



O retorno ao corpo no palco: Por uma estética do ato performático nos videoclipes contemporâneos¹

Thiago SOARES²
Universidade Federal da Paraíba (UFPB), João Pessoa, PB

RESUMO

Uma cantora que chora. Outra que dança energeticamente uma coreografia pré-marcada. Um líder de uma banda de rock que, com total liberdade de movimentos, se deixa registrar dançando “loucamente”. Três videoclipes que tentam mapear uma certa tradição que este audiovisual tem em se amparar como uma espécie de tradução de um senso de personalidade de um artista em dispositivos audiovisuais. Neste artigo, levo esta premissa ao extremo: tento ver como três videoclipes parecem ser a tradução de um senso de um corpo que se expõe no palco, num ato performático. Acusado de ser superficial, excessivamente veloz, radicalmente oposto a indiciabilidades, recupero neste paper marcas indiciais do corpo do artista musical nos videoclipes e tento arregimentar como valores foram sendo construídos no terreno da indústria da música a partir da observação do conceito de performance.

PALAVRAS-CHAVE: videoclipe; valor; performance; mercado musical; cultura audiovisual.

Uma das questões que venho debatendo na análise de videoclipes é o seu estatuto de produto midiático dentro do mercado musical. Dessa forma, proponho que o ponto de partida para análises que tentem compreender os clipes em suas dimensões expressivas partam do reconhecimento de que este audiovisual é uma camada de performance sobre uma canção e que esta formatação performática se orienta a partir de filiações a gêneros musicais dentro de um contexto mercadológico. Destaco aqui dois aportes conceituais que uso como forma de instrumentalizar meu olhar sobre os videoclipes: a noção de performance (como tratada por autores dos estudos de música na comunicação) e os endereçamentos dos gêneros musicais, sobretudo na perspectiva de Simon Frith (1996), Jeder Janotti (2003) e Roy Shuker (1999).

Observações mais detidas sobre a produção contemporânea de videoclipes têm me instigado a pensar o lugar do ato performático do artista musical como espécie de gênese da camada performática sobre a canção. Preciso delimitar aqui minha separação

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação e Culturas Urbanas do XI Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGC) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), doutor em Comunicação e Cultura Contemporânea pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), autor do livro “Videoclipe, O Elogio da Desarmonia” (2004), email: thikos@uol.com.br.



entre ato performático e performance para me fazer mais claro: a performance poderia ser traduzida como a ancoragem conceitual sobre a qual somos instrumentalizados a pensar sobre dinâmicas de ação, corporalidade, encenação e tradução em imagens de um certo sentido – no nosso caso, musical - previamente disposto. Dentro do conceito mais amplo de performance, localizo o ato performático como a disposição, no terreno da música popular midiática, em que o artista se apresenta ao vivo em gravações, estúdios, shows, concertos ou qualquer ambiente em que se perceba a corporificação de uma canção: seja através da voz, de movimentos corporais, da dança ou do ato de tocar algum instrumento.

Quando trato da música popular midiática, este grande invólucro no qual podemos nos referir às expressões musicais que são produzidas, fruídas e julgadas dentro de um sistema das mídias (seja ele massivo ou pós-massivo), posso reconhecer que o ato performático ganha um lugar de destaque numa nova configuração de mercado: a crescente popularização dos arquivos digitais musicais e a posterior permuta destes arquivos na internet acarretaram na queda de venda de CDs e no próprio impacto econômico sobre as demandas em relação à música no formato pré-estabelecido do álbum fonográfico. É, então, que percebo como o mercado de shows, concertos, DVDs e eventos ganhou destaque dentro do universo da música. Não surpreende, por exemplo, declarações de artistas das mais diversas filiações a gêneros musicais, nacionais e internacionais, do sertanejo Victor & Léo, passando por Ivete Sangalo ou U2, Madonna e Lady Gaga de que o “business” - e uso o termo aqui em inglês para ressaltar um impacto econômico, gerencial e gestor de uma carreira artística, algo que talvez se consolide de maneira bastante emblemática no mercado dos Estados Unidos – não é mais o álbum fonográfico. Mas, sim, as turnês, os shows, ou seja, os atos performáticos.

