] Considere-se o estudo "The post-television music video. A methodological proposal and aesthetic analysis" (2016) que considera duas abordagens metodológicas: uma primeira amostra baseada nos vídeos mais visualizados entre 2013 e 2014 na plataforma YouTube; uma segunda amostra baseada nos vídeos mais criativos, de acordo com dados fornecidos pela IMVDb. Cf. Sedeño-Valdellós et al, 2016: 338.
[38] Considerem-se os estudos "Syncretic strategies of production of meaning in videoclips. Relations between forms of expression and content" (Monteiro, 2012) e "A multimodal analysis of the environment beat in a music video" (Maier & Cross, 2014), que tratam os videoclipes *If you seek Amy* (Britney Spears) e *Earth's Song* (Michael Jackson), respetivamente.
[39] Considere-se os estudos de caso "Never mind the viral metaphors here's textual analysis: Decoding OK GO music videography" (Costa, 2016: 183-191) e "Rimas, batidas e visões: uma história videomusical do hip hop" (*Ibidem*: 207-276).

música, a imagem estabelecida pelo artista, e outros *clipes* com os quais possa estreitar uma relação (*Ibidem*: 13-14). Compreende-se, portanto, que um videoclipe codifica conteúdo intrínseco e extrínseco aos próprios limites do seu "texto".

Nesse sentido, e uma vez que o estudo de toda a produção de videoclipes, além de morosa, seria inconvenientemente extensa (Rose, 2001: 58), a análise ideal sugere um corpus transversal ao suporte, apto a uma leitura das diversas variáveis ditadas pelos diferentes parâmetros inerentes (*e.g.* géneros musicais, estéticas visuais, etc.). No entanto, uma amostra dessa amplitude implicaria uma escolha aleatória (e, em parte, redutora), dependente, por um lado, da sistematização em linha baseada na popularidade de visualizações, e, por outro, das preferências de consumo do próprio investigador. Procurámos, para o efeito, definir um caso de estudo que respondesse não só a uma pertinência historiográfica e de contexto, mas que também permitisse acompanhar a evolução formal e estética do suporte. Assumimos, portanto, a videografia de David Bowie (1969-2017) como um exercício pertinente à concretização das questões elencadas, por constituir em si um testemunho transversal, não só da conversão de formatos desde os finais da década de 1960s até aos dias de hoje, como de uma amplitude de referências sistémicas e endémicas da cultura popular vigente.

2.2. Parâmetros de análise

Não obstante das premissas de análise elencadas anteriormente, e respetiva problematização, é possível encarar o videoclipe enquanto um objeto independente passível de oferecer elementos profícuos à sua parametrização. Partindo desta aceção, procurámos definir um conjunto de aspetos capazes de expressar uma síntese do seu conteúdo sonoro e visual, através de um modelo transversal e permeável a qualquer exemplo[40]. Para o efeito, foram considerados três aspetos referentes ao suporte (aspetos técnicos), ao conteúdo (aspetos formais) e à linguagem (aspetos visuais).

Assim, e naquilo que concerne aos aspetos técnicos (*vd*. Tabela 1) considerámos pertinente listar os elementos relativos ao meio propriamente dito. De entre os quais, atentámos à natureza do suporte – quer analógico (filme, vídeo), quer digital –, à cor e respetivo método de processamento empregue[41], assim como à relação de aspeto e à duração. De igual forma,

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

[41] Sempre que possível, deve ser indicado o sistema de cor empregue, de acordo com o tipo de suporte (filme, vídeo ou digital) e o método de processamento da cor respetivo. Dos aspetos de *cor natural* exemplificados,

achámos pertinente considerar a animação do ponto de vista técnico e de que forma esta é, ou não, tratada. Questionámos, portanto, o objeto quanto à presença de animação (se o seu recurso é de base (isto é, integral) ou se ocorre pontualmente), assim como às técnicas empregues (se de produção tradicional ou de produção digital, entre outras)[42].

ASPECTOS TÉCNICOS (SUPORTE)			
SUPORTE	FILME		
	VÍDEO		
	DIGITAL		
COR	P&B		
	A CORES	**NATURAL**	KODACHROME
			POLYVISION
			PAL
			NTSC
			…
		ARTIFICIAL	COLORIDO MANUAL
			…
		OUTROS MÉTODOS	
	MISTA		
RELAÇÃO DO ASPECTO	TRADICIONAL (4:3)		
	PANORÂMICO (16:9)		
	…		
DURAÇÃO			
ANIMAÇÃO	**PRESENÇA**	BASE	
		PONTUAL	
	TÉCNICA	TRADICIONAL	
		DIGITAL	
		OUTRAS	*STOP-MOTION*
			CLAYMOTION
			…

Tabela 1 – *Parâmetros de análise do suporte (aspetos técnicos).* Esquema produzido pela autora, 2018

importa referir que os sistemas Kodachrome e Polyvision são relativos ao suporte filme, e os sistemas PAL e NTSC são relativos ao suporte de vídeo.

[42] Considere-se, a título de exemplo, o videoclipe *New Killer Star* (Boylston, 2003) pelo notório recurso à animação digital, cujo efeito base procura emular o processo analógico da ilusão lenticular de movimento através do encadeamento cintilante entre duas perspetivas de uma mesma imagem, que, ao manter-se uma constante ao longo do vídeo, além de acentuar a relação rítmica estabelecida entre o som e a imagem, enfatiza uma elongação experiencial do tempo.

Quanto aos aspetos formais (*vd*. Tabela 2), procurámos relevar, em primeiro lugar, a relação estabelecida entre a imagem e a música. Assim, e de modo a compreender o conceito-base rítmico atribuído, considerámos os seguintes parâmetros:

- **Pontuação visual**, quando há uma relação explícita entre a imagem e a música reproduzidas. Uma vez que a componente sonora oferece uma ambivalência ao nível de som e texto, a pontuação de transições pode manifestar-se enquanto a «tradução visual» quer da ambiência ou paisagem sonora (*pontuação visual-aural*), quer da letra da música em si (*pontuação visual-textual*);
- **Sincronia rítmica**, quando a narrativa, por um lado, é marcada pelo ritmo musical que determina a velocidade da sequência entre transições, ou, por outro lado, é predominantemente definida pela performance do intérprete, estabelecendo por si uma relação de harmonia entre a ação da execução dos instrumentos e a perceção visual e auditiva da mesma;
- **Híper-fisicalidade**, ou híper-foco, quando a relação entre o som e a imagem produz um efeito de sinestesia "táctil".

Em segundo lugar, considerámos a narrativa quanto à sua sequencialidade:

- **Contínua**, quando demonstra continuidade do motivo. Entendemos, ainda, como *narrativa contínua não-fragmentada*, os exemplos que reproduzem um motivo rígido/fechado, quer registado em plano único[43], quer registado a partir de diferentes perspetivas[44]. Por seu turno, a *narrativa contínua fragmentada* compreende os exemplos de motivo fluído/aberto, cuja continuidade é mantida apesar dos vários fragmentos narrativos que integra[45].
- **Encadeada**, quando são apresentados diversos motivos, quer lineares, quer alternados;
- **Sem sequência**, quando a narrativa não sugere qualquer sequencialidade.

[43] Considere-se como exemplo o videoclipe *Unfinished Sympathy* (Lynch, 1991), realizado para a banda Massive Attack. Embora a narrativa registe um percurso ao longo da sua duração, esta não apresenta qualquer corte, logo, não apresenta qualquer fragmentação do motivo.
[44] Considere-se como exemplo o videoclipe *Life on Mars?* (Rock, 1973b) realizado para David Bowie. Embora a narrativa seja composta por diferentes perspetivas, o mesmo motivo é mantido.
[45] Considere-se como exemplo os videoclipes *Bittersweet Symphony* (Stern, 1997), realizado para a banda The Verve, e *I'm Afraid of Americans* (Dom & Nic, 1997), realizado para David Bowie. Ambas as narrativas, embora fragmentadas, apresentam um motivo contínuo.

De igual modo, abordámos a narrativa a respeito da presença do intérprete e do seu recurso ao paratexto (Genette, 1989: 19)[46], no seguimento da metodologia de análise e caraterização proposta por Roncallo Dow & Uribe-Jongbloed (2017: 83-94), uma vez concordantes com os nossos propósitos. Nesse sentido, definimos a presença do intérprete nos seguintes estádios:

- **Absoluto**, quando o intérprete protagoniza a narrativa de modo prevalente;
- **Parcial**, quando o intérprete desempenha um papel de menor «relevância dramática» e/ou um papel de espectador, onde testemunha «os eventos protagonizados por terceiros»;
- **Ausente**, quando a narrativa é protagonizada apenas por terceiros e/ou o intérprete não se manifesta "fisicamente". Consideramos, portanto, como *ausentes de intérprete* os exemplos onde o intérprete surge representado a partir de uma projeção ou de outro meio que não o seu registo direto.

Por seu turno, parametrizámos o paratexto enquanto:

- **Suporte visual lírico**, quando é incorporada a letra da música na narrativa visual desenvolvida;
- **Complemento**, quando é introduzido um comentário à narrativa-base, podendo este figurar enquanto *introdução*, *interrupção* ou *remate* do videoclipe.

Considerámos, ainda, os dispositivos técnicos alusivos à transição de fotogramas – naquilo que pode constituir desde um *plano único*[47], a uma sequência de cenas interposta por *corte direto*[48], *esbatimento*[49] ou *sobreposição*[50] –, o enquadramento, assim como o recurso a efeitos na velocidade – como *slow-motion*[51], tempo *acelerado*[52] ou *em reverso*[53].

[46] Noção de «paratexto» desenvolvida a partir das aceções de Gerárd Genette no contexto da obra literária, onde o autor considera: «títulos, subtítulos, prólogos, intertítulos, prefácios, pósfácios, advertências, dedicatórias, introduções, epígrafes, notas, ilustrações (...) e outras marcas acessórias (…), que dão ao texto um contorno variável, e, em alguns casos, um comentário oficial» (Genette, 1989: 19).
[47] *M.q.* «plano-sequência», uma sequência longa sem cortes. Cf. Aumont & Marie, 2006: 231.
[48] *M.q.* transição entre planos sem recurso a qualquer efeito. Cf. Journout, 2009: 35.
[49] *M.q.* efeito de ligação que transita progressivamente a imagem. Cf. *Ibidem*: 55.
[50] *M.q.* sequência ou transição obtida pela sobreposição de duas imagens. Cf. *Ibidem*.
[51] *M.q.* «câmara lenta» ou «ralenti»: «truncagem do tempo [obtida] por um aumento da cadência na filmagem acompanhada por uma cadência normal na projeção». Cf. *Ibidem*: 20.
[52] *M.q.* «truncagem que se obtém pela projeção à velocidade normal (…) de imagens filmadas a uma velocidade inferior». Cf. *Ibidem*: 7.
[53] *M.q.* «movimento em reverso», a técnica aplicada ao filme, corrido em reverso do filme original, para efeito técnico ou artístico. Cf. Perisic, 2000:92-93.

ASPECTOS FORMAIS (CONTEÚDO)		
CONCEITO-BASE	RELAÇÃO C/ A MÚSICA	PONTUAÇÃO VISUAL
		SINCRONIA RÍTMICA
		HÍPER-FISICALIDADE
		SEM RELAÇÃO
NARRATIVA	CONTÍNUA	*FRAGMENTADA*
		NÃO FRAGMENTADA
	ENCADEADA	
	SEM SEQUENCIALIDADE	
PRESENÇA INTÉRPRETE	ABSOLUTA	
	PARCIAL	*ESPECTADOR PARTICIPANTE*
	AUSENTE	
PARATEXTO	SUPORTE	
	COMPLEMENTO	*INTRODUÇÃO*
		INTERRUPÇÃO
		REMATE
DISPOSITIVOS TÉCNICOS	**TRANSIÇÕES**	PLANO ÚNICO
		CORTE DIRETO
		ESBATIMENTO
		SOBREPOSIÇÃO
	ENQUADRAMENTO	
	VELOCIDADE	SLOW-MOTION
		ACELERADO
		EM REVERSO

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

Por fim, atribuímos aos aspetos visuais (*vd*. Tabela 3) uma leitura dos elementos alusivos ao tema-base da narrativa e à categoria representa. Quanto ao primeiro ponto, procurámos apresentar uma síntese dos motivos sonoros e visuais predominantes na narrativa, conscientes de que a atribuição de qualquer designação «tema-base» não resulta de uma lista de termos predefinidos e estanques, pelo que devem refletir, naturalmente, o objeto em análise e o seu respetivo contexto[54]. Por outro lado, e naquilo que diz respeito à categorização do videoclipe, não obstante reconhecermos o seu eventual carácter redutor, sistematizámos a estrutura dos mesmos em consonância com as seguintes categorias:

[54] *Vd*. Parte II, Capítulo 2. Considere-se a videografia de David Bowie como exemplo, e os temas-base explorados no capítulo seguinte.

- **Narrativo**, quando o veicula uma narrativa através da tradução de um ou mais motivos contínuos ou encadeados;
- **Documental**, quando oferece um comentário antropológico sobre um período e/ou o processo criativo do artista;
- **Performance**, quando compreende toda e qualquer atuação do(s) intérprete(s), tanto em registo "ao vivo", como em estúdio e/ou em cenário simulado – assim como os exemplos dedicados a rotinas de coreografia –, desde que fórmula predominante da narrativa;
- **Artístico**, quando o motivo exprime experimentação estética.

De igual modo, associámos à linguagem elementos respetivos à iconografia veiculada que, por um lado, aporta preocupações em torno da própria imagem da banda/intérprete, ou, por outro lado, incide sobre uma determinada narrativa ou referências – sonoras, visuais ou textuais – específicas[55].

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

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

[55] Considere-se, a título de exemplo, os videoclipes *The Next Day* (Sigismondi, 2013) e *Love Is Lost (Hello Steve Reich Mix)* (Roper, 2013), ambos realizados para David Bowie. No primeiro, são notórias as inúmeras citações iconográficas de índole cristã (desde as figuras religiosas que pontuam a narrativa, às simbologias veiculadas), assim como uma referência à obra "Decameron" que figura enquanto o nome do estabelecimento onde decorre a ação. Por seu turno, *Love Is Lost*, não obstante da referência explícita no título, atesta a uma citação sonora e visual que remete para o universo de Steve Reich: se por um lado, o registo sonoro evoca o som e ritmo de bater de palmas explorado nos seus exercícios, como *Clapping Music* (Reich, 1989); por outro, a sequência inicial lembra a sincronia som-imagem explorada nas suas óperas visuais.

2.3. Proposta de sistematização

Refletindo sobre as ferramentas de sistematização e catalogação do videoclipe enquanto um objeto independente, foi possível compreender duas vertentes: por um lado o seu parco tratamento arquivístico, contraposto pelo seu particular enfoque em bases de dados amadoras; por outro, a sua pertinência artística enquanto objeto museológico. Não obstante a facilidade com que nos deparamos em encontrar dados técnicos e descritivos sobre uma variedade de videoclipes em linha, pudemos aferir, de igual modo, que a informação sistematizada, além de dispersa, apresenta diversas lacunas.

Durante a nossa investigação, consultámos bases de dados em linha[56], que, num primeiro estágio, contribuiu para o levantamento da videografia produzida para David Bowie.

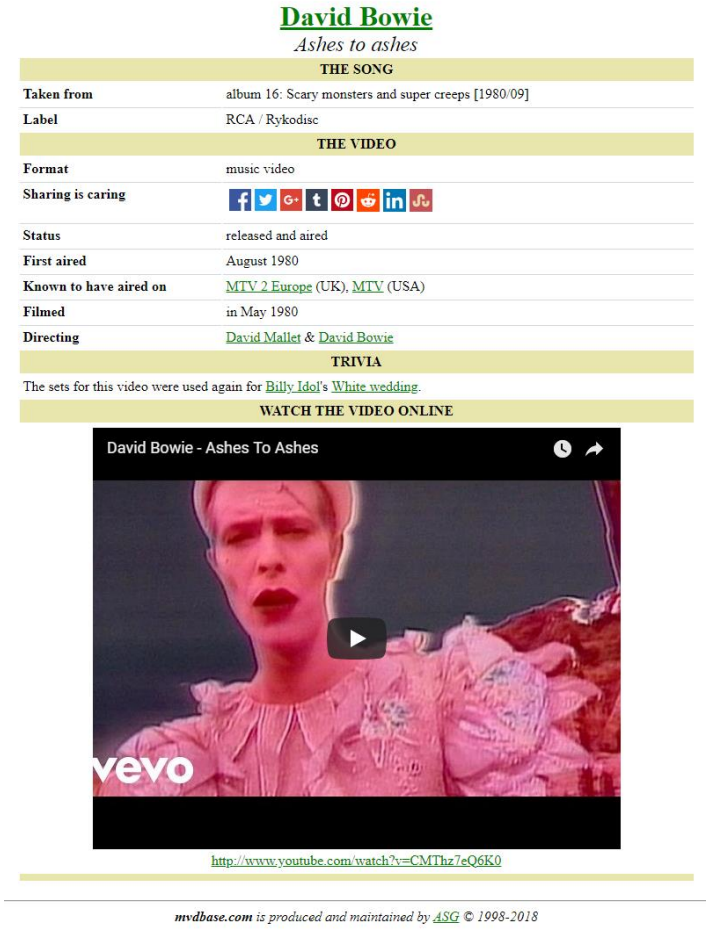


Figura 16 – *David Bowie, Ashes to Ashes*. Reprodução de ficha disponível em linha. © MVDbase, 2018.

[56] Considerem-se as bases de dados *MVDbase* (http://mvdbase.com) e *IMVDb* (https://imvdb.com).

Quanto à estrutura da ficha-técnica desenvolvida pela MVDbase, relevamos o facto da faixa sonora e o vídeo serem tratados como objetos independentes, em detrimento de uma leitura de conjunto do conteúdo fornecido pela banda sonora e pela banda imagem do videoclipe. No entanto, as fichas no seu conjunto não apresentam uma mesma coerência ao nível dos elementos tratados, pelo que, em alguns casos, pouco mais é referido além do título. Dada a insuficiência de dados e referências que legitimassem os objetos tidos como «videoclipes»[57], esta ferramenta provou-se ineficaz.

«**David Bowie**
Ziggy Stardust [version 1]

Taken from	–
Label	–
Covered by	Bauhaus (1982)
Format	music video
Status	released and aired
First aired	July 1973
Directing	D. A. Pennebaker»[58].

«**David Bowie**
Absolute beginners

Taken from	"Absolute beginners" [*movie soundtrack*]
Label	EMI
Genre	pop/rock
Format	music video
Status	released and aired
First aired	week of March 10, 1986
Known to have aired on	Music Box (UK), MTV (USA), VH-1 Classics Europe (UK), Virgin Radio TV (Italy)
Directing	Julien Temple

In a black and white world, Bowie is shown trying to catch up with an elusive, feral woman. This is intercut with color footage from the movie»[59].

[57] Do levantamento proposto pela base de dados, há exemplos que correspondem a excertos do documentário *Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* de D.A. Pennebaker (1973). Por seu turno, lista outros, como o caso de *Rock 'n' Roll Suicide* (Cf. http://mvdbase.com/video.php?id=4155), cuja imprecisão descritiva não nos oferece dados suficiente para compreender se se trata efetivamente de um registo de Mick Rock à época, ou se nos remete a um vídeo editado por um fã.

[58] Transcrição da ficha técnica para *Ziggy Stardust [version 1]*, tal como apresentada na base de dados em linha (Cf. http://mvdbase.com/video.php?id=38982). Note-se a referência à realização por D. A. Pennebaker.

[59] Transcrição da ficha técnica para *Absolute Beginners*, tal como apresentada na base de dados em linha (Cf. http://mvdbase.com/video.php?id=4172). Note-se a inclusão de uma breve descrição.

De modo a compreender outros contextos, verificámos também o tratamento de informação em bases de dados de museus, assim como em manuais e arquivos institucionais. Assim, a consulta do catálogo em linha do Museu de Arte Moderna, Nova Iorque (MoMA)[60] permitiu compreender 33 videoclipes de David Bowie[61] listados enquanto objetos artísticos pertencentes a uma coleção. Embora, cada objeto possua uma ficha de identificação, averiguámos que as mesmas não dispõem de muita informação[62]. A título de exemplo, e de modo a estabelecer uma comparação direta com a MVDbase, reproduzimos a ficha referente ao videoclipe *Ashes to Ashes*:

> «**David Mallet, David Bowie**
> *Ashes to Ashes*
> 1980
>
> Medium
> Video (color, sound)
>
> Duration
> 3:34 min.
>
> Producer
> David Mallet, David Bowie, RCA Records, Inc.
>
> Credit
> Gift of RCA Records
>
> Object number
> 516.1986
>
> Department
> Media and Performance Art»[63]

Por seu turno, a consulta do manual de catalogação de Richard P. Smiraglia (1997), permitiu a recolha de alguns exemplos que, embora não tratem o videoclipe especificamente, revelam-se pertinentes na compreensão da indissociabilidade dos aspetos técnicos do objeto e do seu conteúdo. Atentando, então, ao exemplo abaixo reproduzido, é notável a atenção dedicada à identificação e descrição do objeto, assim como um breve sumário sobre a sua produção e conteúdo audiovisual:

---

[60] Note-se que o MoMA tem dedicado atenção ao videoclipe enquanto objeto de coleção, desde 1985 (Goodwin, 1992: 196), tendo inaugurado, à data, a primeira exposição versada sobre o objeto, "Music Video: The Industry and its Fringes" (6-30 setembro, 1985), na qual integrou *Ashes to Ashes* (1980). Cf. MoMA, 1985.

