

**OS PRIMEIROS PASSOS DO *THE CURE* E O MERGULHO NA ALMA  
TORTURADA DO GÓTICO****Denise Azevedo Duarte Guimarães<sup>1</sup>  
Antonio Carlos Persegani Florenzano<sup>2</sup>****RESUMO**

O tema deste artigo é a fase inicial da banda britânica de rock *The Cure*. O recorte temporal contempla obras a partir de 1978, ano de formação, até 1982, com o lançamento do álbum *Pornography*. A ênfase será na análise dos videoclipes criados no momento em que o *The Cure* efetuou um mergulho na alma torturada do gótico. Metodologicamente, analisamos e interpretamos as obras selecionadas para estudo, investigando a trajetória inicial e gótica do grupo liderado pelo guitarrista e vocalista Robert Smith até o momento em que os clipes promocionais irão abranger experiências que distanciarão *The Cure* das profundezas do gótico, sem aquele peso emocional dos trabalhos anteriores, nem letras tão carregadas de sofrimento. O aporte teórico terá por base estudos de autores relevantes sobre linguagem do cinema, da televisão e da música popular; por estudos identitários e fenomenológicos; e, ainda, por História, história da arte e história do *rock and roll*. Entre esses autores estão Gaston Bachelard, Gilbert Durand, Michel Maffesoli, Antonio Candido, José Castello e Arlindo Machado.

**PALAVRAS-CHAVE:** *The Cure*; Robert Smith; gótico; *rock*; videoclipes

**THE CURE'S FIRST STEPS AND THE DIVE INTO THE TORTURED SOUL  
OF GOTH****ABSTRACT**

The theme of this paper is the early phase of British rock band *The Cure*. The time frame includes works from 1978, year of formation, until 1982, when they released the album *Pornography*. The highlight will be the analysis of the music videos created when *The Cure* took a dive into the tortured soul of the goth. Methodologically, we analyzed and interpreted as selected works for study, investigating the initial gothic trajectory of the group led by guitarist and vocalist Robert Smith until the moment when the promotional videos embraces experiences that will drive *The Cure* away from the depths of the Gothic, without the emotional weight of previous works, nor lyrics so full of suffering. The theoretical contribution will be based on studies by relevant authors on the language of cinema, television and popular music; by identity and

<sup>1</sup> Doutora em Estudos Literários. Docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens - Universidade Tuiuti do Paraná. Coordenadora da Linha de Pesquisa Estudos de Cinema e Audiovisual. Integrante do GP Comunicação, Imagem e Contemporaneidade – CIC, UTP/CNPq (parceria CIAC, Portugal). Integrante do GP Desdobramentos Simbólicos do Espaço Urbano nas Narrativas Audiovisuais (GRUDES) do PPGCOM/UTP/CNPq. Editora da Revista INTERIN. E-mail: <dadenisepg@gmail.com>. ORCID 0000-0002-8334-5463.

<sup>2</sup> Doutorando. Universidade Tuiuti do Paraná. Linha de Pesquisa Estudos de Cinema e Audiovisual. Integrante do GP Comunicação, Imagem e Contemporaneidade – CIC, UTP/CNPq (parceria CIAC, Portugal). Revisor e tradutor da Revista INTERION. Bolsista CAPES. E-mail: <abonico@gmail.com>. ORCID: 0000-0002-5103-0045.

phenomenological studies; and also by History, art history and rock and roll history. Among these authors are Gaston Bachelard, Gilbert Durand, Michel Maffesoli, Antonio Candido, José Castello and Arlindo Machado.

**KEYWORDS:** The Cure; Robert Smith; goth; rock; music videos

## INTRODUÇÃO

Este artigo aborda a fase inicial da banda *The Cure*. O recorte temporal possui ênfase nos cliques produzidos entre 1980 e 1982, momento em que o grupo inglês efetuava um mergulho na alma torturada do gótico e passava a reforçar visualmente os elementos que o fariam carregar pelo futuro a fama de banda de gótica.

Em termos restritos, esse é um estilo de rock que surgiu final da década de 1970, com a sonoridade sombria de bandas *pós-punk* britânicas. Em síntese, uma banda gótica pode ser entendida como um elemento musical de uma subcultura gótica, também conhecida como *dark* no Brasil. É um fenômeno urbano que tem suas raízes em uma grande mescla de expressões literárias, artísticas e musicais, tendo surgido no *underground* com jovens que se reuniam e frequentavam clubes noturnos alternativos. Nosso *corpus* de análise atém-se aos sete primeiros videoclipes da banda, que representam os quatro primeiros álbuns da carreira e também um *single* de 1981, intitulado *Charlotte sometimes*.

A cronologia dos álbuns desta fase inicial da banda britânica é a seguinte. Lançado em 1979, *Three imaginary boys* contém treze faixas. A formação da banda era Robert Smith na guitarra e vocal, Laurence Tolhurst na bateria e Michael Dempsey no baixo. Bem recebido criticamente na época de seu lançamento, foi apontado pela imprensa britânica como algo que estava indo para algum lugar diferente, em cada faixa, com ideias surpreendentes; bem como considerado muito original e capaz de ir além da mera repetição do *punk*. De 1980, *Seventeen seconds* iniciou uma espécie de “trilogia negra” na carreira da banda, que levou o *The Cure* a outros patamares. O álbum, que fora considerado pelo vocalista como uma genuína “conquista” do grupo, tem dez faixas e é considerado minimalista ao extremo, com arranjos simples e climas cinzentos e nebulosos.

De 1981, *Faith* conta com oito faixas, quase todas escritas em estúdio, mergulhando mais ainda na soturnidade e desalento do estilo gótico. Duas canções são inspiradas nas novelas literárias *Gormenghast*, de Mervyn Peake. Este foi também o primeiro álbum do *The Cure* a apresentar violão de seis cordas, além da performance de Robert Smith nos teclados. Com oito faixas, *Pornography*, de 1982, é um dos trabalhos de toda a discografia banda mais elogiados pela crítica e considerado uns dos marcos do rock gótico. O álbum assinala o final da trilogia iniciada dois anos antes. A turbulência e as divergências entre os integrantes durante a gravação, além da depressão do vocalista, alimentaram a atmosfera soturna e o conteúdo lírico do trabalho.