É na perspectiva de valorização do ato performático no mercado da música que começo esta minha argumentação em torno do videoclipe, tentando compreender como a produção contemporânea de clipes tem nos dado indícios de que o mercado de música tem sua sustentação não só econômica sobre o ato performático e os eventos (grandes festivais como Rock in Rio, Planeta Terra, Festival de Verão de Salvador, entre outros, são exemplos), mas também – e sobretudo – quero investigar uma certa estética do ato performático nos videoclipes. Proponho discutir como estes produtos, que já, naturalmente, emulam e traduzem o senso de personalidade de um artista, estão se transformando, eles mesmos, numa espécie de dimensão midiática de um corpo, de uma voz, de uma forma de dançar e de atuar num ato performático.



Minha intenção é, a partir da investigação de objetos empíricos, postular sobre como o corpo do artista no ato performático é uma matriz expressiva para a criação de videoclipes, entendendo que este corpo está ancorado sobre disposições de gêneros musicais que orientam dinâmicas de fruição. O corpo do artista musical é a sua presença, seu lastro biográfico, seu estar-em-cena diante do público, como uma espécie de comprovação ou de autenticidade de sua existência – digamos – artística. É no ato performático que vemos se o artista consegue executar aquilo que ele arregimentou em estúdio e que nos interpelou na audição, por exemplo, de uma faixa musical. O ato performático funciona, portanto, como a legitimação de uma forma particular de corporificar a música, forma esta que demanda um domínio, um aprendizado ou, simplesmente, uma virtuosidade. Se, no ato performático, temos a materialização da canção em instrumentos, execuções e em corpos que executam instrumentos e vozes, nada mais natural que o videoclipe seja também uma extensão desta materialidade.

Sim, naturalmente o clipe é a extensão desta materialidade, deste senso de personalidade. O que venho reconhecendo como dispositivo de investigação, a partir da observação de videoclipes contemporâneos, é como o retorno ao que chamo aqui de ato performático tem funcionado como alicerce de uma estética que se traduz, cada vez mais, no próprio corpo do artista, na sua mais elementar indiciabilidade: sua forma de caminhar, de olhar, de mexer o cabelo, de se “portar” cenicamente. Costuma-se, de maneira generalista, “culpar” o videoclipe por sua configuração fragmentada, cheia de camadas, micronarrativas, edição “veloz”. Ou atestar que o clipe é este ambiente em que se tenta “dizer” o conteúdo de uma canção com imagens. Quero lançar luz para compreender que a imagem a qual devemos nos ater é do corpo do artista no ato performático. Ali está o ponto de partida e o ponto de chegada para entender a dimensão musical deste produto.

Não é de hoje que é assim.

O palco, o artista, os gritos dos fãs: um começo

A imagem é preto-e-branca e mostra os Beatles se apresentando num programa de televisão. Cabelos “de lado”, arrumadinhos, chacoalham a cabeça e cantam “Can't Buy Me Love”. O palco é *clean*, há uma demarcação circular onde os integrantes devem se portar, para onde devem olhar, que câmera os está captando. No auditório, meninas gritam. É no ato performático registrado por câmeras que se ambienta a disposição do



que venha ser a necessidade da imagem como alicerce de formatação performática. Era preciso captar a performance ao vivo, todo o frisson das fãs, a perfeição dos rostos dos artistas. A relação era essa: registro do ato performático em sua mais elementar disposição, a de encantamento de uma co-presença. Arista e fã num momento, durante a execução de uma canção.

Os estúdios dos programas de TV são o primeiro contexto em que nos habituamos a ver artistas musicais performatizando no tubo da televisão. Se, na Inglaterra, atrativos como “Top of The Pops” funcionava como uma espécie de “parada do sucesso” das músicas mais executadas na semana; no Brasil, o “Globo de Ouro” que, nos anos 80, fez parte da grade televisiva da Rede Globo, também apresentava as formas de se ver o artista musical: sua presença, seu olhar para a câmera. Tínhamos estendida a perspectiva do ato performático: o “ao vivo”, agora, também era captado para virar parte integrante de um produto da TV. Um dos critérios de valoração do artista passava por alguns critérios: se ele realmente tocava ao vivo, se vinha com a banda, se dublava, se tinha “pegada”, empolgação, “autenticidade”. Coloco alguns desses critérios – aqui de forma muito ampla e subjetiva – entre aspas porque eles são, na verdade, parte de convenções pouco “acabadas” sobre os usos classificatórios dos atos performáticos. No entanto, destaco aqui o mais amplo e aberto dos critérios, o de “autenticidade” (mais uma vez, entre aspas) para tentar entender como os parâmetros do “autêntico” e do “sincero” sempre estiveram inscritos no corpo dos artistas musicais.

