



O videoclipe como semblante midiático: Estratégias discursivas na construção da imagem da cantora Björk¹

Thiago Soares²
UFBA/ Aeso/ Universo

Resumo

A partir do conceito de semblante midiático, como proposto por Andrew Goodwin (1992), realizamos uma análise do videoclipe “Jòga”, da cantora islandesa Björk. Identificamos, no objeto audiovisual em questão, sintomas de estratégias discursivas que evocam uma construção midiática da imagem de Björk a partir das premissas de deriva e estranhamento. O exame do videoclipe parte da verificação da matéria expressiva da canção, problematiza a performance inscrita através da voz e do arranjo e tensiona as referências imagéticas genéricas. Como resultado da investigação, é possível identificar nuances sobre o posicionamento da cantora Björk nas instâncias da indústria fonográfica.

Palavras-chave

Videoclipe; Estratégias Discursivas; Gêneros; Televisão; Música Popular Massiva

A investigação do videoclipe “Jòga”, da cantora islandesa Björk, se configura num ponto de partida para a compreensão das estratégias discursivas³ presentes neste audiovisual. O videoclipe é um artefato capaz de gerar o que Andrew Goodwin chama de “semblante midiático”: a “aparência” de um artista ou entidade que se formata a partir de um conjunto de produtos da indústria do entretenimento que orbitam sobre este artista, apontando para lógicas específicas e obedecendo a um projeto expressivo concreto. Neste sentido, compreende-se que a produção de um videoclipe parte de uma evidente tomada de posição sobre estratégias discursivas delineadas no campo da música popular massiva. Localizando teoricamente esta hipótese, Marshall Mc Luhan é convocado: compreender o videoclipe como um “semblante” significa, antes, trazer à

¹ Trabalho apresentado no VII Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação – NP Comunicação Audiovisual.

² Doutorando em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), mestre em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), especialista em Cinema pela Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de Los Baños (EICTV-Cuba), jornalista. Integrante do grupo de pesquisa Mídia & Música Popular Massiva. Professor dos cursos de Comunicação Social das Faculdades Integradas Barros Melo (Aeso) e Universidade Salgado de Oliveira – PE. Autor do livro “Videoclipe – O Elogio da Desarmonia”. E-mail: thikos@uol.com.br.

³ Estratégias discursivas correspondem a um projeto concreto que obedece a critérios de seleção e relevância, dizendo respeito a decisões tomadas no processo de produção, responsáveis também pela escolha de mecanismos de expressão adequados à manifestação dos conteúdos desejados. (DUARTE, 2004, p. 42)



tona conceitos que revisitam o princípio da materialidade da comunicação⁴, como propostos pelos autores da Escola de Toronto. O videoclipe materializa um artista no sentido de que este semblante ao qual Andrew Goodwin se refere é uma construção midiática enformada por uma série de discursos que emergem no campo das mídias e que criam um senso de personalidade. O clipe é um dos constituintes do semblante de um artista, juntamente a fotografias de divulgação, fragmentos de shows, anúncios publicitários, imagens na internet, entrevistas em publicações, etc. Compreende-se, assim, que os constituintes do semblante de um artista agem como “discursos sobre”, funcionando como geradores de promessas (JOST, 2005: p. 17) no campo do reconhecimento e do consumo dos produtos da música popular massiva.

Ao nos referirmos a um semblante midiático, pressupomos a existência de um corpo midiático⁵ que existe na dinâmica das instâncias da mídia. Pensar o corpo midiático significa compor uma imagem sobre um artista que se faça a partir de fragmentos de discursos em circulação nos meios de comunicação. Não é difícil colher exemplos que ilustrem nossa argumentação: nas mais diversas esferas do *star system*⁶, percebe-se que artistas, ao relatarem ações e planejamentos que dizem respeito a tomadas de posição na carreira, se remetem a si mesmos como um outro. No campo da música ou do cinema, esta aparente “divisão” entre público e privado, pessoa e *persona*, se constitui no principal artefato de circulação de informação sobre figuras⁷ do *star system*. Estas sucessivas “divisões” apresentadas pelos artistas e incorporadas como discurso sobre o *star system* pelas instâncias da mídia servem como fonte da circulação e movimentação de informações, gerando publicações, *sites*, *blogs*, revistas de fofoca, entre outros produtos, que só fazem reforçar uma aura intangível deste *star system*.

