



## AS ALTERNATIVAS DA MASCULINIDADE EM VIDEOCLIPES DE ROBBIE WILLIAMS

Rodrigo Ribeiro Barreto<sup>1</sup>

**Resumo:** O trabalho analisa três clipes de Robbie Williams: *Rock DJ* (2000), *She's Madonna* (2007) e *Shame* (2010). Essas obras trazem diferentes manifestações de masculinidade desviante, investindo, respectivamente, na objetificação do corpo masculino, em um universo transgênero e em inspiração advinda do filme *Brokeback Mountain*. É elucidada a não-convencionalidade desse cantor, que – mesmo não fazendo parte da comunidade LGBTTT – resiste a ficar restrito à fórmula de maximização de sua atratividade heterossexual.

**Palavras-chave:** Videoclipe, Análise, Representação, Masculinidade.

A coletânea de videoclipes *In and Out of Consciousness* (2010) do cantor Robbie Williams pode parecer, à primeira vista, uma espécie de compêndio de representações convencionais da masculinidade. Os personagens e *personae* videoclípicos assumidos pelo artista inglês são concebidos com base em uma plêiade de usuais arquétipos masculinos. Uma hora, Williams aparece como um rock star ao estilo do Kiss com direito a *groupies* (*Let me Entertain You*, Vaughan Arnell, 1998). Logo depois, ele é uma espécie de James Bond tão interessado nas companhias femininas quanto em seus *gadgets* e carros modernos (*Millenium*; V. Arnell, 1998). Já em *Supreme* (V. Arnell, 2000), ele encarna um audacioso piloto de F1, enquanto *The Road to Mandalay* e *Eternity* (ambos dirigidos por Arnell em 2001) desdobram as aventuras e desventuras do chefe de uma gangue de ladrões. A importância da referência a modelos emblemáticos de masculinidade aparece ainda no clipe da *performance* ao vivo de *Mr. Bojangles* (Hamish Hamilton, 2001), o qual busca associar a imagem do cantor ao charme e virilidade do Rat Pack<sup>2</sup> hollywoodiano. Tal investimento continua evidente

---

<sup>1</sup> UNICAMP/FAPESP (Pós-doutorado). E-mail: digobarreto@gmail.com

<sup>2</sup> Grupo de atores-cantores formado por Frankie Sinatra, Dean Martin, Sammy Davis Jr., Joey Bishop e Peter Lawford, que trabalharam juntos em filmes e nos palcos entre as décadas de 1950 e 1960.

nos *cowboys* de *Feel* (V. Arnell, 2002), no apelo aos uniformes militares em *Radio* (V. Arnell, 2004) e *Lovelight* (Jake Nava, 2006), no líder de culto cercado por mulheres grávidas de *Sin Sin Sin* (V. Arnell, 2006) e, mais recentemente, no astronauta de *Morning Sun* (V. Arnell, 2010).

Contudo, é interessante observar como a exibição de um rol de representações tão habituais e tão deliberadamente próximas do clichê também pode dar lugar a um certo tensionamento da noção de masculinidade. Em clara dissidência com o retrato dominante de homens no audiovisual, nem todos esses personagens vividos por Williams são, por exemplo, tão bem resolvidos quanto parecem a princípio. O roqueiro citado mostra um ar de decepção ao checar rapidamente seu pênis coberto por um leotard de *lycra*. Ao ir ao banheiro pouco antes da corrida mais importante de sua carreira, o piloto acaba inadvertidamente sendo trancado no próprio trailer, perdendo sua oportunidade. O ladrão acaba preso e é obrigado a abandonar sua vida de luxo. Essas diversas encarnações do cantor são ainda contaminadas pela verve bem humorada e estilo algo autodepreciativo, que fazem parte de sua construção de imagem.

As pequenas fissuras da masculinidade identificáveis nos videoclipes mencionados não têm, no entanto, o caráter verdadeiramente questionador das normas de representação audiovisual de homens, que será trabalhado em outros três clipes de Robbie Williams: *Rock DJ* (V. Arnell, 2000), *She's Madonna* (Johan Renck, 2007) e *Shame* (V. Arnell, 2010). No primeiro caso, está em jogo a transposição do homem da posição de sujeito para a de objeto do desejo erótico. Nos dois outros, fica demarcado um flerte com a cultura LGBTT e uma significativa guinada com relação à heteronormatividade<sup>3</sup>.

Poder-se-ia pensar que essas últimas estratégias parecem deslocadas no contexto da carreira do cantor. Auto-identificado como heterossexual, Williams enfrentou, desde cedo, especulações de uma suposta homossexualidade. Em 2002, durante entrevista para o portal MSN<sup>4</sup>, ele chegou a fazer clara referência ao assunto de um modo que começa sarcástico, mas evidencia claramente sua irritação. Mais efetivamente, três anos depois, ele processaria os grupos editoriais Mirror Group Newspapers (MGN) e Northern&Shell

---

<sup>3</sup> Um pontual prenúncio dessa estratégia apareceria em uma cena de orgia de Williams com duas mulheres no clipe *Come Undone* (Jonas Akerlund, 2003): em breves *takes*, as companhias femininas do cantor são substituídas por dois homens com perucas semelhantes às das mulheres.