Retomo aqui a tal apresentação dos Beatles, num estúdio de TV, diante de fãs históricas gritando por eles. Neste primeiro momento, em que, praticamente, só ouvíamos os artistas, vê-los já era a comprovação de sua aptidão, de sua existência. Ver os Beatles ao vivo, num show ou num palco de algum programa de TV, se configurava na corporificação do sonoro: sim, eles existem, cantam balançando a cabeça, estão organizados cenicamente de forma a destacar um vocalista, etc. Quero dizer que a simples aparição de um artista como os Beatles, diante de seus fãs, já se configurava como uma marca de sua performance dentro do mercado de rock.

Dentro desta premissa do ato performático, acrescente-se mais uma perspectiva valorativa: a voz. Situo a voz como um valor na medida em que há certas convenções sobre o que significa “cantar bem” numa configuração midiática. Ou seja, na dinâmica das mídias, não há, necessariamente, a mesma perspectiva convencionalizada do “cantar bem” da música erudita. O ambiente, aqui, é o da canção popular e, por isso, convenções como “entrega”, “verdade” e beleza da voz amparam muito mais um valor



do que, simplesmente, a técnica empregada. Quero dizer com isto que a forma de construção do valor sobre o “bem cantar” na música popular foi se construindo sobretudo de maneira midiática, a partir de programas de televisão, shows de calouros e, mais recentemente, reality shows de escolhas de cantores que expõem as engrenagens de escolhas e modelos de bem cantar da indústria da música.

Ainda refletindo sobre a voz, na música popular midiática, ela pode ser encarada como uma maneira de presentificar uma particularidade sobre o canto, uma marca do artista na sua maneira de dizer a canção. É esta particularidade, por exemplo, que vai criar os lugares de fala e de destaque valorativo para certos artistas a partir de suas vozes. No entanto, o ato performático vai começar a ser complexificado, sobretudo em suas dimensões de produção de sentido no tocante ao que se convencionou chamar de “interpretação”. Além de executar, ter “pegada” ao vivo, saber cantar sem playback, o artista musical também precisaria “interpretar” a canção em seu contexto musical. E a ideia de “interpretar” aqui não vem simplesmente da ordem de uma forma particular de cantar, executar, por exemplo, uma canção que não é de sua autoria. Interpretar começa a ter, nos atos performáticos, uma relevância enquanto categoria oriunda das instâncias do cinema e da ficção televisiva.

O valor que tem a lágrima

Quero aqui percorrer alguns videoclipes que encenam a problemática que venho tratando, no tocante ao corpo e ao ato performático como matrizes expressivas deste audiovisual. Na perspectiva de reconhecer como foi se construindo o valor da “interpretação” do artista no videoclipe, chego ao clipe da canção “Nothing Compares 2 U”, dirigido por John Maybury, para Sinéad O’Connor, faixa composta pelo cantor Prince que encena o arrependimento e a dor de uma pessoa diante do fim de um relacionamento. Ouço, no arranjo, uma base de teclados, ecos de uma bateria nos momentos em que nos aproximamos do refrão e a destacada voz de Sinéad O’Connor. Trata-se de uma faixa com forte vocação melancólica. A convocação da presença da cantora pela sua voz é reforçada pela maneira com que Sinéad O’Connor aparece no videoclipe: com seu peculiar corte de cabelo “raspado”, rosto sem maquiagem e um fundo preto. Como estamos diante de um plano 3X4, o que nos é permitido visualizar na cena audiovisual é o pescoço e parte dos ombros da cantora, mas notamos que ela está vestida de preto, com o pescoço encoberto. O fundo também preto reforça e destaca o



rosto de Sinéad O'Connor e podemos sugerir que este rosto da cantora vira uma espécie de paisagem, principalmente, porque o videoclipe possui poucos cortes e somos confrontados por esta imagem em planos longos: uma paisagem pressupõe uma observação mais delongada, atenta. A melancolia presente na faixa é complementada por imagens externas, filmadas em Paris, em que vemos esculturas, parques, folhas e, em alguns momentos, a cantora caminhando por estes cenários. Num determinado momento, conseguimos ver a roupa dela e somos interpelados pela dúvida de que pode se tratar de uma vestimenta religiosa. A presença de elementos religiosos, bem como disposições ligadas a representações da melancolia, estão bastante presentes na obra e na construção do senso de personalidade de Sinéad O'Connor. O videoclipe aponta também para a construção de um cenário ligado ao universo melancólico capaz de gerar uma matriz em torno de certos clichês na materialização da ausência e da naturalização, por exemplo, da cidade de Paris como uma espécie de lugar utópico para a melancolia.