Neste universo sígnico, procuramos investigar as configurações presentes no âmbito do videoclipe, que são oriundas das trocas intersemióticas entre os signos musicais e imagéticos e reverberam cineticamente as expressões verbais da letra de cada canção. Partimos da premissa que, devido às peculiaridades do meio, que lhes confere plasticidade e multidimensionalidade, as signagens do vídeo estruturam-se em diversos níveis de significação, variando da obviedade dos jargões e dos clichês à imponderabilidade ou ao estranhamento das propostas com ambições estéticas.

Metodologicamente, analisamos e interpretamos as obras selecionadas para este estudo com ênfase na trajetória gótica do *The Cure*. O aporte teórico terá por base estudos de autores relevantes sobre linguagem do cinema, da televisão e da música popular; por estudos culturais, identitários e fenomenológicos; e, ainda, por História, história da arte e história do *rock'n'roll*.

## OS PRIMEIROS PASSOS DA BANDA

Fundado como um trio em maio de 1978 em Crawley, pequena cidade situada no subúrbio sul de Londres, *The Cure* foi o primeiro nome a assinar contrato com o músico neozelandês Chris Parry, radicado na Inglaterra, para fazer parte do elenco do recém-criado selo fonográfico *Fiction Records*. Após uma bem-sucedida experiência como diretor de artistas e repertório da gravadora anglo-germânica *Polydor*, para a qual, entre 1977 e 1978, havia descoberto, agregado e lançado nomes badalados pela

imprensa de rock britânica como *The Jam* e *Siouxsie & The Banshees*, Parry criou o seu próprio selo para ter mais autonomia em sua carreira de produtor artístico. *Fiction* pertencia à *Polydor*, que liberava a verba para cobrir gastos de gravação e promoção e distribuía os discos pelo continente europeu, mas, na condição de braço autárquico da companhia fonográfica, possuía liberdade para escolher quem contratar, quais faixas lançar e como seriam as artes dos discos (APTER, 2015, p. 68-83).

A música que cativou a atenção de Parry para a assinatura do contrato, *10:15 saturday night*, foi a primeira escolha para virar videoclipe. Gravada na sessão que deu origem ao álbum *Three imaginary boys*, a canção foi o carro-chefe do lançamento deste trabalho, transformando-se no primeiro clipe produzido pela *Fiction Records*, ainda em 1979, para promover a banda.

No videoclipe de *10:15 Saturday night* (1979) foi utilizada a linguagem tradicional para bandas de rock da época: literalmente a da simulação de uma performance do número musical ao vivo. Nesse momento específico, como ainda não havia a MTV<sup>3</sup>, a principal função da gravação em *videotape* era veicular a música e a imagem de artistas em programas voltados à música, quando não havia a possibilidade dos mesmos estarem *in loco* durante as gravações. Na época, tal recurso era muito utilizado por bandas e cantores britânicos, já que o gênero musical sempre teve bastante espaço nas programações das emissoras de TV da Europa ocidental. David Bowie, *The Beatles*, *Queen* e o *The Jam*, banda esta com a qual Parry já havia trabalhado na *Polydor*, são exemplos de artistas que se utilizavam da linguagem de performances pré-gravadas em *videotape* naquela década.

Tratava-se de um produto ainda incipiente, consistindo na mera reprodução de uma parte de um concerto e que, segundo Arlindo Machado (2003), seria o mais primitivo de todos. O autor considera o videoclipe como síntese audiovisual e propõe três grandes grupos de realizadores deste formato audiovisual:

---

<sup>3</sup> MTV: Sigla para o nome *Music Television*. A emissora entrou no ar nos EUA em 1 de agosto de 1981, com a proposta de transformar vídeos musicais promocionais em conteúdo editorial televisivo

O primeiro, o mais primitivo de todos, é o que faz o clipe promocional mais ordinário, mera ilustração de uma canção preexistente. O segundo [...] compreende toda uma comunidade de realizadores oriunda do cinema ou do vídeo experimentais e que, aliada a compositores e intérpretes mais ousados, logrou transformar esse formato de televisão num campo vasto e aberto para a reinvenção do audiovisual. Mas há ainda um terceiro grupo [...]: é aquele que encara o clipe como uma forma audiovisual plena e autossuficiente, capaz de dar uma resposta mais moderna à busca secular de uma perfeita síntese da imagem e do som (MACHADO, 2003, p. 182).

Ao debruçar-se sobre o tema, Denise Guimarães (2007) afirma:

Saliento, portanto, que, dentre os pacotes banais concebidos para o consumo imediato, que constituem o grosso da produção dos videoclipes exibidos pelas emissoras de TV, podem ser peneiradas, como em qualquer outro meio, algumas produções que revelam um salto qualitativo. São obras de criadores que, embora integrados às estratégias da indústria cultural, procuram explorar procedimentos inovadores, com sensibilidade e consciência crítica, em busca de efeitos estéticos capazes de viabilizar sua arte em novos suportes (GUIMARÃES, 2007, p. 101).

A partir de 1980, com a conseqüente solidificação do videoclipe como produto fonográfico destinado a divulgar um artista ou um grupo, o *The Cure* passaria a reforçar visualmente os elementos que o fariam carregar posteriormente e para sempre a fama de banda gótica. É o que pretendemos abordar na sequência deste artigo.