<sup>4</sup>Trecho da entrevista presente no vídeo intitulado *We're Totally Gay* no link: [http://www.youtube.com/watch?v=JIF4SEuHVUQ&feature=player\\_embedded](http://www.youtube.com/watch?v=JIF4SEuHVUQ&feature=player_embedded)

por falsas alegações a respeito de sua sexualidade. A atitude, que resultou em indenização para o cantor, não pareceu, no entanto, estar relacionada a um verdadeiro incômodo de ser associado à homossexualidade, mas sim ao fato de ter sua vida escrutinada pelos tablóides britânicos. Tal impressão fica corroborada pelo investimento de Williams (posterior à ação judicial) em personagens/*personae* de clipes, que põem em questionamento fronteiras estreitas de representação do masculino. Justamente esses casos serão o foco de análise desenvolvido nesse artigo.

### ***Rock DJ: festa da carne***

Enquanto se desenrola a introdução instrumental de *Rock DJ*, acompanha-se o aparecimento de belas mulheres com postura de expectativa. Logo em seguida, Robbie Williams é visto dentro de uma depressão circular, de onde canta (quase como um *rap*) a primeira estrofe da canção. Seu comportamento confiante é sublinhado pelo endereçamento direto para a câmera colocada acima dele: ele olha e aponta animado nessa direção, estabelecendo um vínculo estreito com o espectador, que, contudo, não mais se repetirá no clipe.

A modificação dessa situação inicial acontece quando é acionado um controle com botões, nos quais se leem as alternativas “Robbie” e “More Robbie”. Essas duas opções já são uma pista inicial da vulnerabilidade que logo irá caracterizar a única figura masculina no clipe, uma vez que poderiam indicar que um “Robbie” seria facilmente substituível por outro. É por deliberação de uma mulher, ocupando a posição de DJ do título da canção, que o acionamento do primeiro botão faz com que Williams se eleve mecanicamente até o centro de uma arena, em torno da qual patinam as outras presenças femininas do vídeo. O *performer* ascende da depressão, onde se encontrava, com postura confiante e braço levantado. Seus jeans e regata branca compõem um visual básico, que investe em um quê de virilidade de jovem rebelde e é completado por pulseira de couro, corrente pendurada no cós da calça e, é claro, por suas diversas e aparentes tatuagens.

Até aqui, a descrição parece apontar para a representação de um jogo erótico dos mais corriqueiros: modelos femininas – um tanto indistintas em sua juventude e beleza – literalmente cercando um protagonista carismático. No entanto, a concretização dessa tradicional fantasia heterossexual masculina é evitada em *Rock DJ*, porque o

personagem de Williams é levado a experimentar um gradual e efetivo afastamento de qualquer possibilidade de se impor como sujeito no vídeo. É interessante notar como isso se constrói textualmente. São, por exemplo, relativizados dois convencionais recursos videoclípicos de posicionamento do artista musical como condutor das sensações, sentimentos e sentidos a serem gerados no espectador. O clipe não enfatiza o endereçamento de Robbie Williams para a câmera e também minimiza sua prerrogativa de dublagem da canção, abrindo mão dessas estratégias de aproximação do *performer* com seu público. Desse modo, o foco do personagem de Williams são as mulheres do clipe – inicialmente a DJ e depois todas as outras –, sendo na direção delas que, com mais frequência, se volta o seu olhar. No entanto, como é traçada para o protagonista uma marcada incapacidade de chamar a atenção ou de despertar o interesse de suas coadjuvantes, a frustração então resultante passa a ser demonstrada tanto por perda de foco da interpretação musical quanto por crescentes exibicionismo e objetificação do próprio corpo, a que se vê obrigado.

No decorrer de *Rock DJ*, Robbie Williams está à mercê da reação das mulheres. A decepção com a indiferença delas está estampada nas expressões de seu rosto, levando-o a momentos de hesitação que se refletem em seus movimentos. Às vezes, a coreografia é brevemente interrompida. Em outras, ela muda de uma qualidade vigorosa, mais “propriamente” masculina, para algo mais fluido ou sinuoso. Na escalada do desespero de Williams para chamar a atenção, ele até flexiona os músculos e posa como uma espécie de fisiculturista pouco dotado. Afinal de contas, o despojar de suas roupas, que se desenrola paralelamente à essa ação, revela um físico bem cuidado, mas, de certo modo, comum, não especialmente definido ou musculoso.