É comum reconhecermos que, no universo das cantoras na música popular midiática, há uma extrema valorização da questão da interpretação, da forma de cantar e de se colocar diante de uma letra, que, muitas vezes, não é composta por ela. Um dos argumentos mais destacados pela crítica musical, em “Nothing Compares 2 U”, é o fato de se tratar de uma faixa, já anteriormente gravada pelo compositor Prince, mas que “ganhou” em densidade e em emoção, ao ser interpretada por Sinéad O'Connor. Noções valorativas que classificam uma boa ou má interpretação de uma canção obedecem a critérios consensuais que, muitas vezes, são construídos midiaticamente. Dessa forma, a maneira com a qual a crítica musical elege, premia, destaca artistas funciona como um importante termômetro para que se reconheça o que é que está em jogo nas formas de distinção sugeridas pela crítica. Destacamos que a crítica musical também passa a criar padrões, formas de sugerir novas balizas de valores para os artistas. Uma artista como Sinéad O'Connor, com um histórico de álbuns com uma vocação melancólica, músicas que tanto falam de amor quanto do cotidiano da Irlanda, além de faixas que trazem sonoridades oriundas de premissas da música tradicional (*folk*) irlandesa costumam ser envoltas de uma forte carga de autenticidade junto a estas instâncias. Com “Nothing Compares 2 U” não teria sido diferente: trata-se de uma canção de dor de amor que, aos olhos da crítica, teria “ganho” em dramaticidade a partir da interpretação de O'Connor.

É possível observar que há, também, um horizonte de expectativas sobre a questão da performance destas artistas no palco. Shows e turnês de cantoras costumam



trazer à tona não somente aparatos de ordem musical. Mas, sobretudo, disposições cênicas. É particular do universo das cantoras a expectativa por uma encenação musical, tomando aqui a idéia de cênico como o teatral, a forma de organização e concepção do show como “universo particular”, conceito, reverberação da própria condição artística. Estamos nos referindo, portanto, à idéia de performance musical que nasce, no âmbito das cantoras, praticamente “colada” com a noção de interpretação e teatralização. A performance de uma cantora pressupõe, num horizonte de expectativas, reconhecer que ela “se transforma” no palco, lida com toda sua emoção – mesmo que se saiba que se trata de um ato cênico e de interpretação. Não à toa, por exemplo, mulheres como Billie Holliday, Tina Turner ou as brasileiras Maysa e Elis Regina, traziam esta carga biográfica como aparo de valor de suas interpretações cênicas.

Com Sinéad O’Connor acontece o mesmo. As performances com altas doses de dramaticidade parecem fazer parte da construção da personalidade desta artista. É neste sentido, que o videoclipe “Nothing Compares 2 U” parece funcionar como extensão desta expectativa em torno das performances musicais de O’Connor: quando o diretor John Maybury opta por colocá-la num plano 3X4, sobre um fundo preto, parece estar premente o princípio de que toda a atenção da performance vai estar concentrada no rosto da cantora. E mais: qualquer movimento ou expressão facial de Sinéad O’Connor se agiganta em função da proximidade do plano. A estratégia de aproximação do rosto da cantora, nos faz percorrer sua face em busca de elementos que tensionem aquele rosto-paisagem. Muitas vezes, uma leve olhada para o fora-de-campo ou um esgarçamento irônico dos lábios da cantora funcionam como indicativos de que estamos muito, mas muito próximos desta mulher – conseguindo vê-la em todos os seus detalhes, todas as suas mínimas expressões. É então que, ao nos aproximarmos do final do videoclipe, a tensão da canção vai se acentuando, a expressividade de Sinéad O’Connor também vai se agigantando, até que vemos que uma gota de lágrima escorre do seu olho. E o que nos parece evocar, além de uma clara indagação se a cantora realmente chorou ao gravar aquela performance, é o que significa a lágrima no ambiente midiático audiovisual. Sabemos que a lágrima funciona como um estatuto comprobatório da dramaticidade. Chorar em cena, já alertaram inúmeros atores, é tarefa das mais difíceis. Chorar no ambiente musical é comprovação não só de envolvimento, mas também de extensividade com o conteúdo do que se canta. Neste caso, notamos que Sinéad O’Connor chora cantando uma letra que não é sua. Constrói-se, dessa forma,



através de um videoclipe, uma eficiente estratégia de legitimação no campo das intérpretes. “Nothing Compares 2 U” funciona como um objeto audiovisual que situa Sinéad O’Connor como uma cantora afeita a tematizações e cenários melancólicos, intérprete que se envolve com a letra que canta e que reverbera preocupações existenciais nos conteúdos de suas canções.

