

## **O videoclipe como extensão da canção popular massiva: Apontamentos para análise**

**Jeder Janotti Jr<sup>1</sup> e Thiago Soares<sup>2</sup>**

Ao localizar a discussão do videoclipe nos estudos da música popular massiva, uma questão parece premente: de que forma som e imagem perpassam os encontros e tensões que envolvem canção popular massiva e videoclipe? A indagação pode parecer um tanto quanto banal, uma vez que é bastante evidente que videoclipe e canção são integrantes de um sistema de produção que integra itinerários semelhantes. No entanto, uma investigação mais detalhada sobre estas duas instâncias – e mais, sobre a relação estabelecida entre estas dois produtos da cultura mediática – pode resultar na revelação de nuances que ajudem a mapear evidências nos percursos que liguem canção e clipe. Tal percurso pode proporcionar, portanto, a visualização de uma metodologia de análise do videoclipe que se baseie em conceitos e aportes oriundos da música popular massiva (e a materialização da canção), aliadas às especificidades televisivas e cinematográficas do videoclipe. Assim, acredita-se que ao abordar o videoclipe como produto mediático deve-se levar em consideração suas dimensões sonora e musical, tanto em seus aspectos plásticos, bem como em relação à sua inserção nas indústrias culturais do audiovisual. Nesse sentido, este artigo procura traçar os elementos que caracterizam a elaboração de uma metodologia de inspiração Semiótica articulada aos Estudos Culturais em suas aplicações às manifestações musicais, direcionada à análise e interpretação dos aspectos mediáticos do videoclipe como uma forma de expressão da música popular massiva. Desde já torna-se necessário esclarecer que a idéia de música popular massiva está ligada às expressões musicais surgidas no século XX e que se valeram do aparato mediático contemporâneo, ou seja, técnicas de produção, armazenamento e circulação tanto em suas condições de produção bem como em suas condições de reconhecimento. Na verdade, em termos mediáticos, pode-se relacionar a configuração da música popular massiva ao desenvolvimento dos aparelhos de reprodução e gravação musical, o que envolve as lógicas mercadológicas da indústria fonográfica, os suportes de circulação das canções e os diferentes modos de execução, audição e circulações audiovisuais relacionados a essa

---

<sup>1</sup> Professor e coordenador do grupo de pesquisa Mídia & Música Popular Massiva no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA), autor dos livros “Aumenta Que Isso Aí é Rock and Roll: mídia, gênero musical e identidade” (E-papers, 2003) e “Heavy Metal com Dendê: rock pesado e mídia em tempos de globalização” (E-Papers, 2004).

<sup>2</sup> Doutorando em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA), integrante do grupo de pesquisa Mídia & Música Popular Massiva, autor do livro “Videoclipe – O Elogio da Desarmonia” (Livro Rápido, 2004).

estrutura. Sabe-se, por exemplo, que o aumento do consumo da música por uma parcela da população que não possui conhecimento da notação musical está diretamente ligado ao aparecimento dos primeiros aparelhos de reprodução sonora: o gramofone, o fonógrafo, o rádio e o toca-discos, e que por outro lado, a popularização de expressões musicais, como o rock a partir da década de cinquenta, está ligada não só a indústria fonográfica, bem como à televisão e ao cinema.. É preciso reconhecer então, que a expressão música popular massiva refere-se, em geral, a um repertório compartilhado<sup>3</sup> mundialmente e intimamente ligado à produção, à circulação e ao consumo da música conectadas à indústria fonográfica. Esse adendo permite a compreensão de que apesar de popular, a música massiva, pelo menos em sentido estrito, passa pelas condições de produção e reconhecimento inscritas nas indústrias culturais.

Inserir o videoclipe nesta discussão é entender que o percurso histórico deste audiovisual acompanha os desdobramentos dos aparatos técnicos da música popular massiva, estando, portanto, sujeito às variações que uma história destes suportes abarca. Não se pode esquecer também de que historicizar determinado produto mediático é identificar condições de reconhecimento e o entorno no qual ele mapeia as suas trajetórias de circulação. Produção, armazenamento e circulação na dinâmica do videoclipe obedecem a um itinerário que leva em consideração preceitos oriundos das lógicas dos sistemas produtivos da música popular massiva tanto em suas condições de produção bem como em suas condições de reconhecimento.

Investigar a dinâmica do videoclipe nestas circunstâncias é, portanto, não reduzir, exclusivamente, o estudo a uma cartilha de preceitos de ordem imagética (embora saibamos do papel fundamental da decupagem e da identificação dos elementos imagéticos deste audiovisual), mas levar em consideração que as configurações presentes no âmbito deste audiovisual são resultantes também de uma dinâmica que envolve o encontro entre os elementos musicais e imagéticos. Para que possamos empreender a dimensão do videoclipe na comunicação e na cultura contemporâneas, precisamos mapear entornos e trajetórias que são fundamentais nas constituições do videoclipe. Tentaremos empreender de que forma o videoclipe se configura numa extensão da canção popular massiva, entendendo que no jogo-de-forças da produção do clipe são levados em consideração noções de pertencimento a determinados gêneros musicais bem como as narrativas imagéticas particulares presentes nos videoclipes. Passaremos por uma definição do que venha a ser a canção popular massiva para, em seguida, identificarmos de que forma os

---

<sup>3</sup> Esta idéia é devedora dos comentários e sugestões apresentadas pela professora Silvia Borelli no XVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

artefatos visuais presentes nos videoclipes vão sendo "incorporados" às noções de gêneros musicais e às performances já previamente inscritas nas canções.