## **O MERGULHO NA ALMA TORTURADA DO GÓTICO**

Para o lançamento do segundo disco do *The Cure*, *Seventeen seconds* (1980), a faixa *A forest* (1980) ganhou um clipe promocional. Desta vez, porém, não se trata mais de mera reprodução de uma apresentação ao vivo. São apresentadas imagens do agora quarteto tocando seus instrumentos, em um estúdio escuro e com a presença de luzes apenas para iluminar os instrumentistas de frente, em número musical gravado para o tradicional programa semanal de TV da BBC *Top of The Pops*. O diretor David Hiller, entretanto, intercala cenas de uma câmera subjetiva, criando a narrativa de alguém perdido em uma floresta, tentando encontrar o caminho de saída e, conseqüentemente, do fim do pesadelo de se sentir perdido e andando em um labirinto sob céu aberto. De acordo com Denise Guimarães (2021),

[...] o labirinto, assim como as florestas dos contos de fadas, torna-se o espaço onírico por excelência, local onde os desejos e instintos afloram, com a perda momentânea da razão. Diríamos que a pessoa perdida em uma floresta realiza uma travessia arquetípica, com suas imagens que integram o inconsciente antropológico, incluindo o medo e a agitação, sempre seguidos da angústia da mudança (GUIMARÃES, 2021, p. 43).

Sob a perspectiva fenomenológica, Gaston Bachelard (1989) cita a floresta como um exemplo de um espaço enraizado em um valor onírico particular: ela representaria uma imensidão interior e transcendente que tem seu espaço prolongado num mundo sem limite, para além de seus troncos, galhos e folhas. Fenomenologicamente, segundo o autor “a imaginação inventa mais que coisas e dramas; inventa vida nova, inventa mente nova; abre olhos que têm novos tipos de visão” (BACHELARD, 1989, p. 18).

A *forest*, conforme uma declaração na época feita por Robert Smith para uma emissora de TV, foi criada após um sonho, no qual ele se encontrava preso na floresta e não conseguia achar o caminho certo. Os versos podem significar ainda uma alusão à perseguição de algo que está fora do alcance ou ainda a sensação depressiva de estar preso sem a esperança de que algo vá ou mesmo possa mudar (LYNSKEY, 2021).

A letra é de autonegação. No primeiro verso, o canto da sereia acena para que o narrador vá às árvores: “encontre a garota, se você puder”. Em seguida, ele assume a história, fazendo o que ele disse, apenas para se encontrar perdido e sozinho. “A menina nunca esteve lá / É sempre igual / Estou correndo para o nada”. Uniformidade, insignificância, vazio: essas são os antivalores das quais o jovem Robert Smith era o mestre. A ação leva a outro tipo de êxtase, mudar é pior do que ficar parado. O efeito é purgatório. Como seu protagonista, a música realmente não vai a lugar nenhum, mas gira em círculos frios e cinzentos, “de novo e de novo e de novo e de novo (...)” (LYNSKEY, 2021, p. 76-77, tradução nossa)<sup>4</sup>.

O sentido da palavra “gótico” está ligado a duas vertentes. Uma se refere a um estilo de arte medieval, presente entre os séculos XIII e XV, sobretudo nas áreas da

---

<sup>4</sup> No original: The lyric is self-negating. In the first verse, a siren call beckons the narrator into the trees. "Find the girl, if you can". Then he takes over the story, doing as he's told, only to find himself lost and alone. "The girl was never there/ It's always the same/ I'm running towards nothing". Sameness, nothingness, neverness: these are the anti-qualities of which the young Robert sith was the master. Action leads to another kind of stasis, change is worse than staying put. The effect is purgatorial. Like its protagonist, the song doesn't really go anywhere but loops in cold, grey circles, "again and again and again and again..."

arquitetura, que seria bastante utilizado nos últimos séculos na pintura, na literatura e no cinema. A outra é relativa aos Godos, tribo de origem germânica que invadiu o Império Romano no século III (DIMARCH, 2007, p. 127). Como resultado, a palavra “gótico” virou sinônimo de barbarismo e o colapso do império que assinalou o advento da Idade das Trevas, um período turbulento de guerra e selvageria que gerou a estagnação árida da Idade Média (BADDELEY, 2005). O desvio dos padrões não tardaria a ser incorporado pela arte:

Esta acepção fora erigida durante o Renascimento, quando a palavra “gótico”, como um sinônimo de bárbaro, passou a ser utilizada, de modo pejorativo, para se referir às construções medievais, que, pelos padrões clássicos, eram consideradas sem refinamento, monstruosas, desordenadas, não artísticas. A retomada renascentista do gosto clássico por simetria, equilíbrio e simplicidade é diretamente responsável pela disseminação da ideia de que a Idade Média teria sido uma longa Idade das Trevas, uma concepção que será reforçada pelos iluministas. Na concepção dos artistas da Renascença, as tribos germânicas – os Godos entre elas – foram responsáveis por destruir o gosto clássico, introduzindo um modo de construção “fantástico e licencioso, excessivamente pesado, escuro e melancólico, construções monasteriais, sem nenhuma proporção, utilidade ou beleza”. [...] A má reputação da arte gótica – aqui no sentido de “medieval” – foi matizada, na Inglaterra, pelo ambiente de disputa política em relação às heranças culturais anglo-saxã e normanda (FRANÇA, 2017, p. 2495).

A floresta transformou-se em ícone gótico também por causa dos Godos. Como fator histórico, está o fato desta tribo, oriunda da Europa setentrional, tanto ter atravessado as densas florestas alemãs para dominar o Império Romano, quanto por enfrentado os desafios e perigos de terrenos desconhecidos demarcados por estas mesmas. O simbolismo está no fato de uma floresta ser uma área sombria, com galhos e copas de árvores próximas, muitas vezes impedindo a chegada de maior luminosidade natural pelo caminho trilhado pelos seres humanos. E se o escuro é a grande representação das trevas, a noite é o cenário ideal para os excessos humanos, quando os instintos primitivos vêm à tona, despertando o que proibido e ilícito, o desnudamento das máscaras das normas de moral e boa conduta em busca de algo mais, a separação entre o lado racional e a parte animal do homem. Esse retrato faz alegoria à sombra na cultura humana, “uma figura caricatural da Quimera que vive em cada indivíduo.

Metaforicamente, esta sombra pode ganhar vida própria, ser o estado predominante do ser sem que assim seja percebida” (DIMARCH, 2007, p. 16).