Minha observação detida sobre “Nothing Compares 2 U”, de Sinead O’Connor, se dá em função de se tratar de um videoclipe que parece legar para o corpo do artista a sua retórica. E, neste sentido, acaba acentuando um caráter de aproximação entre o clipe e o ato performático da cantora. Obviamente, que esta aproximação se dá diante de balizas de gêneros musicais e de endereçamento de mercado e se configura num momento em que o corpo passou a se configurar numa paisagem no qual o videoclipe se edifica.

O valor que tem a força

Vou tocar agora num momento mais contemporâneo da produção de videoclipes em que observo uma retomada ao corpo e à simplicidade do ato performático como retóricas da música popular midiática neste contexto de profundas transformações e reconfigurações da forma de fruir produtos musicais. Tratei, num primeiro momento, de reconhecer como a “interpretação”, calcada em valores oriundos não só dos campos da música, mas sobretudo, do cinema e da televisão, criaram aparatos de valor para artistas como Sinead O’Connor e como estes sentidos valorativos apareceram no videoclipe “Nothing Compares 2 U”. Parto então, para um outro momento em que o videoclipe voltou a se aproximar do corpo, de seu sentido de corporificação de uma canção e de um ato performático, apelando para uma estética da simplicidade amparada pelo sui generis do corpo em cena – retomada, também, do sentido mais indicial do videoclipe que é a extensão do ato performático do palco.

Chego ao vídeo de “Single Ladies”, a cantora norte-americana Beyoncé, dirigido por Jake Nava: extremamente simples, apresentando a cantora, junto a outras duas dançarinas, realizando uma coreografia. Todo o tempo do videoclipe é tomado pelas evoluções coreográficas em cena diante de um fundo branco. Ao reconhecer que um clipe é uma tradução audiovisual de um senso de personalidade de um artista, parecia



estar expresso ali, naquele vídeo, toda a personalidade *camp* de Beyoncé. Por *camp*, entende-se o senso de exagero, histeria, algo que pode-se chamar de estética kitsch e que compõe o quadro de uma poética que privilegia um tom acima do natural. Trata-se de um clipe coreografado “um tom acima”: o passo coreográfico é exagerado, as viradas de cabelo, os olhares, as poses são dramáticas, os rebolados são intensos, fortes, tudo é extremamente marcado, quase marcial. Um marcial kitsch e “acima do tom”. Reconheço também que ser *camp*, “acima do tom”, é uma característica de Beyoncé, uma cantora que já entrou no palco pendurada de cabeça para baixo e que posou no material promocional de seu segundo álbum, “B’Day”, de maiô ao lado de jacarés. Tudo extremamente kitsch, exagerado, com cores berrantes.

Em “Single Ladies”, todo o clima *camp* e “acima do tom” estão presentes para traduzir visualmente uma canção cujo título é, traduzido para o português, “mulheres solteiras”. Destaco que, quem canta esta canção é uma cantora que é midiaticamente construída como uma diva, mulher de atitude, que “não leva desaforo para casa”. A “mulher solteira” de Beyoncé não chora nem lamenta o homem perdido. “Se você gostasse, deveria ter colocado o anel”, canta, num verso, em claro tom de desdém. O tom da música é de convocação. Para além do destaque midiático que teve “Single Ladies”, em função de uma repercussão na internet e de uma série de paródias e citações que foram feitas a partir da ideia original, quero acionar uma outra questão ligada a uma certa construção de valor que se pauta, ao contrário da melancolia e da interpretação cênica disposta, por exemplo, em “Nothing Compares 2 U”, aqui, tem-se o ditame da força: um corpo marcial, enérgico, que mimeticamente coreografa passos de extrema dificuldade.