## **I. Canção popular massiva e videoclipe: percursos**

A noção de canção popular massiva está ligada aos encontros entre a cultura popular e as artefatos mediáticos. Inicialmente, a canção se refere à capacidade humana de transformar uma série de conteúdos culturais em peças que configuram letra e melodia. O trajeto histórico da canção popular até a sua configuração massiva perpassa, portanto, a execução ao vivo para, em seguida, estar submetida às diversas formas de mediações técnicas. Segundo o pesquisador da canção brasileira Luiz Tatit<sup>4</sup> (2004), o surgimento do primeiro gênero da canção popular brasileira, o samba, está diretamente relacionado ao aparecimento do gramofone, já que foram as primeiras gravações que colocaram a necessidade de repetição da letra, de uma estruturação precisa da música e o reconhecimento da importância de autores e/ou intérpretes destas peças musicais. Um aspecto que merece destaque em relação à configuração da canção popular massiva é a regularidade rítmica e melódica que privilegiavam os refrões e os temas recorrentes. O refrão pode ser definido como um modelo melódico de fácil assimilação que tem como objetivos principais sua memorização por parte do ouvinte e a participação (“cantar junto”) do receptor no ato de audição. Ele é uma frase musical que se repete ao longo da canção, servindo de baliza para os outros elementos da música massiva (as estrofes, as pontes e os solos), podendo valorizar tanto o ritmo, bem como a rima e os aspectos semânticos da letra.

Ao emprendermos que a canção popular massiva é detentora de um percurso, de uma trajetória e que o refrão é este "ponto de referência" neste itinerário, cabe questionar como esse elemento plástico da canção é configurado no percurso visual no videoclipe pode ser apreendido. John Mundy<sup>5</sup> (1999) já havia pensado esta relação uma vez que “a canção é produzida antes do vídeo ser concebido – e o diretor normalmente cria imagens tendo a canção como guia. Além disso, o videoclipe ‘vende’ a canção. E ele é, também, responsável pela canção estar ‘nos olhos’ dos artistas, da gravadora e do público”. A noção de percurso do clipe sobre a canção pode se dar de inúmeras formas. Para o autor, os videoclipes

---

<sup>4</sup> TATIT, Luiz. *O Século da Canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

<sup>5</sup> MUNDY, John. *Popular Music on Screen – From Hollywood Musical to Music Video*. Manchester (UK): Manchester University Press, 1999.

*“(...)freqüentemente refletem a estrutura da canção e se apropriam de certos artefatos musicais no domínio da melodia, ritmo e timbre. A imagem pode até parecer imitar as batidas e fruições do som, indeterminando, com isso, as fronteiras entre som e imagem. Videomakers têm desenvolvido uma série de práticas para colocar a imagem na música no qual a imagem adquire um status de autonomia e abandona certos modos de representação mais direta da canção. Em troca, a imagem ganha em flexibilidade e desenvoltura, assim como na polivalência de significados. Muitos dos significados do videoclipe recaem neste dar-e-pegar entre som e imagem e nas relações entre seus vários modos de continuidade”. (MUNDY, 1999: p. 21)*

Não cabe tentar estabelecer relações fechadas na identificação do percurso que a canção evoca e que o videoclipe pode percorrer. Como atesta Mundy, a relação que se estabelece entre canção e clipe é angariada no "dar-e-pegar" entre som e imagem. Segundo Michel Chion (1994), a música agregaria valor à imagem, mas pode-se pensar que, dependendo do caso, tanto à imagem como a canção, podem agregar valor ao produto final, essa hierarquia irá variar de acordo com as especificidades de cada videoclipe. Ou seja, é possível que algumas canções tragam em sua sonoridade e na articulação vocal do intérprete, por exemplo, uma dicção<sup>6</sup> conectada 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 lingüística da canção, valorizando os aspectos da fala presentes nessas peças musicais, tal como acontece no *rap* e no samba de breque. Naturalmente, a configuração das canções não se esgotam em um desses modelos, na verdade, boa parte da produção musical massiva que possui uma poética diferenciada, como as composições de Tom Jobim ou dos Beatles, se caracteriza pela

---

<sup>6</sup> 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.

variação dessas dicções em uma mesma canção.

Pode-se observar que hoje a dicção da canção popular massiva está diretamente associada a uma cadeia mediática em que os aspectos comerciais são melhor evidenciados, cujo ponto de partida é o esforço para atingir o maior número possível de ouvintes. Tal esforço se configura numa máxima da própria indústria fonográfica que pressupõe a geração de produtos que sigam esta regra. No percurso da canção ao videoclipe, o reforço dos aspectos comerciais é capitaneado por uma tentativa de legitimar uma imagética o mais universal possível no audiovisual, gerando nos vídeos produzidos no centro da indústria fonográfica um "padrão" que vai estar presente, por exemplo, em vídeos que tenham seus artistas-protagonistas pertencentes a gêneros musicais distintos, como o *hip hop*, o *heavy metal* ou o rock. Este "padrão" a que nos referimos integra uma máxima presente nas instâncias produtivas da indústria fonográfica que via criar um circuito cada vez mais transnacional de circulação do videoclipe. Integram este "padrão" comercial dos vídeos, por exemplo, a escolha de certos suportes - em geral, de caráter filmico -, bem como a opção pela saturação cromática, por determinadas apresentações performáticas nos vídeos que obedeçam a uma linhagem composta para não gerar "atrito" no espectador e que pressuponha um diálogo e uma construção dos aparatos de imagem articulados a horizontes de expectativas presentes nos gêneros musicais.

