

Performances e visualidades musicais: aparatos conceituais para o debate sobre a música no audiovisual

Thiago SOARES¹

Resumo

O artigo se configura num debate de ordem metodológica sobre o conceito de performance. Busca-se, do largo espectro da terminologia “performance”, aquele que se situa de forma midiática: a noção que se configura na materialização de um corpo a partir de um dispositivo musical, no nosso caso de investigação, a canção. A perspectiva aqui apontada tem como finalidade a delimitação de um ponto de partida possível para a análise de produtos audiovisuais, notadamente, os videoclipes. Postula-se, então, três aparatos conceituais capazes de orientar o olhar analítico no audiovisual: a performance como materialização de uma gestualidade, a performance como materialização de uma oralidade e a performance como materialização de um cenário.

Palavras-chaves: Performance. Música. Audiovisual. Videoclipe

Abstract

The article configures a discussion about a methodological concept of performance. In the large spectrum of terminology "performance", we sintetize in a mediatic way: the notion that performance configures the materialization of a body from a music device, in our case research, the song. The approach indicated here aims to define a possible starting point for audiovisual analyses of products, notably, music videos. It is postulated, then, three conceptual apparatuses capable of guiding the analytical look at the visual: the performance as the embodiment of a gesture, performance as a materialization of orality and performance as the embodiment of a scenario.

Keywords: Performance. Music. Audiovisual. Music vídeos.

Introdução

Um terreno profícuo para a discussão sobre a concepção imagética no âmbito musical consiste em debater o conceito de performance. Trata-se de uma tentativa de compreender a construção de elos entre artistas, canções, corpos, álbuns, videoclipes,

¹ Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGC) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). E-mail: thikos@uol.com.br.



fotografias, ampliando as possibilidades analíticas no audiovisual que, de alguma forma, se ancora em disposições musicais. Vale ressaltar que o conceito de performance como tratamos aqui, ou seja, a noção de que a canção traz, em si, uma performance inscrita, já foi anteriormente discutida (FRITH, 1996; 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 “ruidos 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.

A delimitação do termo performance como propomos utilizar aqui tem a intenção de valorizar os aspectos audiovisuais, cenográficos e corporais dos artistas musicais. Quando nos referimos ao fato de que canções trazem inscritas performances, precisamos deixar claro que 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 midiaticamente 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 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)

O conceito de performance traduz a ideia de que trata-se da partida de um material expressivo significativa que deverá produzir sentido em consonância com questões de ordens culturais. 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, 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, mas também diante da problemática dos gêneros musicais e das estratégias de endereçamento dos produtos da indústria da música.

Localizando o debate no videoclipe, podemos sintetizar que 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 musicais e estratégias das trajetórias individuais dos artistas que implicam em leituras possíveis 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: 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 âmbito 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.



O clipe como performance de uma gestualidade

Toda expressão musical da cultura popular midiática indica modos de específicos de corporificação, que incluem, maneiras de interpretação rítmica. A interpretação rítmica não significa somente uma expressão pública de certos movimentos corporais diante da música e, sim, a corporificação presente na própria música. A “corporificação” da produção de sentido da música popular está atrelada aos gêneros e canções, ou seja, a execução musical implica 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 interpretação rítmica 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 interpretação rítmica 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. 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 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 de maneira bem diferente da audiência de *axé music* (o pulo, o salto e as coreografias marcadas).

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 audiovisual, de aspectos que são extensões da maneira de responder corporalmente ao rock. O clipe pode ser, portanto, uma indicação 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 expressão musical, muitas vezes, a junção e a criação de atmosferas das batidas eletrônicas), o conceito de videoclipe como performance da canção 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, desenvolvido por Eiseinstein e apreendido no terreno do vídeo 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 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.