Contudo, a avidez de Robbie Williams em se colocar como homem-objeto é patente. Nesse sentido, os traços que o diretor e o cantor do videoclipe buscam associar à masculinidade estão em clara dissonância com o discurso audiovisual dominante. Afora o fato de a conquista feminina tornar-se para ele uma questão de honra – algo bem ao sabor das motivações de personagens masculinos tradicionais –, não é dado destaque, no desenho do personagem, a traços como supremacia, poder ou integridade (nem mesmo física, como será tratado depois). Tampouco sua caracterização visa colocá-lo como uma figura exemplar para processos identificatórios dos espectadores. São justamente tais características – atribuíveis, em parte, ao próprio formato videoclipe – que demarcam uma considerável distância da representação do masculino em *Rock DJ*

com relação, por exemplo, à já clássica argumentação de Laura Mulvey (1999) a respeito da mesma questão no cinema narrativo hollywoodiano. A lembrança desse arrazoado incita o estabelecimento de uma breve digressão profícua para a análise em curso e as demais.

Diferentemente do que postula a teórica inglesa com relação à prática cinematográfica, a presença de artistas masculinos nos videoclipes vem, com frequência, apoiando-se em exposição corporal (com possível investida até a nudez), exibicionismo coreografado, posicionamento do homem no lugar daquele que é olhado e ainda na já mencionada exploração da hodierna fragilidade desses em se afirmar como sujeitos plenos. Em uma forma artística contemporânea que, desde seus primórdios, atribui valor realçado à singularidade e à noção de choque/provocação, foi mesmo uma necessidade expandir os limites daquilo que seria aceitável em termos de representação corporal, genérica e sexual. Obviamente, representações mais arejadas, progressistas ou simplesmente problematizantes do estado de coisas não foram buscadas em todos os casos; às vezes, o viés tradicional é conveniente para a construção de imagem de determinados artistas musicais. Em outros casos, a intenção de arejamento não se efetiva apropriadamente, porque as divisões convencionais – que separam possibilidades, traços e funções entre os diferentes gêneros, identidades e orientações sexuais – estão profundamente enraizadas tanto cultural quanto psicologicamente, como já apontaram, respectivamente, o sociólogo francês Pierre Bourdieu (2010) e a própria Mulvey.

Os clipes tanto contribuíram como ferramenta de emancipação de mulheres artistas e de seu público seguidor<sup>5</sup> como também serviram para liberar, no seio *mainstream*, as perspectivas voltadas para o corpo masculino e sua conseqüente erotização. Sendo um terreno de realização aberto à entrada de profissionais de diversos campos artístico-culturais, foram estimulados, no campo do videoclipe, a experimentação e o entrecruzamento técnico-estéticos nas obras. Conseqüentemente,

---

<sup>5</sup> Na história dos videoclipes, algumas cantoras impuseram-se como sujeito do seu próprio desejo e, paralelamente, como controladoras/manipuladoras dos eventuais efeitos gerados por seus clipes, inclusive os efeitos eróticos. Essa estratégia não rompeu definitivamente com a objetificação sexual feminina no formato, mas, por outro lado, representou uma significativa ampliação do que seria cabível ao agenciamento das próprias artistas. Mulheres-sujeito – como Madonna, Cyndi Lauper, Tina Turner, Annie Lennox, Tori Amos ou Björk – eram vistas além da condição de objeto sexual e passaram a ser tomadas – por um fiel séquito de fãs femininos e masculinos – como exemplares para a liberação dos costumes e condutas. Trata-se de uma transição de submetida a subversiva, de comandada a líder, que teve, muitas vezes, assumida inspiração feminista e buscava estimular os fãs a buscar sua própria liberdade cotidiana.

esses produtos são marcados por extrema variedade empírica e densidade (inter)textual. Tais possibilidades estimularam um investimento camaleônico por parte de alguns artistas masculinos, fazendo da assunção de diversas *personae* o carro chefe de uma imagem, que precisa estar sempre atenta à renovação dos tempos e tendências: a cada álbum e mais especificamente a cada clipe, é preciso mostrar-se novo, especial. Adotada essa lógica, não é de se estranhar que, no formato, seja orquestrada uma reversão de expectativas com relação ao esperado convencionalmente para os homens.

Arquétipos da masculinidade não foram completamente abandonados até por sua adequação à mitologia do *rock star*. Contudo, eles foram ressignificados em sua adoção por artistas femininas e perderam, em clipes masculinos mais progressistas, seus traços de rigidez, que não caíam bem no modo de espetacularização típico dos clipes. Não seria possível que, nos videoclipes, o *performer* masculino fosse mantido apenas nas posições de sujeito ativo do olhar ou *locus* para os processos identificatórios do espectador na trama. Diminuído o papel da narrativa e enaltecido o modo exibitório, passam a ser exigidos dos homens versatilidade e jogo de cintura (inclusive literal!) para catalisar a atenção e também atrair olhares em *performances*, que, em uma mesma obra, poderiam ser, alternada ou concomitantemente, musicais, dramáticas e coreográficas. Com formas menos regradas de enquadramento dos objetos a serem exibidos, com a prevalência de planos mais fechados e em sucessão mais rápida e mutável do que no cinema, os clipes submeteram figuras masculinas à exibição de seus gestos mais sutis, das partes mais inusitadas de seus corpos: o masculino teve que se deixar ver e observar mais frontalmente.