Gilbert Durand (2002) explica que o “regime noturno das imagens” existirá sob o signo da conversão e do eufemismo. No primeiro caso, diz ele, o grupo de símbolos “[...] é constituído por uma pura e simples inversão de valor afetivo atribuído às faces do tempo” (DURAND, 2002, p. 197). O segundo grupo terá seu cerne na procura e na descoberta de um fator de constância no próprio seio da fluidez temporal e almejará sintetizar as aspirações da transcendência ao além e as intuições inerentes ao devir. Sua conclusão é que,

[...] num dos casos a valorização é fundamental e inverte o conteúdo afetivo das imagens: é então que, no seio da própria noite, o espírito procura a luz e a queda se eufemiza em descida e o abismo minimiza-se em taça, enquanto, no outro caso, a noite não passa de propedêutica necessária do dia, promessa indubitável da aurora (DURAND, 2002, p. 198).

Nessa noite há uma ordem específica, caracterizada pelas maneiras como os elementos reprimidos se organizam em sistemas compostos por imagens, comportamentos, indivíduos, estilos e organizações próprias, na maioria das vezes, com o reconhecimento por alguns de seus aspectos, sempre de forma agregada.

Após a letra, a sonoridade e o videoclipe de *A forest*, *The Cure* passou a utilizar frequentemente elementos visuais que remetem ao gótico. Em *Play for today* (1980), música também incluída em *Seventeen seconds*, os quatro músicos vestem integralmente a cor preta enquanto performam a canção com seus instrumentos em *playback*, dentro de um estúdio de TV. Esta letra lida com as incertezas de uma relação fraudulenta e insincera, embora seus significados sejam secundários em relação ao clima pesado do álbum e da faixa intencionalmente gravada com ambiência soturna (APTER, 2015, p. 124-125).

Extraído do terceiro álbum, *Faith* (1981), o videoclipe de *Primary* registra os componentes da banda utilizando pela primeira vez uma maquiagem vermelha nos olhos e bocas, enquanto a edição inclui imagens ligeiramente desfocadas em cima da banda e que mostram crianças brincando em figurinos que sugerem roupas vitorianas. A

inclusão desta justaposição no vídeo se justifica pela presença das mesmas crianças nos versos iniciais da canção:

A inocência de crianças adormecidas / Vestidas de branco e sonhando lentamente / Reprime-se o tempo todo / Eu desacelero meus passos e começo a desfocar / Tantos anos preencheram meu coração / Eu nunca pensei que iria dizer essas palavras / Mais adiante vamos / E mais velhos ficamos / Quantos mais sabemos / Menos nós revelamos.<sup>5</sup>

Musicalmente, segundo Apter (2015), *Primary* pode ser considerada uma faixa sucessora natural de *A forest*, “pelos baixos duplos tocados por Smith e Simon Gallup, um padrão constante e simples criado por Lol Tolhurst para a bateria e a guitarra rítmica cíclica”. Smith “cospe” a letra elíptica – que admitiu ser inspirada pela noção de morrer muito jovem, “inocente e sonhador” – como se deixasse um gosto venenoso na boca.

No clipe de *Other Voices* (1981), outra canção gravada para o álbum *Faith*, os batons vermelhos permanecem como um contraponto às roupas brancas e pretas. Esta metáfora do *chiaroscuro* (luz e sombras) se estende ao cenário e à fotografia, sempre recorrendo a uma imagem embaçada, misteriosa, muitas vezes distorcida através da captação por uma lente grande angular. A letra é tão nebulosa quanto o vídeo. Fala de “quartos vazios”, “ruídos distantes” e “outras vozes”<sup>6</sup>, fornecendo uma perfeita combinação com a noção de melancolia que adornava *Faith* do início ao fim.

Em *Faith*, Robert Smith foi implacável com o uso de som e textura para reforçar um clima; não poupou o ouvinte de absolutamente nada ao liberar sua dor, sofrimento e lamento encharcando o som da banda com o baixo estrondoso de Gallup, as batidas contidas e escassas de Tolhurst e a parede ocasional de sintetizadores. O manto de dor semelhante do Joy Division não parecia tão desolador quanto tocado lado a lado com *Faith*. [...] Smith usou seu manto de “Guru do Gótico” como uma espécie de coroa de espinhos, mas não fez nada para dissuadir os verdadeiros seguidores com *Faith* – só se referir de forma direta aos livros *Gormenghast*, referenciais do estilo, estava claramente cravando seu posto como o maior gótico do pedaço. Smith podia

<sup>5</sup> No original: “The innocence of sleeping children / Dressed in White and slowly dreaming / Stops all time / I slow my steps and strat to blur / So many years have filled my heart / I never though I’d say tise words / Further we go / And older we grow / The more we know / The less we show”.

<sup>6</sup> A inspiração desta música foi o romance *Other voices, other rooms*, primeira publicação assinada pelo escritor, roteirista e dramaturgo estadunidense Truman Capote. O livro de 1948, semiautobiográfico e escrito no estilo literário “gótico sulista”, é famoso por sua atmosfera de isolamento e decadência, abordando temas como autoaceitação e a chegada da maturidade com o avanço da idade.

não estar tão pronto para se juntar a Ian Curtis e dar o salto final no desconhecido, então optou por fazer um álbum tão para baixo, tão triste que deveria ter vindo com um aviso sobre ser tocado por quem tinha nervos frágeis ou fosse persuasível (APTER, 2015, p. 144).

Se neste disco de 1981 *The Cure* já abraçava o gótico em som, palavras e imagens, o mergulho rumo às trevas seria ainda maior logo em seguida.

### O VIDEOCLÍPE INTERTEXTUAL DE *CHARLOTTE SOMETIMES*

Antes de um novo álbum, veio o *single Charlotte sometimes* (1981), cujo videoclipe já apontava para a amplitude da soturnez. As cenas foram rodadas no Holloway Sanatorium, uma gigantesca construção de estilo arquitetônico gótico, construída entre 1873 e 1885 em Surrey, a mando de Thomas Holloway, um filantropo magnata que possuía aversão a métodos medicinais tradicionais e fez o hospício para que, naquele fim de século XIX, fossem internadas muitas pessoas diagnosticadas como loucas. Uma jovem garota com uniforme escolar em preto e branco (luz e sombras, de novo) adentra o local e, enquanto passeia por enormes salões e escadas, depara-se e assombra-se com visões de uma espécie de si própria no passado, porém em vestimentas vitorianas. Enquanto isso, é observada pelos integrantes da banda, sempre a uma certa distância, quase imperceptíveis a ela, imóveis em cantos dos aposentos, como fantasmas espalhados por aqueles grandes e lúgubres corredores internos que acolheram pessoas consideradas insanas pela sociedade, incluindo os depressivos.