[61] Dos 33 videoclipes da coleção, 32 foram oferecidos ao museu pelo próprio artista (Arquivo David Bowie), tendo a editora RCA cedido o videoclipe *Ashes to Ashes* (1980).

[62] Note-se a inclusão da nota «Research in progress. Information about this work may be incomplete» em cada ficha, pelo que auxilia o leitor a compreender que a informação, presentemente omissa, está a ser processada.

[63] Transcrição dos dados conforme disponibilizados em linha (Cf. MoMA, 2018).

> «Achtung Baby [videorecording]: the videos, the cameos, and a whole lot of interference from ZooTV / U2; produced by Ned O'Hanlon; directed by Maurice Linnane. -- New York, N.Y.: Island Visual Arts; manufactured and marketed by PolyGram Video, c1991.
>
> 1 videocassete (ca. 65 min.): sd., col.; 1/2 in.
>
> Rock music from the sound recording of the same title, interspersed with interviews of the musicians.
>
> Title from container.
>
> "All songs and music by Bono, U2".
>
> U2 is Bono, lead vocalist, guitar; The Edge, guitar, vocals; Adam Clayton, bass; Larry Muller Jnr., drums, percussion.
>
> 440 085 557-3
>
> This rock video contains excerpts from concert performances and interviews with the members of U2. There is no title frame other than the image of the album cover for the sound recording *Achtung Baby*, so the cassette label is used as the alternative chief source of information. A note is made to that effect. However, a clear statement of responsibility does appear in credits at the end of the video; that is transcribed in the statement of responsibility area.
>
> Island Visual Arts is taken to be the publisher, or at any rate the "imprint" of this video. Following the LCRI, PolyGram video is transcribed as well as the "distributor". Notes are made to relate this video to the corresponding sound recording, to identify the members of the band, and to record the videocassette number»[64].

Naturalmente que esta estrutura, desenvolvida em torno da fisicalidade do meio, é justificada pelo enfoque direcionado ao arquivo de performances de música armazenados em videocassetes. De igual forma, justificamos a descrição do registo da performance da banda U2 como vídeo «rock», enquanto um reflexo de categorização do vídeo conforme o género musical em questão, vigente à época.

Contudo, as apreciações de Smiraglia retêm um aspeto pertinente acerca da descrição do objeto «como um todo», a qual depende da compreensão de ambas as naturezas, «visual e musical», do registo (Smiraglia, 1997: 100). Nesse sentido, Smiraglia propicia uma reflexão sobre as terminologias aplicadas: se por um lado, utiliza os termos 'som' e 'sonoro' quando se refere ao conteúdo e ao registo em arquivo, por outro, recorre a 'música' e 'musical' quando aborda a canção interpretada pela banda ou a «natureza» da performance registada, respetivamente (*Ibidem:* 90-100). Nesse sentido, sublinhamos a ambiguidade sentida ao nível dos termos empregues que, pelo facto de não ser evidente que aportam aspetos diferentes entre si, potencia a incorreta interpretação e aplicação da metodologia tratada.

Por fim, recorremos aos Arquivos da RTP a partir da notícia *David Bowie em Portugal,* e, após analisar a estrutura de sistematização empregue ao formato digital disponibilizado, pudemos aferir que o exemplo em questão, embora compreenda uma tipologia diferente da do videoclipe, reflete preocupações de registo ao nível dos aspetos técnicos – como a «cor»,

[64] Transcrição do exemplo no. 24, conforme publicado. Cf. Smiraglia, 1997*:* 93.

«som», e «relação de aspeto» –, mas também ao nível do conteúdo – naquilo que corresponde, por um lado, ao «resumo analítico» apresentado, e, por outro, à digitalização e disponibilização da gravação em linha (Arquivos RTP, s.d.).

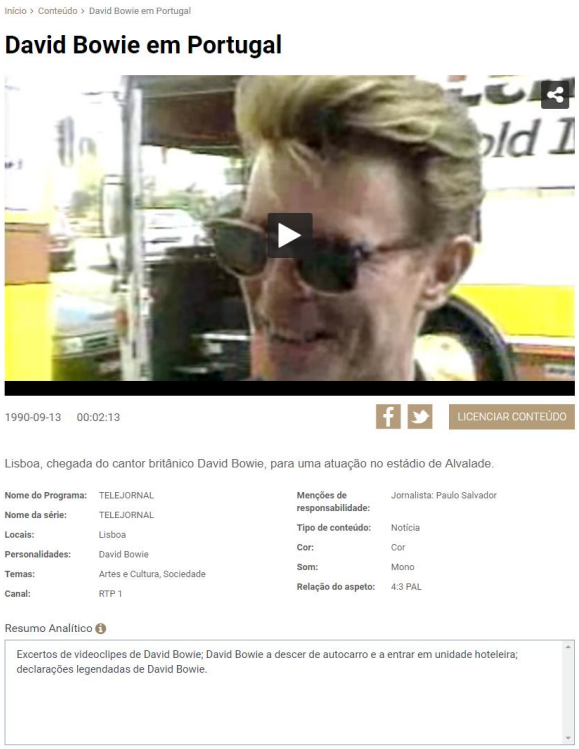


Figura 17 – *David Bowie em Portugal*. Reprodução de ficha disponível em linha. © RTP Arquivos, 2018.

2.3.1. Ficha-modelo de sistematização

Face à necessidade de um modelo de sistematização mais completo, que abarcasse o maior número de valências possíveis e pertinentes à análise do objeto de estudo, procurámos adaptar uma estrutura com base nos modelos e nos parâmetros de análise tratados anteriormente. Nesse sentido, elaborámos uma ficha-modelo para catalogação do videoclipe[65], que, compreendida em partes que complementam o videoclipe analisado, procura sistematizar o levantamento dos dados resultante do cruzamento das diversas fontes consultadas.

Em primeiro lugar, procurámos definir uma breve ficha técnica que circunstancia, por um lado, a faixa sonora em uso, e, por outro, os elementos relativos à gravação/produção do videoclipe. No respeitante à identificação da faixa sonora, compreendemos os campos «título»,

[65] *Vd*. Volume II, Apêndice B.4.

«intérprete», «álbum» e «faixa» correspondentes[66], «autoria» da canção, «editora», «género musical» e «ano» de lançamento. Quanto à gravação propriamente dita, incluímos os campos «realizador», «produtora», as datas de «lançamento» e «registo», assim como o «local» de gravação, a «equipa de produção» e «atores» associados. Foi, também, considerado um campo dedicado ao número de inventário, colocado no cabeçalho da ficha de modo a auxiliar a sua identificação.

Seguidamente, agrupámos os parâmetros visuais em duas colunas: à esquerda, fotogramas ilustrativos do tema; à direita, os elementos referentes ao suporte, conteúdo e linguagem do videoclipe. Naquilo que concerne aos aspetos técnicos, considerámos os campos «suporte» original (filme, vídeo ou digital), «tipologia» de conteúdo (clipe promocional, videoclipe, performance televisiva)[67], «relação de aspeto» original[68], «duração» e «cor», bem como «animação». De modo a compreender o conteúdo do videoclipe, foram tidos em conta os campos alusivos à «sincronia» (naquilo que corresponde à relação entre a música e a imagem em movimento), à sequencialidade da «narrativa», mas também às «transições» mais frequentes. De igual modo, e relativo à linguagem, foram listados os campos «categoria», «tema» e «referências visuais», seguido de uma breve «descrição»[69]. Por fim, contemplámos os campos «acesso» externo à obra[70], assim como as «referências» utilizadas e anotações relevantes.

[66] Note-se que a correta identificação da versão permite-nos reconhecer se se trata do tema original reproduzido em álbum de estúdio, ou de uma variação do tema explorada em single/compilações.
[67] Note-se que este campo é passível de abarcar outras tipologias de conteúdo, nomeadamente, «performance de palco», «entrevista», caso o modelo seja aplicado a outros formatos.
[68] Note-se que o objeto com que dialogamos corresponde, na sua maioria, a uma conversão de suportes, o que, por sua vez, implica desconhecermos a sua «geração de reprodução» (Cf. Magalhães, 2007: 16-17). Nesse sentido, estamos conscientes de que a proporção da imagem visualizada pode incorrer da adulteração do aspeto da gravação original (Cf. Flores, 2012: 26-27), pelo que sugerimos a sua identificação entre [parêntesis retos] sempre que não seja possível determinar a dimensão correta. Contudo, compreendemos que algumas dimensões correspondem a especificidades dos dispositivos técnicos operados, como é o caso da relação de aspeto 4:3 (standard) ditada pelo advento da televisão, e o subsequente recurso a aspetos panorâmicos, relevado pelas transformações dos dispositivos tecnológicos (Cf. Cossar, 2007: 35, 290-291).
[69] Note-se que foram aplicadas algumas adaptações aos parâmetros de análise estabelecidos anteriormente, por uma questão de simplificação de conteúdos. Não obstante a sua importância para uma análise exaustiva do conteúdo, acreditamos que os elementos elencados comprometeriam a legibilidade da ficha. Por um lado, não foram considerados os campos «enquadramento» e «velocidade»; por outro, as «referências visuais» tratadas na ficha prendem-se a motivos identificáveis, sem a indicação ao tipo de obra (literária, visual ou sonora).
[70] Acesso digital através da indicação da hiperligação da plataforma YouTube, sempre que disponível, e/ou do acesso físico em DVD e/ou outro suporte.

De modo a exemplificar a subdivisão acima descrita, reproduzimos um excerto da ficha-inventário DB013, referente ao videoclipe *Ashes to Ashes* (1980):

FOTOGRAMAS		
	TÉCNICA	
0'05''	SUPORTE	Vídeo
	TIPOLOGIA	Clipe promocional
	FORMATO	[4:3]
	00:03:49	A cores; Artificial
	ANIMAÇÃO	N/A
	CONTEÚDO	
	SINCRONIA	Pontuação visual
	NARRATIVA	Encadeada Intérprete absoluto
	TRANSIÇÕES	Corte direto Esbatimento
	LINGUAGEM	
	CATEGORIA	Narrativo
	TEMA	Estética Espacial Alienação
	REFERÊNCIAS	Major Tom, Pierrot, cela alcochoada
	DESCRIÇÃO	
1'54''		
ACESSO	https://youtu.be/CMThz7eQ6K0 *The Video Collection* [DVD], 1993 (105 mins). PMI PM 807 *Best of Bowie* [DVD], 2002 (252 mins). EMI 72349010390	
REFERÊNCIAS	Broackes, Victoria & Marshall, Geoffrey (2013). *David Bowie Is.* Londres: V&A Publishing, pp. 136-143. Chapman, Ian (2015). *David Bowie: a listener's companion*. Lanham (MA): Rowman & Littlefield, p. 185. Devereux, Dillane & Power (2015). *David Bowie: critical perspectives*. Nova Iorque: Routledge, pp. 62-87. Pegg, Nicholas (2016). *The Complete David Bowie*. Londres: Titan Books, pp. 28-29. Thin White Duke (s.d.) *David Bowie 'Ashes to Ashes' Promo Video,* https://www.thinwhiteduke.net/850/david-bowie-promo-videos/david-bowie-ashes-ashes-promo-video/.	

Tabela 4 – *Ficha-inventário DB013*: reprodução de excerto. Esquema produzido pela autora, 2018

2.3.2. Aplicabilidade prática

Decorrente de todo o processo em torno da teoria e práticas de sistematização e catalogação de aplicabilidade ao videoclipe, considerámos pertinente delinear as bases para um projeto a desenvolver no futuro. Não obstante das bases de dados de videoclipes existentes, compreendemos que a definição de uma nova abordagem, e respetiva implementação, poderá constituir um contributo científico aos levantamentos já efetivados, capaz de responder às

lacunas com que nos deparamos ao longo da nossa investigação, assim como oferecer uma ferramenta para investigações futuras.

O projeto «Sound & Vision» em si consistiria numa plataforma em linha de divulgação, sistematização e análise de videoclipes. Para o efeito, seriam criadas entradas para cada clipe processado, as quais incluiriam uma ficha técnica de identificação e sistematização geral, uma descrição breve do conteúdo, acesso ao objeto (caso o videoclipe não possa ser disponibilizado na página), assim como uma análise mais detalhada e a possibilidade de exportar a sistematização dos dados apurados. Subsequentemente, cada clipe seria associado a um grupo, de modo a viabilizar "leituras de conjunto" da informação, permitindo, assim, ao utilizador a consulta por «intérprete», «género», «categoria», «realizador», «ano», em adição ao recurso do motor interno de pesquisa por *keywords* (palavras-chave) associados.

Uma vez assente em premissas científicas, a plataforma ofereceria também acesso às fontes e referências consultadas, como também às informações sobre o âmbito e objetivos do projeto, e respetiva metodologia aplicada.

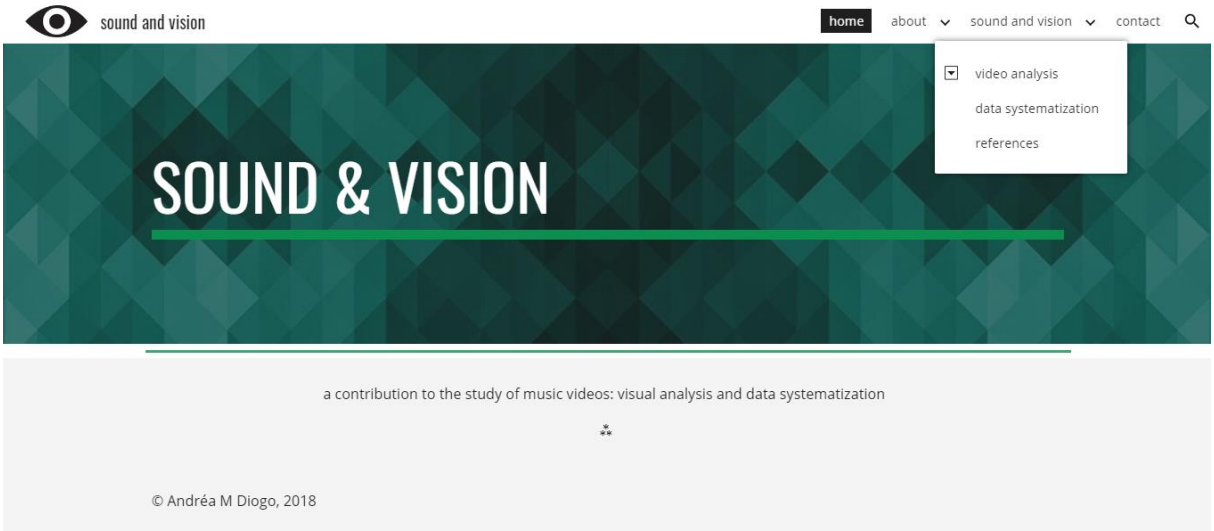


Figura 18 – *Sound & Vision*: composição gráfica da página em linha. Esquema desenvolvido pela autora, de acordo com os modelos disponibilizados na plataforma *Google Sites*, 2018.

PARTE II. «Switch on the TV, we may pick him up on channel two»

Capítulo 1. Considerações para o estudo de David Bowie

1.1. «The European canon is here»[71]: breves considerações iconográficas

> «To call Bowie a transitional figure in rock history is less a judgment than a job description. Every niche he ever found was on a cusp, and he was at home nowhere else (…). While [Bowie's] favourite pose was that of a Great Artist beguiled by rock's possibilities as a vehicle, in truth he was more a rocker drawn to artiness because it worked better than any other pose he had tried » (Carson apud *Encyclopaedia Britannica*, s.d.: para. 2).

Nascido David Robert Jones (Brixton, 8 de janeiro de 1947 – Nova Iorque, 10 de janeiro de 2016), David Bowie foi, na sua essência, um performer britânico cujo percurso singular concretizou contributos essenciais para a indústria musical, a par de uma reflexão sobre o seu envolvente cultural.

Considerado «um dos mais importantes artistas dos últimos 50 anos» (Broackes & Marsh, 2013: 19), David Bowie é, igualmente, reconhecido pela sua «odisseia mercurial» (*The Encyclopedia of Popular Music*, 2011: 703), influente sobre um largo espectro de propostas no âmbito da performance, moda, arte e política de identidade» (Broackes & Marsh, 2013: 19). De facto, as pluralidades da sua extensão artística manifestam-se em campos além do da música, expressando-se enquanto uma articulação entre os diversos *media* e as propostas artísticas que desenvolveu. A constante presente na sua obra espelha o seu «desejo contínuo de mudança» (*David Bowie: Sound and Vision*, 2002), porquanto reflete um processo de experimentação contínuo, cuja materialização de novos parâmetros impactou, por conseguinte, não só a cultura visual contemporânea, mas também o seu consumo enquanto «extensão de nós mesmos» (McLuhan, 1964: 23).

Nesse sentido, o presente capítulo pretende evidenciar alguns pontos que considerámos essenciais ao enquadramento artístico da videografia de David Bowie. Para o efeito, considerámos três questões que, embora distintas, partilham afinidades entre si, nomeadamente, a imagem do artista, assim como os conceitos e os diferentes discursos que esta propõe.

[71] Referência à letra da canção "Station to Station", editado no álbum homónimo (Bowie, 1976).

1.1.1. A imagem tripartida

Dada a ampla disseminação da imagem de David Bowie em torno de um «manifesto visual» de constante renovação estilística – reflexo da própria cambiância intrínseca à arte contemporânea (Broackes & Marsh, 2013: 84) –, prova-se necessário circunstanciar o elo de conexão entre as várias linguagens artísticas que absorveu, assimilou e reestruturou ao longo das décadas (*Ibidem*: 19). Pretendemos, assim, contribuir com uma breve leitura da sua imagem, naquilo que são os formatos veiculados, respetivas expressões artísticas e permanências, desde o seu processo criativo aos mecanismos de transmissão. Partimos, nesse sentido, das asseverações de Victoria Broackes (2013)[72] em torno da construção visual de David Bowie, cuja estrutura permitiu-nos considerar a imagem de Bowie enquanto um construto tripartido, naquilo que concerne a sua imagem performativa (explorada em palco), a sua imagem gráfica (explorada no grafismo dos álbuns), e a sua imagem em movimento (explorada no pequeno e grande ecrã)[73].

1.1.1.1. A IMAGEM PERFORMATIVA

A respeito da *imagem performativa* de David Bowie, compreendemos não só as particularidades inerentes à confluência das ações de Performance e Teatro que sorveu do contacto com Lindsay Kemp (*vd*. *Pierrot in Tourquoise*, 1968), mas também o espetáculo musical em palco (desde os maneirismos performativos de Ziggy Stardust, aos complexos cenários arquitetados para as *tours*[74]), desenvolvidos enquanto uma extensão da «metafísica da contrafação de signos» (Baudrillard, 1997: 87) ao plano físico em que se inscreve simultaneamente enquanto ator, ação e narrativa.

Outrossim, e merecedor de relevo pelo discurso que indicia uma consciência performativa, presta-se à sua primeira exposição televisiva, em 1964, sob o pretexto do movimento dedicado à *Society for the Prevention of Cruelty to Long-Haired Men*[75] que, além

[72] Considere-se o capítulo "Putting Out Fire with Gasoline" do catálogo *David Bowie Is* (2013), onde a autora traça um entendimento sobre a produção visual de David Bowie, servindo-se de três exemplos concretos: a capa do álbum *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* (1972), as maquetes do palco concebidos para a tour 'Diamond Dogs' decorrida em 1974, e o vídeo promocional para o single *Ashes to Ashes* (1980) (Cf. Broackes & Marsh, 2013: 116-161). Foi, portanto, com base nesta divisão do seu texto que consideramos a abordagem tripartida à imagem de David Bowie.

[73] Note-se que a divisão proposta define apenas os mecanismos de divulgação da imagem, pelo que não apresenta qualquer distinção específica entre as imagens em si.

[74] Considere-se, a título de exemplo, as estruturas desenvolvidas por Jules Fisher, no âmbito da tour de promoção do álbum *Diamond Dogs*, em 1974.

[75] A ação da *Sociedade de Prevenção à Crueldade contra os Homens de cabelo comprido* [tradução nossa], ocorre enquanto entrevista, conduzida por Cliff Michelmore, no programa de atualidades 'Tonight' (BBC, 1964).

de expressar a intenção de «recrutar novos membros» para «manifestações contra quem os persegue», emite o seu manifesto que propugna pela proteção dos músicos pop e daqueles que têm cabelos compridos», defendendo ser «tempo de se unirem e defenderem os seus caracóis» (BBC, 1964).

1.1.1.2. A IMAGEM GRÁFICA

Por seu turno, a *imagem gráfica* de David Bowie espelha a importância das capas dos álbuns que, à semelhança das possibilidades permitidas pelo videoclipe, concretizam um instrumento de difusão da imagem através do «vívido apelo visual» e imediatismo háptico, capaz de oferecer «uma conexão tangível entre o performer e o consumidor» (Christopher Breward apud Broackes & Marsh, 2013: 193). Logo, é pertinente inferir sobre a particular capacidade da imagem em se exprimir enquanto um processo de autorreflexão contínuo portador de conceitos e iconografias.