Querer apoiar-se apenas em clichês aceitáveis da masculinidade era então uma impossibilidade para a representação de artistas musicais nos videoclipes. Adicionalmente, as situações narrativas, coreografias ou conceitos dos clipes são guiados pelo caráter lúdico, atrativo e sensual da música massiva, que originalmente os animam. Com o advento dos clipes nos anos 1980, não foi apenas necessário que os *performers* dominassem formas mais atraentes de movimentar o corpo e mais explícitas de exibí-lo, muitos passaram a aceitar e a tirar proveito do fato de serem vistos como objeto de investimento erótico principalmente por duas parcelas do público – as mulheres heterossexuais e os homens gays – cada vez mais atuantes ou visíveis na reivindicação do exercício de seu desejo; um aspecto que, por sinal, ficou de fora na argumentação de Mulvey.

A estratégia do *striptease* gradativo até a nudez de um ídolo *pop* no clipe *Rock DJ*<sup>6</sup> pode ser compreendida, adicionalmente, como um apelo a esses dois grupos de espectadores, que, realmente, são significativos na massa de fãs do cantor. No entanto, parece ser plausível apostar que o modo como tematiza o desejo insatisfeito estende seu apelo para outros públicos. Em sua curta duração, a obra fomenta curiosidade a respeito do que irá acontecer com aquele personagem e, ao mesmo tempo, evita qualquer constrangimento ou resistência de um espectador não inclinado eroticamente para o corpo nu do cantor. Quando parece não haver solução para o dilema do personagem, apresenta-se uma virada, que, em seu exagero, é, ao mesmo tempo, surpreendente, grotesca e cômica, o que mantém os espectadores ligados até o fim. É provável que a apreciação geral não perceba no clipe mais do que esse nível do espetáculo provocativo. No entanto, *Rock DJ* tem mais a oferecer com seu tratamento da crise da masculinidade heterossexual.

Na verdade, a vulnerabilidade do personagem de Robbie Williams está indicada antes mesmo dele se livrar de sua última peça de roupa, uma ridícula cueca preta estampada com o desenho de um tigre. Antes de tirá-la, o cantor dá uma olhada na direção dos genitais como se quisesse certificar-se de que tudo estava em ordem. As coisas não melhoram para o Robbie sem roupas e a indiferença feminina persiste. Sua atitude drástica por conta disso introduz o mencionado elemento bizarro no videoclipe. O personagem puxa a própria pele a partir do abdômen, transformando-se em um ser de músculos vermelhos à vista com se tivesse saído de um livro de anatomia. Inusitadamente, ele continua a realizar sua *performance* e agora com um fôlego novo, uma vez que sua mudança de aparência faz os olhares femininos voltarem-se, finalmente, em sua direção. A situação grotesca vai se intensificando, quando um animado Robbie arranca seus músculos (um dos destaques do clipe é para as nádegas) e passa a jogá-los para suas recém-convertidas fãs. Em atitude de êxtase, as mulheres aparecerem com rostos sujos de sangue ou mesmo provando da carne do protagonista. Ele, por sua vez, continua a dançar e consegue estabelecer contato visual com a tão desejada DJ, que até esboça um sorriso.

A introdução desse elemento grotesco em *Rock DJ* vem juntar-se às recorrências do clipe ao conhecido estilo trocista de Robbie Williams, algo evidente em alguns de seus movimentos de dança, na roupa íntima de mau gosto e na pontual exibição para a

---

<sup>6</sup> Por conta do consumo televisivo, nudez com embaçamento digital da imagem na região do baixo ventre e nádegas.

câmera de um gesto correspondente a sexo oral em homens. O ridículo relativiza um pouco o teor erótico da exposição corporal do cantor, sublinhando sua atitude de não se levar a sério; enquanto o bizarro representado pela automutilação corporal efetivamente consome – para o espectador, mas não para as coadjuvantes do vídeo – a desqualificação daquele corpo como objeto de contemplação erótica. Ambas as estratégias alinham-se assim àqueles parâmetros – culturais e psicologicamente inculcados – de representação, que indicam uma persistente resistência à objetificação sexual masculina, algo já tratado por Steve Neale (1992) e Richard Dyer (1992).

No final das contas, o protagonista está tão despojado da materialidade de seu corpo, que só lhe resta o esqueleto, embora ainda ativo e dançante. Só quando é alcançada essa forma – por sinal, visualmente indiferenciada entre o masculino e o feminino –, a DJ resolve se aproximar fisicamente de Robbie. As outras mulheres – interessadas literalmente na carne do homem – estão ausentes no momento desse encontro. De todo modo, é sintomático que, depois de tensionar tanto a posição de seu protagonista masculino, *Rock DJ* conclua-se com esse imprevisto par: uma bonita mulher corporalmente inteira a dançar com um homem-esqueleto.