Não só o título, mas também toda a letra desta canção é inspirada no livro infantil homônimo publicado em 1969 pela romancista britânica Penelope Farmer, sua terceira obra centrada nas irmãs gêmeas Emma e Charlotte Makepeace.

Os temas eram pura fantasia – capacidade de voar e viajar no tempo – enraizada na dura realidade. Como as fictícias Makepeaces, Farmer e sua irmã gêmea foram "encarceradas" (em sua própria descrição) em um internato. *Charlotte sometimes* transformava sonhos de fuga em uma história na qual nossa heroína é transportada para 1918, trocando de lugar com outra interna, Clare. Depois de muitos atos de bravura, Clare morre e a então viajante encarcerada no tempo Charlotte retorna ao seu lar, doce lar. Farmer

decidiu que seu tema era identidade, [...] mas o tom foi ainda mais profundo<sup>7</sup> (ASTON, 2021, p. 65, tradução nossa).

*Charlotte sometimes* marcou tão profundamente a infância de Robert Smith que o músico, já adulto, revisitou a obra de Penelope Farmer, compondo uma música cujos versos chegavam a reproduzir quase diretamente passagens do livro, como, por exemplo, “Todos os rostos / Todas as vozes obscurecem / Transformam-se em um rosto / Viram uma voz”<sup>8</sup> e “Prepare-se para dormir / A luz parece forte / E brilha nas paredes brancas”<sup>9</sup>.

As intertextualidades presentes na canção permitem analisar as relações dialógicas entre o videoclipe e a literatura, tendo em vista as interações contínuas e motivadas estabelecidas com a obra anterior.

Outro paralelo da canção com a literatura está na íntima relação de ambos com temáticas sempre subjetivas como a dor, a melancolia, a insatisfação, o vazio da alma, a nostalgia daquilo de que não se sabe o que é, e o culto à morte. Todos estes elementos estão intrinsecamente ligados ao período do Romantismo, corrente literária que tornou-se a base do “neogótico” britânico, surgida no final do século XVIII e que atingiu o seu auge na primeira metade do século seguinte, em países europeus como Alemanha, França e Reino Unido.

Quais são as características mais gerais e dominantes do Romantismo? [...] Ressalta-se nele a ruptura do equilíbrio da vida interior, com o triunfo da intuição e da fantasia, as quais alimentam o contraste entre as aspirações e a realidade. Necessariamente se oporia ao predomínio da razão, que, como se sabe, levava os clássicos a aceitar a vida e a sociedade de maneira relativamente pacífica ou com atitude espiritual e moral estáticas. Ao

<sup>7</sup> No original: The plots were pure fantasy – the ability to fly and time travel – rooted in harsh reality. Like the fictional Makeapeaces, Farmer and her own twin sister were "incarcerated" (her description) at a boarding school. Charlotte Sometimes channelles dreams of escape into a story where our heroine is transported to 1918, trading places with another boarder there, Clare. After much derring-do, Clare dies and the time-trapped Charlotte arrives home, sweet home. Farmer decided her theme was identity [...]but the tone cut deeper still.

<sup>8</sup> No original, na letra da música: “All the faces / All the voices blur / Change to one face / Change to one voice”. No original, no livro: “By bedtime all the faces, the voices had blurred for Charlotte to one face, one voice”.

<sup>9</sup> No original, na letra da música: “Prepare yourself for bed / The light seems bright / And glares on white walls”. No original, no livro: “She prepared herself for bed... The light seemed too bright for them, glaring on white walls”.

contrário destes, o romântico exprime a insatisfação do mundo contemporâneo: inquietude, tristeza, aspiração vaga ou imprecisa, anseio de algo melhor do que a realidade, inconformismo social, ideais políticos e de liberdade, entusiasmo nacionalista. Dá grande ênfase à vida sentimental, tornando-se intimista e egocêntrico, enquanto o coração é a medida mais exata da sua existência. Cultiva o amor e a confidência, ou se dispõe à renúncia e ao isolamento, e por aí procura uma identificação essencial com a natureza (CANDIDO; CASTELLO, 1984, p. 204).

O Romantismo floresceu no período da Revolução Industrial, quando o capitalismo foi consolidado graças ao grande desenvolvimento tecnológico, que gerou a ascensão da burguesia. Por meio da arte era expressado todo o mal-estar provocado pela crescente e desenfreada civilização urbana, o repúdio à nova realidade imposta e sua consequente negação, representada pelo retraimento direcionado ao mundo interior.

O chamado *spleen* revela a dor e o sentimento de um mundo vazio, misturada a uma melancolia raivosa. À medida que o sistema capitalista passa por transformações e crises periódicas, o sentimento de mal-estar se intensifica. Motivo pelo qual outros movimentos artísticos-culturais – descendentes da mesma raiz romântica – como o Decadentismo, o Simbolismo, o Expressionismo, o Surrealismo, o Punk dos anos 70 e o Gótico dos anos 80 apresentam pontos comuns entre si (UEHARA, 2006, p. 42).

