

CONSTRUINDO IMAGENS DE SOM & FÚRIA: CONSIDERAÇÕES SOBRE O CONCEITO DE PERFORMANCE NA ANÁLISE DE VIDEOCLIPES

BUILDING SOUND & FURY PICTURES: CONSIDERATIONS ABOUT PERFORMANCE IN MUSIC VIDEO ANALYSIS

Thiago Soares¹

RESUMO:

O artigo se propõe a discutir o conceito de performance, a partir da perspectiva de Paul Zumthor e de Simon Frith, como base para a análise de videoclipes. O intuito é reconhecer a complexidade que a noção de performance possui e realizar um enquadramento conceitual para o tratamento discursivo de expressões do terreno musical. Postula-se que o videoclipe é uma camada performática sobre a canção que o origina possibilitando o reconhecimento de corporalidades que se traduzem em disposições audiovisuais. Videoclipes seriam, portanto, materializações de gestos, formas de dançar e agir dos corpos dos artistas que os originam.

PALAVRAS-CHAVES:

videoclipe; performance; canção popular

ABSTRACT:

This article aims to discuss the concept of performance on two authors: Paul Zumthor and Simon Frith. The idea is to create basis for the analysis of music videos. Our goal is recognize the complexity of performance and conduct a conceptual framework for the debate about discursive perspectives in music expressions. We postulate that music video is a performance layer on the song that originates it allowing the recognition of corporeality that can be translated into audiovisual features. Music videos therefore would be the materialization of gestures, forms of dancing and the act the bodies of artists who originate them.

KEY WORDS:

music video; performance; pop song

1 Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (UFPE). thikos@gmail.com. RECIFE, BRASIL.

Debater a concepção imagética no âmbito do videoclipe consiste, frequentemente, em se deparar com o conceito de performance. Seja de forma coloquial, referindo-se à “performance” do artista em cena, forma de “atuar”, maneira de cantar, gesticular, dançar, entre outras, a remissão à corporalidade como forma de compreensão das dinâmicas discursivas no âmbito do videoclipe é uma das importantes chaves de compreensão deste audiovisual. Neste artigo, parte-se da premissa de que o enfrentamento do termo “performance” se faz necessário como aporte para pensar questões em objetos audiovisuais e, mais detidamente, em videoclipes. Trata-se de uma tentativa de compreender a construção dos elos conceituais entre a canção e o clipe, a partir das inúmeras possibilidades de encenação de um corpo - neste caso, o artista-protagonista do videoclipe. Vale ressaltar que o conceito de performance como tratamos aqui, ou seja, a noção de que a canção como uma expressão poética traz, em si, uma performance inscrita, já foi anteriormente discutida (FRITH, 1996 e ZUMTHOR, 1997) e sistematizada no terreno da música popular (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” na Antropologia, na Sociologia, nas Artes Cênicas; ou na aplicação senso comum também da nomenclatura - que poderia ser desdobrada em “performance coreográfica”, “performance vocal”, entre outras infinitas (e possíveis) classificações.

A delimitação do termo performance como propomos utilizar tem a intenção de valorizar os aspectos sonoros dos artistas que interpretam a canção. Quando nos referimos ao fato de que as canções trazem inscritas performances, precisamos deixar claro que estamos na busca por um corpo sonoro. 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 materialidades inscritas nas canções, de que forma a audição de uma determinada voz já apresenta uma série de conceitos socialmente e midiaticamente construídos. Como atesta Danilo 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 guiariam 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 a performance parte de um material expressivo significativa, produz sentido em consonância com questões de ordens cultural e contextual e sua dinâmica diz respeito a um duplo: um objeto performatiza outro, coloca em circulação as materialidades expressivas dos produtos articuladas a maneiras pré-inscritas de leituras. Conceitualmente, argumenta-se que videocliques performatizam as canções que os originam, propondo uma forma de “fazer ver” a canção a partir de códigos inscritos nas próprias canções, mas também diante da problemática dos gêneros musicais e das estratégias de endereçamento dos produtos do mercado musical.

Encarar o videoclipe como uma performance da canção 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, há codificações de gênero e estratégias das trajetórias individuais dos artistas que implicam em leituras e implicações estéticas que se materializarão nestes 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: a voz, que culturalmente reconhecida, impele codificações imagéticas 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.