Antes de nos dirigirmos à análise do videoclipe "Jòga", propriamente dito, é preciso compreender que as estratégias discursivas evidenciadas no produto colocam em relevo também aspectos que conferem distinção à cantora Björk. Sabe-se que, no terreno do videoclipe, há todo um universo de escolhas, de associações e de delimitações de diretores e produtores que podem ser problematizados para

⁴ Trata-se da premissa de que “todo ato de comunicação exige um suporte material que exerce influência sobre a mensagem, alterando as relações que as pessoas têm com seus corpos, com suas consciências e com suas ações”. (SÁ, 2005: p. 4)

⁵ Não nos arriscamos a fazer uma discussão sobre a dimensão conceitual do corpo midiático, embora saibamos que este conceito renderia um debate específico.

⁶ Como cartografado por Edgar Morin em “Estrelas – Mito e Sedução no Cinema” (1989).

⁷ A imagem de galã heterossexual de Rock Hudson nos filmes holywoodianos nos anos 50 e 60 contrastava com o sua vida pessoal homossexual; os “garotos de Liverpool” se diziam tímidos na “vida pessoal”, mas “se transformavam” ao subirem no palco como The Beatles.



compreender como o clipe age como um objeto capaz de imbricar os campos da música popular massiva e do audiovisual. Um dos profícuos territórios de investigação deste universo de escolhas como uma ingerência estratégica sobre o produto está na delimitação dos diretores que estarão responsáveis pela concepção dos clipes. A escolha destes diretores faz parte de orientações das gravadoras, mas podem integrar apontamentos pessoais dos artistas que “querem” trabalhar com nomes específicos do circuito de direção de audiovisuais. Notemos que a escolha de um diretor para um clipe pode evidenciar uma lógica sobre a ingerência do artista-protagonista no campo da indústria fonográfica, desvelando conceitos acerca da cooptação e da autenticidade nos juízos de valores em circulação. Observa-se o “peso” e a relevância de alguns diretores em função do trânsito por outras áreas de atuação: o cinema, a videoarte, a televisão experimental.

No caso do videoclipe “Jôga”, tem-se a direção do francês Michel Gondry, notorizado pela realização tanto de obras cinematográficas quanto de experiências com o vídeo experimental e a publicidade. Gondry foi conquistando notoriedade ao compor uma obra com toques surrealistas e pueris, galgando a construção de um lugar de destaque tanto no universo do videoclipe quanto do cinema⁸. Um curioso jogo-de-forças no campo da música popular massiva se desvela: observa-se, na produção e direção de videoclipes, a aproximação de Michel Gondry a artistas musicais que, mesmo estando em grandes gravadoras, são dotados de um campo de reconhecimento ligado ao “alternativo” (Black Crowes, Daft Punk, Cibo Matto). Desde o início de sua carreira, ainda na França, Gondry realizava trabalhos para grupos menos conhecidos naquele país, como Oui, Oui ou para artistas mais reconhecidos como Jean François Coen. Ou seja, a construção da noção de distinção do diretor Michel Gondry deve-se, em parte, aos circuitos de aproximação a artistas musicais.

Ser Michel Gondry o diretor do clipe em análise, “Jôga”, situa este vídeo numa esfera mais ampla na dinâmica de produção de sentido da indústria fonográfica: junto a Björk, Gondry realizou seis videoclipes, iniciando em 1993, com a direção de “Human Behaviour” e encerrando em 1997, com este “Jôga”. Pode-se falar numa parceria⁹ em que os dois ganham destaque abarcando suas notoriedades numa dinâmica midiática.

⁸ São filmes dirigidos por Michel Gondry, “Brilho Eterno de Uma Mente Sem Lembranças”, “Natureza Quase Humana”, entre outros.

⁹ Para o aprofundamento desta questão, ver: BARRETO, Rodrigo. **A Percepção dos Diretores de Videoclipes como Autores: do Contexto Específico de Produção à Interseção com o Cinema**. Anais da X Socine 2006. Ouro Preto (MG).



Trata-se de uma confluência de interesses artísticos (Björk pelo estranho, pelo incomum; Gondry pela imagem videográfica surreal, pelo que “desafia a lógica”) que estão circunscritos numa lógica de mercado e consumo, portanto, midiática. Ambos convergem e exibem nos produtos facetas de suas experiências que tensionam e problematizam matrizes de criação para a indústria fonográfica.