Atentando ao grafismo produzido para as capas de álbuns de estúdio, podemos analisar três vertentes distintas na representação gráfica da imagem de David Bowie: a vertente de crítica e de transgressão normativa (*e.g. The Man Who Sold the World*, 1970; *Hunky Dory*, 1971; *Diamond Dogs*, 1974); a vertente artística, quer enquanto citação direta (*e.g. David Bowie*[76], 1969; *Station to Station*, 1975; *Low*, 1977[77]; *"Heroes"*, 1977), quer enquanto veículo de experimentação plástica (e.g. *Lodger*, 1979; *Tonight*[78], 1984); e a vertente da ausência da representação (*The Next Day*, 2013; *Blackstar*, 2016; *No Plan*, 2017).



Figura 19 – *The Man Who Sold the World*, 1970.

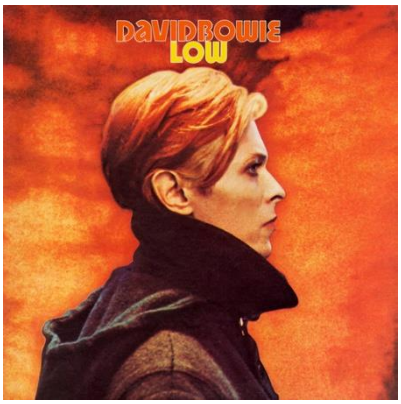


Figura 20 – *Low*, 1977.



Figura 21 – *Tonight*, 1984.

[76] Considere-se como referência visual a composição op-art "Cta 25 f" (1965) de Victor Vasarely (1906-1997). Cf. http://www.artnet.com/artists/victor-vasarely/cta-25-bf-from-permutations-QyvrVX_IT0c8u9r__eHLxQ2.
[77] Considere-se como referência visual o filme *The Man Who Fell to Earth* (1976) realizado por Nicolas Roeg.
[78] Note-se, a título de exemplo, a influência do grafismo da capa do álbum, da autoria de Mick Haggerty, sobre o videoclipe *Loving the Alien* (1985).



Figura 22 – *The Next Day*, 2013.



Figura 23 – *Blackstar*, 2016.



Figura 24 – *No Plan*, 2017.

A respeito da ausência da representação, consideramos importante refletir sobre a obliteração da figuração em favor da anulação de referências visuais do artista, que, em última análise, reflete uma "máscara" que «produz tanto a ocultação como o desvelar» (Belting, 2014: 193). Assim, e conforme corrobora Devereux, Dillane & Power (2015), torna-se possível compreender *The Next Day* (2013) enquanto uma apropriação do grafismo de *"Heroes"* (1977), embora «subvertido por um quadrado branco que encobre o centro da composição (…) [e] uma linha sobre o título» (Devereux et al., 2015: 267). Não obstante da intenção de anulação assumida, a «extensão da intrusão» é calculada de modo a permitir a leitura dos dois registos sobrepostos:

> «*The Next Day* é a primeira obra de Bowie a não mostrar o seu rosto. No entanto, é sugerida na mente do observador uma imagem implícita e residual, reminiscente da obra anterior. Apesar da ofuscação, a capa conduz-nos à imagem de Bowie apresentada em "Heroes" (…). Embora o quadrado branco constitua literalmente uma tela em branco, Bowie escolheu não oferecer uma imagem atualizada, permitindo que a [imagem] nostálgica implícita permaneça o único referencial visual» (*Ibidem*, TP).

Por fim, importa, ainda, traçar um breve apontamento sobre a «ausência que se substitui por uma presença vicária» (Belting, 2014: 193) aludida em *Blackstar* (2016) e em *No Plan* (2017), e assumida enquanto a substituição da imagem de David Bowie por um conjunto de símbolos, remates do «corpo autêntico» por intermédio de uma nova presença (*Ibidem*), a qual podemos determinar como um conjunto de "estrelas".

1.1.1.3. A IMAGEM EM MOVIMENTO

> «I'm out all the time to bloody well entertain, not just to get up on stage and knock out a few songs. I couldn't live with myself if I did that. I'm the last person to pretend that I'm a radio. I'd rather go out and be a colour television set» (David Bowie apud *Record Mirror*, 1972: 26).

Por conseguinte, ao debruçarmo-nos sobre a *imagem em movimento* associada a David Bowie, em concreto, foi-nos possível entender, sobretudo, as preocupações e pluralidades artísticas de Bowie, em consonância com os diferentes dispositivos tecnológicos: se, por um lado, define-se em *manifestações televisivas* (*e.g.* ações promocionais, performances pré-gravadas, videoclipes, etc.); por outro, assume-se enquanto *discurso cinematográfico*, de significativo relevo na consolidação da sua iconografia (*e.g.* Thomas Jerome Newton em 'The Man Who Fell to Earth' (1976), Jack Celliers em 'Merry Christmas, Mr. Lawrence' (1983), Jareth the Goblin King em 'Labyrinth' (1986), etc.).

Em adição, releva-se a imagem de David Bowie no âmbito da vertente *promocional*, essencialmente pela estreita relação que esta mantem com a sua iconografia e, em particular, com a sua videografia, naquilo que concerne a estrutura operativa da promoção de um produto, e, sobretudo, a própria representação da imagem do artista. Nesse sentido, atentámos aos seguintes *spots* publicitários:

Por um lado, destacamos o *spot* publicitário para o saqué japonês *Crystal Jun Rock* (1979), uma vez que permite compreender o seu impacto no single *Crystal Japan* (1980), tanto ao nível da imagem veiculada, como, mais especificamente, pela promoção do tema musical[79].



Figura 25 – *Crystal Jun Rock sake*, 1979.



Figura 26 – *Crystal Japan*, 1980.

[79] Note-se que a faixa *Crystal Japan* (1979), inicialmente intitulada de *Fuji Moto San* (Buckley, 1999:366), não foi composta exclusivamente para a publicidade, pelo que foi concebida no âmbito das gravações do álbum *Scary Monsters (and Super Creeps)*, comercializado no ano seguinte (Carr & Murray, 1981: 108).

Por outro lado, verificámos a sua participação em outras ações publicitárias, cujas estruturas narrativas desenvolvem-se a partir da assimilação e integração de pré-existências visuais. Atentando à publicidade "Creation" (1987), para a marca Pepsi-Cola, verificámos a adaptação do tema *Modern Love* (1983), profundamente imbuído de códigos discursivos percetíveis à época: se por um lado alude à estética "da mulher criada em laboratório"[80]; por outro, a contracenação de David Bowie com Tina Turner reflete a própria parceria popularizada, à época, com o tema *Tonight* (1984).



Figura 27 – David Bowie e Aladdin Sane. *Chaque jour une vie nouvelle*, 2003.



Figura 28 – Thin White Duke, Pierrot e "The Man Who Sold the World". *Chaque jour une vie nouvelle*, 2003.

De igual modo, refletimos sobre as publicidades "Chaque jour une vie nouvelle" (2003) e "L'invitation au Voyage" (2013), realizadas para as marcas Vittel e Louis Vuitton, respetivamente. O primeiro exemplo, pensado para coincidir com o lançamento do álbum *Reality*, a junho de 2003 (MacLeod, 2007: para. 1), apresenta uma narrativa que aporta uma consciência retrospetiva sobre as várias personae de Bowie[81], ao longo da sua carreira, sob o tema musical *Never Get Old* (2003). Por seu turno, o segundo exemplo, sugere uma citação indireta ao filme *Labyrinth* (1986), demarcada por uma «versão mais glamorosa» do icónico baile-de-máscaras (Alexander, 2013: para. 2), na qual podemos presenciar David Bowie a interpretar o tema *I'd Rather Be High* (2013), do álbum lançado à época.

[80] Aludimos à "construção" laboratorial do ideal de mulher, conseguido através da assimilação de diferentes componentes que determinam a sua "perfeição". Considerem-se, como exemplos à referência da estética, o filme *Weird Science* (John Hughes. 1985), assim como o videoclipe *Weird Science* (Ian Fletcher, 1985) realizado para a banda Oingo Boingo.

[81] De acordo com Duncan MacLeod (2007), «David Bowie gravou cada cena na sua persona corrente, atribuindo a [David] Brighton o desafio de reproduzir as cenas com a indumentária e maquilhagem» das suas «incarnações prévias» (MacLeod, 2007: para. 5).

1.1.2. Contributos mitográficos: considerações sobre personae e temas explorados

Na sequência dos apontamentos em torno da imagem de David Bowie assimilados anteriormente, provou-se necessário refletir sobre a significância do contínuo impacto de David Bowie na cultura contemporânea (Broackes & Marsh, 2013: 19), naquilo que concerne, em particular, à importância do «pequeno ecrã» enquanto disseminador de um ícone[82]. Não obstante do enfoque mitográfico veiculado, procurámos tecer breves considerações sobre as personae, estéticas e temáticas exploradas, de modo a aferir um contributo à análise da videografia de David Bowie, partindo dos apontamentos iconográficos extraídos.

Brackett (2008) ao considerar o «manifesto visual» de David Bowie como resultante da sua «particular presença física» definida por uma «mitologia pessoal e patológica» e respetivo construto imagético (Brackett, 2008: 51), remete-nos para um conjunto de possibilidades indissociável do seu processo interpretativo (Moore, 2012: 179): se, por um lado, alude a «projeções do aparato psicológico»[83] sobre o ambiente (Freud apud Mekur, 2004: 2); por outro, meramente «enfatiza o significado atribuído à linguagem» por entremeio da relação estabelecida com a música (Lévi-Strauss, 2001: 23).

Nesse sentido, aferimos sobre a identidade de David Bowie, enquanto performer, partindo de considerações em torno das suas personae e a permeabilidade que estas oferecem no seu contexto operativo e artístico. A este respeito, Philip Auslander (2009) identifica três níveis distintos: «a pessoa real», a «persona performativa» e a «personagem» episódica da narrativa (Auslander, 2009: 305). Contudo, e conforme infere Moore (2012), no caso específico de David Bowie, «o performer, a persona e o protagonista são o mesmo» (Moore, 2012: 181). Importa, portanto, destrinçar que David Bowie constitui, efetivamente, a persona «arquétipa» (Jung, 1936) de David Robert Jones (a "pessoa real"), por representar o «princípio fundamental estruturante» (Corbett, 1996 apud Doty, 2000: 201), assente na «recorrência e uniformidade jacente da imagem» (Izod, 2001: 33-34), assumindo-se, em última instância, enquanto interlocutor, e, portanto, um «simulacro (...) equivalente [ao real] na unidade de um processo

[82] Considere-se o termo «ícone» enquanto representação ou signo (*Dictionary of Critical Theory*, 2001: icon) à luz da Cultura Visual contemporânea.

[83] Note-se que não é da nossa intenção fazer uma reflexão aos traços psicológicos inerentes a cada persona destacada. Contudo, remetemos para o projeto 'Little Wonder', desenvolvido por Anton McConville e Matt Eldridge, para uma correlação mais aprofundada. Cf. McConville & Eldridge (2016). *Little Wonder*. Disponível em https://ziggy.mybluemix.net/static/about.html.

operacional» (Baudrillard, 1997: 91). Contudo, supõe uma «constelação»[84] de evocações visuais, isto é, as *personae* secundárias (*e.g.* Ziggy Stardust, The Thin White Duke) e, por representarem apenas personagens pontuais, as *personae* episódicas (*e.g.* Major Tom, Screaming Lord Byron).

PERSONAE		
ARQUÉTIPA	**SECUNDÁRIAS**	**EPISÓDICAS**
David Bowie	Ziggy Stardust	Major Tom
	Aladdin Sane	Arnold Acorns
	Haloween Jack	Pierrot
	Thin White Duke	Vic / Screaming Lord Byron
		Nathan Adler
		Lazarus ("Button-Eyes")

Tabela 5 – *Personae desempenhadas por David Robert Jones*. Esquema produzido pela autora, 2018.

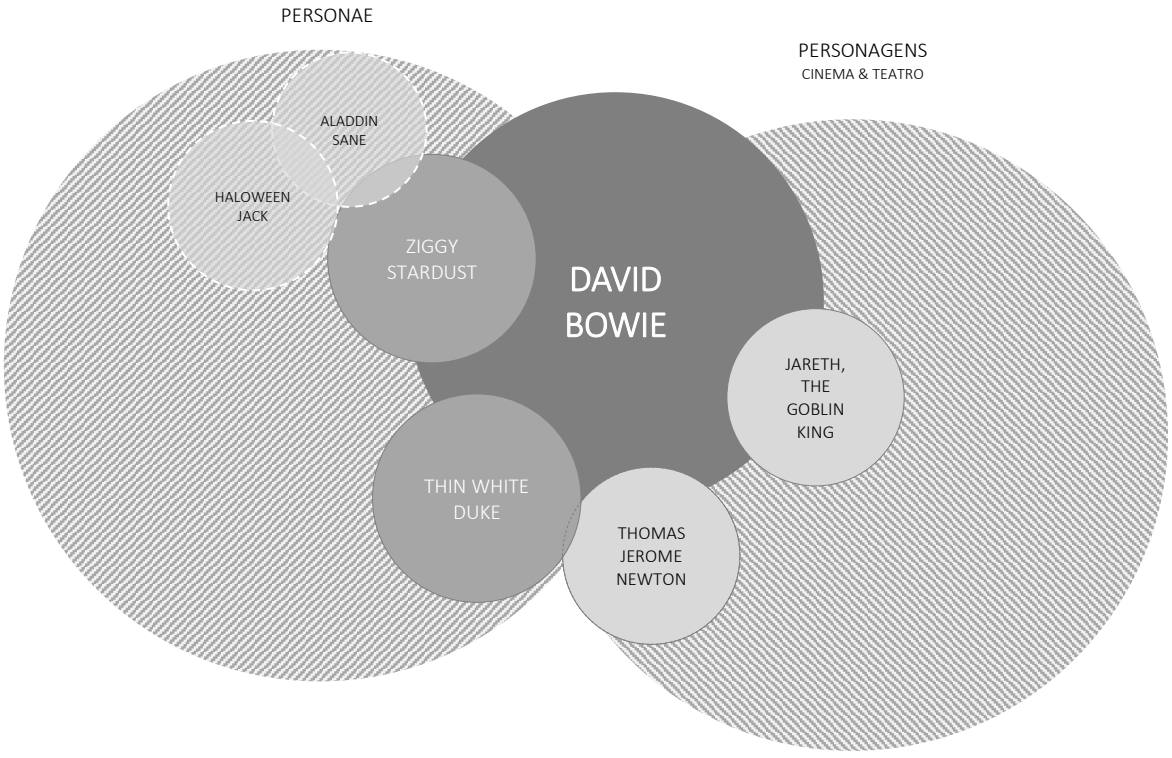


Gráfico 1 – *David Bowie: leitura da subdivisão de personae versus personagens significativas*. A tracejado significam-se os pontos de confluência entre personae. Diagrama produzido pela autora, 2018.

[84] Terminologia que aporta o conteúdo do complexo desenvolvido pelo arquétipo (Jung, 1936), o qual equiparamos ao conjunto definido pelas *personae* secundárias e episódicas de David Bowie.

Paralelamente às personae anteriormente referidas, David Bowie concretizou um outro tanto número de personagens que desempenhou enquanto ator. De entre mais de duas dezenas de personagens interpretadas[85], aferimos a relevância de algumas, em detrimento de outras, pela repercussão sentida ao nível da própria iconografia de David Bowie, quer enquanto um reflexo exógeno de apropriações; quer enquanto novas propostas ao seu vocabulário visual.

Evocamos, para o efeito, as personagens Thomas Jerome Newton (*The Man Who Fell to Earth*, 1976), pelos «paralelos nas atitudes e na obra de [Bowie] à data» (Nicolas Roeg apud Duncan, 2016: 354) que nos remetem a toda uma fragmentação identitária de The Thin White Duke; e Jareth «o rei dos Goblins» (*Labyrinth*, 1986), pelas novas propostas que apresenta. Embora a personagem de Major Jack Celliers (*Merry Christmas, Mr Lawrence*, 1983) concretize uma "referência cultural", consideramos que a personagem em si não apresenta uma evidência distintiva, como as restantes, por partilhar afinidades que o aproximam da persona arquétipa (David Bowie) à época. Nesse sentido, e com base nessa aceção, é possível traçar algumas correspondências sentidas ao nível das contaminações visuais entre as diversas personae e personagens:

CONTAMINAÇÕES VISUAIS		
DAVID BOWIE	THIN WHITE DUKE	NATHAN ADLER[86]
Jack Celliers	Thomas Jerome Newton	Jack Sikora
John Blaylock		Bernie
Monte		
Sir Roland Moorecock		
Phillip Jeffries		
William Rice		
Cyrus Olgivie		

Tabela 6 – *Influências Personae ~ Personagens*. Esquema produzido pela autora, 2018.

Importa, também, referir os *cameos*[87] enquanto testemunhos atualizados da sua apresentação à data, como ocorre, por exemplo, em *Christane F.* (Ulrich Edel, 1981), onde Bowie surge no contexto da recriação de um concerto em Berlin enquanto o próprio[88]. De igual

[85] *Vd*. Volume II, Apêndice A.3.
[86] Note-se que Nathan Adler constitui a persona episódica decorrente da narrativa do álbum *1. Outside* (1995).
[87] Considere-se o termo «cameo» para designar a breve participação de uma pessoa, a título próprio, sem desempenhar uma personagem em particular, senão a si mesma.
[88] Embora o filme explicitamente indique que se trata de um concerto da tour *Station to Station* (reforçado pelo repertório interpretado), a sua apresentação sugere uma imagem corrente (à época), denunciada pelo «casaco vermelho e jeans que usara no *The Tonight Show with Johnny Carson*» (Pegg, 2016: 665).

modo, evocamos as personagens de palco que, embora pouco relevadas, oferecem um testemunho de apropriações e adaptações de fórmulas, nomeadamente Cloud (*Pierrot in Turquoise*, 1967) pelo universo plástico permeável àquilo que encontramos posteriormente desenvolvido com Pierrot em *Ashes to Ashes* (1980); assim como, The Boy (*The Image*, 1969) pela referência extraída de Oscar Wilde (*O Retrato de Dorian Gray*, 1890) que serve de base ao videoclipe *Look Back in Anger* (1979).

A par da reflexão sobre a amplitude da personae, revela-se pertinente considerar as estéticas convencionadas ao longo das narrativas de David Bowie (*e.g.* o espaço sideral, o constructo andrógino[89], o niilismo e as considerações apocalípticas, a transcendência do físico, a religião, etc.)[90], assim como os discursos veiculados que operam como um «espelho da mesma sociedade que as consome» (Brackett, 2008: 51).

Contudo, e sem descurar o seu pendor autobiográfico, importa sublinhar as leituras dicotómicas ao nível dos conceitos que explora em torno da «estrela» (espaço/celebridade), da «alienação» (extraterrestre/inapto social/estrangeiro), e do «herói» (messias/*übermensch*[91]), de entre um conjunto amplo de temas reflexivos e conscientes, cujos referenciais visuais sugerem uma destilação, em parte, das significâncias versadas nas «mitologias» de Roland Barthes (1978). Nesse sentido, destacamos o «mito do idêntico» pelas aportações estabelecidas com o "extraterrestre" enquanto ampliação e alteridade da sua identidade (Barthes, 1978: 38). De igual forma, relevamos as suas considerações em torno da representação da beleza «ideal», pelas afinidades que estabelece na leitura da imagem-fetiche da "estrela" (Duarte, 2018: 66), como o «abandono absoluto da carne» em valor de «uma máscara simultaneamente perfeita e efémera»[92] (Barthes, 1978: 62-63).

[89] Considerem-se as leituras, em particular, do capítulo "Theatre of Gender" de Camille Paglia, presente no catálogo *David Bowie Is* (Broackes & Marsh, 2013: 68-97), assim como do artigo «*Ch-Ch-Changes, turn and face the strange». David Bowie and the gender-fluid construct: a diachronic reading of a visual manifesto (1970-1974)* (Diogo, 2018).

[90] Considerem-se as leituras das obras *David Bowie: critical perspectives* (Devereux et al., 2015), *Ziggyology: a brief history of Ziggy Stardust* (Goddard, 2013), *Strange Fascination* (Buckley, 2005), *We can be heroes. The Radical Individualism of David Bowie* (Lurie, 2016) e *Major Bowie* (Yuste González, 2016);

[91] Importa ressalvar que as constantes asseverações tecidas em torno das «afiliações fascistas» de David Bowie (Simonelli, 2012: 198) partem de especulações e deturpações irrefletidas sobre um gosto manifestado, à época, pela obra de Friedrich Nietzsche, pela estética de Weimar e práticas artísticas afins.

[92] Considere-se a capa do álbum *Hunky Dory* (1971) e as afinidades estreitadas com a representação idealizada das "estrelas" de cinema Greta Garbo e Marlene Dietrich.

Capítulo 2. Sistematização e análise da videografia de David Bowie

2.1. Breve nota metodológica

Cientes da impossibilidade de definir uma metodologia universal de análise da imagem em movimento, pretendemos oferecer uma reflexão sobre o videoclipe enquanto «forma artística» (Fiske, 1986:74) constituída por um conjunto de componentes que, por sua vez, estabelecem entre si uma relação simbiótica. Dada a complexidade técnica e morfológica da sua natureza, pretende-se, portanto, sugerir um exercício de leitura e análise do videoclipe a partir das premissas e parâmetros considerados anteriormente, sem descurar as problemáticas que estas encerram. Ao encararmos este diálogo enquanto um «dispositivo de inquérito do objeto» (Barreira, 2017: 54), questionamos não só o conceito da «dialética da imagem» e a sua importância durante os processos de criação e interpretação (Didi-Huberman, 2011: 59), mas também o conceito operativo da «imagem sonora» e a «intrincada tessitura de relações» que esta estreita com a cultura visual (Barreira, 2017: 52).

