

## **Construindo imagens de som & fúria: Considerações sobre o conceito de performance na análise de videoclipes**

**Thiago Soares<sup>1</sup>**

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

**PALAVRAS-CHAVES:** Videoclipe – Performance – Canção Popular Massiva – Análise de Produtos

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

---

<sup>1</sup> Doutorando em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), integrante do grupo de pesquisa Mídia & Música Popular Massiva. Artigo realizado para o grupo de pesquisa Mídia & Música Popular Massiva, coordenado pelo prof. Dr. Jeder Janotti Júnior.

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

*“se há um corpo em uma canção ouvida por um meio auditivo, de certo não podemos mais vê-lo. Mas, seu sexo, pulsações, sentimentos, estão impressos na mídia sonora. Assim, na canção gravada, existiriam traços de performance que 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 o conceito de performance, como pretendemos debater neste artigo, parte de um determinado material expressivo significativa que deverá produzir sentido em consonância com questões de ordens cultural e contextual. Ou seja, a idéia de que determinado objeto performatiza outro, coloca em circulação as materialidades expressivas dos produtos articuladas a maneiras pré-inscritas de leituras destes produtos. Conceitualmente, tentamos empreender o argumento de que videocliques performatizam as canções que os originam, propondo uma forma de “fazer ver” a canção a partir de códigos inscritos nas próprias canções populares massivas, mas também diante da problemática dos gêneros musicais e das estratégias de endereçamento dos produtos da indústria fonográfica.

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

### **Performance como reconhecimento**

Quando nos remetemos aos usos e propriedades do conceito de performance trabalhado por Paul Zumthor, precisamos delimitar ainda mais sob que espectro estamos tratando. Para o autor, “performance é reconhecimento. A performance realiza, concretiza, faz passar algo que eu reconheço, da virtualidade à atualidade” (ZUMTHOR, 1997: p. 36) Percebe-se que a descrição do autor é elástica, empreendendo inúmeras possibilidades de “recortes” e “apropriações”. Neste primeiro momento, interessa-nos discutir o princípio de que, sendo o reconhecimento de algo, a performance (e seu conceito) tensiona as formas de atualização de um determinado fenômeno. Pensar a performance neste sentido, implica em perceber a existência de um objeto que se prevê reconhecível e a referida performance como a materialização e atualização deste reconhecimento. No terreno das relações empreendidas entre videoclipe e canção

popular massiva, percebemos a construção de uma noção de reconhecimento: o clipe gerado a partir de uma determinada canção se constitui, fundamentalmente, diante da idéia de que ele concretiza e faz passar uma noção de reconhecimento não só da estrutura plástica da referida canção, mas também de suas peculiaridades de gênero e das especificidades das trajetórias dos artistas que protagonizam os vídeos. Assim, podemos pensar o videoclipe não só enquanto um determinado objeto da indústria fonográfica que reconhece as especificidades dos sistemas produtivos da canção, mas, também, que atualiza, problematiza e tensiona as próprias configurações das canções populares massivas. Ou seja, videoclipes enquanto performances das canções reconhecem da virtualidade à atualidade os princípios que regem os meandros conceituais da indústria fonográfica.

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

Para Zumthor, a performance seria um ato comunicativo que prevê obra e público, dessa forma, ela “designa um ato de comunicação como tal; refere-se a um momento tomado como presente” (ZUMTHOR, 1997: p. 59). Partindo desta presentificação, entendemos a existência da performance a cada audição de uma determinada faixa

musical. Assim, identificamos, a partir dos materiais expressivos contidos na canção, uma série de inferências, modos de ver, dançar e “sentir” a música. Paul Zumthor problematiza ainda mais a questão da performance como reconhecimento, uma vez que indica formas de se perceber como, performatizando um objeto, determinada performance o marca.

