



O Videoclipe como Performance da Canção: Apontamentos para uma Análise Midiática¹

Thiago SOARES²

Faculdades Integradas Barros Melo, Olinda, PE
Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA

RESUMO

Este artigo se propõe a discutir o conceito de performance tratado no universo da música popular massiva em consonância com perspectivas analíticas para a fundamentação de uma metodologia de análise de videoclipes. O nosso intuito é a apropriação conceitual de aportes dos estudos de música popular massiva para um tratamento analítico no terreno audiovisual. Neste sentido, partimos da delimitação conceitual de performance nos meios sonoros (notadamente na canção) para perceber aspectos relacionais na construção dos videoclipes.

PALAVRAS-CHAVE: Música Popular Massiva; Performance; Videoclipe.

Um terreno profícuo para a discussão da concepção imagética no âmbito do videoclipe consiste em debater o conceito de performance. Trata-se de uma tentativa de compreender a construção de elos entre a canção popular massiva e o clipe, ampliando as possibilidades analíticas no universo audiovisual. Vale ressaltar que o conceito de performance como tratamos aqui, ou seja, a noção de que a canção popular massiva traz, em si, uma performance inscrita, já foi anteriormente discutida (FRITH, 1996; ZUMTHOR, 1997) e sistematizada no terreno da música popular massiva (DANTAS, 2005). Dessa forma, o conceito ao qual nos filiamos, visa delimitar o terreno da performance no âmbito da canção, tentando não causar “ruídos conceituais” com o largo uso da nomenclatura “performance” nas Artes Cênicas (GLUSBERG, 1997; COHEN, 2004); ou na aplicação senso-comum também da nomenclatura - que poderia ser desdobrada em “performance coreográfica”, “performance vocal”, entre outras infinitas (e possíveis) classificações.

¹ Trabalho apresentado no GT – Audiovisual, do Inovcom, evento componente do X Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste.

² Doutorando em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), mestre em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Integrante do grupo de pesquisa Mídia e Música Popular Massiva, coordenado pelo prof. Dr. Jeder Janotti Júnior. Coordenador dos cursos de Jornalismo e Bacharelado em Fotografia das Faculdades Integradas Barros Melo (Aeso), Olinda, PE. Email: thikos@uol.com.br.



A delimitação do termo *performance* como propomos utilizar na nossa metodologia de análise de videoclipes³ – e de maneira mais sucinta neste artigo – tem a intenção de valorizar os aspectos sonoros e específicos dos artistas que interpretam a canção. Quando nos referimos ao fato de que as canções trazem inscritas *performances*, precisamos deixar claro que trata-se de uma perspectiva que visa a se localizar no campo da produção de sentido. Ou seja: nos interessa discutir a *performance* inscrita na canção – como a voz do artista se apresenta modulada, como a canção inscreve uma forma de dançá-la, que cenários podem ser evocados pelas *performances* inscritas nas canções, de que forma a audição de uma determinada voz já apresenta uma série de conceitos socialmente e mediaticamente construídos. Como atesta Danilo Fraga Dantas,

“se há um corpo em uma canção ouvida por um meio auditivo, de certo não podemos mais vê-lo. Mas, seu sexo, pulsações, sentimentos, estão impressos na mídia sonora. Assim, na canção gravada, existiriam traços de *performance* que guiaríamos o ouvinte em sua escuta. Como ouvintes, estamos aptos a reconhecer esses traços e “dar vida” à canção a partir de nossas próprias experiências – seja ela cotidiana, no conhecimento das diversas entoações, interjeições ou musicais, na identificação dos diversos gêneros musicais e suas convenções” (DANTAS, 2005: p. 6)

Neste caso, entendemos que o conceito de *performance*, como pretendemos debater neste artigo, parte de um determinado material expressivo significativo que deverá produzir sentido em consonância com questões de ordens cultural e contextual. Ou seja, a idéia de que determinado objeto *performatiza* outro, coloca em circulação as materialidades expressivas dos produtos articuladas a maneiras pré-inscritas de leituras destes produtos. Conceitualmente, tentamos empreender o argumento de que videoclipes *performatizam* as canções que os originam, propondo uma forma de “fazer ver” a canção a partir de códigos inscritos nas próprias canções populares massivas, mas também diante da problemática dos gêneros musicais e das estratégias de endereçamento dos produtos da indústria fonográfica.

