

Um estudo das relações do videoclipe da música Duquesne Whistle, de Bob Dylan, com os filmes de Charles Chaplin

Rodrigo Conçole Lage¹

RESUMO

O objetivo deste artigo é analisar qualitativamente o videoclipe da música Duquesne Whistle, de Bob Dylan. Para isso, realizamos uma análise de conteúdo, associando-o aos filmes de Charles Chaplin. Com essa finalidade, dividimos nosso artigo em duas partes. Na primeira, apresentamos um breve relato da origem do videoclipe, abordando também algumas das diferentes formas de classificação existentes e suas principais características. Na segunda, apresentamos inicialmente alguns dos envolvidos na sua produção e um resumo da letra. Na sequência, analisamos o conteúdo das imagens de modo a identificar as possíveis associações com o cinema, por meio da presença de elementos cômicos e românticos.

Palavras-chave: Bob Dylan. Videoclipe. Charles Chaplin. Pesquisa Qualitativa. Análise de Conteúdo.

INTRODUÇÃO

O fato do cantor, compositor, pintor, ator e escritor Bob Dylan, considerado por alguns estudiosos como “o compositor de maior influência na música popular anglo-americana das últimas décadas” (WILLIAMS, 1980, p. 117 apud ROLLASON, 1984, p. 45), ter ganho o prêmio Nobel de Literatura de 2016, tem chamado a atenção para sua produção. Apesar dos inúmeros livros e artigos sobre sua obra publicados no exterior, ele tem sido pouco estudado no Brasil. Tal fato nos levou, então, a escolher como objeto de estudo o vídeo da *Duquesne Whistle*, do álbum *Tempest*. Após selecioná-lo, foi preciso determinar o ângulo a partir do qual iríamos fazê-lo. Dentre as muitas possibilidades de estudo sobre os videoclipes, temos:

- 1) o exame de sua dimensão visual, 2) o estabelecimento da relação das imagens com a estrutura das canções a serem por eles divulgadas, 3) a discussão do seu papel como mecanismo de construção de celebridade, 4) o questionamento – desde o início de sua popularização – do seu mérito artístico, 5) a identificação de suas características – pretensas ambigüidade (sic), múltipla referencialidade e estrutura fragmentária – como sintomas da pós-modernidade, 6) sua posição nos debates sobre autenticidade e artifício na música pop e rock, além de 7) o estudo da representação de certos grupos sociais nos vídeos musicais (BARRETO, 2005, p. 11-12).

Dentre essas opções, optamos por abordar os tópicos 1 e 5, nos concentrando, assim, no conteúdo narrativo das imagens. Tal fato exclui a análise da letra da música ao partirmos do fato de que ela não tem relação direta com elas. Com esse objetivo, o dividimos em duas partes. Na primeira,

¹ Graduado em História (UNIFSJ). Especialista em História Militar (UNISUL). E-mail: rodrigo.lage@yahoo.com.br

tratamos do surgimento dessa nova forma de arte e de suas características. Na segunda, analisamos o conteúdo do vídeo, a partir das suas relações com os filmes de Charles Chaplin. Escrevendo a respeito da análise de conteúdo, diz Bauer (2003, p. 189): “assim como as pessoas expressam seus pontos de vista falando, elas também escrevem”. E, podemos acrescentar, filmam. Portanto, assim como examinamos as relações existentes entre diferentes textos, uma narrativa visual é passível de ser analisada em sua relação com as demais.

Como referencial teórico, adotamos algumas teses e dissertações dedicadas ao estudo do videoclipe. No que diz respeito a bibliografia sobre sua produção musical, chama a atenção a ausência de referências aos clipes destas músicas. Mesmo sendo uma produção de terceiros, os vídeos não deixam de ser parte dela, apesar de não sabermos até que ponto o cantor interfere na sua produção. Mesmo uma obra genérica como *O Guia do Bob Dylan*, de Nigel Williamson, que trata dos mais diferentes aspectos de seu trabalho, não apresenta nenhuma referência a eles, de modo que os trabalhos sobre a produção do cantor são de pouca ajuda para os que desejam estudar estes vídeos.

1 UMA DISCUSSÃO SOBRE A ORIGEM E EVOLUÇÃO DO VIDEOCLIFE

Ao estudarmos a história do videoclipe, vemos que os primeiros problemas que se apresentam são o da demarcação do seu nascimento e do surgimento do termo². No que diz respeito ao seu nascimento, muitos defendem que foi na década de 1980, enquanto outros entendem que o que ocorreu nesse período foi sua popularização. Mas, para que isso ocorresse, a produção dos *musical short films*, a partir de 1926, foi de fundamental importância, sendo o início de um longo processo de desenvolvimento. O importante é que, nessa datação, seu nascimento teria se dado na década de 1970. A dificuldade de se determinar um momento chave, dentro da trajetória desse processo evolutivo, é um dos grandes obstáculos para uma delimitação mais precisa de seu nascimento.

Para o *New Musical Express* (NME), por exemplo, semanário considerado uma importante referência sobre a música europeia, sua história começa a partir “do videoclipe feito para a canção “Bohemian Rhapsody”, da banda *Queen* (SOARES, 2004), produzido em 1975 e dirigido por Gowers e Roseman (NERCOLINI; HOLZBACH, 2009, p. 51). Por outro lado, do ponto de vista etimológico, o termo clipe vem da palavra inglesa *clipping* e está baseado na forma como eram feitos:

A colagem de imagens enfocaria a tendência contemporânea do videoclipe como gênero do audiovisual de se fazer composições a partir de outros trabalhos e imagens produzidos inclusive na mídia de massa. Segundo Thiago Soares, no início o clipe era rápido e instantâneo, com prazo de validade, enquanto esforço para divulgação musical. A característica marcante do videoclipe eram imagens em velocidade frenética, sem obrigação de contar uma história linear com início meio e fim. Podia ser somente uma justaposição de imagens para se vender a música (CORRÊA, 2007, p. 2).

Dentro desse ponto de vista, o nome videoclipe é problemático. A gravação de uma *performance* pode prescindir da colagem de imagens. Além disso, com o passar do tempo, muitos passaram a ter um roteiro definido, com uma história mais ou menos linear, o que exclui a ideia de uma mera

2 É importante se destacar o fato de que o nome videoclipe (videoclip, em espanhol) é utilizado somente nos países de língua portuguesa e espanhola. Nos demais é chamado de vídeo Song, music vídeo, filme insert, entre outros, não havendo um termo universalmente aceito para esse tipo de produção.

colagem. Essa mudança está igualmente relacionada ao fato de que, inicialmente não havia uma intenção artística durante sua produção, porque foram criados unicamente para promover a divulgação de uma canção, cantor(a) ou banda. Mas, talvez pela influência do cinema, com o passar do tempo, o gênero videoclipe passou a ser visto como uma nova forma de arte. Assim, a ideia de uma mera colagem de imagens, presente no nome de videoclipe, não é válida para muitos deles.