O clipe como aparência da canção

Ao nos aproximarmos do videoclipe “Jòga”, emerge a hipótese central que nos conduz a uma análise midiática deste audiovisual: o clipe se configura como um constituinte do semblante midiático de Björk. O ponto de partida para a investigação de “Jòga” reside na premissa de que estamos diante de um audiovisual que articula o que Michel Chion (1994) chama de contrato audiovisual, ou seja, evidências da presentificação de um embate entre som e imagem no âmbito do produto. Um primeiro movimento analítico se encena: a investigação sobre as relações dispostas entre videoclipe e canção popular massiva¹⁰. John Mundy (1999) já havia refletido sobre a relação entre canção e clipe uma vez que “a canção é produzida antes do vídeo ser concebido – e o diretor normalmente cria imagens tendo a canção como guia. Além disso, o videoclipe ‘vende’ a canção. E ele é, também, responsável pela canção estar ‘nos olhos’ dos artistas, da gravadora e do público”. Delineia-se, então, a perspectiva de que o videoclipe é, primeiramente, um percurso sobre a canção e que este percurso assume um itinerário. Videoclipes podem, portanto, refletir a estrutura da canção e se apropriar de artefatos musicais. A imagem muitas vezes é uma extensão das fruições do som, da voz do artista e das formas de endereçamento de um álbum, indeterminando, com isso, as fronteiras entre som e imagem. Muitos dos significados do videoclipe recaem neste dar-e-pegar entre som e imagem e nas relações entre seus vários modos de continuidade. (MUNDY, 1999: p. 21)

Não cabe tentar estabelecer relações fechadas na identificação do percurso que a canção evoca e que o videoclipe pode percorrer. Segundo Michel Chion, a música agregaria valor à imagem, mas pode-se pensar que, dependendo do caso, tanto a imagem como a canção, podem agregar valor ao produto final. Essa hierarquia irá variar de

¹⁰ A noção de canção popular massiva está ligada aos encontros entre a cultura popular e as artefatos midiáticos. Inicialmente, ela se refere à capacidade humana de transformar uma série de conteúdos culturais em peças que configuram letra e melodia. (JANOTTI, 2004)



acordo com as especificidades de cada videoclipe. Interessante perceber que Chion opera com o conceito de áudio-imagem, o que nos parece fundamental para perceber como as imagens nos clipes são funcionalmente agregadas a relações sonoras, tanto a partir de efeitos de edição atrelados às configurações de som quanto à própria dinâmica das movimentações internas do plano. No caso do clipe "Jôga", temos a noção de percurso da canção angariada nos temas expostos na própria letra. Cabe atestar que, ao investigarmos e dispormos a letra da canção, não estamos propondo uma visualização simplesmente das possibilidades do videoclipe "cobrir" os textos das canções, mas identificar de que forma o clipe percorre a canção, como ele preenche os espaços melódicos e conceituais dispostos. Esta perspectiva de análise compreende que a dimensão midiática da canção é articulada a partir dos artefatos expressivos dispostos na performance desta canção popular massiva. Ou seja, temos a intenção de valorizar os aspectos sonoros e específicos dos artistas que interpretam a canção, identificando, com isso, um senso particular na voz, na melodia, no arranjo e nas formas de endereçamento dos produtos midiáticos. Interessa-nos discutir como a relação estabelecida entre canção e videoclipe é midiaticamente construída. Dispomos a letra de "Jôga" como uma forma de identificação de uma tematização que, comumente, é visualizada no videoclipe a partir de referências biográficas sobre o artista-protagonista. Segue a letra:

"Jôga

all the accidents that happen (*todos os acidentes que acontecem*¹¹)
follow the dot (*seguem o ponto*)
coincidence makes sense (*coincidências fazem sentido*)
only with you (*apenas com você*)
you don't have to speak (*você não precisa falar*)
i feel (*eu sinto*)

emotional landscapes (*paisagens emocionais*)
they puzzle me (*me confundem*)
then the riddle gets solved and you push me up to this: (*mas o enigma se resolve e me impulsiona para este:*)

state of emergency (*estado de emergência*)
how beautiful to be! (*que bom estar!*)
state of emergency (*estado de emergência*)
is where i want to be (*é onde eu quero estar*)

all that no-one sees (*tudo que ninguém vê*)