Podemos sintetizar o fato de que encarar o videoclipe como uma *performance* da canção popular massiva 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

³ A tese de doutorado que desenvolvemos no PósCom – UFBA consta da realização de uma metodologia de análise de videoclipes que dê conta de aspectos plásticos e midiáticos deste audiovisual.



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 massiva: 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. Partiremos para uma discussão em torno do conceito de performance a partir de um quadro de autores que passa por Paul Zumthor, Simon Frith e Jeder Janotti Jr.

Performance como reconhecimento

Quando nos remetemos aos usos e propriedades do conceito de performance trabalhado por Paul Zumthor, precisamos delimitar ainda mais sob que espectro estamos tratando. Para o autor, “performance é reconhecimento. A performance realiza, concretiza, faz passar algo que eu reconheço, da virtualidade à atualidade” (ZUMTHOR, 1997: p. 36) Percebe-se que a descrição do autor é elástica, empreendendo inúmeras possibilidades de “recortes” e “apropriações”. Neste primeiro momento, interessa-nos discutir o princípio de que, sendo o reconhecimento de algo, a performance (e seu conceito) tensiona as formas de atualização de um determinado fenômeno. Pensar a performance neste sentido, implica em perceber a existência de um objeto que se prevê reconhecível e a referida performance como a materialização e atualização deste reconhecimento. No terreno das relações empreendidas entre videoclipe e canção popular massiva, percebemos a construção de uma noção de reconhecimento: o clipe gerado a partir de uma determinada canção se constitui, fundamentalmente, diante da idéia de que ele concretiza e faz passar uma noção de reconhecimento não só da estrutura plástica da referida canção, mas também de suas peculiaridades de gênero e das especificidades das trajetórias dos artistas que protagonizam os vídeos. Assim, podemos pensar o videoclipe não só enquanto um determinado objeto da indústria fonográfica que reconhece as especificidades dos



sistemas produtivos da canção, mas, também, que atualiza, problematiza e tensiona as próprias configurações das canções populares massivas. Ou seja, videoclipes enquanto performances das canções reconhecem da virtualidade à atualidade os princípios que regem os meandros conceituais da indústria fonográfica.

O uso do conceito de performance como nos propomos a utilizar neste trabalho prevê o entendimento de que o videoclipe enquanto uma performance da canção popular massiva se situa num contexto cultural em que um determinado fenômeno é “atravessado”, traz inscritos e se situa em consonância com as ordens histórico-sociais. É através desta perspectiva do uso conceitual da performance aqui proposta, que podemos construir relações não só entre videoclipes, canções populares massivas e gêneros musicais, mas empreender a visualização de áreas em que estes três conceitos operam enquanto formas de entendimento de um objeto empírico como o clipe. O uso do conceito performance nos permite ir às verificações das especificidades das canções presentes nos videoclipes, delimitando um ponto de análise que vai “além” do escopo de ordem plástica entre canção e videoclipe. Perceber o clipe enquanto uma performance da canção popular massiva é discutir a noção de reconhecimento, a partir de um determinado contexto de produção e consumo, não se atendo apenas às especificidades de uma determinada gramática de produção ou de reconhecimento (VERÓN, 2004), mas debatendo como estas gramáticas são tensionadas também pelos gêneros musicais e pelos produtos que orbitam em torno dos eventos e ações da indústria fonográfica.

Para Zumthor, a performance seria um ato comunicativo que prevê obra e público, dessa forma, ela “designa um ato de comunicação como tal; refere-se a um momento tomado como presente” (ZUMTHOR, 1997: p. 59). Partindo desta presentificação, entendemos a existência da performance a cada audição de uma determinada faixa musical. Assim, identificamos, a partir dos materiais expressivos contidos na canção, uma série de inferências, modos de ver, dançar e “sentir” a música. Paul Zumthor problematiza ainda mais a questão da performance como reconhecimento, uma vez que indica formas de se perceber como, performatizando um objeto, determinada performance o marca.