Ao contrário de outros artistas, como Madonna, por exemplo, os clipes com Dylan não tem despertado interesse dos estudiosos. Mesmo entre os fãs, são raros os textos dedicados à eles e muitos não passam de meras notas sobre o lançamento. Isso é um obstáculo a ser enfrentado por todos que desejarem estudá-los. Ao mesmo tempo, a inexistência de uma bibliografia especializada sobre o tema é outro desafio a ser superado. Os trabalhos sobre Dylan têm sido dedicados, quase que em sua totalidade, à sua vida, *performances* e músicas, sendo que parte dela é composta de textos produzidos por fãs e críticos musicais, sem grande rigor acadêmico. Daí a importância de novos estudos sobre esse segmento de sua produção.

De qualquer forma, a evolução dos clipes levou ao surgimento de diferentes categorias. Kaplan (TREVISAN, 2011, p. 44-47), por exemplo, apresenta cinco delas. A primeira delas é a Romântica, que se caracteriza “por sua qualidade nostálgica, sentimental, geralmente retratada por uma relação que pode ser entre homem e mulher, mas também entre pais e filhos” (TREVISAN, 2011, p. 45). Por mais fraca que seja, o vídeo possui uma história e trabalha, na sua visão, com os temas da perda e do reencontro, o que é passível de crítica. Temas como o do amor não correspondido e o do amor platônico, por exemplo, não se enquadram, necessariamente, na ideia de perda e reencontro. Além disso, esses vídeos tem como foco a própria emoção (o amor em si mesmo) ou sensação produzida por ele. Não a pessoa que causou este amor, seus efeitos ou em que condições ele ocorreu, tal como ocorre na literatura ou no cinema.

A segunda categoria é a Socialmente Consciente, que engloba os vídeos que tratam de temas sociais. Esses clipes podem abordar assuntos como o racismo, o feminismo e a exploração social, ou temas relacionados a algum acontecimento específico. O da música *Beat It*, de Michael Jackson, se enquadra nela ao tratar da questão das brigas de gangues (TAMBORRELI, 2005, p. 244). Assim, esta categoria está intimamente relacionada ao engajamento político propriamente dito ou a uma causa em especial (como a ecologia, a defesa de uma pessoa, por exemplo). De todas as categorias, essa é a menos problemática na sua definição.

A terceira categoria é a Niilista, que envolve os vídeos que não têm uma estrutura narrativa, ou que são antinarrativos, nessa categoria estão incluídas tanto as *performances* dos artistas quanto os não performáticos, isto é, que apresentam uma sequência de imagens sem nenhum vínculo narrativo entre elas³. Iremos encontrar nestes vídeos a presença do sadismo, masoquismo, homoerotismo e da androginia. Eles “diferem dos românticos em seu uso agressivo da câmera e edição; lentes grande-angular, zooms, montagem rápida, tipificam os recursos usados” (KAPLAN, 1987, p.60 apud TREVISAN, 2011, p. 45-46).

3 Podemos citar como exemplo o da música Word up!, da banda Korn cujas diferentes tomadas não apresentam uma narrativa, são apenas os locais pelos quais o animal deambula: <<https://www.youtube.com/watch?v=uktutdblzxo>>. Acesso em: 18 mar. 2017.

A quarta categoria é a Clássica, que está intimamente relacionada ao cinema, mais especificamente à produção típica de Hollywood, o que explica a forte presença de uma narrativa. Para Kaplan, esta influência está presente somente de duas formas. No primeiro caso, emprega uma estrutura típica do cinema hollywoodiano, a partir de um olhar masculino, de caráter voyeurista/fetichista, tem como objeto de desejo a mulher. No segundo, encontramos uma paródia de diferentes gêneros de filme como os de ficção científica, horror, suspense, esportes, gêneros, etc. Contudo, isso não quer dizer que um estudo mais aprofundado sobre o assunto não possa levar a identificação de outros tipos de influência.

Por fim, temos a categoria Pós-modernista que, “por sua vez, se caracteriza pela recusa de tomar uma posição clara, vis-à-vis, suas imagens, pelo hábito de rodear a linha da não-comunicação, não proporcionam um significado claro” (TREVISAN, 2011, p. 46). De todas as categorias, essa é a mais problemática, pois a definição do gênero é pouco precisa, devido à própria ambiguidade do conteúdo dos cliques:

Esse tipo de vídeo cria um efeito bidimensional e a recusa de uma tomada de posição clara deixa o espectador descentrado, talvez confuso, talvez fixado em uma imagem, ou em uma série de imagens em particular, mas principalmente insatisfeito e ansioso pelo próximo vídeo, no qual talvez exista algum desfecho (Idem).

Os vídeos desta categoria são, portanto, não narrativos, ou tem elementos narrativos perdidos, que “são perturbadores em não manifestar uma posição da qual eles falam (KAPLAN, 1987, p.64 apud TREVISAN, 2011, p. 46), muitas vezes presentes de forma subliminar. Como não existe uma imagem que sirva de ponto central, a partir do qual o espectador possa enquadrar as demais na busca de um sentido, isto cria a confusão citada. As três primeiras categorias teriam surgido num tempo definido: com o rock suave da década de 60, entre a década de 60 e 70, com o *heavy metal* entre as décadas de 70 e 80. O clássico não tem uma cronologia definida e o pós-moderno poderia ser enquadrado como tendo surgido a partir da década de 80.

Duas outras propostas de categorizações de videoclipes são apresentadas por Barreto (BARRETO, 2005, p. 40-41). A primeira delas foi elaborada por Feineman, que os divide em: “vídeos fundamentados nas *performances* dos artistas, videoclipes narrativos, cliques com computação gráfica ou animação, góticos, futuristas, vídeos musicais com ambiência onírica ou melancólica e outros semelhantes a vídeos caseiros”. Essa classificação é problemática, ao não incluir os vídeos não narrativos, feitos a partir de uma colagem de imagens. Além disso, ignora o fato de que alguns podem se enquadrar em mais de uma categoria. Um do gênero futurista, por exemplo, pode ser feito com computação gráfica ou animação.

A segunda categorização é a de Sven Carlsson (BARRETO, 2005, p. 41-42) que os divide em quatro grupos. No primeiro temos, igualmente, a *performance*, que engloba as apresentações das músicas ou de uma coreografia. Quando as apresentações são gravadas ao vivo, elas são enquadradas na subcategoria chamada *concert-clips*. O segundo é composto pelos de arte que “não trazem uma narrativa visual perceptível: sua principal diferença com relação aos vídeos de arte contemporânea é o fato de serem veículos de música popular e não experimental” (BARRETO, 2005, p. 41). Neles, os artistas aparecem dublando suas músicas. O terceiro é formado pelos vídeos narrativos, que tem uma história visual e são “mais apropriadamente entendidos como um filme curto mudo com uma música de fundo” (CARLSSON, 1999, p. 4 apud BARRETO, 2005, p. 41). E, por último, temos o que Carlsson chama de clipe padrão, que é uma mistura das três formas puras anteriores e enquadra

a maior parte dos videoclipes. A falta de consenso entre as diferentes classificações apontam para o fato de que nenhuma delas pode ser vista como definitiva e de que são passíveis de futuras revisões.