### ***She's Madonna: homem feminino***

Há uma introdução no clipe *She's Madonna*, que precede o começo da canção correspondente. Nela, desenrola-se a entrevista com uma diva, vivida pelo próprio Robbie Williams. As perguntas (feitas em *off*) versam sobre suas diferentes *personae* artísticas, sobre a separação entre trabalho e vida pessoal, enfim, sobre assuntos usuais em conversas da imprensa com celebridades. A ambiência, no entanto, é desprovida de qualquer *glamour*, algo reforçado tanto pela fotografia em tons esmaecidos quanto pela parede atrás da protagonista, que é forrada de madeira e traz pendurado um quadro *kitsch*. Ela está sentada em uma cadeira, usando maquiagem, peruca negra com franja, vestido preto com decote em V, colar, anéis e unhas postiças. A impressão final é de um homem travestido, não havendo qualquer intenção de fazê-la passar por mulher, mas, ao mesmo tempo, não se faz apelo à caricatura ou ao ridículo nessa apresentação de Williams. Sua personagem tem inclusive uma atitude séria e reflexiva ao responder as perguntas, chegando a se declarar tímida a certa altura.



Quando a música se inicia, ela aparece no camarim, onde “desmonta” o seu visual, que inclui sutiã e meia-calça. A aparência feminina vai sendo deixada de lado, ficando até evidenciado, em um enquadramento mais fechado, o volume na região pélvica indicativo do sexo masculino. Usualmente, essa sequência seria típica do fim de noite de um transformista ou de uma *drag queen*, em que, terminado o *show*, a *persona* feminina dá lugar ao homem que a incorpora. No entanto, é operada uma interessante subversão em *She’s Madonna*: à medida que ela, livre dos vestidos e acessórios, veste uma camisa preta masculina e o traje bege, ganha vida a *persona* defendida nos palcos pela diva do início do clipe<sup>7</sup>. Sendo assim, a figura travestida é colocada como a identidade de base da personagem do vídeo, enquanto o homem de paletó com lapela brilhante é seu modo de se apresentar artisticamente. A dinâmica fundamental de *She’s Madonna* pode então ser assim resumida: tem-se o cantor *pop* Robbie Williams, interpretando uma personagem, que vive cotidianamente em *drag* e, nos palcos, imita a aparência habitual e dubla o próprio Williams.

O bar, onde acontece essa apresentação, tem como frequentadoras um grupo bastante diversificado, que, buscando a maior abrangência possível, serão aqui identificadas como transgêneros femininos<sup>8</sup>. Mesmo as mais arrumadas e exóticas delas são colocadas como integrantes da platéia – portanto, pessoas comuns no universo do clipe e não *performers* –, algo que reforça a mencionada troca orquestrada em *She’s Madonna*: o exuberante é cotidiano e o discreto é artístico. Frente a um público tão singular, o Robbie dos palcos parece frágil e pouco equipado para conquistá-las. É interessante que seja esse Robbie masculino aquele a ser colocado à prova em *She’s Madonna*. Como o personagem de *Rock DJ*, ele simplesmente não consegue cativar a atenção da parcela feminina do clipe: as trans estão indiferentes, entediadas até (uma lê um livro durante o *show*!) e, com a continuidade da *performance*, uma delas mostra-se francamente revoltada com o que vê no palco (é possível perceber, por leitura labial – sua voz não é ouvida no clipe –, que ela grita “saia do palco”). Somente uma personagem – encarnada por Alexis Arquette – parece interessada em Robbie e inclusive sopra-lhe beijos; seu comportamento agitado e dessincronizado com relação à

---

<sup>7</sup> Embora só essa *persona* apareça no clipe, a diva diz ter várias delas, todas masculinas: “eu sou diferentes pessoas... um grupo bem bacana de caras”.

<sup>8</sup> Há espaço para diferentes tipos físicos e aparências: louras, senhoriais, gordas, idosas, *glam-punks*, sofisticadas, carecas e até algumas com bigode evidente. No *site* oficial do cantor ([www.robbiewilliams.com](http://www.robbiewilliams.com)), elas são identificadas como *drag queens*, mas parece adequado falar também em transformistas para o caso de algumas, além de haver, entre elas, uma famosa atriz transexual, Alexis Arquette.

música sugere, no entanto, mais uma empolgação sob efeito químico do que uma admiração verdadeira pelo artista no palco. No limite dessa situação de estar acuado pela grande maioria das coadjuvantes, o *performer* chega a cruzar os braços durante a apresentação, mas acaba por retomá-la sem alcançar maior sucesso com isso.