A performance e o conhecimento daquilo que se transmite estão ligados naquilo que a natureza da performance afeta o que é conhecido. A performance, de qualquer jeito, modifica o conhecimento. Ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando, ela o marca. (ZUMTHOR, 1997: p. 37)



A perspectiva delineada por Zumthor complexifica as relações construídas na “performatização” do objeto, na medida em que propõe uma “marcação” do objeto pela performance. Este aporte conceitual parece empreender uma espécie de “jogo-de-forças” na constituição das relações performáticas, uma vez que, “marcando” o objeto, de alguma forma, a performance se configura numa extensão também deste objeto, compondo uma máxima relacional que se edifica a partir da constituição entre objeto e performance-do-objeto. Neste sentido, podemos entender também que a performance se volta para o objeto, na medida em que, marcando-o, constitui um contínuo deste performatizável. Esta perspectiva delineada por Zumthor encontra reverberação quando compreendemos que o videoclipe é uma performance da canção popular massiva. O clipe gerado a partir de uma determinada faixa musical presentifica uma idéia de nova marcação, construção, edificação conceitual sobre a canção. Este audiovisual, portanto, se situa num campo em que “marca”, tatua, constitui uma determinada aparência para a canção: marca a música com uma codificação imagética que, muitas vezes, problematiza a sua própria natureza musical.

Pensando a performance numa perspectiva relacional, entendemos três apontamentos necessários para a sua apropriação: 1. a necessidade de produzir efeitos, entendendo o efeito enquanto uma prática discursiva que convoca a presença ativa de um corpo; 2. a ação de uma gestualidade ou de uma oralidade presentificada a partir de uma determinada referência de imagem; 3. a visualização não só de um corpo como de um espaço, sendo fundamental a perspectiva de que determinadas performances problematizam uma idéia de espaço. Estes três apontamentos elencados por Paul Zumthor, visam, aqui, serem discutidos na perspectiva de compreensão dos elos existentes entre canção popular massiva e videoclipe, uma vez que a criação de um clipe de uma determinada faixa musical é, fundamentalmente, uma produção de efeito e a geração da idéia de que o vídeo poderia ser encarado como um corpo da canção que o origina - entendendo corpo como uma atualização, revestimento, uma espécie de exterioridade desta canção. O videoclipe, também, se constitui na presentificação de gestualidades e oralidades presentes na canção popular massiva, sendo um fértil campo para a composição e a criação de recursos de ordens áudio e visual para a materialidade musical. E, por fim, o videoclipe, sendo tratado enquanto uma performance da canção popular massiva, pode ser tratado não só a partir da idéia de que ele corporifica as questões da canção popular massiva, como também gera noções de espaço e cenário para as faixas musicais.



Performance midiática e produção de sentido

A nossa perspectiva é de que o videoclipe seria uma performance midiática da canção, uma vez que traz a possibilidade de uso dos espectros áudio e visuais para compor uma “camada visual” (VALENTE, 2003: p. 96) sobre a canção. Enquanto esta “camada” sobre a canção, o videoclipe articula uma forma de enxergar a canção dentro dos seus sistemas produtivos. Portanto, é preciso compreender que a análise de um videoclipe, tomando-o como uma performance da canção popular massiva, não pode ignorar dinâmicas discursivas dos objetos, ou seja, que condições de produção e reconhecimento geraram também gramáticas de produção e reconhecimento nas canções e nos clipes. Discutindo estes aspectos, estaremos nos direcionando à constituição da ampliação da relação empreendida entre videoclipe e gêneros musicais, uma vez que, através do conceito de performance, é possível localizar as constituições entre clipe, canção e estratégia de endereçamento genérica. Esta problemática genérica é discutida no esteio da performance como um ato de comunicação. Segundo Jeder Janotti Jr,

"a performance aponta para uma espiral que vai das codificações de gênero às especificidades da canção. Mesmo que de maneira virtual, a performance está ligada a um processo comunicacional que pressupõe uma audiência e um determinado ambiente musical. Assim, a performance define um processo de produção de sentido e conseqüentemente, de comunicação, que pressupõe regras formais e ritualizações partilhados por produtores, músicos e audiência, direcionando certas experiências frente aos diversos gêneros musicais da cultura contemporânea". (JANOTTI JR, 2005b: 9)

É preciso destacar que, sendo registrada em suporte midiático, a canção tem sua performance inscrita: seja nas condições de registro vocal, na dinâmica de audição (que poderá ser galgada na repetição), na organização em torno de álbuns fonográficos, no alcance de circulação e nas configurações que regem o *star system* da música popular massiva. As execuções midiáticas das canções populares massivas não só permitem tornar as vozes dos cantores familiares ao cidadão comum, como também resultam na identificação destes cantores a partir de signos. Ou seja, a performance passa a ser dotada de camadas e os artistas, com isso, passam a estar "disponíveis" em inúmeros signos em circulação.