Não por acaso, famosos romances daquele período incorporam elementos que apontam em direção ao irracional, ao intuitivo, ao fantástico e à ambiguidade, “sendo notável no modo como o terror é apresentado, como uma deformação da realidade pelo narrador, que conduz o leitor à incerteza” (DIMARCH, 2007, p. 70). São do período romântico obras que se tornariam bastante populares posteriormente, sobretudo pela ajuda das adaptações cinematográficas, como *Frankenstein*<sup>10</sup> e *Dracula*<sup>11</sup>. As criaturas dessas histórias, que expressavam o “horror”, eram a representação das evoluções tecnológicas e a fobia provocada pelo iminente progresso capitalista. O assunto é instigante, porém o espaço do presente artigo não permite o aprofundamento sobre as obras literárias citadas. Todavia, o estilo gótico não se restringiu a um dado período histórico (ou estilo literário), como assinala Júlio França:

---

<sup>10</sup> Livro escrito pela inglesa Mary Shelley, entre os 18 e 20 anos de idade, e publicado pela primeira vez, anonimamente, em 1818, antecipando muitos dos elementos que viriam a ser conhecidos pelo termo “ficção científica”.

<sup>11</sup> Livro de autoria do irlandês Bram Stoker, lançado em 1897.

Defendemos, contudo, que a poética gótica não se esgotou em suas realizações como estilo de época histórico: trata-se de um modo ficcional de concepção e expressão dos medos e ansiedades da experiência moderna cujas contínuas reelaborações estendem-se, de maneira pujante, até nossos dias. Entre os muitos elementos convencionais dessa tradição, três se destacam por sua recorrência e importância para a estrutura narrativa e a visão de mundo góticas. São eles: o *locus horribilis*, a personagem monstruosa e a presença fantasmagórica do passado. Obviamente, tais elementos não são, por si só, exclusivos do gótico (FRANÇA, 2017, p. 2493).

Ampliando o foco do sujeito para a cultura, é possível pensar sobre a existência de uma sombra coletiva, uma coleção de elementos socialmente reprimidos, a partir de uma geração na cultura ocidental que projeta a sua sombra, que seria a noite alegórica da moral, da ética e dos costumes. Nesse sentido, as tribos urbanas surgem no final do século XX como um reflexo da globalização das sociedades modernas. Jovens, numa vontade de se diferenciarem, mas também de se identificarem, reúnem-se em grupos com algumas particularidades comportamentais e estéticas que permitem a sua identificação.

O conceito de tribos urbanas surge em 1985, com o sociólogo Michel Maffesoli referindo-se à criação de pequenos grupos, cujos elementos se unem por partilharem os mesmos princípios, ideais, gostos musicais ou estéticos que assumem a sua máxima expressão e visibilidade na adolescência. Estas tribos surgem num esforço de diferenciação dos jovens. A tendência ao tribalismo se dá através de uma nebulosa afetual, somada ao estar-junto “à tôa” e o modelo religioso (MAFFESOLI, 2014, p. 101-120). Muitos desses sistemas são caracterizados como marginais, violentos e perigosos pela norma repressora, apesar de se consolidarem com autonomia e distinção com suas formatações de regras e conexões. A estes grupos associam-se nomes, alguns deles bem conhecidos como subculturas juvenis e bastante discutidas no campo sociológico das últimas décadas, como *punks*, *skinheads* e góticos. Em subculturas como as referidas, é comum o que Maffesoli chama de “característica da socialidade”: além da representação de papéis dentro da atividade profissional, a pessoa também o faz no seio das tribos das quais participa. “Mudando o seu figurino, ela vai, de acordo com

seus gostos (sexuais, culturais, religiosos, amicais), assumir o seu lugar, a cada dia, nas diversas peças do *theatrum mundi*” (MAFFESOLI, 2014, p. 108).

A subcultura gótica, portanto, está associada a um estilo de vida caracterizado pelos gostos musicais e estéticos associados ao *underground* e um pensamento filosófico nihilista. Os góticos distinguem-se das outras tribos urbanas pela sua estética obscura, que representa sentimentos de “apego ao nada”, uma falta de esperança, um luto pela situação da humanidade. Vestem-se de preto, usam maquiagem escura e cabelos lisos, escuros, compridos e desalinhados. Identificam-se à música que ouvem (o rock gótico), com sons que refletem situações de angústia e temas que adicionam *glamour* à decadência e ao lado sombrio da existência.

### MUITO ALÉM DOS JARDINS: O APOGEU DA IDENTIDADE GÓTICA

Com *Pornography* (1982), a banda atingiu o auge com a identidade gótica. Considerado por muitos fãs como o apogeu do *The Cure* no início dos anos 1980, o álbum teve, na verdade, uma gestação complicada e rendeu apenas um videoclipe, que será analisado adiante. O consumo excessivo de álcool e drogas no estúdio levou o grupo, novamente reduzido a trio e com um novo baixista, a compor um caminho sonoro difícil, “privilegiando uma sonoridade mais intensa, atmosférica e impactante na timbragem, nos arranjos, nas letras, como se fosse a última coisa que estivesse sendo feita na vida” (APTER, 2015, p. 157-178).

Com um título inicialmente rejeitado pela *Polydor* para as vendas e considerado difícil pela *Fiction Records* para emplacar uma música sequer nas programações das rádios britânicas, o disco *Pornography* ganhou somente um videoclipe, feito para a faixa *The hanging garden* (1982). A sonoridade desta, bastante percussiva, era inspirada na banda *Siouxsie & The Banshees*, outra banda ligada à vertente do rock gótico do pós-punk britânico, com a qual Robert Smith, semanas antes de começar a compor e gravar o repertório do álbum, havia viajado em turnê como guitarrista de apoio.

Os tambores urgentes e estrondosos que sustentam *The hanging garden* são claramente uma espécie de homenagem a Budgie, que forneceu padrões de

bateria muito semelhantes a anos para as canções de Siouxsie & The Banshees. Da mesma forma, o baixo de Simon Gallup empresta algo da insistência da pulsação rápida e forte de Steven Severin, e a própria guitarra de Smith é usada principalmente para zumbidos e enfeites, assim como era nos Banshees<sup>12</sup> (MASON, s/d, tradução nossa).

A inspiração para a letra e o título *The hanging garden* veio do jardim homônimo de Mumbai, na Índia, que apresenta dezenas de cercas vivas esculpidas na forma de animais. O videoclipe feito para a faixa traz Smith, Tolhurst e Simon Gallup dublando a canção a partir do crepúsculo até a chegada da madrugada, no britânico York House Gardens, uma grande área externa a um castelo, repleta de esculturas de formas humanas em poses peculiares que, vistas de longe, sugerem animais.