É sobre este corpo que quero discorrer. Até porque, é este corpo que, de maneira geral, estamos acostumados a observar e imitar em revistas femininas, sites de saúde e bem estar. O corpo de Beyoncé em “Single Ladies” é uma extensão de sua presença cênica no palco. Durante a passagem da cantora pelo Brasil, com a sua turnê “I Am Yours”, assisti ao show no estádio do Morumbi, em São Paulo e me impressionou a caracterização mimética com o videoclipe que “Single Ladies” tinha na ocasião do show. Não eram poucos os olhares incrédulos diante de Beyoncé reproduzindo tal e qual no audiovisual, ao vivo, a difícil coreografia presente no clipe. Este aspecto de incredulidade faz parte de uma certa estética da cultura do entretenimento que, desde o circo, se pauta por questões ligadas ao impossível, ao fantástico, aos limites do homem e do seu corpo. A forma, digamos, elástica com que Beyoncé executa a coreografia de



“Single Ladies” parece nos acionar um sentido de ida ao real, de busca de uma indicialidade diante de tamanho desafio. Possivelmente, esta mesma dificuldade da execução de uma coreografia fortemente ancorada no corpo tenha sido o motivo de tamanha repercussão e de “cópias” e tentativas de reprodução do que ocorria no videoclipe “Single Ladies” em vídeos postados na internet, sobretudo em sites de compartilhamento de vídeos, como o You Tube.

O que me interessa neste detimento sobre o clipe “Single Ladies” é a sua configuração como um audiovisual que recupera uma certa indicialidade, uma certa marca do ato performático enquanto dispositivo de entendimento do corpo e do gênero musical ao qual está filiado. Neste sentido, “Single Ladies”, ao trazer o corpo de Beyoncé marcadamente coreografado, parece acionar uma caracterização extremamente usual nos shows de música pop, a coreografia. Herança de um passado cênico das operetas, do teatro musical da Broadway, do cinema musical e das próprias configurações coreográficas da música popular midiática, os shows de cantoras, de Carmem Miranda e seu gestual com as mãos e passos coreografados de samba a Madonna, em suas coreografias sensuais e de forte apelo erótico, a observação em torno de artefatos coreográficos dentro do universo das cantoras integra uma lógica de valor e de diferenciação. Neste sentido, “Single Ladies” apela para uma dinâmica que se inicia num corpo coreografado, forte, marcial, amplamente “licenciado” sobre as retrancas do gênero da música pop.

O valor que tem a liberdade

Neste terceiro e último momento de minha argumentação, chego ao videoclipe “Lotus Flower”, dirigido por Garth Jennings para o Radiohead, em que vemos o vocalista da banda Thom Yorke numa configuração de imagem em preto-e-branco realizando uma série de estripulias coreográficas enquanto a música toma escopo. A princípio, este clipe me interessa em função de sua semelhança com “Single Ladies”, de Beyoncé, em seu aparato imagético (o recurso imagem preto-e-branca e coreografia), mas fundamentalmente, por se tratar de um objeto que está orientado dentro de um preceito de outro gênero musical - o rock – e que, em função disto, ancoram-se outras estratégias retóricas, outras dinâmicas discursivas. Assim como em “Single Ladies”, o clipe de “Lotus Flower” acabou se transformando igualmente num vídeo viral da internet. Comentários em redes sociais e em sites como o You Tube chamavam atenção



para a “loucura” que era este novo clipe do Radiohead, “com o Thom Yorke dançando feito um louco”.

Duas questões que preciso pormenorizar: primeiro, o lugar de Thom Yorke no Radiohead e, depois, a configuração extensiva entre ato performático e videoclipe que “Lotus Flower” parece traduzir. Ao comentar sobre o lugar de Thom Yorke no Radiohead precisamos entender que há diferenciações de valores entre simples vocalistas de grupos musicais e “band leaders”, ou seja, “líderes” ou “cabeças” da banda. Thom Yorke não é um mero vocalista do Radiohead. É, antes, uma espécie de figura emblemática sobre a qual a banda se constrói. Na verdade, eu arriscaria dizer que o Radiohead só existe em função de Thom Yorke, tamanha é a sua carga de autoria traduzida em autoridade que ele abarca. Compositor, de voz particularizada, levemente aguda, encenando uma certa fragilidade, Thom Yorke construiu-se como uma espécie de tradução da própria banca. Suas interpretações em videoclipes como “Creep” ou “Fake Plastic Trees”, apelando para situações extremas (ele simula que sua cabeça está imersa num ambiente cheio d’água e que ele, conseqüentemente, vai se afogar) foram alicerçando uma espécie de “expertise” dele em torno de suas aparições em clipes.