Heloísa Valente (2003) atesta que "o descolamento mais ou menos parcial da identificação ator-cantor/personagem só iria acontecer a partir do momento em que a tecnologia, por meio do universo das mídias, pudesse desmembrar as diversas camadas da performance, tornando o artista mais acessível ao seu público (signicamente)". (VALENTE, 2003: p. 46) A performance da canção popular massiva ganha formas de estar em circulação e de ocupar espaços. A metáfora de que, num período em que não havia a configuração mediática, a performance do artista ao vivo era seu "objeto de criação" passa a ser substituída por uma regra em que o "objeto de criação" passa a "criar outros objetos". O videoclipe se situa como um desdobramento da performance da canção popular massiva uma vez que integra a cadeia de produção de sentido que articula o sonoro e o visual, sendo "regido" por uma sistemática de construção de imagens que opera com signos visuais "inseridos" na canção e que operam segundo pressupostos das próprias performances apresentadas. Nesta lógica, podemos entender o videoclipe como uma nova camada de mediação sobre a canção popular massiva, sendo esta nova camada de mediação articulada à construção de um objeto (o videoclipe) que seja o mais próximo ao universo do objeto que sintetiza (a canção) e, portanto, estando articulado ao gênero musical e à narrativa particular do artista que performatiza a canção.

Interessa-nos também – e deve interessar ao analista – como a performance inscrita na canção pode ser relacionada aos atos performáticos (shows, apresentações ao vivo na TV, etc) e de que maneira o videoclipe se aproxima ou se distancia destas relações. Entendemos que o clipe é uma camada visual sobre a performance inscrita na canção; resta-nos perguntar como esta camada opera com relação ao material significativo inscrito na canção popular massiva. É nossa preocupação compreender de que forma o videoclipe se relaciona com outros atos performáticos do artista em análise. Neste sentido, o pesquisador deve recorrer a shows, apresentações ao vivo, para identificar elementos que possam se constituir como dotados de ressonância no videoclipe analisado. Atos performáticos também podem se configurar em videoclipes, por isso, cabe uma atenção especial a este momento de verificação das especificidades gestuais, corporais e identitárias dos artistas em seus produtos.



O clipe como performance de uma gestualidade: a dança sobre a canção

Toda expressão musical da cultura popular massiva indica modos de específicos de corporificação, que incluem, determinados modos de dançar. Segundo Jeder Janotti Jr, "dança não significa somente uma expressão pública de certos movimentos corporais diante da música e, sim, a corporificação presente na própria música, mesmo para os gêneros musicais que pressupõem uma audiência passiva em termos de movimentos corporais". (JANOTTI JR, 2005b: 10) A “corporificação” da produção de sentido da música popular massiva está atrelada às dicções dos gêneros e canções, ou seja, a execução musical implica determinadas questões: qual a voz que canta (ou fala)? Ou no caso de alguns subgêneros da música eletrônica: qual os corpos que tocam e dançam a música? Quem está tocando, falando e/ou cantando? A performatividade da voz ou do ato de “tocar” descrevem um senso de personalidade, um modo peculiar de interpretar não só determinada música como as próprias convenções de gênero, um modo característico de corporificação das expressões musicais. O videoclipe, em si, pode ser uma dança sobre a performance inscrita na canção. Neste sentido, cabe ao analista perceber de que forma fluxos, ciclos, dispersões presentes nos audiovisuais são frutos de configurações presentes nas canções e nos gêneros musicais.