Segundo Gilbert Durand (2002), a simbologia animal forma o conjunto que é representativo de uma epifania imaginária, angustiante e reveladora do sentimento do homem, diante da relação tempo e morte. Por outro lado, o autor define um caminhar reversível para o imaginário, que ele denomina de trajeto antropológico, a ser entendido como “[...] a incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social” (DURAND, 2002, p. 41). Nesse caminho feito pelo imaginário, os objetos são representados não apenas pelas intimações subjetivas referentes aos sujeitos pulsionais, mas também pelas acomodações do sujeito ao mundo objetivo, o que nos remete às cercas zoomórficas de Mumbai e às referidas esculturas britânicas, presentes no videoclipe de *The hanging garden*.

Os versos compostos por Smith também falam sobre este tema, a transmutação de ser humano em animal como se fosse uma simples troca de pele. Por isso, os três músicos, no decorrer do clipe, passam a usar máscaras com elementos animais, quando não estão com a cara inteira branca com olhos e boca delineados em vermelho, parecendo fantasmas de um passado recente.

---

<sup>12</sup> No original: “The urgent, thundering drums that underpin *The hanging garden* are clearly some sort of homage to Budgie, who provided very similar drum patterns to years' worth of Siouxsie & the Banshees songs. Similarly, Simon Gallup's bass borrows something from Steven Severin's insistent throb, and Smith's own guitar is primarily used for drones and ornamentation, much as it was in the Banshees

Pegar halos na lua / Dá às minhas mãos a forma de anjos / No calor da noite os animais gritam / No calor da noite caminhando em um sonho / [...] Criaturas se beijando na curva / Sem forma no escuro novamente / No jardim suspenso mude o passado / No jardim suspenso usando pelagens e máscaras<sup>13</sup>.

Gaston Bachelard considera que “a máscara oferece uma avenida de ser o nosso duplo, um duplo potencial ao qual não soubemos conferir o direito de existir, mas que é a própria sombra de nosso ser” (BACHELARD, 1985, p. 173). Esse adereço aparece nas culturas mais remotas para designar transformação ou intervenção na imagem do rosto, sendo usado tanto em atividades religiosas quanto artísticas. Máscaras são provenientes de alguma manifestação coletiva, coniventes com situações do passado, evidenciam um sentido secreto, presente na metade visível do símbolo que não se pode figurar. Nesse sentido, o uso de máscaras pelos integrantes da banda durante o desenvolvimento do videoclipe pode representar também uma metamorfose do indivíduo profundamente afetado em suas convicções.

Destarte, etimologicamente do latim *persona* que significa máscara, a palavra personagem implica antes de tudo, um estado de alteridade daquilo que se quer simbolizar. No teatro grego, as máscaras assumem seu estatuto estético e definidor dos gêneros da arte ocidental e passam, desde então, a ser um recurso que procura responder aos mistérios da condição humana. De acordo com Bachelard, a máscara realiza o direito do ser em se desdobrar: “A máscara torna-se um centro de condensação no qual as possibilidades do ser encontram coerência” (BACHELARD, 1985, p. 173). As ambivalências nunca aparecem simplesmente justapostas. Entre seus polos está sempre em ação uma conversão de valores. “Essa conversão de valores é que age na psicologia do ser mascarado. Do ser mascarado à máscara há fluxo e refluxo, dois movimentos que repercutem alternadamente na consciência” (BACHELARD, 1985, p. 174).

Com a sonoridade pesada e rítmica impressa pelo trio na faixa em questão, o refrão vociferador, com os verbos no infinitivo dando ordens, confere intensidade à

---

<sup>13</sup> No original: “Catching haloes on the moon / Gives my hands the shapes of angels / In the heat of the night the animals scream / In the heat of the night walking into a dream / [...] Creatures kissing in the rain / Shapeless in the dark again / In the hanging garden change the past / In the hanging garden wearing furs and masks”

letra. As inúmeras estátuas do local associadas a mais algumas formas de animais, estrategicamente adicionadas para a gravação do vídeo, além do uso das máscaras, fazem de *The hanging garden* um clipe tão impactante quanto aquilo que era planejado para a concepção de *Pornography* (1982) em estúdio. Some-se a isso o inusitado penteado utilizado por Smith, com os fios longos eriçados e grudados em formas geométricas para as laterais e o subsequente descontentamento do vocalista com o direcionamento sonoro impresso nos últimos dois anos pela banda; então, há fortes indícios da mudança, não tão radical em sua essência, mas com certeza evolutiva em seu formato visual e sonoro, que viria logo a seguir, na segunda fase da banda britânica.

### **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Como foi possível observar, as canções e os videoclipes do *The Cure* aqui abordados foram identificados ao movimento gótico do final do século XX, que não se resumia apenas a atitudes estéticas e musicais, mas também traduzia uma nova atitude diante do mundo, mais interiorizada e introspectiva, expressando o que seus adeptos sentiam com relação à existência. Estes jovens se autodenominavam góticos, pois compartilhavam a mesma paixão pelo som que cultuavam e as formas de expressão contra padrões sociais vigentes.

No sentido mais técnico, o rock gótico também usava e abusava de instrumentos eletrônicos, como muitas das bandas da década de 1980. Contudo, tinha como características o som de baixo e bateria sempre à frente, com auxílio dos teclados e guitarras para criar uma atmosfera lúgubre e sufocante. A harmonia era marcada por muitos acordes menores, que criavam um clima de melancolia. Suas letras envolviam temas como solidão, angústia, sofrimento e morte, como sentimentos negativos que problematizam a obscuridade do ser e do mundo.