De facto, compreender a reprodução da imagem como «um ponto de referência de outras imagens» (Berger, 2002: 33) permite-nos pensar o videoclipe enquanto um exercício de reverberação do conteúdo de outros media (McLuhan, 1964: 23), que, inevitavelmente, depende da literacia de um «sistema sígnico visual» (Gil, 2011: 14-15); e, sobretudo, enquanto uma construção capaz de veicular uma iconografia assente na transversalidade de referências (Belting, 2012: 64-66) (quer visuais, quer sonoras), «entendidas na duplicidade do seu sentido incorpóreo e medial» (Barreira, 2017: 20). Nesse sentido, é também pertinente refletir sobre o conceito de «áudio-visão» teorizado por Michel Chion (1994), de modo a compreender a relação entre o som e a imagem, e, sobretudo, o paradoxo do «olhar libertado» que oferece, enquanto um meio «criador e usufruidor de um arsenal de dispositivos» (Chion, 1994: 166).

2.1.1. SISTEMATIZAÇÃO E LEITURA DE CONJUNTO

Definido o quadro concetual do nosso exercício, importa aferir as etapas do seu processo. Torna-se, portanto, premente ressalvar que a presente leitura e análise assenta sobre dois objetivos: o da leitura e sistematização do caso de estudo, enquanto exercício de teste aos parâmetros estabelecidos anteriormente; e a leitura de conjunto, de modo a consolidar, de igual modo, as premissas desenvolvidas na primeira parte teórica da dissertação.

Assim sendo, a primeira parte (correspondente ao núcleo principal da dissertação) reflete a leitura e sistematização do corpus de estudo pautada pelos parâmetros estalecidos, cujos apuramentos reproduzimos em *Apêndice*[93]. Nesse sentido, retivemos, num primeiro momento, os dados técnicos gerais respetivos à produção e acesso de cada videoclipe em análise[94]. De igual modo, apurámos os parâmetros relativos ao suporte, conteúdo e linguagem[95], que, em última instância, provaram ser úteis não só na concretização das fichas-inventário[96], como também ao longo da análise da videografia, de modo a evidenciar correspondências e discrepâncias.

Por seu turno, a segunda parte recai sobre uma leitura de conjunto do *corpus* de estudo, de modo a exprimir as afinidades e as recorrências, assim como as possíveis contaminações e/ou transmigrações de referências. Embora este exercício parta, por uma questão de economia, de uma seleção de videoclipes que, naturalmente, exprime uma ínfima parte da amostra total, acreditamos que as considerações elencadas são representativas das possibilidades substantificáveis.

2.1.2. ESTRUTURA METODOLÓGICA DA ANÁLISE

Naquilo que concerne à análise propriamente dita, ressalvamos que a nossa abordagem partiu de adaptações às reflexões metodológicas em torno do estudo da imagem e da imagem em movimento, produzidas por Erwin Panofsky (1989) e Hugo Barreira (2017), respetivamente[97]. Dada a natureza predominantemente visual do objeto[98], tratámos o videoclipe essencialmente sob os pontos de vista analítico e sintético: se, por um lado, desconstruímos o objeto em si e a sua narrativa, de modo a delimitar os seus aspetos técnicos, as suas formas e as

[93] *Vd*. Volume II, Apêndices B.1, B.2 e B.4.
[94] *Vd*. Volume II, Apêndice B.1.
[95] *Vd*. Volume II, Apêndice B.2.
[96] *Vd*. Volume II, Apêndice B.5.
[97] Note-se que embora tenhamos considerado pertinente adotar a estrutura tripartida do método iconográfico de Panofsky, compreendemos que este apresenta algumas fragilidades do ponto de vista temporal e operativo. Não obstante o enfoque conferido ao Renascimento, consideramos que o método desenvolvido apresenta valências pertinentes à análise da imagem, sobretudo, naquilo que diz respeito aos três estágios elencados: a descrição das formas e elementos representados, a análise iconográfica dos motivos, e a interpretação iconológica dos temas e conceitos (Cf. Panofsky, 1989: 32-37). De igual modo, consideramos a divisão quaternária da análise da imagem em movimento, proposta por Barreira mas seguintes componentes: a componente profílmica (a leitura abrangente dos «elementos que existem diante da câmara»), a componente fotográfica (a leitura dos resultados plásticos a partir da análise dos aspetos técnicos e estéticos do suporte), a componente cinematográfica (a confrontação entre a captação da imagem em movimento e a análise dos seus contextos a montante e a jusante), e a componente sonora (a análise da relação sinestésica entre a banda sonora e a banda imagem e «as suas consequências na produção de significados»). Cf. Barreira, 2017: 52-54.
[98] Note-se que, sempre que se demonstrou ser possível, procurámos complementar a análise com apontamentos de valorização do som, uma vez constituir um elemento de contexto à construção visual.

soluções plásticas exploradas; por outro, procurámos interpretar os significados sorvidos, assim como a extensão dos seus contextos a montante e a jusante[99].

Naturalmente, que as nossas considerações em torno da leitura profilmica, procuraram conter, também, a descrição das formas e elementos representados, tanto ao nível da imagem, como ao nível do som. Num segundo momento, e suportados pela leitura preliminar dos elementos constituintes do espaço da ação e da narrativa, procedemos à análise do conteúdo. Procurámos, então, identificar os motivos e códigos visuais veiculados[100], e, sempre que oportuno, estreitámos relações de afinidade entre os exemplos do *corpus*, assim como com motivos próximos. Por fim, procurámos traçar hipóteses de interpretação dos temas e conceitos tratados, de modo a refletir sobre o «significado» enquanto confrontação entre a sinestesia audiovisual e a análise dos seus contextos a montante e a jusante.

Por conseguinte, as leituras sobre a videografia analisada, enquanto documentos de registo «do amplo contexto da cultura visual» (Barreira, 2017: 54), dependeram, naturalmente, da nossa perceção visual e respetivo grau de «visualcia»[101] (Mitchell, 2008, apud Gil, 2011:12). De facto, e aludindo ao pensamento de Arnheim, «toda a experiência visual é inserida num contexto de espaço e tempo» (Arnheim, 2006: 41), e nesse sentido, acreditamos que as nossas considerações sobre o «significado» das imagens analisadas, naquilo que diz invariavelmente respeito ao devir das formas, reverberam influências adquiridos *a priori*, que nos permitiram identificar alguns dos códigos visuais que serviram de ponto de partida para a análise de conjunto e respetivo levantamento de fontes; e, em última instância, permitiram circunstanciar as lacunas por colmatar.

De igual forma, foi possível verificar a pertinência do estudo versado sobre a imagem de David Bowie enquanto um manifesto artístico, profundamente plural e visual, pelo que aferiu um contexto profícuo à leitura e análise da sua videografia. A partir das considerações iconográficas apuradas, pudemos desconstruir o seu «manifesto visual» assente num constructo

[99] Note-se que embora tenhamos considerado pertinente adotar a estrutura tripartida do método iconográfico de Panofsky, compreendemos que este apresenta algumas fragilidades do ponto de vista temporal e operativo. Não obstante o enfoque conferido ao Renascimento, consideramos que o método desenvolvido apresenta valências pertinentes à análise da imagem, sobretudo, naquilo que diz respeito aos três estágios elencados: a descrição das formas e elementos representados, a análise iconográfica dos motivos, e a interpretação iconológica dos temas e conceitos. Cf. Panofsky, 1989: 32-37.

[100] Note-se que a nossa intenção de analisar o conteúdo sonoro procurou, sempre que se propiciou, uma correspondência ao conteúdo visual. Contudo, assumimos que sentimos lacunas ao nível das referências consultadas, as quais não conseguimos colmatar dado o nosso entendimento restrito em determinados aspetos de cariz mais técnico.

[101] Termo cunhado por W. J. T. Mitchell (2008) para designar «literacia visual». Cf. Gil, 2011: 12.

tripartido, e, assim, compreender as particularidades e as possibilidades das estéticas e suportes explorados. Por seu turno, permitiu assimilar a dialética inerente à imagem, desde o seu processo criativo aos veículos de transmissão, assim como a significância do seu impacto e o seu contributo no campo da cultura visual[102].

2.1.3. DEFINIÇÃO DO CORPUS DE ESTUDO & LIMITAÇÕES DA ANÁLISE

Assumimos enquanto "caso prático" a videografia de David Bowie (1969-2017), uma vez que a extensão da sua produção permite acompanhar a evolução formal e estética do meio, ao mesmo tempo que possibilita uma leitura de conjunto representativa.

Assim, e de um total de 76 objetos apurados[103], foram ponderados 62 videoclipes para análise e sistematização. O *corpus* de estudo definido[104] procura exprimir a produção de videoclipes oficiais de David Bowie[105]. Contudo, e dada a sua relevância técnica e artística, considerámos igualmente pertinente a inclusão de outras tipologias como, por exemplo, o «short film» *Space Oddity* (Thomson, 1969)[106] e a performance televisiva *Rebel Rebel* (AVRO, 1974)[107]. Importa, também, ressalvar que a omissão dos restantes objetos se deve particularmente à impossibilidade em determinar a localização e/ou a *autenticidade* da matriz[108], mas também à repetição do motivo visual sobreposto apenas pela versão alternativa da faixa sonora[109]. De igual modo, determinámos o videoclipe *Ashes to Ashes* (1980) como um caso excecional de análise, não só a propósito das suas especificidades técnicas e plásticas, mas,

---

[102] Considere-se «a influência sentida ao nível da publicidade, da televisão, do cinema e da cultura popular no seu conjunto» (*The Columbia Encyclopedia*, 2001: music video, TP).
[103] *Vd.* Volume II, Apêndice A.4.
[104] *Vd.* Volume II, Apêndice B.2.
[105] Note-se que não foi considerada a videografia produzida por Julien Temple no contexto da banda Tin Machine (1989-1991), por considerarmos que representa um projeto paralelo a David Bowie. No entanto, sempre que se provou pertinente, foram feitas as devidas referências.
[106] Integrado no filme promocional *Love You Till Tuesday* (1969), encomendado por Kenneth Pitt ao realizador Malcolm J. Thomson, no âmbito de promover o álbum de estreia de David Bowie. Cf. Pegg, 2016: 636.
[107] Performance registada a 13 de fevereiro de 1974 para o canal holandês AVRO, no âmbito de ser exibida no programa *Top Pop* (15 de fevereiro de 1974) (Beeld en Geluid, (s.d.): para.4) como promoção ao álbum *Diamong Dogs*, editado em maio do mesmo ano. Cf. Pegg, 2016: 736.
[108] Embora apurada a referência à existência de uma versão alternativa do videoclipe *Survive* (2000), não foi possível localizar e, portanto, dialogar com o objeto. Do mesmo modo, não foi possível compreender se o vídeo para *This is not America* (1986) disponibilizado em linha corresponde, ou não, a uma produção oficial. Por seu turno, é através da disponibilização de uma versão alternativa do videoclipe *Life on Mars?* (Rock, 2016) que podemos compreender as adulterações feitas à matriz "original", transpostas na versão oficial (Rock, 1973).
[109] Note-se que não foram sistematizados em ficha os videoclipes *Day-in Day-out [Dance Mix]*, *Miracle Goodnight [Dance Mix]*, *Seven Years in Tibet [Mandarin version]*, uma vez que apresentam a mesma base-vídeo comparativamente às respetivas versões originais. As versões alternativas em questão apresentam, porém, faixas sonoras diferentes, que, de um modo geral, são justificadas pela sua adaptação aos canais e/ou programas musicais específicos ao género musical representado. Contudo, não descuramos as suas existências, pelo que remetemos para nota na ficha-inventário respetiva.

sobretudo, pela existência de um processo documentado que viabiliza a leitura mais presente do seu conceito e pretensões artísticas.

Aferimos, ainda, que a visualização da amostra analisada dependeu, em parte, dos vídeos publicados oficialmente na plataforma em linha YouTube[110], cujas omissões foram complementadas pelos registos oficiais em formato digital[111]. Porém, e sempre em último recurso ou como método de confrontação de fontes, recorremos a partilhas em linha não oficiais, assim como a informação sistematizada em blogues de "aficionados"[112].

Posto isto, determinamos que o exercício de análise proposto possibilitou, de igual forma, evidenciar as limitações impostas pela natureza intermedial e "efémera" do próprio objeto. De facto, a efemeridade associada à génese do videoclipe enquanto um produto de consumo imediato, possibilita-nos a reflexão sobre os constrangimentos que este meio acarreta, e se fazem pronunciar desde o seu acesso[113], à autenticidade do conteúdo (re)produzido, que, aliados à dispersão da informação existente, ampliam as hipóteses de leituras retrospetivas profundamente anacrónicas.

2.2. Leitura e análise da videografia de David Bowie (1969-2017)

2.2.1. Leitura de conjunto: leitmotive audiovisuais e recorrências de temas

Partindo das aceções sobre a imagem e a mitografia de David Bowie, apuradas anteriormente, revela-se essencial considerar a sua videografia enquanto um documento que, não só atesta e circunstancia o seu processo criativo, como também, permite uma reflexão sobre o próprio suporte enquanto fonte de referências e usufruidor de outras imagens e dispositivos. De facto, e relevando a importância atribuída por Andrew Goodwin à leitura de contexto, por oposição à sua análise isolada (Goodwin, 1992: 160), é possível compreender o videoclipe como um repositório de padrões de consumo de imagens e respetiva consolidação de iconografias.

[110] Relativamente à videografia de David Bowie, foram consultados os seguintes canais da plataforma YouTube: David Bowie (youtube.com/user/OfficialDavidBowie/videos), emimusic (youtube.com/user/emimusic).
[111] Considerem-se as colectâneas de vídeos *Bowie: the Video Collection* (1993) e *Best of Bowie* (2002).
[112] De entre a dezena de blogues e sítios em linha dedicados a David Bowie, destacamos a importância de *The Ziggy Stardust Companion* (www.5years.com), *David Bowie World* (www.davidbowieworld.nl), *Bowie Wonderworld* (www.bowiewonderworld.com) e *The Thin White Duke* (www.thinwhiteduke.net).
[113] Note-se que até ao «advento» digital, o acesso a determinados videoclipes era limitado. Recorde-se ainda o facto de algumas das gravações emitidas à época pela BBC terem sido apagadas e cujas cópias 'sobreviventes' devem-se ao seu licenciamento externo (Cf. Goddard, 2013: 319). O desconhecimento da totalidade de vídeos produzidos com a finalidade de transmissão televisiva – quer por destruição das matrizes, quer por omissão de existências – leva-nos a questionar, em última instância, a fiabilidade do levantamento por nós apurado.

Sob o ponto de vista do seu conteúdo e das relações estabelecidas enquanto conjunto, a videografia de David Bowie permitiu tecer amplas considerações e leituras que se mostraram virtualmente inesgotáveis. Nesse sentido, provou-se exequível traçar recorrências ao nível das fórmulas estéticas, dos motivos e das temáticas veiculadas, assim como ao nível das contaminações de referências e transmigração de códigos visuais.

A leitura de conjunto da videografia de David Bowie incorreu, sobretudo, em correlações estreitadas ao nível de *leitmotive audiovisuais* (quer ao nível da repetição de gestos[114], quer ao nível de citações internas e/ou externas[115]), assim como ao nível de *afinidades temáticas e estéticas* definidas por uma década, persona ou álbum específico[116]. Em adição, foi possível identificar recorrências de linguagem e estilo específicas aos realizadores associados (que, por sua vez, materializam um exercício plástico assente numa cultura visual particular e intrínseca), cujos elementos transversais permitiram definir um exercício de aproximações iconográficas[117].

2.2.1.1. SISTEMATIZAÇÃO DE FÓRMULAS & TEMAS RECORRENTES

Dada a abrangência quantitativa e interpretativa dos códigos sorvidos de cada videoclipe, procurámos definir termos latos de modo a abranger e circunstanciar os diferentes «sistemas de referências» dominantes (Rose, 2001:89). Nesse sentido, e apesar das circunscrições redutoras, pudemos compreender 8 temas-base[118] transversais à sua obra.

---

[114] Considere-se como "repetição de gestos" dois exemplos distintos: o *movimento de abaixamento* reproduzido nos videoclipes *Ashes to Ashes* (Mallet, 1980: 1'12''–1'24'') e *Fashion* (Mallet, 1980: 0'49''–0'51''), assim como o *movimento de esbatimento de batom* sublinhado nos videoclipes *Boys Keep Swinging* (Mallet, 1979: 2'19''–2'22'') e *China Girl* (Mallet, 1983: 3'49''–3'52'').

[115] Considere-se, a título de exemplo o videoclipe *Look Back in Anger* (Mallet, 1979), pela dupla valência de citação, interna e externa: se por um lado alude à curta-metragem *The Image* (1969), na qual David Bowie participa enquanto ator; por outro, cita a obra de Oscar Wilde, *O Retrato de Dorian Gray* (1890).

[116] Note-se que foi a partir deste entendimento que traçámos uma leitura da iconografia de Major Tom, atentando às suas recorrências, permanências e variações ao longo de uma diacronia (*Vd.* Capítulo 2.2.2.); exercício passível de ser aplicado a outra persona do repertório de David Bowie, como *Ziggy Stardust.* De igual forma, importa sublinhar que as afinidades ao nível da estética podem revelar-se, a título de exemplo, ao nível de uma mesma neutralidade da *mise-en-scène*, como atestam os videoclipes *Life on Mars?* (Rock, 1973) e *Be My Wife* (Dorfman, 1977), ambos registados sobre um fundo branco, onde a atenção é focada somente a performance de David Bowie.

[117] Considere-se, a título de exemplo, o videoclipe *Closer* (Romanek, 1994) produzido para a banda Nine Inch Nails. Por um lado, é possível determinar uma citação direta entre o recurso a uma mesma venda negra, sobrepujada por um *Cristo crucificado* em branco (Romanek, 1994: 2'12''), no videoclipe *Dead Man Walking* (1997) produzido para David Bowie (Cf. Sigismondi, 1997a: 2'26''). Por outro lado, uma mesma ambiência visual (quer ao nível da estética veiculada, quer ao nível da *mise-en-scène*) sugere uma possibilidade de *Closer* ter exercido influência sobre os videoclipes *The Heart's Filthy Lesson* (1995) e *Strangers When We Meet* (1996), ambos realizados por Sam Bayer.

[118] Note-se que as designações atribuídas não são de todo estanques, pelo que um mesmo videoclipe pode enquadrar-se em diversas categorias de tema-base em simultâneo.

Em primeiro lugar, evidenciamos o tema-base assente na *Estética Espacial*, suportado pelas aportações a referências visuais e discursivas ao espaço e a equipamentos afins (*vd*. *Space Oddity*, 1969, 1973; *Ashes to Ashes*, 1980; *Hallo Spaceboy*, 1996; *Little Wonder*, 1997).

De igual modo, considerámos a fórmula recorrente debruçada sobre a imagem do artista,a qual optámos designar de *Persona*, por consolidar em si as variações registas ao nível das diferentes "imagens" de David Bowie: se por lado denotámos um enfoque sobre a imagem de Ziggy Stardust, e respetivas variantes (*vd*. *John I'm only dancing*, 1972; *The Jean Genie*, 1972; *Space Oddity*, 1973; *Life on Mars?*, 1973; *Rebel, Rebel*, 1974); por outro, pudemos conferir as variações da persona arquétipa no decorrer da sua carreira (*e.g*. *Be My Wife*, 1977; *"Heroes"*, 1977; *DJ*, 1979; *Wild is the Wind*, 1981; *The Drowned Girl*, 1982*; Fame*, 1990; *Miracle Goodnight*, 1993; *Valentine's Day,* 2013).

No que respeita à *Alienação*, atentamos às representações do "outsider", do "estranho", compreendidos entre as sugestões de isolamento e inquietação (*vd*. *Look Back in Anger*, 1979; *Space Oddity*, 1979; *Ashes to Ashes*, 1980; *Loving the Alien*, 1985; *Heart's Filthy Lesson*, 1995; *Strangers When We Meet*, 1996; *Dead Man Walking*, 1997).

Definimos enquanto *Promoção* todas as propostas que, não obstante de outros motivos veiculados na narrativa, desempenham a ação de promover um filme que lhes está associado (vd. *Absolute Beginners*, 1986; *Underground*, 1986; *As the World Falls Down*, 1986; *When the Wind Blows*, 1986; *Buddha of Suburbia*, 1994).

Por seu turno, evidenciámos um pendor crítico, atento a comentários de cariz social e político (*vd*. *Let's Dance*, 1983; *China Girl*, 1983; *Day-In Day-Out*, 1987; *Jump They Say*, 1993; *Black Tie, White Noise*, 1993; *Seven Years in Tibet*, 1997; *New Killer Star*, 2003; *The Next Day*, 2013; *I'd Rather Be High*, 2013; *The Stars (Are Out Tonight)*, 2013).

Averiguámos, de igual forma, a recorrência de fórmulas ao nível da *Performance* compreendidas quer enquanto representação da performance musical como tal (*vd*. *Modern Love*, 1983; *Blue Jean*, 1984; Dancing *in the Street*, 1985; *You've Been Around*, 1993; *Valentine's Day,* 1993), quer enquanto "rotinas" de dança (*vd*. *Time Will Crawl*, 1987; *Never Let Me Down*, 1987).