Entendemos, portanto, a dança como um movimento musical que reverbera num corpo, colocando-se a questão: o que significa se “mover” com a música? A problemática é disposta por Simon Frith (1996) na medida em que o autor situa uma continuidade entre ouvir e “ser movido” pela música. Ou seja, é perceptível a naturalização do “ser movido” e “dançar” a música: ambos indicam modos de responder, corporalmente, a impulsos musicais. Neste caso, podemos sintetizar conceitualmente o argumento de Frith atestando que “dançar é desejar um movimento (...) mas é também um movimento desnecessário cujo fim significa uma escolha estética mais do que, simplesmente, um motivo funcional”. (FRITH, 1996: p. 221) Neste sentido, a dança, de alguma forma, pode ser resumida como a estetização de um gesto que se dirige para outrem, para um espectador – mesmo que este espectador seja o próprio dançante. Na dança, os movimentos são gerados, “carregados” pela música, acarretando numa noção de continuidade, de lógica das formas. Então, problematizamos: uma dança é uma resposta a determinada música ou expressão desta? Para Frith, a dança traz, em si, o senso da música, uma vez que “dançar (e não simplesmente assistir a alguém dançando) é uma forma de incrementar, potencializar a



audição”. O sentido de dançar é o da expressão através de um corpo dos impulsos musicais, ocupando uma idéia de espaço. É neste princípio que nos direcionamos.

Nos videoclipes, o terreno das relações entre dança e performance pode ser problematizado sobretudo porque pensar o vídeo através de sua relação com os princípios basilares da canção popular massiva significa questionar as relações entre artista, público, canção e performance. Essas distinções são, freqüentemente, incorporadas em videoclipes, sobretudo porque as respostas corporais que se tem a determinados tipos de músicas, variam, diante dos gêneros musicais. O público de heavy metal, por exemplo, responde corporalmente (através dos *headbangers*, das guitarras e baterias “no ar”) de maneira bem diferente da audiência de axé music (o pulo, o salto e as coreografias marcadas). Até num público que assiste a um show de um artista da Bossa Nova, por exemplo, e que muito provavelmente está sentado, num teatro, temos a noção de dança articulada a um princípio de que o corpo, embora em repouso, responde a uma determinada forma de executar a sonoridade. A observação da platéia que assiste a um show é uma interessante maneira de perceber as codificações da dança, podendo o videoclipe incorporar certas formas de dançar uma canção, também, a partir de códigos genéricos. Videoclipes de rock podem ser vistos como uma forma de dançar este gênero, a partir da identificação, em suas gramáticas de produção e de reconhecimento, de incorporações no âmbito audiovisual, de formas de responder corporalmente a este tipo de música. É comum, por exemplo, que nos clipes de rock, tenha-se tremulância no uso de câmeras, “sujeira” nos planos imagéticos, certo “descaso” proposital na edição, acarretando, muitas vezes, em audiovisuais que querem se parecer toscos, sujos. Videoclipes desta natureza podem ser encarados como uma forma de dançar o rock, uma vez que temos uma série de codificações no esteio audiovisuail, de aspectos que são extensões da maneira de responder corporalmente ao rock. O clipe pode ser, portanto, uma resposta corporal à canção, uma forma de se construir como uma performance sobre a música.

No terreno da música eletrônica, onde é comum a ausência de vocais nas músicas (sendo a canção, muitas vezes, a junção e a criação de atmosferas das batidas eletrônicas), o conceito de videoclipe como performance da canção popular massiva que “dança” e corporifica esta canção faz-se ainda mais esclarecedor. Sem uma referência lírica da letra, cabe, em muitos casos, aos diretores de videoclipes de música eletrônica, o trabalho de pensar a imagem como textura, como ambiente para a união entre base musical e imagem, entre edição e batidas sincopadas. Neste caso, soa evidente que o



videoclipe se configura numa dança sobre a canção, até porque os procedimentos de edição de clipes de música eletrônica, de maneira geral, se dão a partir de aleatoriedades na montagem, sendo, o processo de “cobertura” da faixa sonora na ilha de edição, um trabalho de “resposta” às batidas sonoras. Em outras palavras, o editor “cobre” o videoclipe com imagens a partir das batidas sonoras que lhe são evocadas pelo som. Este procedimento está próximo da idéia de montagem expressiva, apreendido por Yvana Fechine. Segundo a autora, “sob a designação de montagem expressiva podem ser reunidos todos os procedimentos e elementos responsáveis pela construção do discurso na ilha de edição, explorando os recursos técnico-expressivos disponíveis inicialmente nos sistemas lineares (...) e somados, hoje, ao processo digital da imagem nos sistemas não-lineares”. (FECHINE, 2003: p. 104)