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

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

Pensando a performance numa perspectiva relacional, entendemos três apontamentos necessários para a sua apropriação: 1. a necessidade de produzir efeitos, entendendo o efeito enquanto uma prática discursiva que convoca a presença ativa de um corpo; 2. a ação de uma gestualidade ou de uma oralidade presentificada a partir de uma

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

### **Performance midiática e produção de sentido**

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

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

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

Heloísa Valente (2003) atesta que "o descolamento mais ou menos parcial da identificação ator-cantor/personagem só iria acontecer a partir do momento em que a tecnologia, por meio do universo das mídias, pudesse desmembrar as diversas camadas da performance, tornando o artista mais acessível ao seu público (signicamente)". (VALENTE, 2003: p. 46) A performance da canção popular massiva ganha formas de estar em circulação e de ocupar espaços. A metáfora de que, num período em que não havia a configuração mediática, a performance do artista ao vivo era seu "objeto de criação" passa a ser substituída por uma regra em que o "objeto de criação" passa a "criar outros objetos". O videoclipe se situa como um desdobramento da performance da canção popular massiva uma vez que integra a cadeia de produção de sentido que articula o

sonoro e o visual, sendo "regido" por uma sistemática de construção de imagens que opera com signos visuais "inseridos" na canção e que operam segundo pressupostos das próprias performances apresentadas. Nesta lógica, podemos entender o videoclipe como uma nova camada de mediação sobre a canção popular massiva, sendo esta nova camada de mediação articulada à construção de um objeto (o videoclipe) que seja o mais próximo ao universo do objeto que sintetiza (a canção) e, portanto, estando articulado ao gênero musical e à narrativa particular do artista que performatiza a canção.

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

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

Toda expressão musical da cultura popular massiva indica modos de específicos de corporificação, que incluem, determinados modos de dançar. Segundo Jeder Janotti Jr, "dança não significa somente uma expressão pública de certos movimentos corporais diante da música e, sim, a corporificação presente na própria música, mesmo para os gêneros musicais que pressupõem uma audiência passiva em termos de movimentos corporais". (JANOTTI JR, 2005b: 10) A "corporificação" da produção de sentido da música popular massiva está atrelada às dicções dos gêneros e canções, ou seja, a execução musical implica determinadas questões: qual a voz que canta (ou fala)? Ou no caso de alguns subgêneros da música eletrônica: qual os corpos que tocam e dançam a



música? Quem está tocando, falando e/ou cantando? A performatividade da voz ou do ato de “tocar” descrevem um senso de personalidade, um modo peculiar de interpretar não só determinada música como as próprias convenções de gênero, um modo característico de corporificação das expressões musicais. O videoclipe, em si, pode ser uma dança sobre a performance inscrita na canção. Neste sentido, cabe ao analista perceber de que forma fluxos, ciclos, dispersões presentes nos audiovisuais são frutos de configurações presentes nas canções e nos gêneros musicais.

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

Nos videoclipes, o terreno das relações entre dança e performance pode ser problematizado sobretudo porque pensar o vídeo através de sua relação com os princípios basilares da canção popular massiva significa questionar as relações entre artista, público, canção e performance. Essas distinções são, freqüentemente, incorporadas em videoclipes, sobretudo porque as respostas corporais que se tem a determinados tipos de músicas, variam, diante dos gêneros musicais. O público de heavy metal, por exemplo,

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

No terreno da música eletrônica, onde é comum a ausência de vocais nas músicas (sendo a canção, muitas vezes, a junção e a criação de atmosferas das batidas eletrônicas), o conceito de videoclipe como performance da canção popular massiva que “dança” e corporifica esta canção faz-se ainda mais esclarecedor. Sem uma referência lírica da letra, cabe, em muitos casos, aos diretores de videoclipes de música eletrônica, o trabalho de pensar a imagem como textura, como ambiente para a união entre base musical e imagem, entre edição e batidas sincopadas. Neste caso, soa evidente que o videoclipe se configura numa dança sobre a canção, até porque os procedimentos de edição de clipes de música eletrônica, de maneira geral, se dão a partir de aleatoriedades na montagem, sendo, o processo de “cobertura” da faixa sonora na ilha de edição, um trabalho de “resposta” às batidas sonoras. Em outras palavras, o editor “cobre” o videoclipe com imagens a partir das batidas sonoras que lhe são evocadas pelo som. Este

procedimento está próximo da idéia de montagem expressiva, apreendido por Yvana Fechine. Segundo a autora, “sob a designação de montagem expressiva podem ser reunidos todos os procedimentos e elementos responsáveis pela construção do discurso na ilha de edição, explorando os recursos técnico-expressivos disponíveis inicialmente nos sistemas lineares (...) e somados, hoje, ao processo digital da imagem nos sistemas não-lineares”. (FECHINE, 2003: p. 104)