Dessa maneira, mais um clipe de Williams coloca em pauta a vulnerabilidade masculina, mesmo que, em *She's Madonna*, não se repita a habitual parceria com Vaughan Arnell, diretor da maioria dos vídeos do artista. É de se aventar o quanto isso aponta para uma inclinação do próprio cantor para essa temática. Em todo caso, Johan Renck, o novo parceiro, é bastante exitoso ao seguir essa tendência. O diretor teria usado sua própria experiência como músico para replicar a situação de medo do palco, de insegurança a respeito de estar ou não agradando a platéia<sup>9</sup>. A partir daí, ele acrescenta o confronto entre a pouca confiança do único representante do masculino e uma platéia que, mesmo à revelia de seu sexo biológico, assume sua feminilidade com verve e garbo.

Esse incremento de auto-afirmação através da adoção do feminino é demonstrado com precisão pela personagem travestida de Robbie Williams, que terá mais duas inserções no desenrolar do clipe. O fato de estar sendo entrevistada já indica alguma importância dela, não só a aproximando da situação de celebridade familiar ao Robbie Williams verdadeiro como também reservando-lhe um discurso verbal exclusivo do clipe e paralelo à letra da canção. Esse “ele” apresentando-se como “ela” responde a todas as perguntas com segurança. Algumas afirmações demonstram certa autovalorização, como nos momentos, em que fala de sua capacidade de assumir diversas máscaras: “*a persona do palco é como eu cem vezes mais, é como um super escudo*” ou ainda “*quando todos esses mundos e pessoas dentro de mim colidirem e acontecer o imenso cataclisma, preste atenção; será uma tarde e tanto*”. Além disso, ao ser instigada pelo entrevistador, ela não se furta em oferecer, de modo um tanto condescendente, conselhos ao artista masculino, que, na lógica do clipe, a inspira nos palcos: “*você é um cara bacana, Robbie, e cante mais alto. Desista de Millenium e She's the One<sup>10</sup> e poderá ir para casa mais cedo*”

A composição e o modo de apresentação dessa personagem lembram o uso feito por Chris Straayer da noção de “She-man”, definida pela “apropriação de códigos

---

<sup>9</sup> Segundo declarações presentes no *site* oficial de Robbie Williams.

<sup>10</sup> *Hits* do início da carreira do cantor.

femininos por um *performer* masculino como uma forma direta de empoderamento” (Straayer, 1996: 80). Diferente de representações convencionais de homens travestidos – vistos como cômicos e diminuídos por sua feminilidade –, tal adoção do gênero e/ou sexualidade femininos seria enaltecida do trabalho e *personae* de homens artistas, subvertendo a tradicional inclinação dicotômica de atribuir valor positivo a características ditas masculinas e negativo às ligadas ao feminino. Por outro lado, Straayer não deixa de notar que – como uma espécie de remanescente do tradicional – o fato de ser possível reconhecer que a She-man se trata de um homem vestido de mulher permite a essa figura angariar algo do poder fálico. No entanto, tal aspecto de dominância simbólica masculina não tem incidência benfazeja em *She’s Madonna*. Pelo contrário, já que, além de não corresponder à promessa presente na entrevista (“*não quero afirmar que sou especial, mas eu sou bem especial*”), a assunção da masculinidade no figurino e na *performance* – mesmo temporária e reservada ao palco – faz a graça da diva evanescer de modo não recuperável no clipe. Quando a personagem reaparece no final, voltando para casa de carro, ela está em silêncio e é perceptível o abatimento em seu estado de ânimo.

### ***Shame: a reparação homoafetiva***

*Shame* é, em muitos níveis, um videoclipe tocante. Que a canção tematize uma reconciliação é somente o início de uma pequena jornada sentimental, envolvendo os cantores/compositores Gary Barlow e Robbie Williams. Nesse dueto, é revisitado o estranhamento estabelecido entre os artistas desde a saída abrupta de Williams do grupo britânico Take That. A ideia de um diálogo equitativo é minuciosamente desenvolvida na estrutura da canção. Todas as estrofes são partilhadas pelos cantores, sendo cada um responsável por um verso, o qual serve de resposta ou complemento para o conteúdo do verso anterior. Os refrãos são, por sua vez, marcados por canto em uníssono, o que expressa a mútua responsabilidade por uma distância criativa que, sabe-se, durou 15 anos. Na letra, imaturidade e falta de comunicação aparecem como as causas dessa situação. A partir desses elementos, o clipe do diretor Vaughan Arnell opta – em seu propósito de acerto de contas – pela desconstrução dessas causas disruptivas originais.

Parece haver, por exemplo, uma intenção de sublinhar o abandono das “tolices” de juventude através da exibição dos semblantes marcados pela passagem do tempo de

Barlow e Williams, algo distante da imagem pasteurizada que ostentavam como integrantes de uma *boyband*. A tendência nesses grupos, frequentemente efêmeros, de jovens cantores e dançarinos é a de fazer com que cada um deles represente um tipo determinado de comportamento. Desse modo, a apresentação despojada da maturidade física dos dois cantores pode associar a eles algumas noções positivas no âmbito do *pop*: independência, segurança com relação à própria imagem, longevidade da carreira musical, enfim, características de um amadurecimento também artístico.