Por fim, se o cinema foi de fundamental importância para o desenvolvimento do videoclipe (assim como da animação e da informática), igualmente devemos destacar o papel da televisão nesse processo. Afinal, clipes também são veiculados em programas televisivos. Dessa forma, os clipes tiveram de se adequar à televisão e, com isso, “a televisão fixou a linguagem do videoclipe e obrigou o gênero a se adaptar a grades de programação e a uma lógica estrutural baseada na idéia (sic) de fluxo” (NERCOLINI; HOLZBACH, 2009, p. 51).

1.2- Um exame das características do vídeo: a influência do cinema e da televisão

Dentre as características de um clip temos, em primeiro lugar, a questão da relação das imagens com a música. Essa associação está vinculada ao conceito de sinestesia que “é a sensação provocada pela mistura dos sentidos humanos. O videoclipe comumente incentiva uma mistura entre a audição e a visão, fazendo com que o espectador não consiga separar a música das imagens no momento em que assiste ao vídeo” (NERCOLINI; HOLZBACH, 2009, p. 55). O que não quer dizer que as imagens sejam uma mera tradução visual da letra da música. Imagem e letra podem ou não estar relacionadas e isto têm de ser levado em conta quando se vai estudar os vídeos Segundo Corrêa (2008, p. 2):

Em geral, as imagens produzidas tendem a ser “traduções” visuais da música, ou seja, as imagens guardam uma correspondência quase literal do sentido sugerido pela letra da música. Mas, em outros casos, as imagens não necessariamente têm a função de pôr em relação possíveis sentidos entre o visual e o sonoro. A música é, simultaneamente, referência e limite das imagens na formatação do videoclipe.

A questão da relação da imagem com a música remete à questão do próprio roteiro. Como muitos vídeos se limitam a apresentar sua *performance*, gravada em estúdio ou ao vivo, ou são compostos somente de uma sequência de imagens, com pouco ou nenhum nexos entre si, eles podem não ter uma narração, sendo que, no primeiro caso, teremos uma “concentração em desempenhos de canto, apresentação instrumental, dança, atuação, cenografia ou efeitos especiais” (BARRETO, 2005, p. 37). E, no que diz respeito à relação entre a letra e as imagens, temos a chamada ilustração, quando as imagens traduzem visualmente o conteúdo da letra; a amplificação, quando as imagens introduzem novas ideias que se relacionam com a letra; e a disjunção, quando não há nenhuma relação entre as duas ou são contrárias (CORRÊA, 2008, p. 4).

Tais histórias podem ser apresentadas de forma linear ou fragmentada, com um final bem definido (como se fosse a conclusão de um filme) ou deixado em aberto (de modo que o telespectador venha a imaginar como a história terminou), (BARRETO, 2005, p. 37). Mas, nada impede que tenhamos aqueles em que, de forma intercalada, a *performance* seja associada à história. Seja como for, o modo como a história do videoclipe está ligada à letra da música, obrigatoriamente, tem de ser levado em conta quando se vai estudá-lo. Quando não temos um roteiro, essa ausência tem de ser levada em consideração. Ela leva a busca de novos métodos ao inutilizar qualquer técnica de pesquisa centrada na narrativa. Portanto, sua inexistência não impede que as imagens dialoguem com o espectador quando elas:

procuram dar conta da expressão de um estado de espírito ou sentimentos descritos na canção através da apresentação de (sic) dança, da encenação de supostos efeitos musicais sobre pessoas ou objetos em cena ou através da recorrência a determinadas ambiências cromáticas. (BARRETO, 2005, p. 36)

A relação entre a música e a imagem pode também influenciar o ritmo do clipe. Em alguns deles “as imagens, se movem tão rapidamente que se tornam incompreensíveis à primeira vista” (TREVISAN, 2011, p. 54). Por outro lado, outros são “relativamente mais lentos, o que direciona o pensamento para um lado mais introspectivo, conforme a natureza da música. Geralmente, os cortes das cenas são feitos conforme o ritmo e a batida da música” (Idem). Sendo que, “se um videoclipe for difícil de decodificar ao ser assistindo uma única vez, o espectador vai querer assisti-lo várias vezes para tentar compreender”. Portanto, mesmo que ele possa ser determinado pelo ritmo da música, a forma com que se apresenta vai além dessa relação.

No que diz respeito à produção propriamente dita, iremos encontrar um conjunto de cinco elementos essenciais para a gravação de um videoclipe e que irão determinar suas características. São eles: o cenário, o figurino, a iluminação, a sonoplastia e a fotografia. No que se refere ao cenário, ele pode ser gravado em um estúdio, filmado em uma locação externa, feito com computação gráfica, animação ou apresentar a combinação de cenários reais com diferentes técnicas de animação. No que diz respeito ao figurino, ele precisa se adequar ao cenário. Consequentemente, iremos encontrar todo tipo de vestimenta, sendo que algumas podem ser criadas especialmente para o clipe (no caso de um ambiente futurista ou alienígena, por exemplo⁴). Na sequência, temos a questão da iluminação. Segundo Corrêa (2007, p. 3):

Na etapa de produção, a iluminação pode ser executada de algumas maneiras: bem marcada para evidenciar o cantor, como é feita na publicidade; uma iluminação natural ou imitando ambientes urbanos, como é feito no cinema que também oferece outras possibilidades como a iluminações características de gêneros: terror, suspense, ficção ou ainda a experimentação.

Já a sonoplastia diz respeito tanto a questões que envolvem não só a música propriamente dita, mas todos os efeitos sonoros nele presentes. E, finalmente, temos a fotografia, que pode ser original ou inspirada na de outra produção (um filme, por exemplo). Sua importância está ligada ao fato de que “a cor das imagens ou do ambiente em que se passam as cenas, transmite o “clima” da canção, o que estabelece uma conexão maior do que a iconográfica” (TREVISAN, 2011, p. 54). É a fotografia que irá determinar, entre outras coisas, as lentes e as câmeras utilizadas, seus ângulos e planos, isto é, o enquadramento do vídeo, as cores, a iluminação e a própria montagem:

A fotografia, assim como a iluminação, pode seguir os moldes da publicidade dando ênfase a planos próximos e detalhados ou seqüências (sic) que acompanhem a evolução do roteiro como acontece no cinema, que iniciam com planos mais abertos para localizar o espectador e seguem mostrando o decorrer da história. Também existe a possibilidade do videoclipe ser feito em plano seqüência (sic); [...] ou seja, sem cortes. (Idem).

Além desses elementos essenciais, existem aqueles de caráter secundário, que podem ou não estar presentes em um videoclipe. Temos a cenografia, que é dispensável nos que se limitam a apresentar o artista ou banda no palco ou nos que foram feitos com técnicas de animação e computação

4 O da música *Bedtime Stories* da Madonna é um exemplo desse caso. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CSaFgAwnRSc>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

gráfica; a utilização de efeitos especiais (vídeos de terror, ficção científica, etc. tornam sua utilização necessária); a coreografia, pois a dança tem adquirido cada vez mais importância desde a década de 1980⁵; a maquiagem, que recebe destaque nos trabalhos de algumas cantoras, como Lady Gaga, ou em vídeos de horror⁶ e ficção científica, por exemplo; e, por fim, temos o trabalho de atuação, pois muitos contam uma história que será encenada por atores.