O videoclipe permite a "visualização" de um cenário em que a dicção da canção se desenvolve. Pode-se perceber então que parte das canções que circulam na paisagem mediática contemporânea já fornece visualidades articuladas a determinados traços estilísticos. No entanto, no jogo de "dar-e-pegar" a que John Mundy se refere, é bastante comum que o videoclipe "pegue" da imagem uma dicção para a canção que sintetiza. Ou seja, é possível perceber que determinadas canções que não trazem uma dicção evidenciadora, por exemplo, das imagens que podem lhe reverter, têm a sua dicção sugerida pela imagem. Exemplos para esta relação são bastante comuns: canções inscritas em gêneros musicais que trazem uma dicção marcada como o *heavy metal* ou o *hip hop* engajado têm seus vídeos dificilmente distanciados, ora da iconografia masculina, satânica e marcadamente noturna (nos vídeos do *heavy metal*) ou do universo das ruas, dos subúrbidos, do grafite (no caso do *hip hop*). Já o que se convencionou chamar de *bubblegum music*<sup>7</sup>, por não trazer canções com evidenciadora dicção aliada a um cenário específico, se utiliza, na concepção de seus vídeos, de imagens que não trazem, muitas vezes, possibilidades de encontros entre as sonoridades evocadas na própria

---

<sup>7</sup> Sobre o conceito, histórico e vertentes da chamada *bubblegum music*, ver COOPER, Kim; SMAY, David (orgs.) *Bubblegum Music is The Naked Truth*. Los Angeles, Feral House, 2000.

canção. A imagem, em geral, criada para este tipo de videoclipe gera um cenário em que a dicção da canção se desenvolve. Portanto, na observação das relações de percurso entre a canção e o videoclipe, é fundamental observar como se dá estas impliações de troca entre som e imagem, ou seja, interrogar: em que medida se dá esta troca, articulada, por exemplo, a que valores implícitos nos próprios sistemas de circulação da música popular massiva?

### **É possível falar em "refrão visual" no videoclipe?**

Há inúmeros fatores que podem aproximar ou distanciar as estruturas sonora e visual no trajeto da canção e do clipe. Sabe-se, por exemplo, que dependendo do gênero musical em que uma determinada canção está inserida, é possível vislumbrar uma ênfase, por exemplo, no refrão ou uma fuga e tentativa de subversão desta máxima. Os gêneros seriam então modos de mediação entre as estratégias produtivas e o sistema de recepção, entre os modelos e os usos que os receptores fazem desses modelos através das estratégias de leitura dos produtos mediáticos. Antes de ser um elemento imanente aos aspectos estritos da música, o gênero estaria presente no texto através de suas condições de produção e reconhecimento: “Momentos de uma negociação, os gêneros não são abordáveis em termos de semântica ou sintaxe: exigem a construção de uma *pragmática*, que pode dar conta de como opera seu reconhecimento numa comunidade cultural” (MARTIN-BARBERO<sup>8</sup>, 1997, p. 302).

O refrão, um dos principais elementos constitutivos da canção popular massiva e gancho narrativo para uma boa parte dos videoclipes, tem como propriedade marcar o momento em que a canção convoca o ouvinte a um "cantar junto" de maneira mais evidente. Trata-se da marcação sonora mais premente e responsável pelo momento em que o texto sonoro se dirige com mais veemência ao seu destinatário. Nas aproximações entre canção e videoclipe como uma extensão desta canção, cabe questionar de que forma, o refrão, como "ponto de referência" da canção, pode aparecer visualizado no videoclipe. Esta indagação nos leva a examinar canções e videoclipes. No momento do refrão de uma determinada canção, é possível que se dê inúmeras ações no âmbito do clipe que "marquem" aquela passagem: o olhar do cantor para a câmera, o clímax dramático de uma seqüência narrativa, a aparição propriamente do grupo tocando, entre outros. Entretanto, é mais comum que o videoclipe não respeite as normas de refrão impostas pela canção e crie o seu próprio momento de convocação do espectador, imponha o seu próprio ditame

---

<sup>8</sup> MARTIN-BARBERO, Jesús. Os Métodos: Dos Meios às Mediações. In: \_\_\_\_\_. *Dos Meios às Mediações*. 2.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997. p. 270-319.

narrativo e se projete para seu destinatário obedecendo as suas próprias regras. Dessa forma, consideramos inferir que o videoclipe, inúmeras vezes, foge da imposição do refrão da canção e cria o que chamamos de "refrão visual", ou seja, um momento em que demarca-se de forma mais evidente a necessidade de pertencimento do clipe ao espectador. O "refrão visual" no clipe está articulado à convocação de um "estar junto" (um desdobramento do "cantar junto" da canção), traduzindo tal efeito em marcações visuais que acentuam o estreitamento e a projeção da imagética do clipe em direção a seu espectador. Assim, o "refrão visual", em geral, está determinado por uma procura retórica da imagem em pertencer ao espectador, em estar em consonância com as satisfações deste espectador no âmbito da música popular massiva.

É preciso relativizar esta máxima em dois aspectos: primeiro, que há gêneros musicais que tensionam a noção de canção (e, conseqüentemente, de refrão), daí ser perceptível que, nestes gêneros musicais (por exemplo, a música eletrônica<sup>9</sup> é um deles), também tem-se diluído o conceito de um "refrão visual" nos videoclipes; segundo que, obedecendo a critérios de ordem dos valores inscritos nos produtos em circulação da música popular massiva, há clipes que propositalmente negam esta estruturação.