¹¹ Sabemos que traduções de textos poéticos, como canções e poemas, demandam uma inserção no universo do artista. No entanto, para uma melhor compreensão do texto, assumimos o risco de traduzir a letra de "Jôga".



you see (*você vê*)
what's inside of me (*o que está dentro de mim*)
every nerve that hurts you heal (*todo nervo que dói você cura*)
deep inside of me (*dentro de mim*)
you don't have to speak - i feel (*você não precisa falar – eu sinto*)

emotional landscapes (*paisagens emocionais*)
they puzzle me (*me confundem*)
confuse (*confusão*)
then the riddle gets solved and you push me up to this: (*mas o enigma se resolve e me impulsiona para este:*)

state of emergency (*estado de emergência*)
how beautiful to be! (*que bonito estar!*)
state of emergency (*estado de emergência*)
is where i want to be (*é onde eu quero estar*)

state of emergency (*estado de emergência*)
state of emergency” (*estado de emergência*)

A canção “Jòga” pode ser descrita como uma típica composição de Björk, uma cantora e compositora que emergiu no cenário musical mundial, primeiramente, nos anos 80, como vocalista do grupo de música eletrônica Sugarcubes e assumiu sua carreira solo, a partir dos anos 90. Oriunda da Islândia, um país fora do circuito internacional de onde emergem artistas que passam a ter produtos em circulação de escala mundial, Björk logo passou a ser reconhecida por duas peculiaridades: sua voz de acento agudo, notadamente estranho, e suas composições com temática e melodias que, embora apresentando estruturas típicas da canção popular massiva (estrofes-pontes-refrões) e assuntos recorrentes do cancionário popular massivo (amor, separações, dores existenciais), apresentava um conjunto de letras com elaborações poéticas inusitadas performatizadas por uma voz de timbre incomum – fora dos padrões do bem-cantar, por exemplo, das divas da música negra americana. Em “Jòga” estão encenadas as principais características que fizeram com que Björk fosse, notadamente, reconhecida por um público *cult*. Este público, embora consumidor da música popular massiva, parece ser dotado de uma série de inferências, gostos, valores e preferências que o colocam numa dinâmica de consumo de produtos musicais diferenciados em circulação. A letra da canção, apesar de trazer uma tematização recorrente no cancionário popular (a dúvida sobre a possibilidade de união de dois indivíduos), aponta para a configuração

de um eu-lírico que tem sua dúvida e sua instabilidade “confundidas” com paisagens: as paisagens emocionais¹².

É sobre a paisagem emocional a que Björk se refere na canção, que estabelecemos a nossa inferência analítica em direção ao videoclipe. O percurso da imagem sobre a canção se dá a partir do voo de uma câmera sobre inúmeras paisagens rochosas, visivelmente digitalizadas, que vão sendo conduzidas pelos acordes da melodia. O preenchimento rítmico da canção serve como “direção” do percurso que a suposta câmera toma ao se deslocar por sobre as paisagens digitalizadas. A paisagem emocional construída no clipe “Jòga” remete-nos ao campo das estratégias midiáticas de produção de sentido no momento em que se identificam duas vertentes de apreensão de como esta paisagem se apresenta no audiovisual: primeiro, ao longo do percurso aéreo que fazemos através de um efeito de câmera suspensa, notamos que estamos sobrevoando uma ilha (o percurso inicia-se numa gélida beira-mar e se encerra num penhasco, com uma imagem digitalizada de Björk, imóvel, no topo deste penhasco) e que esta ilha tem o formato da Islândia – a terra de origem da cantora. Sabendo que a Islândia está fora dos mapas convencionais de consumo da música popular massiva, pode-se compreender uma estratégia de diferenciação do produto em direção a um possível reconhecimento *cult*. A imagem da Islândia, por sua vez, aparece digitalizada no videoclipe, como se sobrevoássemos uma terra estranha, desconhecida: um território que existe, particularmente, na ficção, como uma construção. A artificialidade digital da imagem aponta para uma referência de áudio-imagem, no sentido de se configurar como uma extensão dos sons eletrônicos que emanam na canção: sons eletrônicos, por sua vez, que “sujam”¹³ um aparentemente “limpo” arranjo de violinos inicial na melodia, evocando uma perspectiva de que a digitalização “faz estranhar” o realismo de uma paisagem.