Além disso, os recursos da animação e da computação gráfica também poderão ser utilizados juntamente com o material produzido nas filmagens. Um exemplo disso é o clipe da música *Freak on a leash*, da banda Korn, que mistura as técnicas da animação com uma *performance* dos músicos. Depois de filmado, ele irá passar pela etapa de pós-produção, na qual o material produzido pela combinação desses elementos será editado para que o produto final, o videoclipe propriamente dito, tal como será exibido nos meios de comunicação, fique pronto:

Na pós-produção as opções de transição entre uma tomada e outra vão desde o corte seco à fusão de imagens. O corte seco dá agilidade e a fusão sobrepõe as imagens. A edição pode ser frenética ou não, depende do resultado esperado pelo diretor. Pode ser pautada no ritmo da música ou não, também a critério dos realizadores (TREVISAN, 2011, p. 3-4).

Consequentemente, a partir do que foi dito temos o referencial teórico necessário para realizarmos o estudo do clipe.

2 UMA ANÁLISE DO VIDEOCLIFE DO VIDEOCLIFE DE DUQUESNE WHISTLE⁷: AS MARCAS CHAPLINIANAS EM SUA PRODUÇÃO

Para a análise da obra dividimos esta seção em duas partes. Na primeira, falamos sobre a música que lhe deu origem, dos compositores e do significado da letra, realçando a inexistência de uma ligação direta entre sua letra e as imagens. Acreditamos que o estudo de qualquer videoclipe deve partir, inicialmente, desse ponto porque a música é, comumente, o produto a ser divulgado por ele, sendo o ponto de partida para sua produção. Nos casos em que a letra e as imagens se relacionam diretamente, esse tópico terá um destaque maior do que o que foi dado por nós. Na segunda seção, analisamos o conteúdo das imagens; partimos da hipótese de que a produção filmica de Chaplin foi a principal fonte de inspiração para a produção do que classificamos como uma sátira às histórias de amor.

2.1 Os elementos do clipe: música, história e equipe de produção.

Dylan escreveu a letra desta música juntamente com o poeta, tradutor e letrista da banda *Grateful Dead*, Robert Hunter. Ela faz parte do álbum *Tempest*⁸. A canção *Duquesne Whistle* trata

5 Para Trevisan (2011, p. 54): “Uma forma de abordar a análise da dança é entender que as coreografias e os gestos mostrados nos clipes e nas performances são tentativas de visualizar a música”.

6 Podemos citar como exemplo o da música *Thriller*, de Michael Jackson, que é uma espécie de paródia das histórias de zumbis. Ele se destaca pela existência de um roteiro, pela maquiagem e coreografia. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sOnqjkJTMaA>>. Acesso em: 30 abr. 2017.

7 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mns9VeRguys>>. Acesso em: 18 mar. 2017.

8 Segundo a revista *RollingStone* (2009), a primeira vez em que trabalharam juntos foi em 1988, nas canções *Silvio* e

das lembranças nostálgicas provocadas por um apito de trem. Elementos que não estão diretamente presentes no vídeo, de modo que ele se apresenta como um daqueles casos em que as imagens não são uma tradução literal da letra. Tal constatação nos levou a não aprofundarmos no estudo dela, nos limitando a apontar alguns possíveis pontos de contato.

O videoclipe, de cinco minutos e quarenta e dois segundos de duração, foi gravado nas ruas do centro de Los Angeles. É composto de duas diferentes narrativas apresentadas de forma alternada por meio do *jump-cut*⁹, mas que se cruzam no final. A primeira, que se passa no final da tarde, utilizando a luz natural, tal como no cinema, trata da história de um rapaz que, depois de ver uma bela jovem, se apaixona a primeira vista e começa a segui-la, tentando conquistá-la. A paixão do rapaz pode ter sido inspirada pelos versos: “*You’re the only thing alive that keeps me going / You’re like a time bomb in my heart*”. Mas, na música, a mulher, aparentemente, corresponde aos sentimentos do Eu poético, enquanto no clipe não. Por sua atitude obsessiva, o rapaz é tratado por ela como um *stalker*¹⁰, chegando ao ponto de receber um jato de spray de pimenta. Sendo igualmente tratado como um ladrão, é denunciado a dois policiais, que o perseguem e prendem. Mais tarde, é capturado por mafiosos que vão lhe dar uma surra, a pedido de um homem que foi derrubado por ele durante a fuga da polícia.

Na segunda narrativa, que se passa a noite, não existe uma história. Simplesmente vemos Bob Dylan andando pelas ruas enquanto, aos poucos, os membros de seu grupo vão se juntando a ele, formando um cortejo. As cenas com o cantor podem ter sido inspiradas no da música *Beat It* do Michael Jackson, quando vemos membros das gangues se reunindo, enquanto caminham pelas ruas para uma briga. Mesmo não sendo uma transcrição da letra, os versos “*You say I’m a gambler, you say I’m a pimp / But I ain’t neither one*”, igualmente podem ter servido de inspiração para o vídeo, assim como o “*You old rascal, I know exactly where you’re going*”, se tomarmos este verso como sendo uma referência ao Eu lírico da canção.

No início, antes do aparecimento do protagonista, vemos uma série de tomadas da cidade em diferentes planos (destacando o cenário ou apresentando a população percorrendo as ruas) que podem ser vistas como uma espécie de introdução. O vídeo seria, então, o relato de alguns dos muitos acontecimentos que ocorrem nas ruas. Do ponto de vista temporal, ele é dividido em dois diferentes planos exibidos de forma fragmentada e alternada. As tentativas de conquistar a garota acontecem no período diurno, durante um período de dois ou mais dias, enquanto Dylan vagueia no noturno, aparentemente na última noite da primeira história, porque é quando ele se encontrar com o rapaz caído no chão.

Uma das marcas deste vídeo, como poderemos ver ao longo desta seção, é a influência do cinema. Contudo, é uma influência que precisa ser relativizada. A mistura de uma narrativa com uma não-narrativa e a simultaneidade da existência de duas sequências temporais diferentes, que se unem no final, são exemplos de uma certa desconstrução dessa influência. Portanto, ao analisarmos esta

The ugliest girl in the world, ambas presentes no álbum *Down in the groove*. Os dois trabalharam juntos em dez das composições do álbum *Together through life*.

9 Segundo Maurício Cândido Taveira (2006, p. 53), o *jump-cut* é uma forma de contar a narrativa na qual o “cortar em descontinuidade ou juntar dois planos descontínuos é tão ou mais importante quanto o corte em continuidade. O tempo e o espaço em função disso, entram em colapso. O tempo real e o contexto são substituídos por grandes lapsos de tempo e de espaço”.