### **Sobre a dicção comercial da canção e sua extensão ao videoclipe**

A imagem do artista que o clipe sintetiza é articulada a uma proposta de construção de um discurso imagético galgado nos preceitos universais e que leve em considerações variáveis desta construção tanto articulada aos gêneros musicais que as canções ou os artistas sintetizam, quanto as narrativas particulares dos protagonistas dos videoclipes. A canção popular massiva pressupõe, portanto, uma interação tensiva entre a criação e sua configuração como produto mediático. Assim, a música massiva, em seus diversos formatos, também valoriza não só a execução, bem como as técnicas de gravação/reprodução, levando em conta os timbres eletrônicos ou acústicos, saliência de sons graves ou agudos, a reverberação e a sensação de extensão sonora. É possível pensar, portanto, que da configuração do som à imagem, as categorias elencadas como oriundas dos registros da canção popular massiva podem se manifestar imageticamente: ou seja, timbres eletrônicos ou acústicos pressupõem um cenário visualizado no ato da audição; a saliência de sons graves ou agudos, como já apontaram trabalhos que dialogavam com a

---

<sup>9</sup> Ao nos referirmos à música eletrônica, tratamos da configuração deste gênero musical que, de maneira geral, abole o vocal e estabelece um parâmetro de música que está mais próxima de algo cíclico, feito para a pista de dança. No esteio da música pop, por exemplo, a eletrônica já encontra artistas que se valem do formato canção para empreender seus álbuns, como Chemical Brothers, Soulwax, Fischerspooner, entre outros.

noção de sinestesia no terreno do audiovisual (BASBAUM, 2002<sup>10</sup>; MACHADO, 1988<sup>11</sup>, 2001<sup>12</sup>, 2003<sup>13</sup>) pressupõe a visualização de aportes imagéticos que sejam mais "abertos" (agudos) ou "fechados" (graves), podendo esta configuração se apresentar através de cores, formas ou cenários, bem como através de tratamentos à imagem que leve em consideração tais aspectos plásticos; e a sensação de extensão sonora pode se apresentar a partir de recursos presentes tanto na imagem quanto na edição que é imposta a esta imagem. Segundo Heloísa Valente<sup>14</sup>, o som "(...) controlável por parâmetros estéticos, pode ser delimitado pelo índice de reverberação, controle de canais, fazendo-se sobressair um ou outro, de acordo com a convenção estética de gênero ou do artista em particular". (2003, p.101) Aspectos ligados à circulação da canção popular massiva via cinema, rádio, TV, computador, etc; apoiam-se em modelos de divulgação em que as divisões entre gêneros musicais tendem a ser embotados.

## II. Videoclipe e gêneros musicais: mercados

Não é incomum encontrarmos nos artigos e apresentações que envolvem a análise e compreensão da cultura mediática afirmações a respeito dos hibridismos, das interfaces e até da "imaterialidade" dos suportes comunicacionais na cultura contemporânea. Diante deste cenário parece até "retrógrado" falar em gêneros musicais. Mas, uma rápida olhada sobre a circulação de produtos comunicacionais, seja na internet<sup>15</sup>, nas lojas especializadas ou na crítica musical permite ao observador atento perceber que o excesso informacional também pressupõe segmentação e que muitas vezes, até para filtrar esse excesso, tanto o campo da produção, como da circulação e reconhecimento desses produtos se vale de rótulos extremamente codificados.

---

<sup>10</sup> BASBAUM, Sérgio Roclaw. *Sinestesia, arte e tecnologia*. São Paulo: Annablume, 2002.

<sup>11</sup> MACHADO, Arlindo. *A Arte do Vídeo*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

<sup>12</sup> Idem. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Senac, 2001.

<sup>13</sup> MACHADO, Arlindo (org.). *Made in Brasil – Três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

<sup>14</sup> VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. *As Vozes da Canção na Mídia*. São Paulo: Via Lettera, 2003.

<sup>15</sup> A lógica dos gêneros musicais perpassa não só os ambientes físicos – lojas, prateleiras, ambientes de sociabilidade -, mas também os lugares virtuais. Dirigindo-se a certos programas destinados a "baixar" (realizar *downloads*) música na internet, é premente a evidência de que os nomes das canções são acompanhados por catalogações que localizam os gêneros a que estas mesmas canções pertencem. Dessa forma, é possível "baixar", por exemplo, canções de hip hop, de rock, de *heavy metal* ou do que se convencionou chamar de pop, procurando pelo gênero a que a canção está classificada segundo os usuários dos programas. Em rádios virtuais, os gêneros musicais também se fazem presentes através de canais específicos: é possível ouvir, por exemplo, uma programação organizada nestes canais somente de música sertaneja, de rock ou de MPB. Dessa forma, podemos verificar que a noção de gênero musical ultrapassa as barreiras do que seria intrínseco à obra e passa a operacionalizar a sua existência e sua ordem classificatória na dinâmica social.

Assim, é preciso reconhecer que boa parte daquilo que é consumido como rock ou MPB, por exemplo, pressupõe valorações que nem sempre estão ligadas diretamente aos aspectos musicais de uma determinada canção. Intérpretes como Raul Seixas e Cássia Eller são rotulados como roqueiros, mesmo que, em determinadas canções, se aproximem do universo musical da MPB. Assim, pode-se notar que a rotulação é um importante modo de definir as estratégias de endereçamento de certas canções tanto em termos mercadológicos quanto textuais. O gênero musical é definido então por elementos textuais, sociológicos e ideológicos, é uma espiral que vai dos aspectos ligados ao campo da produção às estratégias de leitura inscritas nos produtos mediáticos. Na rotulação está presente um certo modo de partilhar a experiência e o conhecimento musical, ou seja, dependendo do gênero, elementos sonoros como distorção, altura e intensidade da voz, papel das letras, autoria e interpretação, harmonia, modo, melodia e ritmo ganham contornos e importâncias diferenciadas.

Pensar o videoclipe no âmbito do gênero musical é perceber que a produção de clipes está inserida numa dinâmica que leva em consideração horizontes de expectativas gerados a partir de determinadas regras de gêneros musicais; que a imagética de um videoclipe articula pólos de produção de sentido que atravessam tanto as cenografias dos gêneros musicais quanto às narrativas específicas dos artistas da música pop e que o clipe articula uma composição músico-imagética que se projeta em direção ao público, levando em consideração valores articulados aos gêneros musicais sintetizados na obra audiovisual. Numa leitura imagética do gênero musical, podemos, por exemplo, nos utilizar da observação de capas de álbuns, encartes, bem como cartazes e flyers de shows e eventos. O apelo a certas leituras, bem como a projeção de uma imagética que seduza o fã, vão sendo pontuais no reconhecimento imagético de um gênero musical. Os “ambientes” futuristas presentes em flyers de festas de música eletrônica, o design de elementos retrôs nos eventos saudosistas de décadas como 70 ou 80, bem como a visualização de elementos satânicos nos cartazes sobre eventos de *heavy metal* vão construindo uma imagética associativa que, na maioria das vezes, vai “habitar” álbuns, cartazes e todo aparato de divulgação do artista, incluindo o videoclipe.