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

**1) O videoclipe apresenta gestuais, modos de dançar e de agir de artistas que são respostas corporais de uma trajetória particular e das configurações de gêneros musicais.** Neste caso, entendemos que o conceito de dança se aplica aos protagonistas e figuras humanas que transitam no audiovisual. Identificar como os corpos articulam as respostas corporais às músicas, codificam formas de expressar uma identidade artísticas e agem sob as balizas das configurações dos gêneros musicais são tarefas prementes na análise de clipes. Como exemplo, podemos citar, os gestuais do cantor pernambucano Chico Science simulando patas de carangueijo com as mãos no videoclipe da canção “Maracatu Atômico”, como uma forma de dançar a música articulando, no caso deste artistas, preceitos oriundos do Movimento Manguebeat, das estratégias de criação de uma identidade próxima da cultura popular, dentro de preceitos genéricos que flertam com a dinâmica despojada do rock e da intensa movimentação dos braços do hip hop (gêneros musicais que se “encontram” de forma evidente no grupo Chico Science & Nação Zumbi). As marcações coreográficas de artistas como Madonna, por exemplo, que no clipe “Hung Up”, responde corporalmente aos impulsos da canção, articulando recriações dos passos típicos dos anos 70 e da era da discoteca no âmbito do audiovisual, nos fazem

perceber que, para além da análise do gestual, há a construção de estratégias que se fazem presentes desde a canção popular massiva. Aprofundando o exemplo de “Hung Up”, de Madonna, a canção apresenta *sample*<sup>2</sup> de uma música do grupo sueco Abba, “Gimme, guimme, guimme! (A Man After Midnight)”. A estratégia da canção soar “passadista”, retrô, com citação a uma banda famosa nos anos 70, impele-nos a perceber que esta mesma estratégia pode estar presente na forma de Madonna responder corporalmentemente aos impulsos musicais da canção. Portanto, todo gestual da cantora tanto nos atos performáticos ao vivo quanto no videoclipe de “Hung Up” remetem a uma releitura de um gestual retrô, gerado a partir de uma estratégia performática. Estes exemplos nos ajudam a indetificar e problematizar o videoclipe como uma dança sobre canção popular massiva na medida em que localizam, na presentificação de gestos, de respostas corporais e de elementos coreográficos, produções de sentido que unem a performance ao gênero musical.

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

---

<sup>2</sup> “Uso da tecnologia de computador para extrair trechos selecionados de trabalhos previamente gravados e usá-los como parte de um novo trabalho, usualmente como fundo sonoro de acompanhamento para novos vocais”. (SHUKER, 1999: p. 251)

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

### **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 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) Ao tentar proceder formas de identificação do canto na voz, o autor identifica fenômenos, traços que dependem da estrutura da língua cantada, das leis dos gêneros, da forma codificada, do "idioleto do compositor", do estilo da interpretação, de uma malha de valores culturais; bem como volume, "volúpia" de sons-significantes, produção melódica. (BARTHES, 1990: p. 239-240) Podemos sintetizar o conceito de

"grão da voz" como profícuo ponto de partida para uma abordagem analítica da voz, uma vez que

*"o grão da voz não é - ou não apenas - seu timbre; sua significância define-se melhor através do próprio contato da música com outra coisa, que é a língua. O canto deve falar, ou melhor, escrever, pois o que é produzido (...) em suma, é escritura". (BARTHES, 1990: p. 243)*

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 massiva 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. Canções integrantes da chamada Música Popular Brasileira (MPB), certamente, apresentarão uma modulação de voz mais alta e mais "ouvida" que os instrumentos. É uma das convenções deste gênero, a forte presença da letra e da ênfase no que é dito, ressaltando, portanto, a relevância da aparição do vocal do artista. Já na música eletrônica, em contrapartida, temos uma perspectiva de convenção de gênero musical que permite o uso de vozes digitalizadas, muitas vezes, mixadas num volume mais baixo que o das batidas eletrônicas, enfim, compondo um quadro em que a voz vira um dos artefatos dos aspectos sintéticos presentes na música eletrônica.