10 Refere-se a uma pessoa que importuna alguém de forma insistente e obsessiva, chegando algumas vezes ao uso da violência e da agressão física.

obra, precisamos ter em mente que essa combinação de características do cinema hollywoodiano, com a quebra dessas características, é um elemento que faz parte da essência do gênero videoclipe e não pode ser ignorada:

Mesmo nos vídeos que parecem reter alguma vaga idéia de narrativa, recursos de edição, rotineiramente, violam os códigos clássicos de Hollywood, porém existe uma frequente (sic) dependência ou ligação com os gêneros hollywoodianos, pela incorporação da paródia, do pastiche, ou do ridículo das representações do cinema (TREVISAN, 2011, p. 42).

No que diz respeito à equipe de produção, segundo matéria da *RollingStone Brasil* (2012), “Duquesne Whistle” foi dirigido por Nash Edgerton, que já trabalhou com Dylan anteriormente nos videoclipes de “Must be Santa Claus” e “Beyond here lies nothin’”¹¹. Além disso, encontramos uma listagem dos membros da equipe de produção que foram: Sue Yeon Ahn (Produtora Executiva), Jonathan Wang (Produtor), Marina Kagan (Assistente de Produção), Morgan Susser (Diretor de Arte¹²), Jesse Fleece (Primeiro Diretor Assistente), Kieran Gallagher (Dublê), Theo Kypri (Coordenador de Dublê), Chris Rauch (Chefe Maquinista¹³), (Maquinista¹⁴) e Jamie Hediger (Colorista¹⁵).

Curiosamente, por razões desconhecidas, não foi possível encontrar uma lista completa de todos os que atuaram no videoclipe, um indício de que podem não ser atores profissionais. Seja como for, temos a dos personagens mais importantes. A que temos apresenta o seguinte elenco: Daniel “Cloud” Campos (Protagonista), Rosie O’Laskey (Garota), Jack Yokes (Florista), Alex Chansky (Policial¹⁶), Bob Dylan, Vladimir Tevlovski (Gangster), Theo Kypri (Gangster), Joel Edgerton (Gangster), William Guirola (Líder dos gangsteres), Jon Braver (Homem na escada) e Noah Arrue (Gangster chicano do grupo de Bob Dylan¹⁷).

2.2 A influência do cinema na produção do clipe

Como já foi dito na seção anterior, a influência do cinema é forte e está presente não só nos aspectos técnicos, mas também no roteiro, que narra o que acreditamos ser uma cômica história de amor. Nesse sentido, tem sido destacada pela crítica a influência de Charles Chaplin. Vemos sua presença, por exemplo, no modo como em certo momento o protagonista movimenta os braços como

11 Comparando todos os três trabalhos vemos que no da música Must be Santa Claus também inexistente uma relação direta entre letra e música, o que já não ocorre no da Beyond here lies nothin. No primeiro vamos encontrar, igualmente, a presença do humor combinada com um toque de violência; enquanto, no segundo, a violência não apresenta esse tipo de associação, mas é um elemento importante da narrativa. Todos os três tem em comum o fato de que as cenas de perseguição ocupam um espaço importante.

12 É o responsável pela concepção visual dos cenários e locações.

13 Tem a função de apoiar diretamente o Operador de Câmera, o Assistente de Câmera e o Eletricista no que se refere a maquinaria; instala e opera equipamentos destinados à fixação e/ou movimentação das câmeras.

14 Comandado pelo Chefe Maquinista ele executa as tarefas de montagens de todas as maquinarias que servem de suportes para equipamentos de luz e de câmera (carrinhos, trilhos, guias, grades no teto, dollies, ganchos, roldanas, etc.).

15 Tem a função de ajustar, com perfeição, as cores apresentadas em cada cena.

16 O site IMDB não fornece o nome dos outros policiais.

17 Não temos os nomes de todos os atores, e de nenhuma das mulheres que fazem parte do grupo de Dylan. Todos os sites consultados através do Google se limitam a repetir o elenco apresentado no IMDB. Nos trabalhos sobre clips consultados não encontramos nenhum que apresente uma investigação completa de todos os envolvidos, assim como uma breve biografia de cada um. Por considerar esse um elemento importante apresentamos os dados disponíveis, de modo que pesquisas posteriores poderão preencher essas e outras lacunas de nosso trabalho.

uma marionete e apresenta gestos exagerados. O cineasta Michael Glover Smith (2012), que escreveu a única análise disponível sobre este vídeo, o artigo *Bob Dylan's Duquesne Whistle and the Return of Love Stalker*, parte do princípio de que o clipe apresenta as ações de um stalker. Respondendo a um dos comentários feitos ao seu texto, que o associa aos filmes de Chaplin, ele rejeita a comparação dizendo:

Obrigado pela visita, Victoria. Como alguém que só assistiu *The Gold Rush* esta manhã, eu tenho que questionar a sua caracterização do rapaz como “Chaplin-esque.” Chaplin foi sempre um cavalheiro com suas protagonistas. O rapaz, neste vídeo, começa como sendo incômodo e ele rapidamente cruza a linha para a atual perseguição, e é por isso que a moça lança spray de pimenta em seu rosto. Se você assistir ao vídeo novamente, você verá que a dança só ocorre no sonho do homem quando ele fica inconsciente depois da surra. Ele não a conhecia, ele a perseguiu e depois teve de pagar um preço pela perseguição. O amor não tem nada a ver com isso. (SMITH, 2015)¹⁸.

Contudo, essa afirmação é equivocada. Não é verdade que em seus filmes ele sempre trata as mulheres de forma cavalheiresca. No filme *Between showers*¹⁹ (*Dia Chuvoso*), por exemplo, no qual Chaplin vai ajudar uma jovem a recuperar um guarda-chuva roubado, vemos que ele pega o guarda-chuva de volta e dá língua para ela, porque não aceitou passear com ele, o que não tem nada de cavalheiresco. Para Smith, o protagonista do clipe atua como um *stalker*, enquanto os personagens do ator não podem ser enquadrados nessa categoria. Mas, o modo como no filme o rapaz tenta convencer a garota a passear com ele poderia ser similarmente visto assim. Em muitos filmes, os personagens de Chaplin atuam desse modo, mas não podemos generalizar esse comportamento para o conjunto de sua produção.

Além disso, o modo como o protagonista se movimenta e gesticula os braços para chamar a atenção da garota, no primeiro encontro, lembra o enfoque dado por Chaplin no modo de andar e gesticular. A cena da perseguição policial, da derrubada do homem da escada, da surra dos mafiosos, se bem que ela tem um caráter realista que inexiste nos filmes, e a do delírio, são igualmente chaplinianas. Consequentemente, a leitura de Michael Glover Smith não se sustenta, se partirmos de um exame mais profundo do trabalho de Chaplin.