Essa visualização dá indícios da construção dos cenários onde acontecem os eventos ligados aos gêneros musicais, de forma que é possível, por exemplo, apontar elos entre garagens, porões, ambientes escuros e de pouca iluminação com algumas matrizes da cultura do rock e do *heavy metal*; o grafite, o muro, o asfalto com certas matrizes do *hip hop* mais engajado; ou o universo das luzes coloridas, estroboscópicas, os sintetizadores, as mesas de discotecagem como ligados a uma imagética da música eletrônica. Essas imagens associadas vão permitindo um direcionamento e condicionando

determinadas leituras que reconheçam os gêneros musicais associados a um artista.

É sintomático, portanto, que nas instâncias produtivas de videoclipes, as decisões sobre as estratégias de inserção de um produto se dê, fundamentalmente, sob regras genéricas, o que envolve perceber o cruzamento de mercados e de interesses sócio-econômicos: que itinerário um álbum ou um artista segue, bem como onde se posicionará um novo produto lançado. Tendo ciência de que o clipe está, assim como os produtos articulados à música popular massiva, disposto e ocupando uma espacialidade comercial, chegamos a uma problemática: quais as linhas que demarcam a validade de um videoclipe em suas especificidades, se parte de seu reconhecimento é efetivado por elementos externos à sua visualização particular? A complexidade desta questão não visa ser respondida neste artigo, no entanto, é nosso intuito apontar balizas para que possamos empreender de que forma um gênero musical se visualiza através do videoclipe e como se estabelecem as conexões de confirmação ou negação de um gênero musical como estratégia de produção de sentido articulada tanto ao horizonte de expectativas do próprio gênero quanto da narrativa particular de um artista da música pop.

### **Sobre as regras dos gêneros musicais nos videoclipes**

Os gêneros musicais envolvem então: regras econômicas (direcionamento e apropriações culturais), regras semióticas (estratégias de produção de sentido inscritas nos produtos musicais) e regras técnicas e formais (que envolvem a produção e a recepção musical em sentido estrito). As regras econômicas de gêneros musicais podem ser visualizadas nos videoclipes a partir de uma identificação dos itinerários presentes em cada um dos produtos. Questionar quais as instâncias produtoras e as condições de elaboração dos videoclipes são indícios e condicionantes de como determinados elementos formais se apresentam no esteio do audiovisual, podendo estar relacionados a formatações de gêneros musicais que estejam no centro ou à margem das cadeias produtivas das indústrias fonográficas. As regras econômicas de gêneros podem determinar no videoclipe o uso de suportes fílmicos ou videográficos, a visualidade de elementos condicionantes de ordem artística (direção de arte, decoração de set, uso de aparatos de direção de fotografia, figurino, maquiagem) bem como as estratégias de pós-produção (interferências gráficas, uso de filtros e elementos plásticos, entre outros) dependendo da localização do clipe na cadeia produtiva da indústria fonográfica<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> A produção de videoclipes fora dos conglomerados de entretenimento também é levada em consideração nesta abordagem. São inúmeras as experiências de grupos que não tenham lançado um álbum fonográfico e que já possuem videoclipes das faixas dispostas, muitas vezes, em EPs (CDs de divulgação, sobretudo, em

Identificamos convergências na identificação dos suportes ocupados pelos videoclipes, além dos percursos e espacialidades dos trânsitos da divulgação que um determinado clipe empreende. As cadeias de divulgação de entretenimento (via canais como MTV, VH1 ou redes de TV a cabo) determinam aproximações com a indústria fonográfica, as chamadas gravadoras, sejam elas *majors*<sup>17</sup> ou consideradas de aura mais independente<sup>18</sup> e as exposições de clipes, por exemplo, em festivais e eventos comerciais ligados, sobretudo, a marcas publicitárias da cultura jovem. Portanto, perceber por onde o videoclipe transita, sobre que suportes ele se projeta comercialmente e como os gêneros musicais estão inseridos nesta dinâmica são atividades de percepção e identificação das regras econômicas atreladas ao videoclipe.

As regras semióticas de gêneros musicais são visualizadas nos videoclipes através de estratégias de produção de sentido e expressões comunicacionais do texto musical, na medida em que, através da investigação de elementos componentes da canção do qual o videoclipe se origina, é possível perceber certos juízos de valor em relação a noções de autenticidade e cooptação na música popular massiva. A composição imagética da canção pode tensionar estas noções de algo autêntico ou cooptado, principalmente porque aparatos de negação sobretudo da visualidade da cooptação são freqüentemente empregados. A escolha de diretores, por exemplo, do universo da videoarte ou das experiências estéticas ligadas à cultura *underground* por artistas da música pop, muitas vezes, explicita a tentativa de legitimação da musicalidade valorativamente julgada como cooptada com uma ‘aura’ imagética “autêntica”. Os sentidos de autenticidade e cooptação no trânsito entre a canção e o videoclipe acabam entrando num jogo cujas variáveis

---

rádios, e que possuem poucas canções) e em sites. Os videoclipes produzidos nestas condições demandam, freqüentemente, o entendimento de regras econômicas restritivas que reverberam na própria estrutura do audiovisual. Mais recentemente, numa comparação irônica aos remédios chamados “genéricos”, o vocalista do grupo pernambucano Mundo Livre S/A, Fred Zero Quatro, em entrevista ao documentário “Vamos Fazer Um Clipe?” (2004), chamou os videoclipes feitos “fora dos esquemas” das grandes gravadoras como “clipes genéricos”, ou seja, aqueles que não são “oficiais”.