O conceito de montagem expressiva no videoclipe nos ajuda a entender que a idéia de que o clipe é uma dança sobre a canção habita tanto os procedimentos de elaboração dos produtos, ou seja, suas condições de produção, chegando às gramáticas produtivas propriamente ditas. Ou seja, temos a presentificação, nas matérias expressivas dos produtos (no nosso caso, do videoclipe), do princípio da performance como uma ferramenta conceitual que abarca uma série de aspectos deste audiovisual. Podemos sintetizar a noção de que o clipe é uma performance sobre a canção a partir de dois princípios basilares:

1) O videoclipe apresenta gestuais, modos de dançar e de agir de artistas que são respostas corporais de uma trajetória particular e das configurações de gêneros musicais. Neste caso, entendemos que o conceito de dança se aplica aos protagonistas e figuras humanas que transitam no audiovisual. Identificar como os corpos articulam as respostas corporais às músicas, codificam formas de expressar uma identidade artísticas e agem sob as balizas das configurações dos gêneros musicais são tarefas prementes na análise de clipes. Como exemplo, podemos citar, os gestuais do cantor pernambucano Chico Science simulando patas de caranguejeiro com as mãos no videoclipe da canção “Maracatu Atômico”, como uma forma de dançar a música articulando, no caso deste artistas, preceitos oriundos do Movimento Mangubeat, das estratégias de criação de uma identidade próxima da cultura popular, dentro de preceitos genéricos que flertam com a dinâmica despojada do rock e da intensa movimentação dos braços do hip hop (gêneros musicais que se “encontram” de forma evidente no grupo Chico Science & Nação Zumbi). As marcações coreográficas de artistas como Madonna, por exemplo,



que no clipe “Hung Up”, responde corporalmente aos impulsos da canção, articulando recriações dos passos típicos dos anos 70 e da era da discoteca no âmbito do audiovisual, nos fazem perceber que, para além da análise do gestual, há a construção de estratégias que se fazem presentes desde a canção popular massiva. Aprofundando o exemplo de “Hung Up”, de Madonna, a canção apresenta *sample*⁴ de uma música do grupo sueco Abba, “Gimme, guimme, guimme! (A Man After Midnight)”. A estratégia da canção soar “passadista”, retrô, com citação a uma banda famosa nos anos 70, impele-nos a perceber que esta mesma estratégia pode estar presente na forma de Madonna responder corporalmente aos impulsos musicais da canção. Portanto, todo gestual da cantora tanto nos atos performáticos ao vivo quanto no videoclipe de “Hung Up” remetem a uma releitura de um gestual retrô, gerado a partir de uma estratégia performática. Estes exemplos nos ajudam a indetificar e problematizar o videoclipe como uma dança sobre canção popular massiva na medida em que localizam, na presentificação de gestos, de respostas corporais e de elementos coreográficos, produções de sentido que unem a performance ao gênero musical.

2) O videoclipe apresenta recursos de câmera, de edição e de pós-produção, gerando gramáticas produtivas que representam formas de dançar uma canção a partir das expressividades áudio e visuais. O conceito de dança, portanto, vai permear os recursos técnicos presentes nas gramáticas do videoclipe. Neste sentido, por exemplo, as canções de música eletrônica sem vocais podem ser contempladas através deste conceito, na medida em que, atmosferas de bases musicais, batidas, “estouros”, entre outros recursos sonoros serão “incorporados” no audiovisual como uma forma de dançá-los. O videoclipe, portanto, “se coreografa” ao som das batidas eletrônicas, muitas vezes, ignorando conteúdos das imagens articuladas na edição. O preceito, portanto, é o do bailar das imagens e da edição proporcionando um efeito de dança das imagens que acompanham os arranjos das canção originária do videoclipe. O clipe “Star Guitar”, do duo de música eletrônica Chemical Brothers, seria um profícuo exemplo de como tais recursos expressivos audiovisuais podem gerar uma noção de dança sobre a canção. Neste videoclipe, temos uma canção de música eletrônica sem vocalização. A câmara do vídeo acompanha a janela de um trem passando por diversas regiões (ora