Outro ponto a ser destacado, e que é da mesma forma uma influência do cinema, é o modo como a música e as imagens se ajustam a partir do ritmo da melodia²⁰. Segundo Rodrigo Ribeiro (2005, p. 34): “O ritmo musical tem marcada importância no envolvimento do ouvinte com a música, incluindo aí tanto

18 No original:

Thanks for stopping by, Victoria. As someone who just watched *The Gold Rush* this morning though, I have to question your characterization of the young man as “Chaplin-esque.” Chaplin was always a gentleman with his leading ladies. The young man in this video starts off as annoying and then quickly crosses the line into actual stalking, which is why the young woman sprays mace in his face. If you watch the video again you will see that the dancing only occurs in the man’s dreams when he becomes unconscious after the beating. He didn’t know her, he stalked her and then he had to pay a price for the stalking. Love’s got nothing to do with it. (SMITH, 2015).

19 Como podemos ver entre os 12min35s e os 12min46s do filme. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-JNHAZfhBofQ>>. Acesso em: 17 mar. 2017.

20 É importante se destacar o fato de que este vídeo é não diegético, ou seja, nele a música acompanha a ação sem que a fonte dela seja visível. A maioria adota o formato diegético, isto é, quando o espectador consegue identificar a fonte dela, “por exemplo: a imagem de uma pessoa cantando, ou tocando a música que está sendo ouvida, ou ainda quando se ouve a música e aparece a fonte de emissão, um aparelho de rádio” (TREVISAN, 2011, p. 66).

a participação física quanto o estabelecimento de uma situação especial de fruição”. No clipe, vemos que o ritmo da música se ajusta ao da movimentação dos personagens. Essa associação sinestésica contribui para o envolvimento do espectador que tem “a impressão de uma vivência emocional e temporal diferenciada em presença da música” (Idem). Isto é, “a música nos permite experimentar o tempo esteticamente, intelectualmente e fisicamente de novas maneiras” (FRITH, 1996, p. 149 apud BARRETO, 2005, p. 35).

Ao mesmo tempo, se o amor à primeira vista é um tema comum nas histórias de amor, esse amor é apresentado no videoclipe de forma satírica, através da deformação de vários dos elementos típicos dessas narrativas. Isso partindo da definição de sátira como uma “obra de caráter livre e que censurava os costumes, as instituições e as ideias da época em estilo irônico ou mordaz” (CANTOS, 2006, p. 2). Adotando-se esse ponto de vista, podemos dizer que o humor começa já no primeiro encontro dos dois, quando o rapaz tenta chamar a atenção da garota: Ele caminha como se estivesse dançando, gingando, agitando os braços e olhando para ela, enquanto sorri, numa tentativa de chamar sua atenção, algo fundamental numa tentativa de sedução.

No cinema mudo, tal como podemos ver nos filmes de Chaplin, os gestos, movimentos e expressões são fundamentais para se suprimir a ausência dos diálogos e da música. Por isso eles possuem um aspecto exagerado e caricatural, pois, de outro modo, poderiam não transmitir as ideias e emoções às quais estão associadas. Este é o primeiro toque de humor do clipe, pelo modo como retrata a paquera. Nos filmes, esse tipo de situação é igualmente apresentada de forma cômica, tal como podemos ver ao longo de *A woman*²¹. Naturalmente, como vemos na sequência, essa primeira abordagem fracassa e a história é interrompida pela primeira aparição de Bob Dylan, que caminha sozinho pela noite.

Em seguida, vemos que o rapaz caminha atrás dela. Ela olha para trás e se mostra um pouco apreensiva ao vê-lo, mas continua andando normalmente. A rejeição a tentativa de aproximação é um elemento comum nas histórias de amor e serve para criar expectativa. Nessas histórias, a ideia é levar as pessoas a esperar que a mulher, em algum momento, passe a corresponder aos sentimentos do outro. No clipe, a ideia é levar o espectador a torcer para que ela venha a corresponder aos sentimentos do rapaz. A quebra dessa expectativa é fundamental para o desfecho cômico. Vemos, ainda, a presença do humor quando o rapaz rouba uma rosa. Da mesma forma, o ato de roubar tem grande importância em algumas comédias de Chaplin²².

Por fim, a narrativa sofre um novo corte e vemos, por trás, Dylan acompanhado de dois homens, sendo que um está de regata e bandana, e “uma moça de vestido e peruca branca” (REDAÇÃO, 2012), que talvez seja uma prostituta. Os cortes parecem ser feitos de modo a dividir a narrativa em quadros cômicos enquanto mostra o aumento do número de pessoas do grupo de Dylan (que pode, ou não, ser uma gangue, dependendo do olhar do espectador), criando assim uma expectativa sobre o que virá a acontecer. Nesse sentido, a dimensão visual dos clipes é produtora de sentido porque “implica técnicas de manejo de câmera e direção, que são apenas secundariamente texto. Elas produzem sentidos, certamente, mas esses sentidos são gerados por técnicas de especialistas” (ROSE, 2002, p. 345).

21 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=eZH6iM7qDSg>>. Acesso em: 17 mar. 2017.

22 Como exemplo temos o filme *Police* (1916) que é o relato do assalto a uma casa, o *Between showers* que é a história do roubo de um guarda-chuva e em *City Lights*, temos a cena do assalto à casa do milionário, entre 1h12min12s e 1h14min03s.

Tais elementos fazem deste um videoclipe de situações, sendo a situação “a estrutura básica que permite fazer evoluir a trama da narrativa, envolvendo o público por meio da tensão resultante e que o torna participante das reviravoltas do espetáculo” (FO, 1999, p. 147). Cada quadro cômico tem a função de contribuir para a evolução da história até o seu desfecho e, ao mesmo tempo, tem a finalidade de prender a atenção do público. Nesse sentido, o que temos, na continuação, é um dos momentos mais engraçados pela forma como subverte um importante clichê das histórias de amor, o dar uma rosa a mulher amada.

O humor está presente tanto no modo como ele a oferece, como na reação da garota. Ele a persegue, vendo-a entrar num automóvel e vai lhe dar a flor. Dar uma rosa vermelha a mulher amada é uma tradicional demonstração de amor, uma atitude cavalheiresca. Nele vemos a subversão desse ato, pois, mesmo sorrindo, ele age de forma acintosa, assustando-a em sua tentativa de surpreendê-la e ao abrir a porta do carro de forma invasiva. O modo como se desconstrói o ato romântico, assim como a própria tentativa de conquistá-la, pode ser enquadrada no que Bakhtin chamou de carnavalização. Ele defende a ideia de que nos festejos carnavalescos medievais ocorre uma subversão da realidade.

Nessas celebrações cômicas ocorriam uma quebra das normas de interdição social e as pessoas vivenciam “uma vida desviada da sua ordem habitual, em certo sentido uma “vida às avessas”, um “mundo invertido”” (BAKHTIN, 1997, p. 122). Isso se aplica ao clipe, porque o humor é construído a partir da ideia de inversão. Nele, o assédio tomou o lugar do fazer a corte à mulher amada.