PERFORMANCE COMO RECONHECIMENTO

Para Paul Zumthor, “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 tensiona as formas de atualização de um fenômeno. Implica em perceber a existência de um objeto que se prevê reconhecível e a referida performance como a materialização e atualização deste reconhecimento. Nas relações entre videoclipe e canção, percebemos a construção

de uma noção de reconhecimento: o clipe se constitui, fundamentalmente, diante da idéia de que ele concretiza e traduz uma noção de reconhecimento não só da estrutura plástica da 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 objeto que “espelha” as especificidades dos sistemas produtivos da canção, mas, também, que atualiza, problematiza e tensiona as próprias configurações das canções. Ou seja, videoclipes enquanto performances das canções reconhecem da virtualidade à atualidade os princípios que regem os meandros conceituais do mercado musical.

O uso do conceito de performance prevê o entendimento de que o videoclipe se situa num contexto cultural em que um fenômeno é “atravessado”, traz inscrito e se situa em consonância com as ordens histórico-sociais. É através desta perspectiva que podemos construir relações não só entre videoclipes, canções e gêneros musicais, mas empreender a visualização de áreas em que estes três conceitos operam enquanto formas significantes. Perceber o clipe enquanto uma performance da canção é discutir a noção de reconhecimento, a partir de um contexto de produção e consumo, não se atendo apenas às especificidades de uma 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 do mercado musical.

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). Assim, identificamos, a partir dos materiais expressivos contidos na canção, uma série de inferências, modos de ver, dançar e “sentir” a música. O autor 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 debater 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, entende-se também que a performance se volta para o objeto, na medida em que, marcando-o, constitui um contínuo deste performatizável. 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 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 referência de imagem; 3. a visualização não só de um corpo como de um espaço, sendo fundamental a perspectiva de que performances, em si, problematizam uma ideia de espaço. Estes três apontamentos visam, aqui, serem discutidos na compreensão dos elos existentes entre canção e videoclipe, uma vez que a criação de um clipe de uma 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, exterioridade desta canção. O videoclipe, também, se constitui na presentificação de gestualidades e oralidades presentes na canção, sendo um fértil campo para a composição e a criação de recursos de ordens áudio e visual para a materialidade musical.

PERFORMANCE MIDIÁTICA E PRODUÇÃO DE SENTIDO

Pensemos, primeiramente, o videoclipe como uma “camada visual” (VALENTE, 2003, p. 96) sobre a canção. Enquanto “camada”, articula uma forma de enxergar a canção dentro dos seus sistemas produtivos. Tomando-o como uma performance da canção, o videoclipe 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, p. 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 (ancorada na repetição), na organização em torno de álbuns fonográficos, no alcance de circulação e nas configurações que regem o *star system* da música. As execuções midiáticas das canções não só permitem tornar as vozes dos cantores familiares ao cidadão comum, como também resultam na identificação destes cantores. 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) O corpo do artista ganha formas de estar em circulação e de ocupar espaços. A metáfora de que, num período em que não havia a configuração midiática, 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 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. Entende-se o videoclipe como uma nova camada de mediação sobre a canção, sendo esta nova camada 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.

O CLIPE COMO PERFORMANCE DE UMA GESTUALIDADE: A DANÇA SOBRE A CANÇÃO

Expressões musicais da cultura popular indicam modos específicos de corporificação, que incluem 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, p. 10) A corporificação da música está atrelada às dicções dos gêneros e canções, ou seja, a execução musical implica fazer alguns questionamentos: Qual a voz que canta (ou fala)? Quais corpos tocam e dançam a música? A performatividade da voz ou do ato de “tocar” descrevem um senso de personalidade, um modo peculiar de interpretar não só a 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 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. Emerge 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) 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. Problematizamos: a 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” (FRITH, 1996, p. 221). O sentido de dançar é o da expressão através de um corpo dos impulsos musicais, ocupando uma idéia de espaço. Vamos em direção à ideia de dança e espaço.

Nos videoclipes, as relações entre dança e performance podem ser problematizadas porque estamos diante da encruzilhada em que artista e público se imbricam. Portanto, as convenções corporais dos gêneros musicais podem trazer indícios dos aparatos discursivos em clipes. Se pensarmos a corporalidade do heavy metal - o bater cabeça dos *headbangers*, das guitarras e baterias “no ar” - e a diferença que existe entre as inscrições corporais presentes na axé music - o pulo, o salto e as coreografias marcadas - é possível trazermos à tona pistas para tratar a performance inscrita nos gêneros musicais como um importante aparato de reconhecimento de matrizes estéticas. 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 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 artistas 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 estéticas no âmbito audiovisual. É comum, por exemplo, em alguns clipes de rock, a 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 audiovisuais, de aspectos que são extensões da maneira de responder corporalmente ao rock. O clipe pode ser, portanto, uma forma de se construir como uma performance sobre a música de um gênero notadamente codificado.