⁴ “Uso da tecnologia de computador para extrair trechos selecionados de trabalhos previamente gravados e usá-los como parte de um novo trabalho, usualmente como fundo sonoro de acompanhamento para novos vocais”. (SHUKER, 1999: p. 251)



com vegetações, ora com prédios industriais, ora com pessoas, etc). O que nos interessa perceber, trazendo à tona este videoclipe como exemplo, é o fato de que, na ausência da referência lírica de uma letra da canção, resta ao diretor deste audiovisual, o francês Michel Gondry, fazer suas imagens “dançarem” sobre a base eletrônica. Para isso, Gondry sincroniza as batidas da música a objetos aleatórios nas imagens, empreende uma edição que ambienta o frenetismo das batidas e compactua da criação de atmosferas imagéticas em consonância com a base musical. Este princípio nos revela uma dinâmica comum no terreno da sinestesia, conforme já apresentado no âmbito do videoclipe por Arlindo Machado (MACHADO, 1998, 2001), mas que, diante das especificidades de gênero e das relações performáticas, se faz necessária uma abertura teórica rumo ao conceito de performance.

REFERÊNCIAS

- COHEN, Renato. **Performance como Linguagem**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- DANTAS, Danilo Fraga. **A Dança Invisível: Sugestões para Tratar da Performance nos Meios Auditivos**. In: Anais do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom): Rio de Janeiro, 2005.
- FECHINE, Yvana. **O Vídeo como Projeto Utópico de Televisão**. In: MACHADO, Arlindo (org.). *Made in Brasil – Três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.
- FRITH, Simon. **Performing Rites: On the Value of Popular Music**. Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press, 1996.
- GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- JANOTTI JR, Jeder. **Dos Gêneros textuais, dos Discursos e das Canções: uma proposta de análise da música popular massiva a partir da noção de gênero mediático**. In: XIVCompós, 2005a, Rio de Janeiro - UFF. Anais da XIV Compós.
- _____. **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, 2005b. Projeto. 15f.
- _____. **Dos Gêneros musicais aos cenários musicais: uma viagem da Cidade de Deus à Lapa a partir das canções de MV Bill e Marcelo D2**. In: Anais do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom): Rio de Janeiro, 2005c.
- MACHADO, Arlindo. **A Arte do Vídeo**. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- _____. **Pré-cinemas & Pós-cinemas**. Campinas: Papyrus, 1997.
- _____. **A Televisão levada a Sério**. São Paulo: Senac, 2001.
- MIDDLETON, Richard. **Studying Popular Music**. San Francisco: Open University



Press, 1991.

SHUKER, Roy. **Vocabulário de Música Pop**. São Paulo: Hedra, 1999.

SOARES, Thiago. **Videoclipe-O Elogio da Desarmonia**. Recife: Livro Rápido, 2004.
_____. **O Videoclipe no Horizonte de Expectativas do Gênero Musical**. Revista E-Compós. Disponível em www.compos.org.br/ecompos. Acesso em 12 de janeiro de 2008.

TATIT, Luiz. **Musicando a Semiótica**. São Paulo: Annablume, 1997.

_____. **Semiótica da Canção: melodia e letra**. São Paulo: Escuta, 1999.

_____. **Análise Semiótica Através das Letras**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. **O Cancionista: composição de canções no Brasil**. São Paulo: Edusp, 2002.

_____. **O Século da Canção**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. **Os Cantos da Voz – Entre o Ruído e o Silêncio**. São Paulo: Annablume, 1999.

_____. **As Vozes da Canção na Mídia**. São Paulo: Via Lettera, 2003.

VERÓN, Eliseo. Dicionário das Idéias Não-Feitas (1979). In: **Fragmentos de um Tecido**. São Leopoldo (RS): Editora Unisinos, 2004. p. 49-75.

ZUMTHOR, Paulo. **Performance, Recepção e Leitura**. São Paulo: Educ, 1997.