Ao mesmo tempo, a inversão é visível na maneira como ela reage. Ao se oferecer uma flor, ela pode ser aceita ou rejeitada, sendo que a rejeição pode ser trabalhada de modo a criar a expectativa de que a mulher venha a mudar de opinião e corresponda aos sentimentos do homem que a ofereceu. Se, durante algum tempo o videoclipe deixa em aberto essa possibilidade, vemos que ela se encerra, comicamente, quando a garota usa spray de pimenta para se defender dele. Ferido com o spray, ele começa a se debater no chão com a rosa entre os braços, e as mãos cobrindo seu rosto, enquanto ela vai embora, dando fim a mais uma situação.

Por sua vez vemos, de frente, que o grupo de Dylan aumentou para oito pessoas. Temos a presença de indivíduos do sexo feminino e masculino, de diferentes idades, predominantemente brancos, mas com a presença e um jovem de aparência latina e outro indiano ou paquistanês. A ausência de negros chama a atenção. Com isso, Dylan pode estar querendo desconstruir uma determinada visão sobre o modo como determinados grupos sociais são vistos, como a associação entre negros e marginalidade, por exemplo. Ao mesmo tempo, no que diz respeito ao protagonista, procura discutir o modo como determinadas atitudes podem ser lidas de forma diferente pela sociedade.

Esse aspecto também está presente na própria diversidade do vestuário, com destaque para “uma pessoa fantasiada de Gene Simmons, do Kiss” (REDAÇÃO, 2012). Esse fato parece apontar para a própria diversidade cultural existente dentro de uma sociedade, e nos levar a discutir o modo como coexistem e dão forma a esta sociedade. Esta cena marca um corte importante porque, na próxima tomada, vemos que o rapaz, um tanto aborrecido, está no mesmo lugar de antes esperando a garota aparecer. Essa repetição cria uma expectativa em relação ao que vai acontecer; se dessa vez ele terá ou não sucesso. Do ponto de vista temporal, a impressão que o clipe passa é a de essa nova tentativa ocorre no dia seguinte, mas isso não é certo.

Pelo tom mais escuro da iluminação, vemos que já está no final da tarde. Seja como for, a mulher novamente percebe que está sendo seguida pelo rapaz e temos um novo corte, que mostra rapidamente, de frente e de trás, o grupo de Dylan, caminhando com as mesmas pessoas da tomada anterior. Na próxima cena, o rapaz volta a roubar uma rosa, mas dessa vez o florista assobia para chamar dois policiais que estão do outro lado da rua. O sorriso que o rapaz trazia no rosto não demora a ser substituído pelo medo, quando vê que os policiais estão atrás dele. Assustado, ele foge tentando escapar, dando início a uma típica cena de perseguição policial²³. Pelo tom escuro da iluminação podemos ver que não falta muito para anoitecer.

Ao virar numa esquina, ele passa correndo pela garota, que estava entrando no carro. Ela se vira e o vê fugindo, tendo em seu rosto uma expressão de medo ou surpresa. Ele continua correndo e, ao ver um homem em uma escada dobrável, ele a tomba na direção dos policiais, sem se importar com o fato de que isto podia machucá-lo. Essa cena é mais um exemplo da influência da comédia pastelão, pois, derrubar alguém da escada é outra cena típica desse gênero. Ele igualmente derruba um rapaz que estava passando, ao tropeçar com ele, mas acaba caindo no chão e é preso. O homem que estava na escada olha para ele com raiva, segurando o braço que estava machucado, e esta tomada termina com os dois olhando um para o outro.

Temos, então, uma tomada de frente de Dylan seguido por seu grupo. Eles estão carregando alguns objetos um case de violão, uma garrafa de bebida dentro de um saco de papel, uma mala e, aparentemente, um ábaco ou algo parecido, como se estivessem indo para uma festa ou, talvez, apresentar um show²⁴. Na continuação, vemos que o rapaz que está com um machucado no queixo, que estava preso dentro de uma cela, é posto em liberdade. Logo em seguida ele reaparece, esperando a garota no mesmo lugar que das outras vezes, e volta a segui-la, quando ela sai do prédio. Cena que é interrompida pelo breve reaparecimento de Dylan e seu grupo. Em seguida, o rapaz continua seguindo a garota e não vê o gângster que sai de um furgão que está atrás dele.

Outro gângster sai do veículo, que emparelha com o rapaz, e os dois o arrastam para dentro. Ele leva um soco que, de modo subtendido, o faz ficar inconsciente. O furgão parte e, numa nova tomada, vemos o rapaz amarrado em uma cadeira, um saco na cabeça e fita tampando sua boca. Apesar da violência, não se pode ignorar o fato de que ela caminha junto com o humor. Isso fica claro quando o gângster, ao lado do rapaz, se dirige ao homem que havia sido derrubado anteriormente (que está com um colar cervical e o braço esquerdo numa tipoia). Ele aponta para o rapaz para saber se era a pessoa certa. O humor vem do fato de que, para se vingar, ele tenha contratado gângsteres para lhe darem uma surra.

Ser atacado por bandidos é outro elemento presente na produção de Chaplin e na comédia pastelão de modo geral. O filme *Police* (1916)²⁵, por exemplo, entre os 19min50s e 20min24s, nos apresenta a luta entre Chaplin e seu comparsa, um ladrão. A cena do gângster escolhendo um bastão de beisebol para bater nele e o puxão de orelha que o rapaz recebe depois de ter sido socado dão um

23 A perseguição policial é uma cena típica das comédias e, no caso de Chaplin, vamos encontrar esse tipo de situação em vários filmes como, por exemplo, em *Modern Times* (Tempos modernos), entre 25min16s e 25min55seg; *The circus* (O circo), entre 6min30s e 14min40s; e *The count* (O conde), entre 23min e 23min25s.

24 Eles não carregam nada que possa dar a impressão de que vão para uma briga.

25 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=lnUnsI1tZW8>>. Acesso em: 17 mar. 2017.

toque de humor a situação. A tomada termina com o rapaz sendo carregado para junto de uma pia na qual eles batem sua cabeça. Em seguida, Dylan e alguns membros de seu grupo são mostrados, de costas, enquanto caminham. Na cena que segue, vemos um dos gângsteres sentado dentro do furgão em movimento, com o rapaz desmaiado no chão.

Posteriormente, vemos que o rapaz passa a ter uma espécie de alucinação, provocado pelos golpes que recebeu, na qual se vê dançando no meio da rua, ao redor da garota, que ri, com uma rosa na boca e mexendo os braços como se fosse uma dançarina de flamenco. É outro dos momentos mais engraçados do videoclipe e pode ter sido inspirado em uma cena semelhante do filme *Modern times*²⁶. A visão é interrompida por uma nova tomada do grupo de Dylan e prossegue, por um breve momento. Vemos o rapaz desmaiado, o furgão estaciona e dois dos criminosos descem. Em sua alucinação, ele se vê entregando a rosa quando, de repente, os gângsteres aparecem por detrás dele e o agarram, não deixando que ele a beije, ao puxá-lo.