Pudemos, ainda, considerar aportações a reflexões, ora de introspeção (*vd. Thursday's Child*, 1999; *Survive*, 1999; *I Can't Give Everything Away,* 2016; *No Plan*, 2017), ora de

retrospeção (*vd. The Pretty Things Are Going to Hell*, 1999; *Slowburn*, 2002; *Never Get Old*, 2004; *Where Are We Now?*, 2012; *Love is Lost*, 2013a; *Blackstar*, 2015; *Lazarus*, 2016).

Por fim, verificámos também uma consciência dedicada aos *Novos Media* e às suas potencialidades (*vd. Love is Lost*, 2013b; *Sue (Or in a Season of Crime)*, 2014).

2.2.2. «Transition, transmission»: uma abordagem às pluralidades de Major Tom

A partir do estudo e da análise da videografia de David Bowie como um conjunto, tornou-se possível efetivar a leitura de permanências, recorrências e variações – quer visuais, quer sonoras – ao longo da sua diacronia, assim como do seu impacto a jusante. Das múltiplas leituras subjacentes, mostrou-se pertinente explorar a narrativa consagrada a Major Tom, não só pela sua parca representatividade – comparativamente aos estudos em torno da persona de Ziggy Stardust –, mas por verificarmos que a sua imagem, essencialmente transmita através da imagem em movimento, permite o estudo da sua iconografia. De facto, Major Tom é transversal ao percurso audiovisual de David Bowie, e, embora não constitua, por si, uma persona em concreto, assume um duplo papel narrativo, tanto de revelação, como de evocação nostálgica (ora enquanto revisitação, ora enquanto demarcação de uma cisão com o «passado») que, em última análise, concretiza um conjunto de códigos permeáveis à sua transmigração.

Assim sendo, e mais do que traçar as suas influências e reflexos, o presente capítulo pretende incidir sobre a análise dos videoclipes relevantes à iconografia de Major Tom, de modo a evidenciarmos os conceitos e códigos visuais, e respetiva "transmissão" e "transmigração" ao longo da sua diacronia. Considerem-se, então, os seguintes exemplos como referentes da leitura de conjunto a evidenciar: *Space Oddity* (1969, 1973, 1979), *Ashes to Ashes* (1980), *Slow Burn* (2002) e *Blackstar* (2015)[119].

[119] Note-se que, embora o tema *Hallo Spaceboy* (Bowie, 1995) seja uma referência incontornável da narrativa de Major Tom, desconsideramos o seu videoclipe (Mallet, 1996) por não contribuir com vocabulário visual profícuo ao apontamento iconográfico em questão. De igual forma, não foi considerado o tema *New Killer Star* (Boylston, 2003) por não ser considerado representativo, não obstante a presença de um astronauta no videoclipe.

SPACE ODDITY (Malcolm J. Thomson, 1969)[120]



Figura 29 – Major Tom no interior da nave. *Space Oddity*, 1969.



Figura 30 –Major Tom e duas "estrelas". *Space Oddity*, 1969.

Curta-metragem registada em filme a cores, com a duração de 3 minutos e 46 segundos. Apresenta uma narrativa contínua fragmentada, cuja sequência transita por meio de corte direto e esbatimento. Os 3 espaços que definem a ação demarcam-se pela presença das diferentes personagens intervenientes: *Ground Control* (espaço neutro de fundo branco); *Major Tom* (interior de uma *nave espacial*, reforçado pelo recurso a uma lente "olho-de-peixe"); Major Tom e as duas personagens femininas (sugestão de espaço sideral).

Sob o ponto de vista da sincronia, *Space Oddity* procura estabelecer uma pontuação visual entre os discursos visuais e sonoros veiculados, isto é, uma tradução visual do tema amplificada pela pontuação aural que estabelece.

Atentando à narrativa, compreendemos que representa um momento de diálogo entre o astronauta "Major Tom" e a respetiva estação de controle de solo [*Ground Control*], durante uma missão no espaço. O duplo sentido sugerido ao nível do conteúdo audiovisual, reforça a própria ambivalência do tema que, embora possa retratar «uma parábola sobre um astronauta (…) que deixa o seu lar e a sua família em Terra para rumar aos confins do universo, seduzido pelo vazio do espaço» (Simonelli, 2012: 198), alude, segundo o próprio a uma representação da alienação (David Bowie apud Pegg, 2016: 255).

Nesse sentido, torna-se igualmente necessário registar as possibilidades dicotómicas ao nível da "viagem" que nos propõe (ora pelo espaço sideral, ora introspetiva), e respetiva consignação de que não há um retorno: «Planet Earth is blue / And there's nothing I can do»

[120] *Vd*. Volume II, Apêndice B.4, #DB001.

(Bowie, 1969: Space Oddity 2’00’’). Atente-se, ainda, ao verso «The stars look very different today» (*Ibidem*: 1’42’’), traduzido visualmente em duas mulheres de vestes esvoaçantes, duas “estrelas diferentes” que, sugerindo a ideia de “sereias”, interpelam e “seduzem” o protagonista.

Não obstante do seu contexto promocional associado ao filme *Love You Til Tuesday* (Thomson, 1969), *Space Oddity* concretiza, sobretudo, um exercício simbólico e reflexivo de uma estética espacial inspirada pelo «ritual de demonstração tecnocrática» concretizado, à época, pela missão espacial Apolo 11 (Broackes & Marshall, 2013: 42).

SPACE ODDITY (Mick Rock, 1973)[121]



Figura 32 – Ziggy Stardust no interior da «tin can». *Space Oddity*, 1973.



Figura 31 – Ziggy Stardust sobreposto por «imagem de som» emitida por um osciloscópio. *Space Oddity*, 1973.

Clipe promocional registado em filme a cores, com a duração de aproximadamente 5 minutos. Apresenta uma narrativa contínua, fragmentada entre a representação da imagem do intérprete e o espaço da ação, por meio de corte direto e esbatimento e, ainda, com recurso a efeitos de *travelling* ótico.

Naquilo que diz respeito ao espaço profilmico, sugere-se que o espaço da ação ocorre num estúdio de gravação, cujo enfoque nos equipamentos de estúdio, em particular nas transições das representações osciloscópicas, reflete uma inspiração ditada por uma estética espacial enfatizada à época.

Sob o ponto de vista da sincronia, *Space Oddity* (Rock, 1973) estabelece, não só, uma relação rítmica com a música, por corresponder a uma representação da performance da música,

[121] *Vd*. Volume II, Apêndice B.4, #DB004.

mas também, uma pontuação visual-aural amplificada pelas cambiâncias de ambiente demarcadas sonora e visualmente.

Não obstante da permanência de referenciais visuais como a «tin can», que se assume como sendo a sala de gravação, assim como das preocupações em torno da estética espacial manifestadas anteriormente, denota-se um maior enfoque na performance do intérprete, já sob o signo da persona Ziggy Stardust. Major Tom é, portanto, apropriado pela nova linguagem visual (a par da notória transformação da *mise-en-scène* e da própria tonalidade e orquestração musical[122]), fruto do sucesso comercial do álbum *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and The Spiders from Mars* (1972), e da reedição do álbum *David Bowie* (1969) no mercado Norte-Americano no ano seguinte.

SPACE ODDITY (David Mallet, 1979)[123]



Figura 33 – Enquadramento da «cela acolchoada». *Space Oddity*, 1979.



Figura 34 – Plano da «cozinha». *Space Oddity*, 1979.

Clipe promocional registado em [vídeo] a cores, com a duração 4 minutos e 10 segundos. Apresenta uma narrativa encadeada, que nos remete para em 2 espaços de ação, transitadas por meio de corte direto: o estúdio, a cores (sugestão de uma cela acolchoada); e uma cozinha, a preto e branco (com referenciais alusivos ao espaço).

Sob o ponto de vista da sincronia, *Space Oddity* (Mallet, 1979) procura estabelecer uma pontuação visual-aural entre os discursos visuais e sonoros veiculados; contudo, reflete,

[122] Note-se que a primeira versão do clipe utiliza como faixa sonora a primeira versão gravada sob o signo da Trident, ao passo que, a segunda versão, utiliza a versão gravada posteriormente.
[123] *Vd*. Volume II, Apêndice B.4, #DB012.

também uma relação rítmica sentida ao nível da percussão. Nesse sentido, importa relevar que, comparativamente às versões registadas nas versões anteriores (Thomson, 1969; Rock, 1973), a faixa sonora expõe uma versão acústica do tema.

Atentando à narrativa visual, compreendemos que este clipe apresenta pontos de contato com *Ashes to Ashes* (Mallet, 1980), uma vez partilharem as "mesmas" gravações, sob perspetivas diferentes[124]. A confrontação entre ambos permite, em última instância, questionar o registo de *Ashes to Ashes* numa cronologia anterior à oficialmente documentada (maio de 1980), dada a estreia do presente no âmbito do programa *The Kenny Everett New Year Show*, em dezembro de 1979.

ASHES TO ASHES (David Mallet, 1980)[125]



Figura 35 – Enquadramento da «cozinha». *Ashes to Ashes*, 1980.



Figura 36 – Major Tom suspenso em cenário extraterrestre. *Ashes to Ashes* 1980.

Clipe promocional registado em vídeo a cores, com a duração 3 minutos e 49 segundos. Apresenta uma narrativa encadeada que nos remete para em 4 espaços de ação distintos – uma praia; uma cozinha; uma cela acolchoada; e um ambiente "extraterrestre" –, transitadas por meio de corte direto e esbatimento. De acentuado valor plástico, releva-se o forte contraste conferido à imagem, através da técnica *Paintbox*, cujo recurso permite «pintar o céu de negro, e os mares de cor-de-rosa» (Pegg, 2016: 28).

[124] Note-se que a leitura da presente versão do tema *Space Oddity* (Mallet, 1979) foi efetivada em retrospetiva do conhecimento sobre o videoclipe *Ashes to Ashes* (1980) adquirido *a priori*, pelo que a nossa leitura foi invariavelmente conduzida por este último. No entanto, não conseguimos apurar se se tratam de dois clipes distintos com base em *outtakes* ou se, efetivamente, correspondem a uma narrativa conjunta (na medida em que correlacionam mais intimamente a relação entre os temas por entremeio de uma mesma personagem, Major Tom).
[125] *Vd*. Volume II, Apêndice B.4, #DB013.

Sob o ponto de vista da sincronia entre o som e a imagem, *Ashes to Ashes* estabelece uma pontuação visual-textual entre os discursos veiculados, na medida em que a narrativa visual corresponde a uma estrutura de *storytelling*, assente na gradação e interação dos diferentes momentos e intervenientes da ação.

Naquilo que concerne à sua interpretação, verificamos o enfoque na personagem Major Tom – «o tipo de uma anterior canção»[126]–, assumido como um «junkie»[127], mas, sobretudo, como um conto cautelar[128]. O "retorno" de Major Tom enquanto narrativa evidencia uma certa nostalgia, patente no recurso a ambientes oníricos pontuados por referências espaciais: quer sentado numa «cadeira espacial» inserida num contexto doméstico (numa possível alusão à familiaridade do tema original), quer suspenso e conectado a uma «nave espacial»[129] (sugerindo um apego a (e *dependência* de) um repertório ido). É, portanto, possível compreender esta extensão da narrativa como uma vontade de rutura, denunciada não só pelo título em si, «Ashes to Ashes»[130], como também pelo compasso "fúnebre" figurado na marcha lenta das personagens seguidas por uma retroescavadora.

SLOW BURN (Gary Koepke, 2002)**[131]**



Figura 37 – Enquadramento da sala de gravação. *Slow Burn*, 2002.



Figura 38 – David Bowie e astronauta «estacionário». *Slow Burn*, 2002.

[126] «Do you remember a guy that's been / In such an early song?» (Bowie, 1980: Ashes to Ashes).
[127] «We know Major Tom's a junkie / Strung out in heaven's high / Hitting an all-time low» (*Ibidem*).
[128] «My mother said, to get things done / You'd better not mess with Major Tom» (*Ibidem*).
[129] A respeito desta sequência, David Mallet aponta para uma referência visual ao filme 'Quatermass and the Pit', e refere ter discutido com Bowie a ideia de representá-lo suspenso, como «veias» a uni-lo à nave espacial (Cf. *Music Video Exposed: The Groundbreaking Videos of David Mallet*, 2011).
[130] A expressão 'ashes to ashes' [*das cinzas às cinzas*] deriva da prece cerimonial: «We commend unto thy hands of mercy, most mercyful Father, the soul of our [brother/sister] departed, and we commit [his/her] body to the ground, earth to earth, ashes to ashes, dust to dust (…) » (*The Proposed Book of Common Prayer of the Church of England*, 1928: The Order for the Burial of the Dead).
[131] *Vd*. Volume II, Apêndice B.4, #DB048.

Videoclipe registado em vídeo a preto e branco, com a duração 3 minutos e 53 segundos. Apresenta uma narrativa encadeada, que nos remete para apenas um espaço de ação, divido entre a representação da imagem do artista, e o estúdio de gravação, propriamente dito, transitado por meio de corte direto e esbatimento. Sob o ponto de vista da sincronia, a imagem e o som estabelecem entre si uma relação rítmica.

No respeitante à iconografia de Major Tom, *Slow Burn* (Koepke, 2002) sugere a sua leitura simbólica. Não obstante o enfoque dado ao conceito do performer circunscrito à «tin can»[132] da sala de gravação – lembrando o clipe *Space Oddity* de Mick Rock (1973) –, a ambiência espacial é conferida, sobretudo, pelo «espaço estrelado» sugerido pelos pequenos focos de luz refletidos sobre o fundo negro. Contudo, a concretização visual de um astronauta «estacionário», durante os quinze segundos finais do clipe, constitui, por si, o contributo iconográfico mais representativo, recordando a referência de *Hallo Spaceboy* (Bowie, 1995), cuja elegia sugere um *spaceboy* adormecido, de «silhueta estacionária», prestes a ser coberto por «pó de lua»[133].

BLACKSTAR (Bo Johan Renck, 2015)[134]



Figura 39 – Crânio-relíquia de Major Tom. *Blackstar*, 2015.

Videoclipe em formato digital, a cores, com a duração 9 minutos e 59 segundos. Apresenta uma narrativa encadeada entre 4 espaços de ação distintos (três perspetivas distintas

[132] Alusão à nave espacial de Major Tom: «For here am I sitting in a tin can / Far above the world» (Bowie, 1969: Space Oddity).
[133] Referente à letra: «Spaceboy /You're sleepy now / Your silhouette is so stationary / You're released but your custody calls / And I want to be free / Don't you want to be free? / … / But Moondust will cover you». Cf. Bowie, 1995: Hallo Spaceboy.
[134] *Vd*. Volume II, Apêndice B.4, #DB059.

do exterior – daquilo que se crê constituir a «Villa de Omen» –, e um espaço que nos sugere o interior de uma mansarda), os quais apresentam as diferentes personagens (*e.g.* um astronauta jacente (Renck, 2015: 0'00''– 0'40''); um homem de olhos vendados[135] (*Ibidem*: 0'57'') que pontuam a ação, transitada por meio de corte direto.

Sob o ponto de vista de sincronia, *Blackstar* sugere uma relação de pontuação visual-textual, não só pelas referências cantadas (isto é, o *texto*) que são traduzidas visualmente (*e.g.* a representação de uma vela isolada em resposta a «In the Villa of Omen / There's a solitary candle / In the center of it all» (*Ibidem*: 2'36''– 2'50'')). Concomitantemente, o videoclipe sugere uma tradução visual-aural, pela simbiose estabelecida entre as cadências visual e sonora ao nível da estrutura e ambiências que se desenvolvem consoante as tonalidades (ou atonalidades) construídas.

No quadro do «significado», *Blackstar* oferece uma leitura de interpretações profundamente hermética, da qual é possível extrair afinidades visuais e simbólicas com referências de obras cinematográficas (e.g. *Moon* (2009) de Duncan Jones; *Il Decameron* (1971) de Pier Paolo Pasolini), assim como de temas de índole cristã[136]. De igual forma, aporta a referências do seu próprio repertório desde a própria *villa de Omen* (que traça paralelos com a configuração do espaço em *Labyrinth* (Henson, 1986)), à rotina em torno do crânio que incorporou na sua tour *Cracked Actor*, em 1974.

Naquilo que concerne à sua relação com a iconografia de Major Tom, e embora já preconizado anteriormente, *Blackstar* é o primeiro registo que revela o estágio final do astronauta. Deparamo-nos, então, com Major Tom jacente num outro planeta, cuja abertura da viseira denuncia um crânio coberto de joias (Renck, 2015: 1'40''). Este, à semelhança das relíquias de santos católicos mártires, concretiza um culto em torno de si (*Ibidem*: 7'43''– 9'49''), do qual é possível entender uma leitura que, em última análise, prevê o próprio culto em torno da imagem de David Bowie após a sua morte.

[135] Note-se que uma variação da caracterização desta personagem (apelidada por "Button-Eyes") surge no videoclipe *Lazarus* (Renck, 2016), a qual identificamos pela partilha do mesmo "atributo" iconográfico.

[136] Considere-se, a título de exemplo, a referência aos episódios de *Jesus crucificado entre ladrões* (Mt 27:38) e a sua *morte na Cruz* (Lc 23:46), materializada na sequência de texto «Something happened on the day he died / Spirit rose a metre and stepped aside» sobre três "espantalhos" que surgem crucificados num campo de cultivo (Renck, 2015: 06'17'' – 06'25'). Note-se, ainda, a referência visual ao "mau ladrão" assumida na sua identificação com um chapéu negro (Ibidem), mas também, a "ascensão do espírito" sob a forma de um esqueleto decepado que "ascende" de encontro a uma massa planetária (*Ibidem*: 3'16''– 3'26''), apartando-se assim do seu corpo (concretizado no fato de astronauta) e do seu crânio (objeto do culto desenvolvido posteriormente na narrativa).

Considerações finais

Findo este processo em torno do estudo do videoclipe a partir da sistematização e análise da videografia de David Bowie (1969-2017), torna-se possível tecer algumas considerações sobre os objetivos a que nos propusemos responder, os respetivos apuramentos e condicionamentos, assim como as hipóteses de estudo elencadas.

Naquilo que concerne aos objetivos estabelecidos em torno da teorização do videoclipe enquanto objeto artístico, acreditamos que a abordagem considerada permitiu circunstanciar a sua natureza complexa e intermedial. Procurámos um certo distanciamento das propostas consolidadas pelos Estudos de Cinema, de *Media* e Televisão, assim como dos Estudos Literários, por estes encararem apenas as suas valências enquanto discurso visual ou discurso textual, em detrimento de assumirem o videoclipe na sua unidade total. Não obstante das lacunas sentidas ao nível da análise da componente sonora (imposta, essencialmente, pela escassez de bibliografia especializada), traçamos como imperativo a sua valorização, a qual procurámos compreender sempre que possível.

Por outro lado, demonstrámos que a videografia de David Bowie prestou-se ao exercício de aplicabilidade prática dos parâmetros de análise concretizados que, no decurso da confrontação direta entre o objeto e as premissas consideradas, permitiu o seu aprimoramento. De igual modo, o *corpus* analisado possibilitou compreender as suas hipóteses virtualmente inesgotáveis. Assim, e inesperadamente, o estudo dedicado à videografia de David Bowie, enquanto um contributo para o estudo do videoclipe como suporte, permitiu estabelecer paralelos operativos e concetuais entre ambos: tanto ao nível da compreensão da efemeridade e da transitoriedade das propostas, dada a ambivalência «incorpórea e medial» de ambos; como ao nível do exercício de reprodutibilidade e citação de outros media e códigos da cultura visual coevos.

Posto isto, a amplitude das referências veiculadas (quer visuais, quer sonoras), aportam a todo um repertório cinematográfico, literário e plástico, que, por constituírem pontos incontornáveis no seu processo e formulário artístico, torna o seu estudo tão profundamente interessante e complexo. Efetivamente, para uma maior compreensão de alguns conceitos e referências mencionadas, provou-se necessário possuir um conhecimento prévio sobre as inúmeras referências direta e indiretamente associadas ao *corpus* analisado, as quais temos consciência não ter suprimido totalmente. Nesse sentido, e, não obstante das concretizações

efetivadas, aferimos que a presente dissertação não é, portanto, representativa de todas as possibilidades e vertentes passíveis de investigar, que, por uma questão de economia, encontram-se reduzidas a meros apontamentos, quando não omissas. Em última análise, a definição dos objetivos propostos possibilitou compreender as dificuldades em circunscrever um tema interdisciplinar que, sem as devidas limitações e recortes, apresenta um risco de desvio do seu enfoque principal.

Naturalmente, estamos cientes de não ter suprido as inúmeras questões levantadas ao longo da investigação, contudo, acreditamos que estas foram determinantes para substantificar hipóteses de estudo. Importa, portanto, evidenciar algumas das linhas de investigação, de modo a averiguar a sua pertinência e aplicabilidades futuras, assim como a circunstanciar algumas das opções que deliberamos ao longo do corpo da dissertação:

No âmbito do estudo do videoclipe, relevamos a possibilidade do desenho dos parâmetros desenvolvidos sobre um novo recorte, o que invariavelmente sugere uma amostra tão ou mais ambiciosa de modo a produzir resultados significativos. De igual modo, salientamos a hipótese de estreitar as afinidades entre o videoclipe, o *single* e o grafismo do álbum (que procuramos exprimir nos Apêndices constituídos no Volume II), pelas singularidades partilhadas enquanto veículos análogos de promoção e disseminação de referenciais culturais.