2) O videoclipe apresenta recursos de câmera, de edição e de pós-produção, apontando gramáticas produtivas que representam formas de dançar uma canção a partir das expressividades áudio e visuais: o conceito de interpretação rítmica, portanto, vai permear os recursos técnicos presentes nas gramáticas do videoclipe. Neste sentido, por exemplo, as expressões 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 como performance de uma oralidade

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 pode ser uma "porta de entrada" para o universo dos intérpretes da música popular massiva 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, uma vez que abre a possibilidade da compreensão de que, o que é dito, pronunciado, falado, cantado, pode ser descrito e analisado posteriormente. 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) Neste sentido, entendemos que o debate sobre a

questão da voz no âmbito dos estudos musicológicos tem a perspectiva de dizer respeito aos embates na relação do que é dito nas letras diante das formas melódicas e das especificidades artísticas. Não ignorando a relevância desta abordagem, propomos compreender que a voz é instrumento de uma construção midiática, que se localiza entre as particularidades dos artistas que cantam e os gêneros musicais sob os quais tais artistas se enquadram. Assim, nos encaminhamos para as abordagens sobre a voz na música popular de Roy Shuker (1999) e Simon Frith (1996). Para Shuker, nos estudos sobre música pop, há um debate que recai sobre as estratégias de autenticidade de determinados 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 não só um pressuposto de autenticidade e cooptação a partir das apresentações vocais, mas, também, entender que são os gêneros musicais que se constituem como uma espécie de baliza no uso da voz pelas instâncias produtivas da indústria fonográfica. Interessante é se deter, por exemplo, na audição de canções de diferentes gêneros musicais para perceber como as vozes dos artistas se apresentam moduladas nas faixas.

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 da indústria fonográfica. 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 videocliques. 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 espécie de 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.

Frith desperta para a problemática de que há uma ampliação do conceito de voz na música popular massiva uma vez que, na audição de determinada faixa, percebe-se a confluência de vozes na dinâmica da indústria musical: a "voz" do compositor e do intérprete que se coloca na situação lírica do texto. Neste caso, entendemos que a voz descreve um senso de personalidade e, por isso, se aproxima do conceito de biografia ou de "descoberta biográfica", uma vez que, sabe-se, na indústria fonográfica, muitas vezes, artistas constroem personagens detentores de "fatos biográficos" isolados². O conceito de biografia, aqui, não é pensado no sentido de compreender o que o letrista quis dizer com aquele texto, mas de que forma, o intérprete, ao colocar sua voz sobre a canção, permite que sua vida seja "encenada" diante de um material que pode não ter sido escrito ou produzido por ele. Simon Frith chama atenção para o fato de que, é no contexto da cultura pop, que as vozes assumem certas expressividades pessoais dos seus intérpretes.

O primeiro ponto generalizante que podemos tomar na apreensão da voz na cultura pop é que ouvimos expressões pessoais dos cantores - mesmo, talvez especialmente, quando eles não estão cantando suas 'próprias canções' - de um modo que um cantor clássico, até uma estrela dramática e "trágica" como Maria Callas, não faz. [grifo do autor] (FRITH, 1996, p. 186)

Esta diferenciação que Simon Frith realiza ao tomar a voz como um instrumento de análise na música é funcional ao tratar do universo do videoclipe, uma vez que podemos perceber como o cantar de um artista da música pop permite a visualização de uma maneira bastante pessoal da se expressar - o que o diferencia dos cantores clássicos, de óperas, que tinham que obedecer a um certo padrão de canto. 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,

² Tomemos como exemplo, o Ziggy Stardust, de David Bowie; o Marilyn Manson, de Brian Warner, entre outros.

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 voz como instrumento musical se delinea a partir das relações sônicas entre os instrumentos musicais que acompanham o canto e a voz, propriamente dita. Este princípio é tratado, no senso comum, a partir de uma certa “qualidade” virtuosa³ do artista em questão. Perceber a voz como um instrumento musical é dotá-la de um alto grau de materialidade e de possibilidade de construção estratégica dentro das dinâmicas produtivas da indústria fonográfica. A voz compreendida como corpo evoca o fato de que, cantar, é realizar gestos faciais e corporais, estender para os extremos do corpo as dinâmicas de um aspecto vocal. Dessa forma, podemos compreender que analisar a voz num produto midiático significa procurar sua exterioridade, sua forma, sua maneira de compor uma idéia. A voz, mais do que apenas traduzir um corpo, evoca um alguém, uma pessoa, uma biografia: trata-se de identificação de uma idade, de um gênero natural, de um sotaque, de um acento. E, em muitos casos, a estetização vocal apela para a compreensão do fato de que estamos diante de uma construção de um personagem.

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

³ A noção de canto virtuoso está atrelado ao desempenho vocal de alcance destacado, executado por tenores e cantoras líricas com propriedades específicas. O termo é empregado na música popular massiva para destacar certos desempenhos vocais de determinados artistas. Para mais informações: VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. **As Vozes da Canção na Mídia**. São Paulo: Via Lettera, 2003.