Na *dance music*, 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 que “dança” e corporifica este material faz-se ainda mais esclarecedor. Sem uma referência lírica da letra, cabe, em muitos casos, aos diretores de videoclipes de *dance music*, 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 *dance music*, 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.

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.

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 *dance music* 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 COMO PERFORMANCE DE UMA ORALIDADE: ASPECTOS DA VOZ

Vimos que o clipe pode ser a performance de uma ação de uma gestualidade ou de uma oralidade. No terreno da oralidade, como já alertou Paul Zumthor (1997), a voz é emitida, pensada e apreciada iconicamente. Ou seja, ao nos determos na audição de uma determinada voz, somos impelidos a registrar de maneira imagética as operações executadas pelo intérprete. As inflexões das execuções dos cantores podem ser uma “porta de entrada” para o universo dos intérpretes da música que se utilizam do videoclipe como aporte conceitual de suas carreiras. 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”: “O ‘grão’ seria a materialidade do corpo falando a sua língua materna: talvez a letra; quase que certamente a significância”. (BARTHES, 1990, p. 239)

A idéia de voz como escritura empreende uma possibilidade de apreensão teórica do fenômeno. Como uma escritura, a voz é uma marca pessoal de conteúdo fundamentalmente biográfico, que se articula e remete a um corpo. “O ‘grão’ é o corpo na voz que canta”, descreve Barthes, levando-nos a perceber que a o conceito de grão, a que o autor se refere, significa a busca por uma materialidade analítica na dinâmica da voz e do canto.

Pensando especificamente a noção de voz na música popular, Richard Middleton (1991) afirma que a musicalidade popular é “essencialmente uma ‘música de voz’”. O prazer de cantar, de escutar os cantores, é fundamental para este tipo de música e há uma forte tendência dos vocais atuarem como foco unificador da canção”. (MIDDLETON, 1991, p. 261) O debate sobre a questão da voz tem a perspectiva de dizer respeito aos embates na relação do que é dito nas letras diante das formas melódicas e das especificidades artísticas. Assim, nos encaminhamos para as abordagens sobre a voz na música popular a partir da perspectiva de Simon Frith (1996) e Roy Shuker (1999). Para Shuker, nos estudos sobre música pop, há um debate que recai sobre as estratégias de autenticidade de artistas e suas instâncias produtivas, a partir das modulações vocais. Por exemplo, a voz “não educada” daria uma noção de tensão, naturalidade e “falta de artifício” que se constituiria numa das principais ferramentas de construção de autenticidade do rock. Poderíamos problematizar ainda mais esta premissa e discutir, por exemplo, como os gêneros musicais constroem um pressuposto de autenticidade e cooptação a partir das apresentações vocais.

Simon Frith atenta para o fato de que, além dos gêneros musicais, é possível discutir os gêneros naturais (masculino e feminino) na análise dos produtos musicais. A voz feminina, a variar de timbre, volume e entonação, desperta para a composição de uma série de imagens previamente inscritas e que, muitas vezes, são incorporadas em materiais de divulgação - incluindo videoclipes. O mesmo acontece com as vozes masculinas. Vale a pena chamar a atenção para a composição de vozes que ficariam no limiar entre o masculino e o feminino, evocando uma certa ambigüidade que poderia ser traduzida numa construção de uma androginia no esteio da indústria do entretenimento.

Detectamos, portanto, que o modo como se canta na música popular massiva é fundamental para entender o fascínio que certos artistas exercem sobre os públicos.