Esse episódio é um dos mais hilários, pois o aparecimento dos gângsteres está relacionado ao fato deles estarem tirando-o do furgão para jogá-lo na calçada. O fracasso da tentativa de conquistá-la se dá tanto na vida real quanto em sua imaginação. Vemos outra breve tomada do grupo de Dylan e os bandidos partem. Nesse momento, temos o encontro dos dois planos temporais, quando a câmera enquadra nas pernas dos membros do grupo e mostra como estão passando no local no qual onde o rapaz está caído. O toque final de humor se dá no momento em que um dos membros do grupo passa por cima dele, enquanto os demais o ignoram totalmente. O vídeo termina com o grupo, sem alguns de seus membros, se afastando cada vez mais rumo ao horizonte.

CONCLUSÃO

Ao analisarmos o videoclipe, vemos que ele nos apresenta uma paródia das histórias de amor. As associações com os filmes de Chaplin nos permite compreender como o cinema influenciou na sua produção. A presença da violência não deve ser vista como um elemento que depõe contra o aspecto cômico do vídeo, pelo contrário, ela o reforça. Tanto as questões relativas às características de um clipe, quanto às da produção de Dylan nessa área, precisam ser melhor estudadas. Seria importante a realização de estudos que abarquem o conjunto de sua produção de modo a enquadrar nele o vídeo aqui estudado. Esperamos que nosso trabalho possa incentivar outras pessoas a estudarem os demais videoclipes, trazendo novas luzes sobre esse lado pouco estudado de sua produção.

26 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4tQEorfYEiE>>. Acesso em: 17 mar. 2017.

A study of the relations between the song video of the music Duquesne Whistle, by Bob Dylan, with Charles Chaplin's movies.

ABSTRACT

The objective of this article is qualitatively analyze the song video of Duquesne Whistle, by Bob Dylan. For it, we conducted a content analysis, linking it to the production by Charles Chaplin. To that end, we have divided our article in two parts. In the first, we present a brief report of the origin of the song video, also tackling some of the different forms of classification existent and its main characteristics. In the second, presenting initially some of the main people involved in his production and the summary of the lyric. Following, we will analyze the content of the images in order to identify the possible associations with the cinema, through presence of comic and romantic elements.

Keywords: Bob Dylan; Song Video. Charles Chaplin. Qualitative Research. Content Analysis.

REFERÊNCIAS

- BAUER, Martin W. Análise de conteúdo clássica: uma revisão. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George. **Pesquisa Qualitativa com Texto, Imagem e Som: um manual prático**. São Paulo: Ed. Vozes, 2002, p. 189-217.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BARRETO, Rodrigo Ribeiro. 197 f. **A fabricação do ídolo pop: a análise textual de videocliques e a construção da imagem de Madonna**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/1075>>. Acesso em: 18 mar. 2017.
- CANTOS, Jorge. 306 f. **Erasmus de Roterdã e a pedagogia da sátira**. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006. Disponível em: <<http://www.biblioteca.digital.unicamp.br/document/?code=vtls000383440>>. Acesso em 18 mar. 2017.
- CORRÊA, Laura Josani Andrade. Breve história do videoclipe. In: VIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Centro-Oeste, 8, 2007. **Anais eletrônicos...** Cuiabá: INTERCOM, 2007, p. 1-15. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/centrooeste2007/resumos/R0058-1.pdf>>. Acesso em: 19 mar. 2017.
- _____. Videoclipe: potencialidade da experimentação de linguagens no campo do audiovisual. In: IX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste, 9 2008. **Anais eletrônicos...** Dourados: INTERCOM, 2008, p. 1-11. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/centrooeste2008/resumos/R11-0100-1.pdf>>. Acesso em: 19 mar. 2017.
- DYLAN, Bob. **Duquesne Whistle**. Disponível em: <<https://www.vagalume.com.br/bob-dylan/duquesne-whistle-traducao.html>>. Acesso em: 19 mar. 2017.
- FARO, Paula. Cinema, vídeo e videoclipe: relações e narrativas híbridas. **Revista Rumores**, São Paulo, v. 4, n. 8, 2010, p. 1-23. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/51215>>. Acesso em: 29 abr. 2017.
- FO, Dario. **Manual mínimo do ator**. 2ª Edição. São Paulo. Editora Senac, 1999.
- IMDB. **Bob Dylan: Duquesne Whistle**. Full Cast & Crew. Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt2461950/fullcredits/>>. Acesso em: 18 mar. 2017.
- NERCOLINI, Marildo José; HOLZBACK, Ariane Diniz. Videoclipe: em tempos de reconfiguração. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, n. 39, p. 50-56, 2009. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/5841>>. Acesso em: 18 mar. 2017.
- REDAÇÃO. Bob Dylan lança clipe de “Duquesne Whistle”. **RollingStone Brasil**, São Paulo, 29 ago. 2012. Disponível em: <<http://rollingstone.uol.com.br/noticia/bob-dylan-lanca-clipe-de-duquesne-whistle/>>. Acesso em: 19 mar. 2017.

REDAÇÃO. Bob Dylan Talks About Working With Robert Hunter On “Together Through Life”, **RollingStone**, São Francisco, 28 abr. 2009. Disponível em: <<http://www.rollingstone.com/music/news/bob-dylan-talks-about-working-with-robert-hunter-on-together-through-life-20090428>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

ROLLASON, Christopher. Bob Dylan: do radicalismo à reacção. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, Coimbra, n. 13, 1984, p. 45-75. Disponível em: <<http://www.ces.uc.pt/rccs/includes/download.php?id=207>>. Acesso em: 29 abr. 2017.

ROSE, Diana. Análise de imagens em movimento. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George. **Pesquisa Qualitativa com Texto, Imagem e Som: um manual prático**. São Paulo: Ed. Vozes, 2002, p. 243-364.

SMITH, Michael Glover. Bob Dylan’s Duquesne Whistle and the Return of Love Stalker. **White City Cinema**, 30 ago. 2012. Disponível em: <<https://whitecitycinema.com/2012/08/30/bob-dylans-duquesne-whistle-and-the-return-of-love-stalker/>>. Acesso em: 18 mar. 2017.

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

TAMBORRELI, J. Randy. **O compositor a magia e a loucura**. São Paulo: Globo, 2005.

TAVEIRA, Maurício Cândido. Tecnologia e Linguagem do Planeta Tlön MTV Brasil. In: PEDROSO, Maria Goretti; MARTINS, Rosana (Org.). **Admirável Mundo MTV Brasil**. São Paulo: Sarai-va, 2006, p. 50-59.

TREVISAN, Michele Kapp. 265 f. **A era MTV: análise da estética de videoclipe (1984- 2009)**. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. Disponível em: <<http://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/4466>>. Acesso em: 18 mar. 2017.

WILLIAMSON, Nigel. **O guia do Bob Dylan**. São Paulo: Aleph, 2011

BIOGRAFIA

Rodrigo Conçole Lage

Graduado em História (UNIFSJ). Especialista em História Militar (UNISUL). Professor de História da SEEDUC-RJ. Tem publicado artigos e resenhas em revistas acadêmicas do Brasil e do exterior. Assim como algumas traduções, em revistas acadêmicas brasileiras.