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 cenário

A produção de sentido da música popular tem como alicerce conceitual o estudo pormenorizado das expressões musicais, suas formas constitutivas e plásticas. No entanto, não podemos esquecer que ouvir música é uma experiência localizada numa determinada cultura, o que requer uma série de inferências acerca das relações construídas num contexto sócio-histórico. Neste sentido, 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, 2005, p. 4)

Trazemos, portanto, um ponto relevante nos trajetos sonoros da música popular: 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 idéia 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 sígnica 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.

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 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, 2005, 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 da 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 videoclipes: a presença do piano e a remissão a ambientes clássicos; a guitarra e a referência aos espaços jovens, urbanos, ermos do rock, etc.

2) O exame da sonoridade e da articulação vocal do intérprete conecta-se a uma dicção⁴ 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

⁴ 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.



notas musicais, exemplificada pelo samba-canção, sertanejo e “baladas” em geral e 3) figurativização, em que há uma valorização na entoação lingüística 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.

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. Pensar a trajetória do grupo irlandês U2 é profícuo na identificação de diferentes cenários impostos ao longo de sua carreira. Da Irlanda militante e politicamente localizada do início da carreira, passando pelos ambientes escuros e esfumados de grande parte de suas baladas e seguindo à profusão de cores de sua fase mais pop, temos a constituição de cenários como uma estratégia de ambientação, de diferentes lugares para um artista musical.

4) As perspectivas de cenários se articulam às geografias reais e imaginárias dos artistas da música popular massiva. Dessa forma, ter os clipes 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. Clipes de banda díspares do Manguebeat, 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 da expressão cultural coletiva. As geografias imaginárias ligadas a artistas e gêneros musicais também estariam compostas neste princípio.

Considerações finais

Ao longo deste texto, trouxemos à tona a relevância de discutir conceitualmente a relação entre a performance da canção popular e o videoclipe. Nossa perspectiva é de adotar tal relação como um dos mecanismos de apreensão e de formulação das formas de interpretação e análise de material audiovisual no ambiente musical. Dentro de conceito de performance nos meios sonoros, adotamos três princípios como sendo fundamentais para a discussão no âmbito do videoclipe: como o gestual de um determinado artistas se configura num artefato de construção midiática do vídeo; de que maneira, o clipe pode se configurar, ele mesmo, um gestual, uma dança, sobre a canção popular massiva, compreendendo as especificidades das ferramentas semióticas capazes de produzir sentido; de que forma a voz é um constituinte que reverbera no clipe, seja através da sua percepção enquanto um instrumento musical, uma pessoa, um corpo ou um personagem; e, por fim, como as performances das canções já trazem uma noção de cenário previamente inscritas. Trazendo estes conceitos para a compreensão do fenômeno, estaremos avançando na dinâmica das relações entre videoclipe e mercado musical e nos encaminhando para a verificação das constituições das estéticas da cultura midiática na comunicação contemporânea.

Referências

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

CHION, Michel. **Audio-vision: sound on screen**. New York: Columbia University Press, 1994.

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. **Gêneros musicais, performance, afeto e ritmo: uma proposta de análise midiática da música popular massiva**. Revista Contemporânea. Salvador: Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporânea. Facom/UFBA, vol.2, n.2, 2004, p. 189-204.

_____. **Uma proposta de análise midiática da música popular massiva a partir das noções de canção, gênero musical e performance**. Salvador: Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, 2005. Projeto. 15f.

MIDDLETON, Richard. **Studying popular music**. San Francisco: Open University Press, 1991.

SHAFER, R. Murray. **O ouvido pensante**. São Paulo: Editora Unesp, 1992.

SHUKER, Roy. **Understanding popular music**. London/New York: Routledge, 1994.

SOARES, Thiago. **Videoclipe: o elogio da desarmonia**. Recife: Livro Rápido, 2004.

STOCKBRIDGE, Sally. **Music video: questions of performance, pleasure and address**. The Australian Journal of Media and Culture. Disponível em www.murdoch.edu.au. Acesso em 25 de janeiro de 2012.

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. **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.

VERNALLIS, Carol. **Experiencing music video: aesthetics and cultural context**. New York: Columbia University Press, 2004.

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

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. São Paulo: Educ, 2000.

_____. **Tradição e esquecimento**. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. **A letra e a voz**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.