No caso da música popular massiva, essa personalização do canto permite não só a identificação de uma expressividade através da voz, como serve de ponto de partida para a identificação de imagens que estejam associadas a estes determinados modos de cantar. Como exemplo, podemos pensar em formas de “fazer visualizar” um grito num audiovisual ou um sussurro, entre outros aspectos vocais que teriam a propriedade de serem traduzidos no âmbito do videoclipe. Ainda segundo Frith, interrogar como se apresenta a voz é perceber que podemos aproximá-la, pensando a voz como um instrumento musical, com um corpo, uma pessoa e um personagem. (FRITH, 1996, p. 187)

A discussão em torno da forma com que podemos problematizar a questão da voz no videoclipe pode se delinear na forma com que o clipe, por exemplo, iconiza esta voz do artista protagonista do audiovisual. É de fundamental relevância classificar a voz de quem canta e ver de que forma os aparatos midiáticos sintetizam imageticamente esta voz. Gritos, sussurros, especificidades vocais podem ser configurados imageticamente através de movimentações de câmera, recursos de edição ou registros de gestuais do artista. Assim, os gêneros naturais podem se discutidos partindo da performance inscrita na canção em direção ao videoclipe: como o conjunto (voz, atos performáticos, corpo) de um artista o localiza numa determinada configuração de homem ou mulher. Deve ser intenção do analista tensionar as configuração do masculino e do feminino nas acepções audiovisuais e localizar momentos de interpenetrações: o masculino mais próximo do feminino e vice-versa, entendendo que situar a problemática no terreno da androginia também é de fundamental importância para entendimento das estratégias de consumo da indústria fonográfica.

O CLIPE COMO PERFORMANCE DE UM AMBIENTE: OS CENÁRIOS INSCRITOS

Ouvir música é uma experiência localizada numa determinada cultura, o que requer uma série de inferências acerca das relações construídas num contexto sócio-histórico. A relevância da abordagem da performance para discutir conceitualmente o videoclipe acontece em função da necessidade de compreender como os apontamentos plásticos da canção são configurados em relação às perspectivas de gênero e das especificidades dos próprios artistas. Sob este espectro, propomos problematizar e tensionar mais uma

questão dentro da nossa abordagem da performance: os cenários inscritos nas canções populares massivas. Discutir esta construção de cenários significa, fundamentalmente, inserir o ouvinte na dinâmica da música popular massiva, entendendo que o seu posicionamento advém de uma localização sócio-cultural. Para Jeder Janotti Jr,

“parte do consumo musical ligado aos DJs da música eletrônica ou ao último lançamento das estrelas da axé-music, incorporam imaginários e cenários diversos, bem como diferentes modos de lidar com a circulação destas canções na cidade contemporânea e, por conseguinte, com os cenários musicais pressupostos nestas expressões sonoras” (JANOTTI, 2005c, p. 4)

Trazemos, portanto, um ponto relevante nos trajetos sonoros da música popular massiva: o fato de que a apreensão da música também depende do modo como as sonoridades habitam os espaços inscritos em suas performances. “A estrutura musical evoca sensações no ouvinte que estão conectadas imaginariamente a determinadas atmosferas”, atesta Janotti Jr. O estudo das conexões entre música e entorno sócio-cultural é um dos alicerces do trabalho de autores que se preocuparam com a delimitação do que seria a paisagem sonora, termo tão controverso, no entanto, matriz conceitual para a nossa ideia de cenário. R. Murray Schafer (1992) sistematizou as perspectivas de construção de uma paisagem a partir do material sonoro, levando em conta, desde a dinâmica da execução de uma determinada partitura numa sala (evocando, por exemplo, questões como a morfologia do som, a reverberação, a noção de declínio, etc) até o que o autor chamou de “nova paisagem sonora” (SCHAFER, 1992, p. 187), compreendendo que, fora das salas de concerto, nas ruas, nos becos, nas cidades, havia uma dinâmica específica de sons que poderia ser entendida também a partir da noção de “paisagem”. “O mundo de sons à nossa volta tem sido investigado e incorporado às músicas produzidas pelos compositores de hoje. A tarefa é estudar e compreender teoricamente o que está acontecendo ao longo das fronteiras das paisagens sonoras do mundo”. (SCHAFER, 1992, p. 188)