O clipe “Jòga” enforma tanto um modo de interpretação rítmica da maneira com que a melodia é “incorporada” pelos dispositivos audiovisuais quanto às formas de cantar de sua intérprete, Björk. A musicalidade do plano¹⁴ está na “dança sincopada” da

¹² “Emotional landscapes”

¹³ A referência a “sujar” um som faz parte de um uso corriqueiro e coloquial que situa elementos sonoros “estranhos” (guitarras, batidas eletrônicas, efeitos de pós-produção) num determinado produto.

¹⁴ Cabe ampliar a noção de plano proposta pelos estudos de cinema (AUMONT, 1995; VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 1997) em direção a uma visão musical do plano (CHION, 1999). Evoca-se a possibilidade da interpretação rítmica de um som no âmbito do plano através da edição, da movimentação de câmera, da escala, mas, sobretudo, em função do objeto que se apresenta captado. A musicalidade do plano está, muitas vezes, nas formas com que se capta o objeto, no jogo-de-forças com que este objeto se apresenta e se “cola” à referência musical.



suposta câmera, que se estanca, se movimenta em círculos, em extensões que conduzem o vôo sobre as paisagens no audiovisual. Identificamos uma caracterização do movimento de câmera no clipe que, em sua "paradas", traz como semelhança os corriqueiros movimentos das câmeras digitais. Ao configurar uma textura de imagem evidentemente digitalizada, coloca-se em primeiro plano o poder de maleabilidade que a tecnologia digital fornece à imagem, construindo produtos que rompem com uma imagética pré-estabelecida no campo do videoclipe. A evidente digitalização da imagem em "Jòga" confere uma artificialidade ao espaço encenado, revelando uma aparência ao produto que coloca em relevo aproximações com o universo dos *videogames*. Em certa medida, a aparição de Björk no início e no fim do clipe, estática, revela um artifício narrativo de alguns *games* em que o jogador é apenas visto antes de iniciar o desafio e após conquistá-lo: toda a trajetória do que se vê é aparentemente uma câmera subjetiva, uma primeira pessoa, um eu que percorre as suas provas. Em "Jòga", a imagem digitalizada de Björk assume o lugar deste eu que, no desenvolvimento do clipe, sobrevoa diversas paisagens (as metáforas-emocionais), encontra desafios (as fissuras digitalizadas) e conquista, ao final, seu objetivo (descoberta da Islândia que há dentro da personagem, auto-conhecimento). A identificação destas formas de concepção visual do videoclipe são evidenciadoras do alto grau de complexidade destes produtos, tangenciando classificações estanques e inserindo um debate a partir de uma lógica de negociação entre instâncias artísticas e comerciais no campo da música popular massiva.

O reforço desta idéia de que "Jòga" se trata de uma construção digital aparece se formos investigar como os objetos dispostos se apresentam em cena. Num primeiro momento, as diferentes paisagens geram, conseqüentemente, diferentes configurações rítmicas - se tomarmos a idéia da áudio-imagem. Cada uma das diferentes paisagens se apresentam como momentos distintos de preenchimento do vídeo, evocando uma premissa rítmica galgada numa dimensão musical do próprio plano. Esta dimensão do contrato audiovisual é ampliada no momento em que as diferentes paisagens que estão sendo percorridas cedem a fissuras que também são digitalmente construídas. Neste momento, o que se ouve na canção são as batidas eletrônicas que se conjugam a aberturas digitais no solo, gerando uma linearidade e, conseqüente, extensão do som na imagem. Esta "quebra" dos movimentos do plano, bem como as inúmeras e diferentes paisagens apresentadas vão construindo uma forma pouco usual de "percorrer"



imageticamente uma paisagem, convocando o princípio de estranhamento diante do produto.