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" isolados<sup>3</sup>. 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: 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, 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" virtuosa<sup>4</sup> do

---

<sup>3</sup> Tomemos como exemplo, o Ziggy Stardust, de David Bowie; o Marilyn Manson, de Brian Warner ou a Adriana Partimpim, de Adriana Calcanhotto.

<sup>4</sup> 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



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 imgeticamente esta voz. Gritos, sussurros, especificidades vocais podem ser configurados imgeticamente 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**

A produção de sentido da música popular massiva tem como alicerce conceitual o estudo pormenorizado da canção, 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

---

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.

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 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 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 propriam 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.

*“É comum ouvir em nosso tecido urbano os encontros tensivos entre a sonoridade dos alto-falantes dos vendedores de frutas, do amolador de facas, dos vendedores ambulantes, dos interfones, dos aparelhos de som automotivos, dos avisos sonoros da marcha*

*à ré dos caminhões, dos avisos de chamadas do celular. Essas misturas e encontros criam indagações fundamentais para a compreensão dos diferentes cenários musicais: quem é o ouvinte que habita os espaços performáticos inscritos nas canções? Qual a tessitura urbana que está associada a determinada canção?”*  
(JANOTTI, 2005c: p. 7)

A indagação premente nesta associação entre performance e cenário nos direciona à compreensão de que são os processos da chamada cultura midiática que esboçam possíveis respostas aos nossos questionamentos. Ou seja, em inúmeros casos, o cenário inscrito na performance de uma canção não provém de uma associação direta e linear entre os sons que emanam desta canção com as sonoridades “próximas” da tessitura urbana. A maioria das vezes, a constituição de um cenário numa canção se dá em função de estratégias genéricas ou de localizações de determinados 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. O cenário inscrito numa canção popular massiva, portanto, articula-se às perspectivas internas da canção e sua relação com os “sons parecidos” de uma determinada localidade, mas, também (e fundamentalmente) se edifica diante de construções midiáticas destes cenários a partir de terminadas cenas musicais<sup>5</sup> ou das perspectivas de origem de determinados artistas.

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

---

<sup>5</sup> Para uma discussão mais aprofundada sobre o conceito de cena, ver: STRAW, Will. **System of Articulations, Logics of Change: Community and Scenes in Popular Music**. London/New York: Routledge, 1992.

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 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; 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 dicção<sup>6</sup> 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 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

---

<sup>6</sup> O conceito de “dicção da canção” advém dos estudos do semioticista 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.

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<sup>7</sup>.

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 de que um simples determinante (classe, gênero, raça) agiria como princípio organizador da

---

<sup>7</sup> 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.

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 canção em consonância com referências e construções midiáticas destas.

### **Considerações Finais**

Ao longo deste artigo, trazemos à tona a relevância de discutir conceitualmente a relação entre a performance da canção popular massiva e o videoclipe. Nossa perspectiva é de adotar tal relação como um dos mecanismos de apreensão e de formulação da metodologia de análise de videoclipes, que desenvolvemos como Tese de Doutorado na Universidade Federal da Bahia (UFBA). 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 indústria fonográfica e nos encaminhando para a verificação das constituições das estéticas da cultura midiática na comunicação contemporânea.

### **REFERÊNCIAS BIBLOGRÁFICAS**

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: Harvard University Press, 1996.
- GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- JANOTTI JR, Jeder. **Dos Gêneros textuais, dos Discursos e das Canções: uma proposta de análise da música popular massiva a partir da noção de gênero mediático**. In: XIVCompós, 2005a, Rio de Janeiro - UFF. Anais da XIV Compós.
- \_\_\_\_\_. **Uma Proposta de Análise Mediática da Música Popular Massiva a partir das Noções de Canção, Gênero Musical e Performance**. Salvador: Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, 2005b. Projeto. 15f.
- \_\_\_\_\_. **Dos Gêneros musicais aos cenários musicais: uma viagem da Cidade de Deus à Lapa a partir das canções de MV Bill e Marcelo D2**. In: Anais do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom): Rio de Janeiro, 2005c.
- MACHADO, Arlindo. **A Arte do Vídeo**. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- \_\_\_\_\_. **Pré-cinemas & Pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 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.
- 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.