Outrossim, provou-se pertinente e válido o estudo de David Bowie no âmbito da História da Arte e Cultura Visual, dada a consciência profundamente visual e intermedial que imprimiu na sua produção artística, de raiz musical. E, nesse sentido, sublinhamos as potencialidades do estudo incidente sobre o seu discurso artístico, o qual circunscrevemos a três vertentes distintas: o discurso interativo (naquilo que são as preocupações que David Bowie estabeleceu, desde cedo, com as permeabilidades plásticas do meio digital, compravadas, a título de exemplo, pelo CD-ROM "Jump They Say" (1993) que nos permitia interagir com a montagem do videoclipe e «dançar com a *data*», tal como interpela a capa); o discurso intermedial (naquilo que são as propostas veiculadas pela plataforma em linha BowieNet (extinta em 2006) e toda a consciência audiovisual impregnada na sua produção artística); e o discurso retrospetivo (naquilo que consistem as propostas em torno da reformulação e apropriação transmedial de referenciais anteriores, como é o caso da peça de teatro *Lazarus*, onde David Bowie (em parceria com Enda Walsh) cita, apropria e transforma a narrativa veiculada em *The Man Who Fell to Earth* (Roeg, 1976)).

Nesse sentido, consideramos igualmente oportuno, lançar uma reflexão sobre a morte como um discurso performativo, não só enquanto um exercício sobre a efemeridade do artista perante a obra que o sobrevive, mas sobretudo enquanto uma ação contínua e sub-reptícia que explorou (desde um primeiro ensaio com o suicídio da persona Ziggy Stardust, a 3 de julho de 1973, à sua progressiva «digitalização», compreendida entre o penúltimo álbum "The Next Day" (2013) e o seu último tweet, estendido ao videoclipe póstumo *No Plan* (Hingston, 2017), o qual acreditamos explorar a sua permanência confinada a um não-lugar digital que, em última instância, substantifica a consciência de Bowie sobre as potencialidades «incorpóreas e mediais» do meio como extensão de si e do seu legado, perpetuados até à obsolescência do suporte.

Apesar das limitações impostas pelos constrangimentos que surgiram ao longo da investigação, acreditamos ter cumprido os objetivos a que nos propusemos. Afirmamos, por fim, que as significações concretizadas serviram, principalmente, de base para um estudo mais exaustivo sobre o videoclipe (quer a título independente, quer sujeito a um *corpus* específico), suporte esse que subentende um complexo e moroso estudo, por vezes ingrato, não obstante do gozo e das «pequenas vitórias» (Bukowski, 2007: 49) que propicia – e de tudo aquilo que nos (i)materializa «a vida, os humores, as crenças e os desejos» (Bowie, 2017: *No Plan*).

Referências bibliográficas

Fontes

AVRO (Emissora) & Bowie, David (Intérprete). (1974, 18 de fevereiro). *Rebel Rebel.* Vídeo YouTube, 04:21. Publicado por TopPop, 6 de novembro de 2015, https://youtu.be/Vy-rvsHsi1o.

Barnbrook, Jonathan (Realizador) & Bowie, David (Intérprete). (2016). *I can't give everything away.* Vídeo YouTube, 04:26. Publicado por emimusic, 6 de abril de 2016, https://youtu.be/OZscv36UUHo.

Barron, Steve (Realizador) & Bowie, David (Intérprete). (1986a). *As the world falls down.* Vídeo YouTube, 03:40. Publicado por emimusic, 26 de fevereiro de 2009, https://youtu.be/CvLnPO9t4Wg.

___ (1986b). *Underground.* Vídeo YouTube, 04:40. Publicado por David Bowie, 11 de julho de 2018, https://youtu.be/Qga12-bAS4A.

Bayer, Samuel (Realização) & Bowie, David (Intérprete). (1995). *The heart's filthy lesson.* Reprodução digital, 04:57. Best of Bowie [DVD], 2002.

___ (1996). *Strangers when we meet.* Reino Unido. Reprodução digital, 04:30. Best of Bowie [DVD], 2002.

Bowie, David (2013). *Love is Lost (Hello Steve Reich Mix).* Vídeo YouTube, 03:12. Publicado por David Bowie, 30 de outubro de 2013, https://youtu.be/dOy7vPwEtCw.

Boylston, Brumby (Realização) & Bowie, David (Intérprete). (2003). *New Killer Star.* Vídeo YouTube, 03:43. Publicado por David Bowie, 20 de fevereiro de 2015, https://youtu.be/fwH1g2fW6Pc.

___ (2004). *Never get old.* Vídeo YouTube, 04:05. Publicado por Jay Parmar, 28 de agosto de 2010, https://youtu.be/7NorNUMoewQ.

Dolezal, Rudi; Rosacher, Hannes (Realização) & Bowie, David (Intérprete). (1997). *Seven years in Tibet.* Reprodução digital, 04:30. Best of Bowie [DVD], 2002.

Dorfman, Stanley (Realização) & Bowie, David (1977). *Be My Wife.* Vídeo YouTube, 03:02. Publicado por David Bowie, 20 de setembro de 2017, https://youtu.be/yjCM_X3xpRM.

Fergunson, Nick (1977). *Heroes.* Vídeo YouTube, 03:28. Publicado por David Bowie, 13 de junho de 2018, https://youtu.be/lXgkuM2NhYI.

Hawley, Dominic; Goffey Nic (Realização) & Bowie, David (Intérprete). (1997). *I'm afraid of Americans.* Reprodução digital, 04:25. Best of Bowie [DVD], 2002.

___ (1999). *The pretty things are going to hell.* Reprodução, 04:18. Publicado por David Bowie 1984, 2016, https://www.dailymotion.com/video/x3zx1qp.

Hingston, Tom (Realização) & Bowie, David (Intérprete). (2013). *I'd rather be high (Venetian Mix).* Vídeo YouTube, 03:53. Publicado por David Bowie, 4 de dezembro de 2013, https://youtu.be/n5sf5s3PIyw.

___ (2014). *Sue (or in a Season of Crime).* Vídeo YouTube, 04:08. Publicado por David Bowie, 15 de novembro de 2014, https://youtu.be/nFX1y62l9C4.

___ (2017). *No plan.* Vídeo YouTube, 04:02. Publicado por David Bowie, 7 de janeiro de 2017, https://youtu.be/xIgdid8dsC8.

Koepke, Gary (Realização) & Bowie, David (Intérprete). (2002). *Slow Burn*. Reprodução digital, 03:53. Best of Bowie [DVD], 2002.

Mallet, David (Realização) & Bowie, David (Intérprete). (1979a). *Boys Keep Swinging.* Vídeo YouTube, 03:17. Publicado por David Bowie, 25 de junho de 2018, https://youtu.be/2KcOs70dZAw.

___ (1979b). *DJ.* Vídeo YouTube, 04:07. Publicado por David Bowie, 4 de julho de 2018, https://youtu.be/MRRmU_pOXnk.

___ (1979c). *Look back in anger.* Vídeo YouTube, 03:00. Publicado por David Bowie, 27 de setembro de 2017, https://youtu.be/eszZfu_1JM0.

___ (1979d). *Space Oddity*. Vídeo YouTube, 04:36. Publicado por ThamesTart, 14 de maio de 2007, https://youtu.be/K2wWWUvROuI.

___ (1980a). *Ashes to Ashes.* Vídeo YouTube, 03:49. Publicado por emimusic, 6 de março de 2009, https://youtu.be/CMThz7eQ6K0.

___ (1980b). *Fashion.* Vídeo YouTube, 03:25. Publicado por David Bowie, 10 de julho de 2018, https://youtu.be/F-z6u5hFgPk.

___ (1981a). *The Drowned Girl.* Vídeo YouTube, 02:38. Publicado por David Bowie, 9 de julho de 2018, https://youtu.be/z0smYeB7Zxc.

___ (1981b). *Wild is the Wind.* Vídeo YouTube, 03:33. Publicado por David Bowie, 16 de julho de 2018, https://youtu.be/YsqlXkkEKxI.

___ (1983a). *China Girl.* Vídeo YouTube, 04:05. Publicado por David Bowie, 19 de junho de 2018, https://youtu.be/_YC3sTbAPcU.

___ (1983b). *Let's Dance.* Vídeo YouTube, 03:08. Publicado por David Bowie, 14 de junho de 2018, https://youtu.be/VbD_kBJc_gI.

___ (1985a). *Loving the Alien.* Vídeo YouTube, 04:45. Publicado por David Bowie, 26 de junho de 2018, https://youtu.be/ns2hmyP0mGY.

___ (1985b). *Dancing in the Streets.* Vídeo YouTube, 02:59. Publicado por David Bowie, 2 de julho de 2018, https://youtu.be/HasaQvHCv4w.

___ (1996). *Hallo Spaceboy.* Reprodução digital, 04:20. Best of Bowie [DVD], 2002.

___ (1993a). *Nite Flights* [video não creditado]. Reprodução digital, 04:44. *Bowie: The Video Collection* [2VCD].

___ (1993b). *You've been around* [video não creditado]. Reprodução digital, 04:39. *Bowie: The Video Collection* [2VCD].

Michell, Roger (Realização) & Bowie, David (Intérprete). (1993). *Buddha of Suburbia.* Vídeo YouTube, 04:26. Publicado por David Bowie, 6 de julho de 2018, https://youtu.be/xHPIAFaKd1I.

Mondino, Jean-Baptiste (Realização) & Bowie, David (Intérprete). (1987). *Never let me down.* Vídeo YouTube, 04:54. Publicado por David Bowie, 18 de julho de 2018, https://youtu.be/pCjeX08WdYQ.

Murakami, Jimmy T. (1986). *When the wind blows.* Vídeo YouTube, 03:12. Publicado por Thorsten Loesch, 5 de agosto de 2013, https://youtu.be/QLZgXm4EoHI.

Oursler, Tony (Realização) & Bowie, David (Intérprete). (2013). *Where are we now?* Vídeo YouTube, 04:34. Publicado por David Bowie, 8 de janeiro de 2013, https://youtu.be/QWtsV50_-p4.

Pal-Chaudhuri, Indrani; Klinko, Markus (Realização) & Bowie, David (Intérprete). (2013). *Valentine's day.* Vídeo YouTube, 03:08. Publicado por David Bowie, 8 de janeiro de 2013, https://youtu.be/S4R8HTIgHUU.

Pope, Tim (Realização) & Bowie, David (Intérprete). (1987). *Time will crawl.* Vídeo YouTube, 04:08. Publicado por David Bowie, 29 de junho de 2018, https://youtu.be/YHU28e8hZkA.

Renck, Bo Johan (Realização) & Bowie, David (Intérprete). (2015). *Blackstar.* Vídeo YouTube, 09:59. Publicado por David Bowie, 19 de novembro de 2015, https://youtu.be/kszLwBaC4Sw.

___ (2016). *Lazarus.* Vídeo YouTube, 04:08. Publicado por David Bowie, 7 de janeiro de 2016, https://youtu.be/y-JqH1M4Ya8.

Rock, Mick (Realização) & Bowie, David (Intérprete). (1972a). *John, I'm Only Dancing*. Vídeo YouTube, 03:02. Publicado por David Bowie, 9 de julho de 2015, https://youtu.be/lmVVyhpuFRc.

___ (1972b). *The Jean Genie.* Vídeo YouTube, 04:16. Publicado por David Bowie, 9 de julho de 2015, https://youtu.be/kMYg_Ra4cr8.

___ (1973a). Space Oddity. Vídeo YouTube, 05:04. Publicado por David Bowie, 9 de julho de 2015, https://youtu.be/iYYRH4apXDo.

___ (1973b). *Life on Mars?* Vídeo YouTube, 04:09. Publicado por David Bowie, 9 de julho de 2015, https://youtu.be/AZKcl4-tcuo.

Rolston, Matthew (Realização) & Bowie, David (Intérprete). (1993). *Miracle Goodnight.* Vídeo YouTube, 04:12. Publicado por David Bowie, 5 de julho de 2018, https://youtu.be/Veg0U9bju1k.

Romanek, Mark (Realização) & Bowie, David (Intérprete). (1993a). *Black tie, White noise.* Vídeo YouTube, 04:11. Publicado por David Bowie, 27 de junho de 2018, https://youtu.be/HuhA6EPpBVo.

___ (1993b). *Jump they say.* Vídeo YouTube, 04:02. Publicado por David Bowie, 22 de junho de 2018, https://youtu.be/xPZWgCLMsW8.

Roper, Barnaby (Realização) & Bowie, David (Intérprete). (2013). *Love is Lost (Hello Steve Reich Mix).* Vídeo YouTube, 10:26. Publicado por David Bowie, 14 de novembro de 2013, https://youtu.be/VpXleysIs90.

Sant, Gus van (Realização) & Bowie, David (Intérprete). (1990). *Fame'90.* Vídeo YouTube, 03:45. Publicado por David Bowie, 15 de junho de 2018, https://youtu.be/_Up1s8z7jH8.

Sigismondi, Floria (Realização) & Bowie, David (Intérprete). (1997a). *Dead man walking.* Reprodução digital, 03:50. Best of Bowie [DVD], 2002.

___ (1997b). *Little wonder.* Reprodução digital, 04:05. Best of Bowie [DVD], 2002.

___ (2013a). *The next day.* Vídeo YouTube, 02:58. Publicado por David Bowie, 7 de maio de 2013, https://youtu.be/7wL9NUZRZ4I.

___ (2013b). *The stars (are out tonight).* Vídeo YouTube, 05:54. Publicado por David Bowie, 25 de fevereiro de 2013, https://youtu.be/gH7dMBcg-gE.

Stern, Walter (Realização) & Bowie, David (Intérprete). (1999a). *Thursday's Child*. Reprodução digital, 04:46. Best of Bowie [DVD], 2002.

___ (1999b). *Survive*. Reprodução digital, 03:30. Best of Bowie [DVD], 2002.

Temple, Julien (Realização) & Bowie, David (Intérprete). (1984a). *Blue Jean*. Vídeo YouTube, 03:25. Publicado por David Bowie, 28 de junho de 2018, https://youtu.be/NZnryZ5rDbs.

___ (1984b). *Blue Jean (Alternate version for MTV).* Reprodução, 03:54. Publicado por David Bowie, 2013, https://vimeo.com/56650129.

___ (1986). *Absolute Beginners*. Vídeo YouTube, 07:51. Publicado por David Bowie, 20 de junho de 2018, https://youtu.be/iCJLOXqnT2I.

___ (1987). *Day-in Day-out*. Vídeo YouTube, 06:43. Publicado por David Bowie, 21 de junho de 2018, https://youtu.be/eK4MyREDv1M.

Thomson, Malcolm J. (Realização) & Bowie, David (Intérprete) (1969). *Space Oddity*. Reprodução digital, 03:49. Best of Bowie [DVD], 2002.

Yukich, Jim (Realização) & Bowie, David (Intérprete) (1983). *Modern Love.* Vídeo YouTube, 03:49. Publicado por David Bowie, 14 de junho de 2018, https://youtu.be/HivQqTtiHVw.

Referências bibliográficas

Alexander, Ella (2013, 31 de outubro). Join Bowie on His Vuitton Voyage. *Vogue*. Disponível em https://www.vogue.co.uk/gallery/david-bowie-louis-vuitton-campaign-revealed.

Arnheim (2006). *Arte e Percepção Visual. Uma psicologia da visão criadora.* São Paulo: Pioneira Thomson.

Aufderheide, P. (1986). Music videos: The look of the sound, in Gitlin, T. (ed.), *Watching Television.* New York: Pantheon.

Aumont, Jacques & Marie, Michel (2013). *A análise do filme*. Lisboa: Texto & Grafia.

Auséron, Santiago (1998). *La imagen sonora. Notas para una lectura filosófica de la nueva música popular.* Valencia: Episteme.

Auslander, Phillip (2009). Musical persona: the physical performance of popular music, in Scott, Derek B. (ed.), *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*, Farnham: Ashgate.

Barthes, Roland (1978). *Mitologias*. Lisboa: Edições 70.

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

Baudrillard, Jean & Poster, Mark. (ed.). (1988). *Selected Writings.* Cambridge: Polity.

___ (1997). *A troca simbólica e a morte*. Lisboa: Edições 70.

Baxter, Richard L.; Riemer, Cynthi de; Landini, Ann; Lesli, Larry & Singletary, Michael W. (1985). A Content Analysis of Music Video, *Journal od Broadcasting & Electronic Media,* 29 (3): 333-340.

Belting, Hans (2014). *Antropologia da Imagem*. Lisboa: KKYM+EAUM.

Berger, John (2002). *Modos de ver*. Lisboa: Edições 70.

Brackett, Donald (2008). *Dark Mirror: the pathology of the singer-songwriter*. Westport, Connecticut: Praeger.

Broackes, Victoria & Marsh, Geoffrey (2013). *David Bowie Is.* Londres: V&A Publications.

Buckley, David (2005). *Strange Fascination. David Bowie: the definitive Story*. Londres: Virgin Books.

Bukowski, Charles (2007). *The People Look Like Flowers at Last*. Nova Iorque: Harper Collins.

Burke, Marina (2009). The transition to sound: a critical introduction, in Harper, Graeme (ed.), *Sound and Music in Film and Visual Media: a critical review.* Nova Iorque/Londres: Bloomsbury, pp. 58-86.

Carr, Roy & Murray, Charles Shaar (1981). *Bowie: An Illustrated Record*. Richmond: Eel Pie Publishing.

Chion, Michel (1994). *Audio-Vision. Sound on Screen*. Nova Iorque: Columbia University Press.

The Church of England (2008). *The Book of Common Prayer: as proposed in 1928.* Norwich: Canterbury Press.

Coelho, Lilian Reichert (2003). As Relações entre canção, imagem e narrativa nos videoclipes. *XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, Belo Horizonte. [1-12]. Disponível em <https://bit.ly/2KvR192>.

Cossar, John Harper (2007). *Snakes and Funeral: Aesthetics and American Widescreen Films*. Atlanta (GA): Georgia State University.

Costa, João Pedro da (2016). *Da MTV para o YouTube: a convergência dos vídeos musicais*. Porto: Edições Afrontamento.

Daniels, Dieter (2004). Sound & Vision in Avantgarde & Mainstream. *Media Art Net.* Artigo consultado a 22 de junho de 2018, disponível em http://www.medienkunstnetz.de/themes/image-sound_relations/sound_vision/print/.

Devereux, Eoin; Dillane, Aileen & Power, Martin J. (2015). *David Bowie: Critical Perspectives*. Nova Iorque/Londres: Routledge.

Didi-Huberman, Georges (2011). *O que nós vemos, o que nos olha.* Porto: Dafne Editora

Diogo, Andréa (2018, maio). *Sound and Vision: contributos para o estudo do videoclipe*. Comunicação apresentada no VIII Encontro Anual da Associação de Investigadores da Imagem em Movimento, Aveiro [Texto inédito, aguarda publicação em Ata].

___ (2018, julho). «*Ch-Ch-Changes, turn and face the strange». David Bowie and the gender-fluid construct: a diachronic reading of a visual manifesto (1970-1974).* Comunicação apresentada na Conferência Internacional "Keep it Simple, Make it Fast! Gender, differences, identities and DIY cultures", Porto. [Texto inédito, aguarda publicação em Ata].

Doty, William G. (2000). *Mythography: the study of myths and rituals.* Tuscaloosa/Londres: The University of Alabama Press.

Duarte, Joana (2018). «*Se não se podem ver filmes, leiam-se as revistas». Uma abordagem da imprensa cinematográfica em Portugal (1930-1960).* Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Dissertação de Mestrado.

Duncan, Paul (2017). *David Bowie: The Man Who Fell to Earth*. [S.l.]: Taschen.

Elwes, Catherine (2005). *Video Art: a guided tour.* Londres: I. B. Taurus.

Fiske, John (1984). "Videoclippings". *Australian Journal of Cultural Studies,* 2 (1): 110-114.

___ (1986). "Post-Structural Post-Modern". *Journal of Communication Inquiry*, 10 (1): 74-79. doi: 10.1177/019685998601000110.

Flores, Victor (2012). *A imagem técnica e as suas crenças: a confiança visual na era digital*. Lisboa: Veja.

Frith, Simon; Goodwin, Andrew & Grossberg, Lawrence (1993). *Sound & Vision: The Music Video Reader*. Londres/Nova Iorque: Routledge.

Gehr, Richard (1983). The MTV Aesthetic. *Film Comment,* 19 (4): 37-40.

Genette, Gerárd (1989). *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

Gil, Isabel Capeloa (2011). *Literacia Visual. Estudos sobre a inquietude da imagem*. Lisboa: Edições 70.

Goddard, Simon (2013). *Ziggyology. A Brief History of Ziggy Stardust.* Londres: Ebury Press.

Goodwin, Andrew (1992). *Dancing in the Distraction Factory: Music Television and Popular Culture.* Minnesota: University of Minnesota Press.

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

Halligan, Benjamin (2016). A promo video is simply an advertisement for a song?, in Heinze, C. & Niebling, L. (eds). *Populäre Musikkulturen im Film. Film und Bewegtbild in Kultur und Gesellschaft*. Wiesbaden: Springer, 399-428. doi: 10.1007/978-3-658-10896-0_20.

Inglis, Ian (2010). *Popular Music and Television in Britain*. Farnham: Ashgate.

Izod, John (2001). *Myth, Mind and the Screen: understanding the heroes of our Time.* Cambridge: Cambridge University Press.

Jung, Carl Gustav (1968). The Concept of the Collective Unconscious. *The Archetypes and the Collective Unconscious. The Collected Works* [1936]. Volume 9. Londres: Routledge & Kegan Paul.

Kaplan, E. Ann (1987). *Rocking around the Clock: Music Television, Postmodernismo and Consumer Culture*. Londres: Methuen.