Voz virtuosa, câmera virtuosa

Reconhecer que o videoclipe é um semblante midiático de um artista compreende identificar como a análise da voz corresponde a uma etapa determinante na identificação de elementos produtores de sentido. Como já alertou Paul Zumthor (1997), a voz é emitida, pensada e apreciada iconicamente. As inflexões das execuções dos cantores são uma "porta de entrada" para o universo dos intérpretes da música popular massiva porque sintetizam formas particulares de cantar que, muitas vezes, dizem respeito a uma maneira compartilhada de posicionamento frente aos consumidores musicais. Pensar a execução da canção tomando como pressuposto a vocalização é encontrar na voz uma materialidade analítica que, por exemplo, Roland Barthes (1990) já alertava ser possível através da visualização do que o autor chama de "o grão da voz". Para Simon Frith (1996), interrogar como se apresenta a voz é perceber que podemos aproximá-la dos conceitos de voz como um instrumento musical, com um corpo, uma pessoa e um personagem. A voz feminina, desde a associação às divas da música erudita, ganhou particular atenção das instâncias produtivas da música popular massiva, ressaltando, inclusive, as características pessoais das vozes da cantora como importante ferramenta de circulação de produtos, associando, quase sempre, estas idiosincrasias vocais a elementos biográficos.

A personalização do canto permite não só a identificação de uma expressividade através da voz, mas serve também de ponto de partida para a identificação de imagens que estejam associadas a determinados modos de cantar. No caso de Björk, por exemplo, estes modos de cantar resultam numa série de gestuais do rosto, das mãos e do corpo que revelam aspectos peculiares de canto. No clipe "Jòga", o canto de Björk, de entonação um tanto quanto infantil, pueril, é presentificado em jogos lúdicos com o espectador. Este caráter lúdico parece ser uma determinante ferramenta de construção de sentido por parte da indústria fonográfica. A impressão que se edifica é a de que seus videoclipes são tão surpreendentemente descompromissados como a sua forma lúdica de fazer sua colocação vocal nas canções. Reforçando esta premissa do lúdico, no clipe "Jòga", a personagem não dubla a canção e a voz aparentemente se encontra "solta", livre do corpo – que, sabe-se, é o de Björk. O descolamento entre a figura que se

apresenta no clipe (e de onde, usualmente, se "sai" o canto) e a voz que "habita" o audiovisual evoca uma autonomia construída midiaticamente: a voz é mais um instrumento do que uma pessoa ou um personagem. Assim, constrói-se um lugar de extremo destaque para os aspectos vocais de Björk, como se a voz fosse este local a ser percebido e compartilhado midiaticamente.

A partir da percepção de que os esforços e as apresentações vocais interferem no fraseado, na forma de dizer e na expressividade, bem como reconhecendo uma série de inferências sobre as determinações tecnológicas que acentuam certos timbres (no caso de Björk, parecem exaltar uma texturização eletrônica de sua voz), podemos reforçar que parte da composição músico-imagética presente no videoclipe "Jòga advém também da própria configuração do canto de Björk. Neste caso, o canto virtuoso parece convocar uma espécie de "câmera virtuosa" capitaneada pelo diretor Michel Gondry, que constrói planos contínuos e longos - contradizendo grande parte das classificações que insistem em tratar o videoclipe como oriundo de uma tessitura imagética fragmentada. Os gritos, os *vibratos*¹⁵ e as entonações virtuosas de Björk são, assim, valorizados pelos dispositivos imagéticos do videoclipe em análise, compondo uma importante ferramenta de compartilhamento de valores sobre a artista.

Entrada na fissura do corpo: o “gancho visual”

Um movimento analítico que tenta dar conta ainda da complexidade das relações entre videoclipe e canção popular massiva diz respeito à problematização dos ganchos visuais nos clipes. Os ganchos estariam para os videoclipes assim como os refrões para as canções. Partindo em direção à canção “Jòga”, nota-se que o refrão se define como um modelo melódico de fácil assimilação, integrando a perspectiva do "cantar junto" que esta particularidade da canção pressupõe. Temos, no caso do refrão desta letra, duas caracterizações: uma evidência da virtuosidade do canto de Björk, através das oscilações vocais da cantora ao pronunciar as frases, bem como uma valorização do ritmo articulado ao arranjo de cordas que acompanha os acentos vocais da cantora. Ao empreendermos que a canção popular massiva é detentora de um percurso, de uma trajetória e que o refrão é este "ponto de referência" neste itinerário, cabe questionar

¹⁵ O *vibrato* seria a vibração dos lábios do intérprete no momento em que ele estende o seu canto virtuoso.



como esse elemento plástico da canção (o refrão) é configurado no percurso visual do videoclipe.