Esta forma de imbricamento dos sons dos instrumentos musicais com os sons do mundo representa uma nova etapa nas relações sonoras, plásticas e contextuais. Num primeiro momento, os estudos sobre as perspectivas pictóricas presentes nos sons abre espaço para uma compreensão mais sociológica do fenômeno musical, buscando criar elos entre música e contexto, som e mundo. Parte-se, portanto, para uma espécie de retroalimentação sonoro-musical: a cidade em sua dimensão sonora seria um manancial para compositores, artistas, cantores. Heloísa Valente (2003) desdobra o conceito de paisagem sonora, inserindo a perspectiva das mídias nesta elaboração. Entre o final

do século XIX e início do século XX, com a fotografia, o cinema, o disco, o rádio, entre outros meios, temos uma “adaptação perceptiva”, uma reorganização sógnica e uma caracterização da cidade como este espaço de confluências de sons, “a comunicação cada vez vai assumindo um caráter mais tátil”. (VALENTE, 2003, p. 36) Esta taticidade a que a autora se refere, pode ser compreendida através da idéia de que ampliam-se as possibilidades de constituição sonoro-musical. A cidade, em seus sons cotidianos, passa a caracterizar e a ser caracterizada pelas canções que dela emanam, que dela falam, que dela se constituem. A cultura urbana passa, portanto, a ser identificada por gêneros musicais, por formas específicas de cantar, de sotaques, de modos de apropriação da canção e da musicalidade da fala no ambiente social.

Todas essas novas configurações apontam para a marcação “da produção musical contemporânea a partir das relações entre o que as canções trazem como “memória social”. (JANOTTI, 2005c, p. 6) Entendemos, com isso, que uma cidade é marcada pelas formas com que os grupos se apropriam no quesito sonoro-musical, seja diante das casas de shows, dos pontos de encontro e dos aparelhos de som, acrescidos pelas linguagens do rádio, da TV e dos aparelhos de telefonia móvel.

A maioria das vezes, a constituição de um cenário numa canção se dá em função de estratégias genéricas ou de localizações de aspectos construídos midiaticamente como estratégia de consumo dos produtos da indústria fonográfica. Podemos falar, portanto, de um Rio de Janeiro do samba; de um Recife do *Manguebeat*; ou da Salvador da *axé music*. Nestes casos, compreendemos que há especificidades nas apreensões dos fenômenos musicais e as estratégias de construção das regras genéricas, muitas vezes, condiciona a aproximação entre artistas localizados numa determinada cidade.

Vale ressaltar que, como as tessituras urbanas se constituem como um espaço de construção de configurações reais e imaginárias, os cenários inscritos nas canções não obedecem, obrigatoriamente, a uma cartografia geográfica e tradicional. Como atesta Janotti, “é possível falar dos cenários épicos do *heavy metal*, do sertão do baião, da Jamaica do *reggae* ou da metrópole do *rap*; na verdade não esses exemplos não são referências a territórios em sentido tradicional, e sim, espaços associados a certas sonoridades, ou melhor dizendo, paisagens (com suas contradições, anseios e faltas) presentes na música popular massiva”. (JANOTTI, 2005c, p. 8) Dessa forma, entendemos que, adentrar à esfera do videoclipe a partir das constituições e elos entre performance e cenários, significa:

1) Partir para a verificação de especificidades que podem estar sinalizadas nas formas dos tratamentos sonoros das canções e sua correlação e constituição de um ambiente no clipe que se associe, de maneira sinestésica à imagem. Ou seja, o uso de sons de ordem orgânica ou acústica pode agir como constituinte de um cenário que apele para as relações memorialistas, bucólicas, etc; já a utilização de sons sintéticos, como indicador de um cenário futurista, igualmente sintético. Os instrumentos musicais utilizados nas canções também podem indicar formas de associar cenários na constituição de videocliques: a presença do piano e a remissão a ambientes clássicos; a guitarra e a referência aos espaços jovens, urbanos, ermos do rock; o saxofone e a implementação de um ambiente de teor sexual, associado a espaços românticos, etc.

2) O exame da sonoridade e da articulação vocal do intérprete conecta-se a uma dicção¹ ligada a determinados traços imagéticos. Segundo Tatit (1997, 1999, 2001, 2004) pode-se, a princípio, estruturar as diferentes formatações da canção popular brasileira, em três dicções diferenciadas: 1) a tematização, caracterizada por uma regularidade rítmica centrada nas estruturas dos refrões e de temas recorrentes, como, por exemplo, as canções da Jovem Guarda e pela música axé; 2) a passionalização, caracterizada por uma ampliação melódica centrada na extensão das notas musicais, exemplificada pelo samba-canção, sertanejo e “baladas” em geral e 3) figurativização, em que há uma valorização na entoação linguística da canção, valorizando os aspectos da fala presentes nessas peças musicais, tal como acontece no rap e no samba de breque. Dessa forma, a localização da canção dentro de uma dessas dicções específicas pressupõe a caracterização de um determinado cenário, na medida em que esta dicção está intimamente associada a um gênero musical. Portanto, uma canção da Jovem Guarda, tendo uma tematização tão marcada, dificilmente cria ambientes que não estejam associados às imagens previamente estabelecidas sobre os anos 60, os cenários e figurinos da época; uma balada romântica, de dicção passionalizada, se edifica num pressuposto de cenário “idealizado”, romântico, idílico e o rap, de conteúdo figurativizado, a partir de uma forte referência de gênero musical, também terá suas imagens associadas, compostas diante de pressupostos genéricos.²