Kosgaard, Mathias Bonde (2012). Creation and erasure: music video as a signaletic form of practice. *Journal of Aesthetics & Culture*, 4(1): 1-8. doi 10.3402/jac.v4i0.18151.

___ (2013). Music Video Transformed, in Richardson, John; Gorbman, Claudia; Vernallis, Carol (ed.), *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics.* Nova Iorque: Oxford University Press. Obra consultada em linha. Disponível em https://books.google.pt/books?isbn= 9780199985104 (acedida a 27/05/2018).

___ (2017). *Music Video after MTV: audiovisual studies, new media and Popular music.* Routledge. Obra consultada em linha. Disponível em https://books.google.pt/books?isbn= 1317208323 (acedida a 27/05/2018).

Lévi-Strauss, Claude (2001). *Myth and Meaning.* Nova Iorque: Routledge.

Lewis, Lisa A. (1990) *Gender Politics and MTV: Voicing the Difference.* Philadelphia: Temple University Press.

Link, Stan (2009). Leitmotif. Persuasive Musical Narration, in Harper, Graeme (ed.), *Sound and Music in Film and Visual Media: a critical review*. Nova Iorque/Londres: Bloomsbury, pp. 180-193.

London, Barbara (2010). Looking at Music, in Keazor, Henry & Wübbena, Thorsten (eds.), *Rewind, Play, Fast Forward: The Past, Present and Future of the Music Video*. Bielefeld: Transcript, pp. 59-65. Obra consultada em linha através da plataforma *Google Books*, disponível em https://books.google.pt/books?isbn=3839411858.

Lorch, Sue (1988). Metaphor, metaphysics and MTV. *Journal of Popular Culture*, 22 (3): 131-141.

Lurie, Robert Dean (2016). *We can be Heroes: The Radical Individualism of David Bowie.* [S.l.]: Liberty Island Media.

MacLeod, Duncan (2007, 28 de agosto). David Bowie Never Gets Old on Vittel. *Inspiration Room.* Disponível em http://theinspirationroom.com/daily/2007/david-bowie-never-gets-old-on-vittel/.

Maier, Carmen Daniela & Cross, Judith Leah (2014). A multimodal analysis of the environment beat in a music video. Djonov, E. & Zhao, S. (eds), *Critical Multimodal Studies of Popular Discourse*. Nova Iorque: Routledge, pp.109-124.

Magalhães, Andreia (2007, dezembro). Filmes e vídeo de artistas: características gerais dos suportes e problemas de conservação relacionados, in Almeida-Matos, Lúcia (coord.), "Preservação da Arte Contemporânea", *Boletim APHA*, 5: [1-42]. Disponível em http://www.apha.pt/wp-content/uploads/boletim5/2-AndreiaMagalhaes.pdf.

Marcus, Greil (1980). Rock films, in Miller, Jim (ed.), *The Rolling Stone Illustrated History of Rock & Roll.* New York: Rolling Stone Press, pp. 390-400.

Merkur, Daniel (2004). *Psychoanalytic Approaches to Myth*. Nova Iorque: Routledge.

McLuhan, Marshall (1964). *Understanding Media: the extensions of Man*. Nova Iorque: Signet Books.

MoMA (1985). *Music Video: the Industry and its Fringes* [press release]. Reprodução digital disponível em https://www.moma.org/documents/moma_press-release_332944.pdf.

Monteiro, Ricardo Nogueira de Castro (2012). Syncretic strategies of production of meaning in videoclips. Relations between forms of expression and content in the analysis of Britney Spears' If you seek Amy'. *Atas do X Congresso Internacional da Associação Internacional de Estudos Semiótic*os (IASS/AIS). Universidade da Coruña. ISBN 978-84-9749-522-6, pp. 1773-1782.

Moore, Allan F. (2012*). Song Means: analyzing and interpreting recorded popular song*. Farnham: Ashgate.

Napoli, Maria Donata (2012). Short Review of the Relationship between video, music and art. *CITAR Journal,* 4(1): 33-40. doi: 10.7559/citarj.v4i1.39.

O'Brien, Charles (2005). *Cinema's conversion to sound: technology and film style in France and the US.* Bloomington (IN): Indiana University Press.

Panofsky, Erwin (1989*). O significado nas Artes Visuais*. Lisboa: Editorial Presença.

Pegg, Nicholas (2016). *The Complete David Bowie*. Londres: Titan Books.

Perisic, Zoran (2000). *Visual Effects Cinematography*. Waltham, Massachussets: Focal Press.

Peverini, Paolo (2011). Videoclip e intermedialità. Nuove traiettorie di una forma breve. *E/C Rivista on-line dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici.* Roma. Disponível em linha http://www.ec-aiss.it/index_d.php?recordID=568.

Pullen, Christopher (2009). MTV. Contemporary Music Video Culture in Television and Film Drama: Narrative, Performance and (Post)Modernity, in Harper, Graeme (ed.), *Sound and Music in Film and Visual Media: a critical review.* Nova Iorque/Londres: Bloomsbury, pp. 406-424.

Railton, Diane & Watson, Paul (2011). *Music Video and the Politics of Representation*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Record Mirror (1972). And Now?. *The David Bowie Story* [Edição especial], [1-27].

Rogers, Holly (2014). Twisted Synaesthesia: music video and the visual arts. *Art or Sound*, 2. Milão: Fondazione Prada, pp. 383-388.

Roncallo Dow, Sergio & Uribe-Jongbloed, Enrique (2017, junho). La estética de los videoclipes: propuesta metodológica para la caracterización de los prouctos audiovisuales musicales. *Cuardernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas,* 12 (1): 79-109. ISSN 1794-6670.

Rose, Gillian (2001). *Visual Methodologies: an introduction to the Interpretation of Visual Materials*. Londres: Sage Publications.

Sandford, Christopher (1997). *Bowie: Loving the Alien*. Cambridge: Da Capo Press.

Schmitt, Thomas (2010). The Genealogy of the Clip Culture, in Keazor, Henry & Wübbena, Thorsten (eds.), *Rewind, Play, Fast Forward: The Past, Present and Future of the Music Video.* Bielefeld: Transcript. Obra consultada através da plataforma *Google Books,* disponível em https://books.google.pt/books?isbn=3839411858.

Selva Ruíz, David (2012). La visualización de la música en el videoclipe, *Âmbitos*. 21(A): 101-115.

___ (2006). Aportaciones del videoclip musical a la carrera artística de una megastar del rock: el caso de David Bowie. *Boletín de Arte, númeeo 26-27.* Universidad de Málaga (745-757).

___ (2009). David Bowie: la identidad como experimento a través del videoclip [artigo em linha]. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios,* 42. ISSN-e 1139-3637. Disponível em http://webs.ucm.es/info/especulo/numero42/dbowie.html

Sedeño-Valdellós, A.; Rodríguex López, J.; Roger Acuña, S. (2016). El videoclip postelevisivo actual. Propuesta metodológica y análisis estético, *Revista Latina de Comunición Social*, 71: 332-348. doi 10.4185/RLCS-2016-1098.

Simonelli, David (2012). *Working class heroes: rock music and British society in the 1960s and 1970s.* Lanham: Lexington Books.

Smiraglia, Richard P. (1997). *Describing music materials: a manual for descriptive cataloguing of printed and recorded music, music videos, and archival music collections*. Lake Crystal (MN): Soldier Creek Press.

Strecker, Erin (2011, 14 de outubro). Lyric Videos: Is this a trend now? Britney Spears's 'Criminal' joins the YouTube fray [artigo em linha]. *Entertainment Weekly*. Disponível em https://www.ew.com/article/2011/10/14/lyric-videos-is-this-a-trend-now-britney-spears-criminal-joins-the-youtube-fray/.

Vernallis, Carol (2004). *Experiencing Music Video: Aesthetics and Cultural context.* Nova Iorque: Columbia University Press.

___ (2013). Accelerated Aesthetics: A New Lexicon of Time, Space and Rhythm, in Vernallis, Carol; Herzog, Amy & Richardson, John (eds.), *The Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media.* Nova Iorque: Oxford University Press, pp. 707-731.

Viñuela Sanches, Eduardo (2013). El videoclipe del siglo XXI: el consume musical de la televisión a internet. *Musiker*, 20. eISSN: 2174-551x, 167-185.

___ (2015, fevereiro). A Critical Overview of the Methodologies for the Study of Music Video. *Oceánide*, 7: [1-10].

Walker, James R. (1987). The context of MTV: Adolescent entertainment media use and music television. *Popular Music and Society,* 11 (3): 1-9. doi: 10.1080/03007768708591283

Walsh, Enda (2016). This Way or no Way, You Know I'll Be Free, in Bowie & Walsh (eds.), *Lazarus: The Complete Book and Lyrics.* Nick Hern Books (Edição Kindle).

Williams, Alan (1999). The Raw and the Coded: sound conventions and the transition of the talkies, in Brophy, Philip (ed.), *Cinesonic: the world of sound in Film*. Sydney: Australian Film Television & Radio School (AFTRS), 229-243.

Yuste Gonzaléz, Javier (2016). *Major Bowie: la influencia de la ciencia-ficcion y la espacial en la vida y musica de David Bowie.* [S.l.]: CreateSpace Independent Publishing.

Dicionários e enciclopédias

Aumont, Jacques & Marie, Michel (2006). *Dicionário teórico e crítico de cinema*. São Paulo: Papirus Editora.

Borba, Tomás & Graça, Fernando Lopes (1958). *Dicionário de Música.* Lisboa: Edições Cosmos.

Carson, Tom (s.d.). "David Bowie". *Encyclopaedia Britannica*. Disponível em https://www.britannica.com/biography/David-Bowie.

Collins English Dictionary (1991). Glasgow: HarperCollins Publishers.

The Columbia Encyclopedia [6a edição] (2001). Nova Iorque: Columbia University Press.

Dicionário da Língua Portuguesa (2014). Porto: Porto Editora.

Grand Usuel Larousse: dictionnaire encyclopédique (1997). Paris: Éditions Larousse.

Journout, Marie-Thérèse (2009). *Vocabulário de cinema.* Lisboa: Edições 70.

Larkin, Colin (2011). *The Encyclopedia of Popular Music*. Londres: Omnibuss Press.

Macey, Davi (2001). *Dictionary of Critical Theory.* Londres: Penguin Books.

Oxford Advanced Learner's Dictionary (1995). Oxford: Oxford University Press.

Sheperd, John; Horn, David; Laing, Dave; Oliver, Paul & Wicke, Peter (ed.) (2003). *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World. Volume II: Performance and Production.* Nova Iorque: Continuum.

Silva, Jorge Henrique Pais da & Calado, Margarida (2005). *Dicionário de termos de Arte e Arquitectura*. Barcarena: Editorial Presença.

Recursos audiovisuais

- Registos visuais

Armstrong, Michael (1969). *The Image.* Reino Unido. Curta-metragem [14 minutos]: sonoro, a preto e branco.

BBC (1964). "Society for the Prevention of Cruelty to Long-Haired Men". *Tonight*. Vídeo YouTube, 04:03. Publicado por Bowie Forever, 13 de janeiro de 2016, https://youtu.be/w-ShvccGqsw.

Best of Bowie [2DVD]. (2002). Reino Unido: EMI. UK4901039.

Bowie: The Video Collection [2VCD]. (1993). Reino Unido: EMI/Picture Music International. PMCD 4911862.

Clarke, Alan (1982). *Baal.* Reino Unido: Filme [64 minutos]: sonoro, a cores.

Crystal June Rock (1979). Vídeo YouTube, 00:29. Publicado por Silver Solstice, 26 de janeiro de 2013, https://youtu.be/UWXAOMD1Tfg.

Damski, Mel (1983). *Yellowbeard*. Reino Unido. Filme [96 minutos]: sonoro, a cores.

Dexter, John (1969). *The Virgin Soldiers.* Reino Unido. Filme [96 minutos]: sonoro, a cores.

Edel, Uli (1981). *Christiane F.: Wir Kinder vom Bahnhof Zoo.* Alemanha Ocidental. Filme [138 minutos]: sonoro, a cores.

Fletcher, Ian (Realização) & Oingo Boingo (Intérprete). (1985). *Weird Science*. Vídeo YouTube, 03:32. Publicado por Ignazio Deddu, 3 de fevereiro de 2010, https://youtu.be/Jm-upHSP9KU.

Gavras, Romais (2013). *Louis Vuitton: L'Invitation au Voyage.* Vídeo YouTube, 06:19. Publicado por DVDBW, 3 de janeiro de 2014, https://youtu.be/kMswI4VCdMc.

Gibbs, Ed & Shah, Rubita (2015). *Let's Dance: Bowie Down Under*. Austrália. Documentário, curta-metragem [11 minutos]: sonoro, a cores.

Goth, Andrew (1999). *B.U.S.T.E.D.* [*Everybody Loves Sunshine*]. Reino Unido. Filme [97 minutos]: sonoro, a cores.

Hale, James (2012a). *David Bowie and the Story of Ziggy Stardust*. Reino Unido, BBC. Documentário [60 minutos]: sonoro, a cores.

Hale, James (2012b). *The Genius of David Bowie*. Reino Unido, BBC. Documentário [60 minutos]: sonoro, a cores.

Hemmings, David (1968). *Just a Gigolo.* Alemanha Ocidental. Filme [147 minutos]: sonoro, a cores.

Henson, Jim (1986). *Labyrinth.* Reino Unido. Filme [100 minutos]: sonoro, a cores.

Hitchcock, Alfred (1927). *The Lodger: A Story of the London Fog*. Reino Unido. Filme [68 minutos]: sonoro, a preto e branco.

Hughes, John (1985). *Weird Science*. EUA. Filme [94 minutos]: sonoro, a cores.

Hull, Rick (Realizador); Burns, Kevin (Produtor). (2002) & A&E (Emissora): "David Bowie: Sound and Vision". *Biography.* Vídeo YouTube, 86 minutos. Publicado por Universal Nostalgia, 3 de março de 2016, https://youtu.be/iem33M5gai0.

Jackson, Dianne & Murakami, Jimmy T. (1982). *The Snowman.* Reino Unido. Curta-metragem [26 minutos]: sonoro, a cores.

Jones, Duncan (2009). *Moon*. Reino Unido/EUA. Filme [97 minutos]: sonoro, a cores.

Kendall, Nicholas (1999). *Mr. Rice's Secret.* Canadá. Filme [113 minutos]: sonoro, a cores.

Kubrick, Stanley (1968). *2001: A Space Odyssey.* Reino Unido/EUA. Filme [149 minutos]: sonoro, a cores.

Landis, John (1985). *Into the Night.* EUA. Filme [135 minutos]: sonoro, a cores.

Lynch, David (Realizador) & Massive Attack (Intérprete). (1991). *Unfinished Sympathy*. Vídeo YouTube, 05:20. Publicado por massiveattack, 6 de março de 2009, https://youtu.be/ZWmrfgj0MZI.

___ (1992). *Twin Peaks: Fire Walk with Me.* EUA. Filme [134 minutos]: sonoro, a cores.

Mahoney, Brian (1970). *Pierrot in Turquoise or The Looking Glass Murders.* Reino Unido. Curta-metragem [27 minutos]: sonoro, a cores.

Mallet, David (1984). *David Bowie: Serious Moonlight.* Canadá. Documentário [87 minutos]: sonoro, a cores.

Millaney, Scott (2013). "David Bowie: The Golden Years of Music Video". *Video Killed the Radio Star,* 5(4). Reino Unido. Documentário [22 minutos]: sonoro, a cores.

MTV (1993a). *David Bowie Introduces his own videos, part 1/2* [MTV David Bowie: The Hits]. Vídeo YouTube, 04:46 [reprodução digital abreviada de transmissão original]. Publicado por NafouteVHS, 11 de agosto de 2010, https://youtu.be/-raxQK80vcc.

___ (1993b). *David Bowie Introduces his own videos, part 2/2* [MTV David Bowie: The Hits]. Vídeo YouTube, 08:13 [reprodução digital abreviada de transmissão original]. Publicado por NafouteVHS, 11 de agosto de 2010, https://youtu.be/OydHOGb73dE.

Nolan, Christian (2006). *The Prestige.* EUA/Reino Unido. Filme [130 minutos]: sonoro, a cores.

Ogilvy & Mather (Realização) & AOC Production (Produção). (2003). *Vittel: Chaque Jour Une Vie Nouvelle*. Vídeo YouTube, 00:30. Publicado por AOC Production, 16 de março de 2017, https://youtu.be/moTzI1yRAgs.

Ôshima, Nagisa (1983). *Merry Christmas Mr. Lawrence.* Reino Unido. Filme [120 minutos]: sonoro, a cores.

Pasolini, Pier Paolo (1971). *Il Decameron.* Itália. Filme [111 minutos]: sonoro, a cores.

Pennebaker, D. A. (1973). *Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*. Reino Unido. Documentário [90 minutos]: sonoro, a cores.

Pepsi-Cola (1987). *Creation*. Video YouTube, 00:59. Publicado por thevisitor, 29 de setembro de 2009, https://youtu.be/rxlZYnFtqNI.

Polanski, Roman (1976). *Le Locataire.* França. Filme [126 minutos]: sonoro, a cores.

Roeg, Nicolas (1976). *The Man who fell to Earth.* Reino Unido. Filme [140 minutos]: sonoro, a cores.

Romanek, Mark (1994). *Closer.* Vídeo YouTube, 04:41. Publicado por Nine Inch Nails, 16 de junho de 2009, https://youtu.be/PTFwQP86BRs.

Saville, Cal (Realização). (2013). *Discovering: Bowie.* Reino Unido. Documentário [45 minutos]: sonoro, a cores.

Scorsese, Martin (1988). *The Last Temptation of Christ*. EUA. Filme [300 minutos]: sonoro, a cores.

Scott, Tony (1983). *The Hunger*. Reino Unido/EUA. Filme [97 minutos], sonoro a cores.

Schnabel, Julian (1996). *Basquiat.* EUA. Filme [107 minutos]: sonoro, a cores.

Shepard, Richard (1991). *The Linguini Incident.* EUA. Filme [108 minutos]: sonoro, a cores.

Stern, Walter (Realizador) & The Verve (Intérprete). (1997). *Bittersweet Symphony.* Vídeo YouTube, 04:37. Publicado por TheVerveVEVO, 28 de fevereiro de 2009, https://youtu.be/1lyu1KKwC74.

Stiller, Ben (2001). *Zoolander*. EUA. Filme [90 minutos]: sonoro, a cores.

Temple, Julien (1984). *Jazzin' for Blue Jean*. Reino Unido. Curta-metragem [20 minutos]: sonoro, a cores.

___ (1986). *Absolute Beginners*. Reino Unido. Filme [120 minutos]: sonoro, a cores.

Veronesi, Giovanni (1998). *Il mio West* [Gunslinger's Revenge]. Itália. Filme [95 minutos]: sonoro, a cores.

VH1 (2011). *Music Video Exposed: The Groundbreaking Videos of David Mallet*. EUA. Documentário [109 minutos]: sonoro, a cores.

Whately, Francis (Realização). (2013). *David Bowie: Five Years*. Reino Unido. Documentário [60 minutos]: sonoro, a cores.

___ (2017). *David Bowie: The Last Five Years*. Reino Unido. Documentário [90 minutos]: sonoro, a cores.

Yentob, Alan (1975). *Cracked Actor*. Reino Unido. Documentário [53 minutos]: sonoro, a cores.

- Registos sonoros

Beatles, The (1967). *Sgt. Pepper's Lonely Hearst Club Band*. [CD]. UK: Parlophone, 1993, PCS-7027.

Bowie, David (1967). *David Bowie.* [LP]. UK: Deram, DML-1007.

___ (1969). *David Bowie* [2015]. [LP]. EU: Parlophone Records, DB-69731.

___ (1970). *The Man Who Sold the World.* [LP]. UK: Mercury, 6338-041.

___ (1971). *Hunky Dory* [1972]. [LP]. Canada: RCA/Victor, SF-8244/LSP-4623.

___ (1972). *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars.* [LP]. Nova Iorque: RCA/Victor, AYL1-3843.

___ (1973a). *Aladdin Sane* [1984]. [LP]. Alemanha: RCA International, NL 83890.

___ (1973b). *Pin Ups.* [LP]. Nova Iorque: RCA/Victor, APL1-0291.

___ (1974). *Diamond Dogs.* [LP]. Nova Iorque: RCA/Victor, CPL1-0576.

___ (1975). *Young Americans.* [LP]. UK: RCA/Victor, RS1006.

___ (1976). *Station to Station.* [LP]. Roma: RCA/Victor, APL1-1327/ FKAY30946.

___ (1977a). *Low* [LP]. Hérouville/Berlin: RCA Records, PL12030.

___ (1977b). *Heroes* [LP]. Berlin: RCA Records, PL12522.

___ (1979). *Lodger* [LP]. Montreux/Nova Iorque: RCA Records, INTS5212.

___ (1980). *Scary Monsters and Super Creeps* [CD]. Nova Iorque: RCA Records, PL13647.

___ (1983). *Let's Dance*. [CD]. Nova Iorque: EMI, SQ-517093.

___ (1984). *Tonight.* [CD]. Nova Iorque: EMI, SJ-17138.

___ (1987). *Never Let Me Down.* [CD]. UK: EMI, 7243-4-93097-2-2.

___ (1993). *Black Tie White Noise.* [CD]. Nova Ioque: BMG/Savage Records, F:BM650.

___ (1995). *Outside. The Nathan Adler Diaries: The Hyper-Cycle.* [CD]. Nova Ioque: Virgin, ISBN: 1-885381-08-5.

___ (1997). *Earthling.* [LP]. EU: Sony Music Entertainment/ISO Records, MOVLP815.

___ (1999). *"Hours…".* [CD]. Nova Iorque: ISO/Columbia Records, CK92099.

___ (2002). *Heathen.* [CD]. Nova Iorque: ISO/Columbia Records, COL508222-2.

___ (2003). *Reality.* [CD]. Nova Iorque: ISO/Columbia Records, COL512555-2.

___ (2013). *The Next Day.* [CD]. Nova Iorque: ISO/Columbia Records, LC00162.

___ (2016). *Blackstar.* [LP]. Nova Iorque: ISO/Columbia Records, C-139259.

___ (2017). *No Plan.* [LP]. Nova Iorque: ISO/Columbia Records, LC 00162, 88985419621.

Reich, Steve (1989). *Early Works* [CD]. Nova Iorque, Elektra Nonesuch. LC0286.