A configuração da linguagem videoclípica do *The Cure*, com base no ritmo das cenas dos produtos audiovisuais aqui abordados, coaduna-se ao conceito do tempo no referido gênero, expresso por Arlindo Machado (2003), quando afirma que as imagens não precisam “durar” o tempo necessário para serem reconhecidas como seres

do mundo material. O autor também assinala que, além da atitude de inconformismo com relação aos cânones,

[...] o videoclipe busca também algo assim como uma nova visualidade, mais gráfica e rítmica do que fotográfica. [...] As imagens do clipe têm sido tão esmagadoramente contaminadas pelas suas trilhas musicais, que acaba sendo inevitável a sua conversão em música, isto é, numa calculada, rítmica e energética evolução de formas no tempo (MACHADO, 2003, p. 178).

Nesse entrelugar das poéticas tecnológicas contemporâneas, tudo é percepção, nada é logicamente explicável. Pois, mesmo em face da multiplicidade sígnica e da hibridação, inerentes às produções audiovisuais, a arte dos clipes iniciais do *The Cure* continua vinculada a um tipo de vivência suprarracional.

Após enfrentar um colapso emocional por fazer o álbum *Pornography* (1982) e insatisfeito com os rumos do grupo, seu líder Robert Smith aproveitou a redução da formação a uma dupla após a saída temporária de Gallup, para colocar o *The Cure* em outros rumos e trilhos, em direção ao surreal e ao fantástico. Nessa fase posterior da carreira do grupo, as alterações temáticas e audiovisuais dos videoclipes, sempre em parceria com o diretor britânico Tim Pope, irão abranger experiências que distanciarão o *The Cure* das profundezas do gótico, sem aquele peso emocional dos trabalhos anteriores, nem letras tão carregadas de sofrimento. Melancolia, dúvida e estado nublado de consciência ainda seriam temas recorrentes, mas desta vez com uma maior variedade instrumental, com destaque também a violões e sintetizadores, batidas mais aceleradas e dançantes. Contudo, este já será um tema para outro artigo ainda em gestação.

## REFERÊNCIAS

A *FOREST*. Videoclipe com o grupo *The Cure*. Direção de David Hillier. Reino Unido: Fiction Records/Polydor, 1980. 4min 42seg. Net. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=xik-y0xlpZ0>>. Acesso em 24 jun. 2021.

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

ASTON, Martin. In the past, a gateway to the future. In: A book of dreams: the 30 greatest Cure songs. **Mojo Magazine**, nº 328, mar. 2021. Londres: Bauer Media, 2021.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

\_\_\_\_\_. **O direito de sonhar**. São Paulo: DIFEL, 1985.

BADDELEY, Gavin. **Goth chic**: um guia para a cultura dark. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José A. **Presença da literatura brasileira**: das origens ao Realismo. 12ª ed., São Paulo: Difel, 1984.

*CHARLOTTE SOMETIMES*. Videoclipe com o grupo *The Cure*. Direção de Mick Mansfield. Reino Unido: Fiction Records/Polydor, 1981. 4min 20seg. Net. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=4KeII31qyck>>. Acesso em 28 jun. 2021.

DIMARCH, Bruno F. **O gótico e as sombras**: comunicação não comunicada. 2007, 171 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo: 2007. Disponível em: <<https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/4937>>. Acesso em 10 mai. 2021.

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

FRANÇA, Júlio. O gótico e a presença fantasmagórica do passado. XV Congresso Internacional Abralic: experiências literárias textuais contemporâneas, 7 a 11 ago, 2017. UERJ, Rio de Janeiro. **Anais...** Disponível em <[https://abralic.org.br/anais/arquivos/2016\\_1491403232.pdf](https://abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491403232.pdf)>. Acesso em: 10 mai. 2021.

GUIMARÃES, Denise. A emergência de uma “terceira mulher” no videoclipe Wide Awake. **Revista Temática**, nº 2, fev. 2021. Disponível em: <<https://periodicos.ufpb.br/index.php/tematica/article/view/57636/32848>>. Acesso em: 9 jul. 2021.

\_\_\_\_\_. **Comunicação tecnoestética nas mídias audiovisuais**. Porto Alegre: Sulina, 2007.

LYNSKEY, Dorian. A ghost story from the Brothers Grimm. In: A book of dreams: the 30 greatest Cure songs. **Mojo Magazine**, nº 328, mar. 2021. Londres: Bauer Media, 2021.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. 3ª edição. São Paulo: Editora Senac, 2003.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos**: o declínio do individualismo nas sociedades de massa. 5ª ed. Rio de Janeiro: Forense, 2014.

MASON, Stewart. Song review. Net, **AllMusic**, s/d. Disponível em <<https://www.allmusic.com/song/mt0029097518/Overview>>. Acesso em 29 jun. 2021.

*OTHER VOICES*. Videoclipe com o grupo *The Cure*. Direção de Bob Rickerd. Reino Unido: Fiction Records/Polydor, 1981. 4min 39seg. Net. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=BnwTjTR1NmY>>. Acesso em 27 jun. 2021.

*PLAY FOR TODAY*. Videoclipe com o grupo *The Cure*. Direção de David Hillier. Reino Unido: Fiction Records/Polydor, 1980. 3min 38seg. Net. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=hmbOLTWggXI>>. Acesso em 25 jun. 2021.

*PRIMARY*. Videoclipe com o grupo *The Cure*. Direção de Bob Rickerd. Reino Unido: Fiction Records/Polydor, 1981. 3min 45seg. Net. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=0xrZ61cuKLk>>. Acesso em 27 jun. 2021.

*THE HANGING GARDEN*. Videoclipe com o grupo *The Cure*. Direção de Chris Gabrin. Reino Unido: Fiction Records/Polydor, 1982. 4min 28seg. Net. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=yEH5jReEkSk>>. Acesso em 29 jun. 2021.

UEHARA, Helena. **Joy Division/New Order**: nada é mera coincidência. São Paulo: Landy Editora, 2006.

*THE HANGING GARDEN*. Videoclipe com o grupo *The Cure*. Direção de Chris Gabrin. Reino Unido: Fiction Records/Polydor, 1982. 4min 28seg. Net. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=yEH5jReEkSk>>. Acesso em 29 jun. 2021.

**Recebido em**

**Aprovado em 04 de novembro de 2021.**