<sup>17</sup> As gravadoras chamadas *majors* ou “grandes gravadoras” são aquelas que, segundo Roy Shuker, “alcançam mais de 90%” do mercado fonográfico de um País. “Discute-se muito sobre as implicações econômicas e culturais desse controle de mercado, principalmente sobre a resistência das indústrias fonográficas locais à globalização das indústrias culturais”. (SHUKER, 1999: p.151). Podemos identificar como *majors*, gravadoras como Warner, Sony/BMG, Universal, etc. Para mais informação: SHUKER, Roy. *Vocabulário de Música Pop*. São Paulo: Hedra, 1999.

<sup>18</sup> Jeder Janotti Jr analisa, por exemplo, a Natasha Records como uma gravadora nestes moldes. Segundo o autor, “apesar de possuir uma boa cadeia de distribuição e de ser relativamente acessível nos grandes centros brasileiros, os produtos da gravadora possuem uma aura de ‘independência’, uma vez que ela não é considerada uma grande gravadora e portanto não estaria atrelada somente aos ditames da lógica empresarial que move parte da indústria fonográfica”. (JANOTTI JR, 2005: p.6) Para mais informação: JANOTTI JR, Jeder. *Dos Gêneros musicais aos Cenários musicais: uma Viagem da Cidade de Deus à Lapa a partir das canções de MV Bill e Marcelo D2*. Salvador: Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporânea - Facom/UFBA. 2005. 15f. mimeo.

perpassam as condições de reconhecimento da obra, estratégias mercadológicas e a própria narrativa particular do artista pop. Os tensionamentos das regras semióticas articuladas ao videoclipe podem ser visualizados através dos modos com os quais cliques se referem a outros videoclipes, formando uma cadeia de sentido em que o gênero musical atravessa certas apreensões visuais, temáticas e de letras das canções. Estamos nos referindo ao videoclipe como uma instância de um conjunto de regras que pressupõem um cenário de enunciação de um gênero musical, identificando, também, como diferentes gêneros operam questões ligadas a um determinado modo de enunciação.

As regras técnicas e formais de gêneros musicais podem ser visualizadas nos videoclipes através de convenções e habilidades musicais específicas de cada regra genérica e de que forma esta referência se apresenta no âmbito do audiovisual. Ou seja, como o andamento da canção e o ritmo trazem uma série de implicações no clipe que podem ser de ordem técnica propriamente dita (através de recursos de edição ou de movimentação de câmeras que sugiram ritmo no quadro televisual, efeitos de pós-produção que geram uma noção de continuidade ou ruptura nos quadros, entre outros aspectos) ou de ordem dramática (através da ênfase de determinadas ações através de códigos narrativos específicos ou do percurso de narração de uma história relatada no videoclipe através de uma referência rítmica), percebendo, com isso, como a voz se materializa na imagem videoclíptica e de que forma pode-se fazer inferências acerca das relações entre voz e gêneros naturais (masculino e feminino) em balizas articulatórias aos gêneros musicais. As regras técnicas implicam também na percepção de como determinados timbres de instrumentos musicais ganham materialidade na imagem do clipe, tentando articular este princípio às próprias especificidades das performances dos artistas protagonistas do audiovisual. Entendendo que os gêneros musicais empreendem uma gama de aparatos tecnológicos inerentes, é possível estabelecer princípios de que alguns gêneros são detentores de timbres musicais que se carregam, numa ordem interna e cultural, convenções de visualidades muitas vezes usadas nos videoclipes. O esboço destas convergências entre gênero musical e videoclipe pode ser problematizado sobretudo em função das constantes mutações dos gêneros e, com isso, das alterações das “regras genéricas”. Para se distanciar de uma noção imamente e estilística do gênero, atribuímos que os gêneros não são demarcados somente pela forma ou ‘estilo’ de um texto musical em sentido estrito e, sim, pela percepção de suas ‘formas’ e ‘estilos’ e por traços que caracterizam suas condições de produção e reconhecimento.

### III. Videoclipe e performance: imagéticas

Um dos campos privilegiados para se abordar a materialidade do sentido na música popular massiva é a observação das performances<sup>19</sup> que envolvem a configuração dos gêneros musicais e as características individuais dos diversos intérpretes. A performance musical é um ato de comunicação que pressupõe uma relação entre intérprete e ouvinte. Nesse sentido, 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. É preciso destacar que, sendo registrada em suporte mediático, 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 mediáticas 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<sup>20</sup> (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". Seguindo este conceito, perceberemos quais os constituintes que levaram a performance mediática inscrita na canção popular massiva para os caminhos do videoclipe.

#### A camada visual da performance

---

<sup>19</sup> Adota-se aqui o conceito de que as canções populares massivas trazem inscritas performances que são atualizadas a cada audição do registro mediático.

<sup>20</sup> VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. *As Vozes da Canção na Mídia*. São Paulo: Via Lettera, 2003.

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, desta vez, estando sujeita à sobreposição de uma "camada" visual. Esta nova camada de mediação visual está articulada à construção de um objeto (o videoclipe) que seja o mais próximo e fiel 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. O videoclipe como construtor de um espaço na canção popular massiva obedece a uma série de regras que articulam, portanto: o percurso da própria canção, as reverberações sonoras existentes na canção, a dinâmica da construção imagética do gênero musical e a narrativa particular do artista protagonista do videoclipe.