Some-se a este fato, também, uma carga de autenticidade traduzida em entrega no palco que o cantor detém. Shows do Radiohead costumam ser catárticos em suas dimensões cênicas (com aparatos de iluminação e cenografia que coadunam sentidos para canções apresentadas) e também corporais. Se o público se engaja corporalmente no show, o mesmo acontece com Thom Yorke, que sempre foi conhecido por ter uma forma muito particular de dançar em cena. No clipe de “Lotus Flower”, em que vemos somente e de maneira bastante simples, apenas o cantor dançando e, em poucos momentos, cantando estático, temos evidenciada uma espécie de senso de tradução da particularidade do dançar de Thom Yorke no ato performático, nos shows. Ou seja, o clipe retoma a mesma ânsia dos videoclipes que viemos analisando até então - “Nothin Compares 2 U” e “Single Ladies” - em se voltar para o ato performático, para a experiência do show, do palco, de maneira mais crua, menos pirotécnica, menos – no sentido que mais se convencionou chamar - “videoclíptica”. Quero pontuar aqui que a “dança louca” do Thom Yorke, presente no videoclipe “Lotus Flower”, é tanto uma referência à própria metáfora que a imagem-título da canção propõe – a flor de lótus, que emerge da lama e se apresenta bela mesmo tendo vindo de um ambiente, digamos, “sujo” - quanto uma tradução de um sentido que está ancorado na filiação ao gênero musical, neste caso, o rock.



A imagética do rock é pautada pela rebeldia, pela ausência de convenções, de configurações que se traduzam por uma certa tentativa de demonstração de uma liberdade da execução e criação das canções. O rock, desde a sua gênese, se particularizou por um discurso que, embora disposto dentro da indústria fonográfica, sempre se ancorou por uma certo sentido de margem, de não reconhecível como “cooptado”, como dotado de autenticidade. Faço esta pontuação porque o corpo de Thom Yorke, que dança quando quer, faz movimentos “loucos”, obedece a certos parâmetros rítmicos quando “bem entende”, não se orienta pelo respeito às convenções pré-estabelecidas da canção parece ser exatamente a plataforma discursiva sobre a qual se ancora o rock enquanto endereçamento de gênero. Neste sentido, vemos um corpo que, ao mesmo tempo que retoma sua marca de indicialidade com o ato performático, é também uma espécie de condição metafórica do próprio sentido do rock enquanto um constituinte do campo da música popular midiática. O valor que a liberdade de movimentos do Thom Yorke neste videoclipe parece ser equivalente ao preceito de liberdade expressiva do rock entre os gêneros musicais. O corpo de Thom Yorke encena as marcas do gênero, ao mesmo tempo que sintetiza uma extensão com a sua configuração de dança dos shows e atos performáticos já culturalmente dispostos e apresentados em turnês e apresentações ao vivo.

O valor da performance

Tenho observado, na produção recente de clipes, um certo retorno a uma simplicidade calcada em poucos elementos em cena, ênfase da figura do performer e uma carga do que chamo aqui, de maneira bem simplista, de “inusitado”. Videoclipes quase caseiros, feitos num esquema que podemos chamar de desintermediado – com aparência de que foi produzido fora dos esquemas das gravadoras. Esta retomada de uma certa poética do simples, do corpo que se apresenta quase que em sua totalidade simplificante, parece nos acionar para uma questão que pode ser postulada sobre as indexações sobre os artistas dentro da cultura do entretenimento. É preciso entender, mais detidamente, a performance, os enlaces entre privado e público, a encenação do cotidiano como uma instância de construção dos discursos das mídias. Corpos de artistas musicais são plataformas de significação de instâncias que se traduzem em aparatos de ordens semiótica, mercadológica e cultural. O entendimento sobre as



engrenagens discursivas destes corpos pode nos acionar a compreensão de uma retórica da performance a partir de gêneros musicais, sentidos culturalmente difundidos e lógicas presentes na indústria do entretenimento.