Há inúmeros fatores que podem aproximar ou distanciar as estruturas sonora e visual no trajeto da canção e do clipe. Sabe-se, por exemplo, que dependendo do gênero musical¹⁶ em que uma determinada canção está inserida, é possível vislumbrar uma ênfase, por exemplo, no refrão ou uma fuga e tentativa de subversão desta máxima. O refrão, um dos principais elementos constitutivos da canção popular massiva e gancho narrativo para uma boa parte dos videoclipes, tem como propriedade marcar o momento em que a canção convoca o ouvinte a uma fixação dos temas rítmicos e melódicos de maneira mais evidente. Trata-se da marcação sonora mais premente e responsável pelo momento em que o texto sonoro se dirige com mais veemência ao seu destinatário.

Na identificação do videoclipe como uma aparência da canção, cabe identificar de que forma, o refrão pode aparecer visualizado no audiovisual. Andrew Goodwin, ao propor uma fuga das abordagens sobre videoclipes a partir da análise fílmica, identifica que a lógica das estruturas dos clipes obedece um critério de visualidade oriundo do que ele chama de canção pop. Neste sentido, para o autor, cabe compreender que a lógica de organização deste audiovisual se angaria: a) no contexto do clipe como objeto de promoção de outros produtos midiáticos; b) na dinâmica de repetição (estrutural e contextual) a que o clipe está submetido; c) na perspectiva de que o videoclipe é gerado para criar "marcas" imagética no espectador; d) no clipe como um aparato de respeito ou subverte princípios contidos na canção, ou seja, suas estrofes, pontes e refrões. (GOODWIN, 1992: p. 74) Interessa-nos dialogar com a idéia de que o clipe deve criar "marcas" imagéticas e respeitar ou subverter ordens plásticas contidas na canção.

No caso de "Jòga", as estrofes e pontes tanto localizam o cenário do clipe (uma ilha repleta de diferentes paisagens notadamente digitalizadas) quanto apresentam a única figura humana no vídeo (uma versão também digitalizada da cantora Björk). Durante os refrões da canção, a câmera oscila em sua movimentação cíclica, contínua e dilatada, gerando movimentos igualmente contínuos "para o alto", acompanhando a

¹⁶ Os gêneros seriam então modos de mediação entre as estratégias produtivas e o sistema de recepção, entre os modelos e os usos que os receptores fazem desses modelos através das estratégias de leitura dos produtos midiáticos. Antes de ser um elemento imanente aos aspectos escritos da música, o gênero estaria presente no texto através de suas condições de produção e reconhecimento: "Momentos de uma negociação, os gêneros não são abordáveis em termos de semântica ou sintaxe: exigem a construção de uma *pragmática*, que pode dar conta de como opera seu reconhecimento numa comunidade cultural" (MARTIN-BARBERO, 1997, p. 302). Para mais informações, JANOTTI JR, Jeder e SOARES, Thiago. **O Videoclipe como Extensão da Canção Popular Massiva: Apontamentos para Análise**. Salvador, 2005. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas. 20f. Mimeo.

mesma "altura" do canto virtuoso de Björk e uma também enfática presença da sonoridade de violinos. O "gancho visual", ou seja, a convocação de um "participar", a procura retórica da imagem em pertencer ao espectador, em estar em consonância com as satisfações deste espectador, se apresenta ao final do videoclipe, quando a câmera dá início a um movimento circular, visualizamos a personagem de Björk no topo de uma montanha e, tais quais as fissuras que se abriram no solo ao longo do videoclipe, entramos numa fissura do corpo de Björk e encontramos, no lugar do seu coração, a mesma ilha que percorremos no vôo por sobre as paisagens emocionais. Consideramos este momento o "gancho visual" do clipe, uma vez que, além de se apresentar como uma "quebra" do vôo imagético que vínhamos observando até então, gerando um "abertura" visual para o que vem a seguir, trata-se da revelação do "segredo" (contido na letra), de que, na verdade, ao "voarmos" sobre as paisagens digitalizadas (e todas as suas variações), estávamos percorrendo, ao longo do clipe, o coração ou a interioridade da própria cantora. O "gancho visual" de "Jòga", por isso, se apresenta em sincronia com o último refrão sonoro da canção, se configurando numa chave interpretativa para o clímax e o desfecho do percurso empreendido pelas paisagens emocionais da cantora.