3) A configuração biográfica do artista é um pressuposto para a localização de cenários inscritos nas canções. Este tópico aponta para o fato de como a construção midiática de certas carreiras da indústria fonográfica se configuram em estratégias de construção de aparatos conceituais. Tais aparatos estão em consonância com as dinâmicas do *star system* da indústria fonográfica.

4) As perspectivas de cenários se articulam às geografias reais e imaginárias dos artistas da música popular massiva. Dessa forma, ter os cliques do rapper Marcelo D2 filmados na cidade do Rio de Janeiro não se configura apenas numa extensão das particularidades sonoras inscritas na canção, é antes uma estratégia de endereçamento do próprio artista e a construção de uma dinâmica de autenticidade ligada às práticas da metrópole carioca. Cliques de banda díspares do Mangubeat, como Devotos (punk) e Mundo Livre S.A. (rock) e que tinham como cenário a cidade do Recife se instituem a partir de uma relação com a cena local, uma vez que “problematiza a noção de que um simples determinante (classe, gênero,

raça) agiria como princípio organizador da expressão cultural coletiva” (FREIRE FILHO e FERNANDES, 2005, p. 5) As geografias imaginárias ligadas a artistas e gêneros musicais também estariam compostas neste princípio. Dessa forma, o nosso estudo se edifica na noção de que as performances inscritas nas canções trazem à tona cenários associados, em alguns casos, a apontamentos internos e textuais das canções em consonância com referências e construções midiáticas destas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar do vasto lastro conceitual da noção de performance, seja a partir de referências da Sociologia, da Antropologia e das Artes Cênicas e Plásticas, propôs-se neste artigo um recorte em torno de uma dimensão lingüística do termo com extensões para o campo musical. A premissa é o reconhecimento de zonas de aproximação entre dois materiais expressivos: a canção e o videoclipe. Neste entrelugar, a noção de performance emerge como importante articulador analítico: o que há de performático na canção? Como esta performance se apresenta no audiovisual produzido para “fazer ver” a faixa musical?

Postula-se que o videoclipe é uma camada performática sobre a canção que o origina possibilitando o reconhecimento de corporalidades que se traduzem em disposições audiovisuais. Videoclipes seriam, portanto, materializações de gestos, formas de dançar e agir dos corpos dos artistas que os originam. Neste sentido, cabe complexificar as trajetórias dos artistas no campo musical, suas referências biográficas, encenações no palco, ou seja, debater o corpo que se constitui como materialidade audiovisual. E localizar a performance de uma expressão musical como um importante elo investigativo da comunicação e cultura contemporâneas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

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.

FREIRE FILHO, João e FERNANDES, Fernanda Marques. **Jovens, Espaço Urbano e Identidade: Reflexões sobre o Conceito de Cena Musical**. In: Anais do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom): Rio de Janeiro, 2005.

FRITH, Simon. **Performing Rites: On the Value of Popular Music**. Cambridge/ Massachusetts: Havard 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.

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

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

SOARES, Thiago. **A Estética do Videoclipe**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013.

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.

(ENDNOTES)

- 1 O conceito de “dicção da canção” advém dos estudos do semiótico Luiz Tatit (2004), que considera como dicção o encontro entre letra e melodia na canção popular massiva brasileira e que aqui é estendido à canção popular massiva em sentido amplo. A dicção caracteriza tanto um canções específicas, bem como traços estilísticos dos diversos gêneros musicais presentes na música popular massiva.
- 2 Sobre a relação entre videoclipe e gênero musical, consultar: SOARES, Thiago. O Videoclipe no Horizonte de Expectativas do Gênero Musical. Revista E-Compós, 2005. Acesso em 25 de dezembro de 2005.

Artigo recebido: 31 de maio de 2014

Artigo aceito: 29 de julho de 2014