Neste caso, entender o conceito de performance se faz fundamental para não só analisar videoclipes, mas sobretudo, questões ligadas ao cênico no mercado musical. Finalizo, aqui, reconhecendo que o conceito de performance parte de um determinado material expressivo significativo que deverá produzir sentido em consonância com questões de ordens cultural e contextual. Ou seja, a ideia de que determinado objeto performatiza outro, coloca em circulação as materialidades expressivas dos produtos articuladas a maneiras pré-inscritas de leituras destes produtos. Conceitualmente, tento empreender o argumento de que videoclipes performatizam as canções que os originam, os corpos dos artistas e os gêneros musicais aos quais se filiam, propondo uma forma de “fazer ver” a música a partir de códigos inscritos nas próprias canções populares midiáticas.

Posso sintetizar o fato de que encarar o videoclipe como uma performance não significa compreender este audiovisual apenas como uma “leitura sinestésica” dos sons da canção, mas, sobretudo, entender que, para além das configurações sonoras inscritas nos produtos da música popular massiva, há codificações de gênero e estratégias das trajetórias individuais dos artistas que implicam em determinadas leituras destes produtos. Assim, interrogar de que forma o videoclipe se constrói como uma performance sobre a canção significa apontar para a compreensão de que: 1. a performance é uma forma de reconhecimento conceitual de algo previamente disposto; 2. articula-se, na dinâmica performática, um princípio fundamental na música popular midiática: a voz, que culturalmente reconhecida, impele determinada codificação imagética de gestual de rosto e aspectos corpóreos; 3. deve-se compreender a materialidade plástica do som como passível de ser performatizada, localizando esta problemática na dinâmica sinestésica; 4. performatizar uma canção é entender que trata-se de uma dinâmica inscrita no terreno dos gêneros musicais; 5. a performance da canção implica na localização de cenários inscritos na expressividade dos produtos.

REFERÊNCIAS

AUSTERLITZ, S. **Money For Nothing: A History of the Music Video From The Beatles to The White Stripes**. New York: Continuum, 2007.



- BARTHES, R. O Grão da Voz. In: **O Óbvio e O Obtuso**. São Paulo: Nova Fronteira, 1990. p. 237-247.
- BJÖRNBERG, A. Music Video and the Semiotics of Popular Music. In: MIDDLETON, Richard. **Reading Pop**. London: Oxford Press. p.347-378.
- BOLTER, J. D. e GRUSIN, R. **Remediation: Understanding New Media**. Cambridge: MIT Press, 2000.
- CARDOSO FILHO, J. e JANOTTI JR, J. A Música Popular Massiva, O *Mainstream* e o *Underground*: Trajetórias e caminhos da Música na Cultura Midiática. In: FREIRE FILHO, João e JANOTTI JÚNIOR, Jeder (orgs). **Comunicação & Música Popular Massiva**. Salvador: EdUFBA, 2006. p. 11-24.
- CHION, M. **Audio-Vision: Sound on Screen**. New York: Columbia University Press, 1994.
- DURÁ-GRIMALT, R. **Los videoclips – Precedentes, orígenes y características**. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 1988.
- FEINEMAN, N. e REISS, S. **Thirty Frames Per Second: The Visionary Art of the Music Video**. New York: Abrams, 2000.
- FISKE, John. Style and Music Video. In: **Television Culture**. London: Routledge, 1995. p. 240-265.
- FORSYTH, I. e POLLARD, J. Não Há Nada Como um Rock Star. In: REZENDE, Marcelo e OLIVA, Fernando. **Comunismo da Forma: Som, Imagem e Política da Arte**. Alameda: São Paulo, 2007. p. 59-65.
- FRITH, S. **Performing Rites: On The Value of Popular Music**. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1996.
- FRITH, S.; GOODWIN, A. et GROSSBERG, L. **Sound & Vision: The Music Video Reader**. New York: Routledge, 1993.
- JANOTTI JR., J. **Aumenta que Isso aí é Rock`n Roll: Mídia, Gênero Musical e Identidade**. Rio de Janeiro: E-papers, 2003.
- JANOTTI, J. e FREIRE FILHO, J. **Comunicação e Música Popular Massiva**. Salvador: Edufba, 2006.
- JANOTTI JR, J. e SOARES, T. **O Videoclipe como Extensão da Canção: Apontamentos para Análise**. São Paulo. Revista Galáxia. jun.2008. n.15. p. 91-108.
- SHUKER, R. **Understanding Popular Music**. London/New York: Routledge, 1994.
_____. **Vocabulário de Música Pop**. São Paulo: Hedra, 1999.
- SOARES, T. **Videoclipe, O Elogio da Desarmonia**. Recife: Livro Rápido, 2004.