Os atos performáticos da música popular massiva estão diretamente conectados ao universo dos gêneros. Ser um astro do cenário *heavy metal* ou da música eletrônica exige relações com a audiência que seguem as especificidades dessas expressões musicais. Do mesmo modo que uma canção é ao mesmo tempo a música e sua respectiva performance, a audiência não consome somente as sonoridades, bem como a performance virtual inscrita nos gêneros. A relação entre ouvir música e responder corporalmente a determinada sonoridade é uma questão de convenções que, muitas vezes parecem “naturalizadas” pelos consumidores de um gênero.

### **A dança das canções e suas performances**

Além dos aspectos performáticos ligados ao ritmo e a execução musical, a configuração corporal e vocálica também estão ligadas às estratégias comunicacionais que envolvem a constituição da imagem dos intérpretes da música popular massiva que possibilita o estabelecimento de vínculos entre músico e ouvinte, envolvendo a tênue relação entre intérprete, personagem e pessoa pública. As diferentes relações de intensidade sonora, reverberação, altura de voz em relação aos instrumentos percussivos e harmônicos estão diretamente atrelados aos horizontes de expectativa dos diferentes gêneros musicais.

Toda expressão musical da cultura popular massiva indica modos de específicos de corporificação, que incluem, claro, determinados modos de dançar. Dança aqui 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. Quando dançamos (pelo menos em se tratando de danças codificadas socialmente), sujeitamos os movimentos de nossos corpos a regras musicais, o que revela um senso físico da produção de sentido diante da música. Dançar, como demonstram, por exemplo, o samba e o *funk*, é um modo codificado de processar a música. Isso sem falar nos aspectos gestuais que, muitas vezes, envolvem movimentos que funcionam como estímulos/repostas relacionados à própria estruturação de refrões e solos das canções.

Por outro lado, a “corporificação” da produção de sentido da música popular massiva está atrelada às dicções dos gêneros e canções, ou seja toda 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.

Diferentes canções e gêneros musicais apresentam timbragens, mixagens e dicções características; antes de se reconhecer quem ou o que se canta, a canção é endereçada ao ouvinte através do “modo de cantar”. Assim, a vocalização e a interpretação de uma certa canção são “encorporações musicais”. Ouvir música é “encorpar” não só as vozes, bem como os instrumentos harmônicos e percussivos. Só para citar um exemplo, vozes masculinas e femininas, mesmo quando interpretando a mesma canção, são definidas de maneira estrutural, como sons ouvidos de maneira interdefinida com outras sonoridades que, nesse caso, não estão, necessariamente restritas ao campo musical. Nós ouvimos e vivenciamos vozes masculinas e femininas, e suas respectivas “corporificações”, de acordo com nossas preferências e prazeres. Em relação à voz, deve-se também levar em consideração os aspectos da gravação da voz e a utilização técnica/perfomática do microfone como importantes elementos na configuração da música popular massiva: “O microfone nos permitiu ouvir as pessoas em modos que normalmente implicam intimidade – o sussurro, a delicadeza, o murmúrio” (FRITH<sup>21</sup>, 1996, p.187).

### **Visualizando a voz no videoclipe**

---

<sup>21</sup> FRITH, Simon. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge/ Massachusetts: Havard University Press, 1998.

Como já alertou Paul Zumthor<sup>22</sup> (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: a *virtuose* do canto de Björk, por exemplo, pressupõe uma série de gestuais do rosto, das mãos e do corpo da intérprete que, inevitavelmente, são incorporados nos seus clipes; a guturalidade das inflexões do canto de Derrick Green, vocalista do Supultura, pressupõe a visualização de movimentos do rosto e do corpo do intérprete que se apresentam tanto em performances ao vivo quanto em videoclipes como constituintes de uma presença cênica mediática; os sussurros no canto de Madonna nas fases mais sexualizantes de sua carreira também apontam para uma modulação vocal e da imagem da cantora como aportes de algo essencialmente imagético.

Dessa forma, a partir da percepção de que os esforços e as apresentações vocais interferem no fraseado, na forma de dizer e na expressividade, bem como a partir de uma série de inferências sobre as determinações tecnológicas que acentuam certos timbres ou corrigem falhas vocais, podemos inferir que a voz é um dos alicerces da compreensão de como a performance se materializa imageticamente. Esta materialidade imagética da voz na performance pode empreender também inferências de ordem sinestésicas nos suportes de registro do visual no videoclipe. Ou seja, há determinadas configurações sonoras extensivas que podem se articular imageticamente a movimentos de câmeras contínuos e longos (contradizendo grande parte das classificações que insistem em tratar o videoclipe como oriundo de uma tessitura imagética fragmentada), bem como a guturalidade vocal como empreendida a partir da reverberação do som que tremula os suportes de registro (a câmera) e o sussurro vocal como condizente a uma lentidão felina na movimentação dos suportes.

Alguns desses aspectos da performance são fundamentais para a compreensão do que é considerado uma interpretação “autêntica”, “cooptada”, “impessoal” ou “verdadeira”; valorações fundamentais para as estratégias de produtores, músicos e críticos no processo de endereçamento do produto musical ao seu público. Aqui, é possível notar de maneira clara como o entretenimento, a poética e a estética dos produtos da cultura popular massiva estão atrelados tanto às lógicas mercadológicas, bem como à estrutura musical das canções. A música popular massiva expressa emoções a partir do

---

<sup>22</sup> ZUMTHOR, Paul. Performance, Recepção, Leitura. São Paulo: Educ, 1997.

modo como as letras e sonoridades são interpretadas, embaladas e consumidas.

### **Considerações finais**

Traçar a genealogia de um videoclipe a partir das configurações da canção popular massiva envolve localizar estratégias de convenções sonoras (o que se ouve), convenções de performance (regras formais e ritualizações partilhadas por músicos e audiência), convenções de mercado (como a música popular massiva é embalada) e convenções de sociabilidade (quais valores e gostos são “incorporados” e “excorporados” em determinadas expressões musicais). Assim, o crítico e/ou analista, pode partir das relações que vão do texto ao contexto, dos músicos à audiência, do gênero aos relatos críticos, dos intérpretes ao mercado para dar conta das questões que envolvem a formação dos gêneros musicais.