Sobre o posicionamento de Björk

Ao realizarmos uma série de inferências sobre o videoclipe "Jòga", de Björk, e conhecendo a videografia da cantora, podemos traçar considerações sobre o posicionamento da artista na dinâmica da indústria fonográfica. O clipe analisado traduz-se como um importante artefato das estratégias discursivas da cantora na música popular massiva, uma vez que revela o reforço da imagem de deriva e estranhamento que Björk constrói do ponto de vista midiático. A imagética meio-humana, meio-digital, presente em "Jòga" reforça o semblante midiático construído pela artista, de se distanciar dos produtos padronizados da indústria do entretenimento, em direção ao reforço de uma apreciação *cult* de seus produtos. Entre as estratégias de distinção enquanto produto em circulação nos meios de comunicação de massa, notadamente exploradas pelo videoclipe "Jóga", estão: 1. criação de um percurso imagético sobre a canção que agrega ao conceito de áudio-imagem uma lógica de estranhamento, a partir de referências como a musicalidade do plano e a noção rítmica visualizada a partir das diferentes paisagens em cena; 2. subversão do princípio da dublagem o videoclipe diante da imagem da cantora Björk em cena: digitalizada e estática; 3. fuga dos



"ganchos visuais" em consonância com os refrões da canção, apontando para uma referência narrativa de "gancho visual" como clímax ou desfecho; 4. distanciamento de uma aparência do clipe aos números musicais e aproximação às experiências da videoarte digital e, notadamente, ao *videogame*; 5. reforço de uma indefinição classificatória acerca das estratégias rotulatórias da indústria fonográfica. Dessa forma, reconhecemos a relevância de "Jôga" para a compreensão da construção de um semblante midiático de Björk que aponta para uma premissa de deriva e estranhamento para produtos que orbitam sobre a artista.

Referências bibliográficas

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Tradução Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. 5. ed. Campinas: Papyrus, 1993.

AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. Campinas: Papyrus, 1995.

BARTHES, Roland. O Grão da Voz. In: **O Óbvio e O Obtuso**. São Paulo: Nova Fronteira, 1990. p. 237-247.

CHION, Michel. **Audio-Vision: Sound on Screen**. New York: Columbia University Press, 1994.

DUARTE, Elizabeth Bastos. Reflexões sobre os Gêneros e Formatos Televisivos. In: CASTRO, Maria Lília Dias e DUARTE, Elizabeth Bastos (orgs). **Televisão: Entre o Mercado e a Academia**. Porto Alegre: Sulina, 2006. p. 19-30.

FRITH, Simon. **Performing Rites: on the value of popular music**. Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press, 1996.

GOODWIN, Andrew. **Dancing in The Distraction Factory: music television and popular culture**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.

JANOTTI JR, Jeder. **Uma proposta de análise mediática da música popular massiva a partir das noções de canção, gênero musical e performance**. Salvador: Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, 2004. Projeto. 15f.
_____. **Dos Gêneros textuais, dos Discursos e das Canções: uma proposta de análise da música popular massiva a partir da noção de gênero mediático**. In: XIV Compós, 2005, Rio de Janeiro - UFF. Anais da XIV Compós.

JOST, François. **Seis Lições Sobre Televisão**. Porto Alegre: Sulina, 2004.

MUNDY, John. **Popular Music on the Screen**. New York: Routledge, 1999.

SÁ, Simone Pereira de. Explorações da Noção de Materialidade da Comunicação. **Contracampo: Revista do Programa de Pós Graduação em Comunicação**, Niterói, v 10/11., p 31-44, 2004.

SHAFER, R. Murray. **O Ouvido Pensante**. São Paulo: Editora Unesp, 1992.



- SHUKER, Roy. **Understanding Popular Music**. London/New York: Routledge, 1994.
_____. **Vocabulário de Música Pop**. São Paulo: Hedra, 1999.
- SOARES, Thiago. **Videoclipe - O Elogio da Desarmonia**. Recife: Livro Rápido, 2004.
- TATIT, Luiz. **Musicando a Semiótica**. São Paulo: Annablume, 1997.
_____. **O Século da Canção**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- VALENTE, Heloísa. **As Vozes da Canção na Mídia**. São Paulo: Via Lettera, 2003.
- VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 2. ed. Campinas: Papyrus, 2002.
- VERNALLIS, Carol. **Experiencing Music Video: Aesthetics and Cultural Context**. New York: Columbia University Press, 2004.
- ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção e Leitura**. São Paulo: Educ, 2000.