Recursos em linha

Arquivos RTP (s.d.). *David Bowie em Portugal* [1990, 13 de setembro]. Disponível em https://arquivos.rtp.pt/conteudos/david-bowie-em-portugal/.

Beeld en Geluid Wiki (s.d.). "Gallery: TopPop (1974)". Disponível em https://wiki.beeldengeluid.nl/index.php/Gallery:_Toppop_(1974).

Bowie Wonderworld (1997-2018). Disponível em http://bowiewonderworld.com.

David Bowie (s.d.). Disponível em https://www.davidbowie.com.

David Bowie World (2017). Disponível em http://www.davidbowieworld.nl.

Gerlach, David & Smith, Patrick (2014, 20 de maio). "David Bowie on Stardust" [excerto de entrevista realizada por Joe Smith (19 de abril de 1988)]. *Blank on Blank*. PBS Digital Studios. Reprodução digital disponível em https://youtu.be/lFIDXXDsxAo.

IMVDb (s.d.). *David Bowie*. Disponível em https://imvdb.com/n/david-bowie.

McConville, Anton (2017, 3 de janeiro). "Natural language analysis of Bowie personas", *IBM*. Disponível em https://www.ibm.com/blogs/bluemix/2017/01/natural-language-analysis-of-david-bowie-personas/.

McConville, Anton & Eldridge, Matt (2016). *Little Wonder*. Disponível em https://ziggy.mybluemix.net/static/about.html.

Milk, Chris (2010). *Arcade Fire: The Wilderness Downtown*. Disponivel em http://www.thewildernessdowntown.com/.

MoMA (s.d.). *David Bowie: Life on Mars*. Disponível em https://mo.ma/2peXKYL.

MVDbase (2018). *David Bowie*. Disponível em http://mvdbase.com/person.php?id=A1492.

The Scopitone Archive (2014). *Cinebox/Colorama/Cinejukebox Films*. Disponível em http://www.scopitonearchive.com/cinebox/index.html (acedido a 10 de junho de 2018).

The Rise and Fall of Ziggy Stardust and The Spiders from Mars (1998-2018). Disponível em https://www.5years.com [em linha até julho de 2018].

Thin White Duke (s.d.a). "David Bowie Promo Videos". Disponível em https://www.thinwhiteduke.net/category/david-bowie-promo-videos/.

___ (s.d.b). *'John, I'm only dancing' by David Bowie – promo video.* Disponível em https://www.thinwhiteduke.net/813/david-bowie-promo-videos/john-im-only-dancing-david-bowie-video/.

___ (s.d.c). *'The Jean Genie' promo video featuring Cyrinda Foxe.* Disponível em https://www.thinwhiteduke.net/785/david-bowie-promo-videos/david-bowie-cyrinda-foxe-jean-genie-promo-video/.

___ (s.d.d). *Promo video for David Bowie's 'Life on Mars'.* Disponível em https://www.thinwhiteduke.net/808/david-bowie-promo-videos/promo-video-david-bowies-life-mars/.

___ (s.d.e). *'Life on Mars' video outtake.* Disponível em https://www.thinwhiteduke.net/1410/david-bowie-promo-videos/life-mars-video-outtakes/.

___ (s.d.f). *Video for David Bowie's 'Be My Wife'.* Disponível em https://www.thinwhiteduke.net/2157/david-bowie-promo-videos/be-my-wife-video-david-bowie/.

___ (s.d.g). *Promo video for David Bowie's 'Boys Keep Swinging'.* Disponível em https://www.thinwhiteduke.net /537/david-bowie-promo-videos/promo-video-david-bowies-boys-keep-swinging/.

___ (s.d.h). *David Bowie – 'DJ' promo video.* Disponível em https://www.thinwhiteduke.net/1097/david-bowie-promo-videos/david-bowie-dj-promo-video/.

___ (s.d.i). *Promo video for David Bowie's 'Look Back in Anger'.* Disponível em https://www.thinwhiteduke.net/533/david-bowie-promo-videos/promo-video-for-david-bowies-look-back-in-anger/.

___ (s.d.j). *David Bowie – 'Ashes to Ashes' promo video.* Disponível em https://www.thinwhiteduke.net/850/david-bowie-promo-videos/david-bowie-ashes-ashes-promo-video/.

___ (s.d.k). *David Bowie – 'Fashion' promo video.* Disponível em https://www.thinwhiteduke.net/923/david-bowie-promo-videos/david-bowie-fashion-promo-video/

___ (s.d.l). *David Bowie – 'Wild Is the Wind' promo video.* Disponível em https://www.thinwhiteduke.net/682/david-bowie-promo-videos/david-bowie-wild-wind-promo-video/.

___ (s.d.m). *David Bowie – 'Let's Dance' promo video.* Disponível em https://www.thinwhiteduke.net/1006/david-bowie-promo-videos/david-bowie-lets-dance-video/.

___ (s.d.n). *'China Girl' promo video.* Disponível em https://www.thinwhiteduke.net/1766/david-bowie-promo-videos/china-girl-promo-video/

___ (s.d.o). *Jazzin' for Blue Jean – short film.* Disponível em https://www.thinwhiteduke.net/366/david-bowie-promo-videos/jazzin-blue-jean-short-film/.

___ (s.d.p). *David Bowie – 'Loving the Alien' promo video.* Disponível em https://www.thinwhiteduke.net/1105/david-bowie-promo-videos/david-bowie-loving-the-alien-promo-video/.

___ (s.d.q). *David Bowie – Absolute Beginners promo video.* Disponível em https://www.thinwhiteduke.net/696/david-bowie-promo-videos/david-bowie-absolute-beginners-promo-video/.

___ (s.d.r). *David Bowie – 'Never Let Me Down' music video.* Disponível em https://www.thinwhiteduke.net/630/david-bowie-promo-videos/david-bowie-never-let-me-down-music-video/.

___ (s.d.s). *'The Heart's Filthy Lesson' promo video.* Disponível em https://www.thinwhiteduke.net/393/david-bowie-promo-videos/the-hearts-filthy-lesson/.

___ (s.d.t). *David Bowie – 'Hallo Spaceboy' music video.* Disponível em https://www.thinwhiteduke.net/558/david-bowie-promo-videos/david-bowie-hallo-spaceboy-music-video/.

___ (s.d.u). *David Bowie 'Slow Burn' – promo video.* Disponível em https://www.thinwhiteduke.net/1231/david-bowie-promo-videos/david-bowie-slow-burn-promo-video/.

___ (s.d.v). *David Bowie – 'I'd Rather Be High' promo video.* Disponível em https://www.thinwhiteduke.net/1029/david-bowie-promo-videos/david-bowie-id-rather-be-high-video/.

___ (s.d.x). *'Sue (Or In A Season Of Crime)' promo video*. Disponível em https://www.thinwhiteduke.net/1022/david-bowie-promo-videos/sue-season-crime-promo-video/.

___ (s.d.y). *David Bowie – 'Blackstar' music video.* Disponível em https://www.thinwhiteduke.net/492/david-bowie-promo-videos/david-bowie-blackstar-music-video/.

___ (s.d.z). *David Bowie – 'Lazarus' music vídeo.* Disponível em https://www.thinwhiteduke.net/926/david-bowie-promo-videos/david-bowie-lazarus-music-video/

UCLA Film & Television Archive (s.d.). *Soundies.* Disponível em https://www.cinema.ucla.edu/collections/soundies.

Índice de figuras e tabelas

Figuras

Figura 1 – João Pedro da Costa. *Nuvem das designações atribuídas ao objeto de estudo pelos autores da primeira vaga (1983-1993)*. Reprodução digital de esquema (Costa, 2016: 44). ... 23

Figura 2 – Oskar Fischinger. *An optical poem*, 1939. Fotograma, 0'46", extraído da reprodução digital da obra, disponível em linha. https://youtu.be/6Xc4g00FFLk. 25

Figura 3 – Oskar Fischinger. An optical poem, 1939. Fotograma, 5'14", extraído da reprodução digital da obra, disponível em linha. https://youtu.be/6Xc4g00FFLk. 25

Figura 4 – ["Projekt'74": Charlotte Moorman tocando o TV-Cello de Nam June Paik]. Reprodução de prova analógica a preto e branco, da autoria de Giorgio Colombo. Colónia, 6 de julho de 1974. 26

Figura 5 – Al Jolson. *The Jazz Singer*, 1927. Fotograma, extraído de reprodução digital disponível em linha, https://youtu.be/Djd1XfwDAQs 27

Figura 6 – Bessie Smith. *St. Louis Blues*, 1929. Fotograma, 0'59", extraído de reprodução digital disponível em linha, https://youtu.be/JpVCqXR1Xx4 27

Figura 7 – The Empire Girls & Charlie Robbins. Hit the Deck, 1931. Fotograma, 2'36", extraído de reprodução digital disponível em linha, https://youtu.be/9I11xziBPZY. 27

Figura 8 – Juke Box Jury, BBC, 1960. Fotograma extraído de reprodução digital disponível em linha, https://youtu.be/bTRGfTrYVdY. 28

Figura 9 – The Beatles. *Strawberry Fields Forever*, 1969. Fotograma, 2'00", extraído de reprodução digital disponível em linha, https://youtu.be/HtUH9z_Oey8 28

Figura 10 – T. Rex. *Metal Guru @ Top of the Pops*, BBC, 1972. Fotograma, 2'00", extraído de reprodução digital disponível em linha, https://youtu.be/uOIR-Kxkl4Q 28

Figura 11 – David Bowie. *Life on Mars*, [2016]. Fotograma, 2'37", extraído de reedição digital do filme original da autoria de Mick Rock, 1973. Disponível em linha, https://vimeo.com/201340999 34

Figura 12 – David Bowie. *Thursday's Child*, 1999. Fotograma, 0'34", extraído de reprodução digital, Best of Bowie [DVD2]: EMI UK4901039 34

Figura 13 – David Bowie. *The Jean Genie*, 1972. Fotograma, 0'51", extraído de reprodução digital disponível em linha, https://youtu.be/kMYg_Ra4cr8. 36

Figura 14 – David Bowie. *The Jean Genie*, 1972. Fotograma, 1'21", extraído de reprodução digital disponível em linha, https://youtu.be/kMYg_Ra4cr8 36

Figura 15 – David Bowie. *The Jean Genie*, 1972. Fotograma, 1'25", extraído de reprodução digital disponível em linha, https://youtu.be/kMYg_Ra4cr8. 36
Figura 16 – MVDbase. *David Bowie: Ashes to Ashes*, [s.d.]. Reprodução de ficha disponível em linha, http://mvdbase.com/video.php?id=4162. 44
Figura 17 – Arquivos RTP. *David Bowie em Portugal*. Reprodução de ficha disponível em linha, https://arquivos.rtp.pt/conteudos/david-bowie-em-portugal 48
Figura 18 – *Sound & Vision: composição gráfica da página em linha*. Esquema desenvolvido pela autora, segundo os modelos disponibilizados na plataforma Google Sites, 2018. 51
Figura 19 – David Bowie. *The Man Who Sold the World*, 1970. Fotografia de capa da autoria de Keith MacMillan. Reprodução digital disponível em linha, https://www.davidbowie.com/the-man-who-sold-the-world 54
Figura 20 – David Bowie. *Low*, 1977. Fotografia de capa da autoria de Steve Schapiro. Reprodução digital disponível em linha, https://www.davidbowie.com/low 54
Figura 21 – David Bowie. *Tonight*, 1984. Grafismo da capa da autoria de Mick Haggerty. Reprodução digital disponível em linha, https://www.davidbowie.com/tonight 54
Figura 22 – David Bowie. *The Next Day*, 2013. Grafismo da capa da autoria de Jonathan Barnbrook. Reprodução digital disponível em linha, https://www.davidbowie.com/the-next-day 55
Figura 23 – David Bowie. *Blackstar*, 2016. Grafismo de Jonathan Barnbrook. Reprodução digital disponível em linha, http://www.barnbrook.net/work/david-bowie-blackstar/ 55
Figura 24 – David Bowie. *No Plan*, 2017. Grafismo da autoria de Jonathan Barnbrook. Reprodução digital disponível em linha, https://rockinon.com/images/entry/width:750/155848/1 55
Figura 25 – *Crystal Jun Rock sake*, 1979. Spot publicitário japonês. Fotograma, 0'25", extraído de reprodução digital em linha, https://youtu.be/UWXAOMD1Tfg 56
Figura 26 – *Crystal Japan*, 1980. Reprodução digital da capa do single. RCA SS-3276 56
Figura 27 – David Bowie e Aladdin Sane. *Vittel: Chaque jour une vie nouvelle*, 2003. Spot publicitário realizado por Ogilvy & Mather © Nestlé. Fotograma extraído de vídeo em linha, https://youtu.be/moTzI1yRAgs 57
Figura 28 – Thin White Duke, Pierrot e "The Man Who Sold the World". *Chaque jour une vie nouvelle,* 2003. Spot publicitário realizado por Ogilvy & Mather © Nestlé. Fotograma extraído de vídeo em linha, https://youtu.be/moTzI1yRAgs 57
Figura 29 – Major Tom no interior da nave. *Space Oddity*, 1969. Fotograma, 1'10", extraído de reprodução digital, Best of Bowie [DVD1]: EMI UK4901039 70
Figura 30 – Major Tom e duas "estrelas". *Space Oddity*, 1969. Fotograma, 2'29", extraído de reprodução digital, Best of Bowie [DVD1]: EMI UK4901039 70

Figura 31 – Ziggy Stardust no interior da «tin can». *Space Oddity*, 1973. Fotograma, 0'50", extraído de reprodução digital em linha, https://youtu.be/iYYRH4apXDo. 71
Figura 32 – Ziggy Stardust sobreposto por «imagem de som» emitida por um osciloscópio. *Space Oddity*, 1973. Fotograma, 3'08", extraído de reprodução digital em linha, https://youtu.be/iYYRH4apXDo. 71
Figura 33 – Enquadramento da «cela acolchoada». *Space Oddity*, 1979. Fotograma, 3'09", extraído de reprodução digital em linha, https://youtu.be/K2wWWUvROuI. 72
Figura 34 – Plano da «cozinha». *Space Oddity*, 1979. Fotograma, 4'02", extraído de reprodução digital em linha, https://youtu.be/K2wWWUvROuI. 72
Figura 35 – Enquadramento da «cozinha». *Ashes to Ashes*, 1980. Fotograma, 1'48", extraído de reprodução digital em linha, https://youtu.be/CMThz7eQ6K0. 73
Figura 36 – Major Tom em ambiente «extraterrestre». *Ashes to Ashes*, 1980. Fotograma, 2'21", extraído de reprodução digital em linha, https://youtu.be/CMThz7eQ6K0 73
Figura 37 – Enquadramento da sala de gravação. *Slow Burn*, 2002. Fotograma, 0'31", extraído de reprodução digital, Best of Bowie [DVD2]: EMI UK4901039..... 74
Figura 38 – David Bowie e astronauta «estacionário». *Slow Burn*, 2002. Fotograma, 3'49", extraído de reprodução digital, Best of Bowie [DVD2]: EMI UK4901039..... 74
Figura 39 – Crânio-relíquia de Major Tom. *Blackstar*, 2015. Fotograma, 1'40", extraído de vídeo digital disponível em https://youtu.be/kszLwBaC4Sw. 75

Tabelas

Tabela 1 – *Parâmetros de análise do suporte (aspetos técnicos).* Esquema produzido pela autora, 2018 39
Tabela 2 – *Parâmetros de análise (aspetos formais).* Esquema produzido pela autora, 2018..... 42
Tabela 3 – *Parâmetros de análise (aspetos visuais).* Esquema produzido pela autora, 2018..... 43
Tabela 4 – *Ficha-inventário DB013*: reprodução de excerto referente à catalogação do videoclipe "Ashes to Ashes"(1980). Esquema produzido pela autora, 2018..... 50
Tabela 5 – *Personae desempenhadas por David Robert Jones.* Esquema produzido pela autora, 2018. 59
Tabela 6 – *Influências Personae ~ Personagens.* Esquema produzido pela autora, 2018. 60

Gráficos

Gráfico 1 – *David Bowie: leitura da subdivisão de personae versus personagens significativas.* Diagrama produzido pela autora, 2018..... 59

Sumário do Volume II

Nota introdutória

APÊNDICES – A

1. Levantamento da produção discográfica de David Bowie (1964-2017);
2. Levantamento da videografia de David Bowie (1969-2017);
3. Levantamento da filmografia de David Bowie e respetivas personagens interpretadas.

APÊNDICES – B

1. Tabela geral do corpus de estudo;
2. Tabela de sistematização dos dados apurados: parâmetros de análise referentes aos aspetos técnicos, formais e visuais;
3. Ficha-modelo de catalogação de videoclipe;
4. Catalogação da videografia de David Bowie em análise (1969-2017):

Space Oddity, Malcolm Thomson, 1969.
John, I'm Only Dancing, Mick Rock, 1972.
The Jean Genie, Mick Rock, 1972.
Space Oddity, Mick Rock, 1973.
Life on Mars?, Mick Rock, 1973.
Rebel Rebel, TopPop, 1974.
Be My Wife, Stanley Dorfman, 1977.
"Heroes", Nick Fergunson, 1977.
Boys Keep Swinging, David Mallet, 1979.
DJ, David Mallet, 1979.
Look Back in Anger, David Mallet, 1979.
Space Oddity, David Mallet, 1979.
Ashes to Ashes, David Mallet, 1980.
Fashion, David Mallet, 1980.
Wild is the Wind, David Mallet, 1981.
The Drowned Girl, David Mallet, 1982.
Let's Dance, David Mallet, 1983.
China Girl, David Mallet, 1983.
Modern Love, Jim Yukich, 1983.
Blue Jean #1, Julien Temple, 1984.
Blue Jean #2, Julien Temple, 1984.

Loving the Alien, David Mallet, 1985.

Dancing in the Street, David Mallet, 1985.

When the Wind Blows, Jimmy Murakami, 1986.

Absolute Beginners, Julien Temple, 1986.

Underground, Steve Baron, 1986.

As the World Falls Down, Steve Baron, 1986.

Day-In Day-Out, Julien Temple, 1987.

Time Will Crawl, Tim Pope, 1987.

Never Let Me Down, Jean-Baptiste Mondino, 1987.

Fame '90, Gus van Sant, 1990.

Jump They Say, Mark Romanek, 1993.

Black Tie, White Noise, Mark Romanek, 1993.

Miracle Goodnight, Matthew Rolnston, 1993.

Nite Flights, [Não atribuído], 1993.

You've Been Around, [Não atribuído], 1993.

Buddha of Suburbia, Roger Michell, 1994.

The Heart's Filthy Lesson, Samuel Bayer, 1995.

Strangers When We Meet, Samuel Bayer, 1996.

Hallo Spaceboy, David Mallet, 1996.

Little Wonder, Floria Sigismondi, 1997.

Dead Man Walking, Floria Sigismondi, 1997.

Seven Years in Tibet, Rudi Dolexal & Hannes Rossacher, 1997.

I'm Afraid of Americans, Dom & Nic, 1997.

Thursday's Child, Walter Stern, 1999.

Survive, Walter Stern, 2000.

The Pretty Things Are Going to Hell, Dom & Nic, 2000.

Slow Burn, Gary Koepke, 2002.

New Killer Star, Brumby Boylston, 2003.

Never Get Old, Brumby Boylston, 2004.

Where Are We Now?, Tony Oursler, 2013.

The Stars (Are Out Tonight), Floria Sigismondi, 2013.

The Next Day, Floria Sigismondi, 2013.

Valentine's Day, Indrani & Markus Klinko, 2013.

Love is Lost (Hello Steve Reich Mix), David Bowie, 2013.

Love is Lost (Hello Steve Reich Mix) [extended], Barnaby Roper, 2013.

I'd Rather Be High (Venetian Mix), Tom Hingston, 2013.

Sue (or In A Season of Crime), Tom Hingston, 2014.

Blackstar, Bo Joahn Renck, 2015.

Lazarus, Bo Joahn Renck, 2016.

I Can't Give Everything Away, Jonathan Barnbrook, 2016.

No Plan, Tom Hingston, 2017.

APÊNDICES – C

1. Reprodução do guião e transcrição das entrevistas realizadas:

   Interviewee: Mark William Poole

   Interviewee: Nicolas Robert Hurst

   Interviewee: Jonathan David Lewis

   Interviewee: Cody Malcolm Breuler

   Interviewee: John Ingham

2. Levantamento da bibliografia produzida sobre David Bowie (1973-2018).