O videoclipe, portanto, integra-se a esta cadeia na medida em que tensiona certas convenções sonoras, podendo legitimar ou negar determinadas performances musicais sobretudo em função da necessidade de atrelamento à narrativa particular de um artista; assim como serve como incremento das convenções de mercado, sobretudo de sua embalagem, gerando matrizes de sociabilidade como valores, gostos e afetos que são incorporados ou excorporados em determinadas expressões musicais. Neste sentido, a utilização de conceitos acerca das canções populares massivas, dos gêneros musicais e das configurações de performance podem empreender numa perspectiva de localização de regras econômicas, semióticas, técnicas e formais, bem como de identificação de certas convenções imagéticas, que tensionam os questionamentos e as problemáticas acerca do videoclipe na comunicação e cultura contemporânea. Assim, aliar os elementos plásticos/mediáticos da canção popular massiva aos elementos imagéticos do videoclipe permite ao analista a compreensão de como a produção de sentido dos produtos mediáticos passa por uma complexa rede sócio-semiótica, caracterizada tanto por elementos expressivos das produções comunicacionais, bem como suas configurações como expressões das indústrias culturais.

### **Referências Bibliográficas**

- BARBERO, Jesus M. **Dos Meios às Mediações : comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro : Ed. UFRJ, 1997.
- BRACKETT, David. **Interpreting Popular Music**. Berkeley/Los Angeles/London : University of California Press, 1995.

- CHION, Michel. **Audio-Vision: sound on Screen**. New York: Columbia University Press, 1994.
- DIAS, Márcia Tosta. **Os Donos da Voz: indústria fonográfica braileira e mundialização da cultura**. São Paulo, Boitempo Editorial, 2000.
- DURÁ-GRIMALT, Raul. **Los videoclips – Precedentes, orígenes y características**. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 1988.
- FABBRI, Paolo. **El Giro Semiótico**. Barcelona: Editorial Gedisa, 2000.
- FEINEMAN, Neil; REISS, Steve. **Thirty Frames Per Second: The Visionary Art of the Music Video**. New York: Abrams, 2000.
- FISKE, John. Style and Music Video. In: **Television Culture**. London: Routledge, 1995. p. 240-265.
- FRITH, Simon. **Performing Rites: on the value of popular music**. Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press, 1996.
- FRITH, Simon; GOODWIN, Andrew et GROSSBERG, Lawrence. **Sound & Vision: The Music Video Reader**. New York: Routledge, 1993.
- FRITH, Simon; STRAW, Will; STREET, John. **The Cambridge Companion to Pop and Rock**. Endinburgh: Cambridge University Press, 2001.
- GOODWIN, Andrew. **Dancing in The Distraction Factory: music television and popular culture**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.
- JANOTTI JR, Afeto, autenticidade e sociabilidade: uma abordagem do rock como fenômeno cultural. In: GOMES, Itânia M. Mota & JACOB DE SOUZA, Maria Carmen. **Media & Cultura**. Salvador: Edufba, 2003a.
- \_\_\_\_\_. **Aumenta que isso aí é rock and roll: mídia, gênero musical e identidade**. Rio de Janeiro: E-papers, 2003b.
- \_\_\_\_\_. À Procura da Batida Perfeita: a importância do gênero musical para a análise da música popular massiva. **Revista Eco-Pós**. Rio de Janeiro: Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação/ UFRJ, vol.6, n.2, 2003c, p. 31-46.
- \_\_\_\_\_. **Heavy Metal com Dendê: música e mídia em tempos de globalização**. Rio de Janeiro, E-papers, 2004.
- LEGUIZAMÓN, Juan Anselmo. **Videoclips – Una exploración en torno a su estructuración formal y funcionamiento socio-cultural**. Santiago del Estero, 1997. 117 f. Tese. Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Santiago del Estero.
- MACHADO, Arlindo. Videoclipe, uma poética. In: **A Arte do Vídeo**. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- \_\_\_\_\_. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas: Papyrus, 1997.
- \_\_\_\_\_. A Reinvenção do Videoclipe. In: **A Televisão Levada a Sério**. São Paulo: Senac, 2001.
- MACHADO, Arlindo (org.). **Made in Brasil – Três Décadas do Vídeo Brasileiro**. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.
- MARCHI, Leonardo di. A Angústia do Formato: uma história dos formatos fonográficos. **E-Compós**, número2, julho/2004. Disponível em: [www.ecompos.com.br](http://www.ecompos.com.br). Acesso em 01/04/2005.
- SÁ, Simone Pereira de. Explorações da Noção de Materialidade da Comunicação. **Contracampo: Revista do Programa de Pós Graduação em Comunicação**, Niterói, v 10/11., p 31-44, 2004.
- SCHAFFER, R. Murray. **A Afiinação do Mundo**. São Paulo: Ediotra Unesp, 2001.
- SHUKER, Roy. **Understanding Popular Music**. London/New York: Routledge, 1994.
- \_\_\_\_\_. **Vocabulário de Música Pop**. São Paulo: Hedra, 1999.
- SOARES, Thiago. **Videoclipe - O Elogio da Desarmonia**. Recife: Livro Rápido, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Hibridismo, Transtemporalidade e Neobarroco no Videoclipe**. Porto Alegre: Anais do XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2004.
- \_\_\_\_\_. **O Videoclipe Remix**. Rio de Janeiro: Anais do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2005.
- 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, Heloisa. **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. **La Semiosis Social: fragmentos de una teoría de la discursividad**. Barcelona: Gedisa Editorial, 1996.
- WEIBEL, Peter. **Videos musicales: Del Vaudeville al Videoville**. Madrid: Telos, 1987.

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.