Os personagens de Barlow e Williams são mostrados na iminência de superarem a incomunicabilidade entre eles. Ainda assim, o processo em *Shame* é gradativo. Inicialmente, suas aparições acontecem em separado, estando ocupados com atividades cotidianas, como levar roupas para lavanderia, carregar sacolas de compras, passear por uma rua, cuja ambiência remete a imaginário tipicamente estadunidense (algo reforçado inclusive por uma bandeira hasteada). No momento do primeiro encontro no clipe, eles estão em um estacionamento, no qual caminham em paralelo e na mesma direção, eventualmente trocando olhares discretos. A ambiguidade da situação é trabalhada eficientemente na própria sucessão dos planos mais fechados da cena: dá-se uma impressão inicial de proximidade física entre os personagens, que não se confirma no plano geral. Quando chegam a seus respectivos carros, fica evidente que uma distância considerável os separa.

Esse encontro no estacionamento é a primeira de várias alusões de *Shame* ao longa-metragem *Brokeback Mountain* (Ang Lee, 2005), uma história romântica gay entre dois *cowboys*. Integrante de uma vertente expansiva do *western*, o filme inclui o desejo e o afeto homoeróticos em um gênero tradicionalmente dominado pela masculinidade heterossexual. Em reação a essa obra cinematográfica, fez-se menção de que tematizaria a crise do masculino; contudo, talvez fosse mais proveitoso considerar que, na verdade, ela trata da necessidade de ampliação do que é considerado culturalmente como típico ou próprio do masculino. A partir dessa influência, *Shame* faz menções à ambientação, ao estilo de figurino do filme e, nessa investida, até se beneficia da levada meio *country* da canção. No entanto, o videoclipe concentra-se mesmo na possibilidade de exibir a afeição entre dois homens e de tratar – como obra de Ang Lee – de “memórias tristes de oportunidades e caminhos perdidos” (Roy Grundmann, 2011, p. 32). A intimidade renovada entre Gary Barlow e Robbie Williams tem, desse modo, uma inspiração que pode parecer inusitada para dois artistas

heterossexuais, mas que se mostra perfeitamente adequada para a ocasião. Provavelmente em função da diversidade do público dos cantores, são mantidos pontos em aberto para que o clipe possa ser visto tanto como a retomada de uma amizade (especialmente, sabendo-se das questões entre os cantores) quanto como um romance entre dois homens.

O segundo encontro dos personagens dá-se no interior de um bar. Eles olham-se de maneira mais ostensiva, enquanto dançam colado com duas mulheres, cujos rostos não são mostrados. Diferentemente das obras analisadas antes, há, em *Shame*, uma marcada minimização da importância do componente feminino, sendo que mulheres só aparecem nesse ambiente do clipe. Isso ajuda a demarcar essa troca intensa de olhares entre os homens como um momento-chave, no qual só os dois realmente importam. De modo significativo, tudo acontece ao ser ouvido, pela primeira vez, o refrão, justamente o momento de intensificação da emoção musical. A partir daí, não é mais colocada qualquer distância entre os personagens; eles são vistos lado a lado no balcão do bar, enquanto cantam da forma dialógica já mencionada: a relevância dessa “conversa” é sublinhada pelo fato deles endereçarem-se um ao outro e, em nenhum momento, para o espectador, como costuma acontecer nos videoclipes. Talvez a inspiração cinematográfica tenha instigado os realizadores de *Shame* a concebê-lo como um clipe completamente narrativo, apoiando-se em uma *performance* dramática expressiva e sem a típica interpelação videoclípica para a câmera, algo que, no caso, é eficiente para engajar o público emocionalmente e fazê-lo identificar-se com a situação dos personagens.

A aproximação dos dois no bar tem, como consequência, duas novas situações. Na primeira, Barlow e Williams aparecem, pescando à beira de um lago na base de uma elevação rochosa. Dessa vez, faz-se alusão aos momentos idílicos dos protagonistas de *Brokeback Mountain* e, sendo assim, o ânimo dos personagens de *Shame* não poderia ser mais elevado. Eles riem, jogam pedras na água; há, entre os dois, olhares e toques carinhosos. Essa associação de homens à natureza costuma fazer parte das representações tradicionais da masculinidade, mas, no clipe, o viés convencional é relativizado pela espraiada possibilidade de um “algo mais” na relação dos personagens. Em determinado momento, eles estão bem próximos e começam a tirar as camisas; planos mais fechados esquadrinham, rapidamente, peitos, abdômens, braços, axilas e pêlos. No entanto, os dois tiram apenas a parte de cima das roupas e o objetivo disso –

mais prosaico do que parecia – é o de subir rapidamente o morro para mergulhar do alto para o lago. Aparentemente, volta-se ao pólo tradicional da competitividade atlética masculina, mas isso também é logo desconstruído, já que, chegando lá em cima, a altura é checada e a pretensão de pular é abandonada. A demonstração de virilidade e coragem é assim substituída pela demonstração de carinho: a imagem dos dois abraçados de lado, dando a volta. Intercalada às imagens no lago, é apresentada a segunda consequência da reaproximação dos personagens; eles são exibidos efetivamente como cantores de microfone nas mãos e em cima do palco do bar, uma situação que sinaliza mais diretamente para a continuidade da parceria artística de Gary Barlow e Robbie Williams<sup>11</sup>.

### **“Chacun à son goût”: considerações finais**

Robbie Williams tem tatuada no peito, margeando o pescoço, a frase em francês do intertítulo, a qual pode ser traduzida como “cada qual com seu gosto”. Tal tatuagem é visível nos clipes aqui analisados, sempre que o cantor tira sua roupa e mesmo através do decote do vestido usado em *She’s Madonna*. É de se pensar se esse lema que sugere respeito à variedade de inclinações humanas não orientaria a diversidade de personagens, *personae* e situações apresentadas em seus videoclipes. Como foi tratado nesse artigo, elas vão desde representações masculinas das mais arquetípicas, tradicionais e (por que não dizer?) sexistas até os exemplos, em que é bem engendrado o tratamento da masculinidade desviante, que – como definiu Kaja Silverman (1992) – é aquela fora dos padrões dominantes e eventualmente valorizadora do feminino (*Rock DJ*, *She’s Madonna* e *Shame* enquadram-se nessa categoria). Em todo caso, é notável não apenas a imersão do artista na realização de seus clipes quanto sua marcante auto-ironia, a qual, de certo modo, nega caráter absoluto até para as representações mais conservadoras e, assim, mais criticáveis.

Em termos contextuais, o fato de Williams ser um artista do *pop* contribui para o arejamento percebido nos seus clipes. Embora visto – nem sempre com justiça – como comercial, superficial e efêmero, esse sempre foi um gênero musical mais aberto para minorias numéricas ou de poder. A trajetória de Robbie Williams tem, por exemplo,

---

<sup>11</sup> Em 2010, Williams anunciou sua volta para o Take That, recompondo – junto com Barlow, Howard Donald, Jason Orange e Mark Owen – a formação original do grupo vocal masculino (não mais uma *boyband*, considerando a idade e a independência artística de seus integrantes).

diversos vínculos com representantes ou com a cultura LGBTTT. Ele regravou uma canção de George Michael, fez dueto com Kylie Minogue, homenageou outros ícones gay com canções (*She's Madonna* e *We're the Pet Shop Boys*) e tem uma parceria recorrente com o Pet Shop Boys, tendo sido produzido pelo duo e tido o cantor Neil Tennant como *backvocal*. Desse modo, é compreensível que, mesmo sendo heterossexual, Williams resista – como foi visto nas análises – a ficar restrito às fórmulas convencionais de maximização da heteronormatividade. Enfim, um cantor *pop* não teria êxito caso não reconhecesse essa variedade de identidades e orientações em suas próprias referências artísticas, eventuais parceiros e no público habitual desse tipo de música. Como terreno de entrecruzamento de todas essas variáveis – artístico-estéticas, mercadológicas e culturais –, os videoclipes necessariamente exprimem esse tipo de vinculação e compromisso.

## **Bibliografia**

BOURDIEU, Pierre. *A Dominação Masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010, 160 p.

DYER, Richard. Don't Look Now: The Male Pin-up. In: CAUGHIE, J.; KUHN, A.; MERCK, M. (ed.). *The Sexual Subject – A Screen Reader in Sexuality*. New York/London: Routledge, 1992, p. 265-276.

GRUNDMANN, Roy. Retorno a Brokeback Mountain. In: GATTI, J.; PENTEADO, F. (org.) *Masculinidades – teoria, crítica e artes*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011, p. 27-40

MULVEY, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: BAUDRY, L.; COHEN, M. *Film Theory and Criticism*. New York: Oxford UP, 1999, p. 833-44.

NEALE, Steve. Masculinity as Spetacle. In: CAUGHIE, J.; KUHN, A.; MERCK, M. (ed.). *The Sexual Subject – A Screen Reader in Sexuality*. New York/London: Routledge, 1992, p. 277-290.

SILVERMAN, Kaja. Introduction In: SILVERMAN, K.. *Male Subjectivity at the Margins*. New York/London: Routledge, 1992, p. 1-12.

STRAAYER, Chris. The She-man: Postmodern Bi-sexed Performance in Film and Video. In: *Deviant Eyes, Deviant Bodies – Sexual Re-orientation in Film and Videos*. New York: Columbia University Press, 1996, p. 79-101