

**POR UMA METODOLOGIA DE ANÁLISE NARRATIVA DAS
AUDIOVISUALIDADES MUSICAIS EM REDE: *narratividade
pop, persona musical e a dimensão dramatúrgica na
linguagem do videoclipe***¹

**FOR A METHODOLOGY FOR THE NARRATIVE ANALYSIS
OF MUSICAL AUDIOVISUALITIES ON THE NET: *pop
narrativity, musical persona and the dramaturgical
dimension in the language of music videos***

Leonam Dalla Vecchia²

Resumo

O presente artigo investiga as transformações sociotécnicas, estéticas e culturais da linguagem do videoclipe no contexto das plataformas digitais, partindo das convenções estabelecidas no período televisivo da MTV. A hipótese central sustenta que as audiovisualidades musicais em rede atuam como fios condutores visuais da narratividade pop, estruturando um modo narrativo específico vinculado à persona musical. Para isso, a pesquisa articula conceitos de narrativa, performance e transmidialidade, analisando como a presença da persona musical modela os eventos encenados e narrados. Metodologicamente, a abordagem combina análise audiovisual, com foco na mise-en-scène e nos motivos condutores visuais, com a observação de discursos que gravitam em torno da performance musical. O estudo enfatiza a atualização da linguagem do videoclipe no ambiente plataformizado e sua relação com a construção de sentido na cultura digital.

Palavras-chave

Audiovisual; Videoclipe; Performance; Música; Plataformização; Narrativa.

Abstract

This article investigates the socio-technical, aesthetic and cultural transformations of music video language in the context of digital platforms, based on the conventions established during MTV's television period. The central hypothesis is that networked musical audiovisualities act as visual threads in pop narrativity, structuring a specific narrative mode linked to the musical persona. To this end, the research articulates concepts of narrative, performance and transmedia, analyzing how the presence of the musical persona shapes the events staged and narrated. Methodologically, the approach combines audiovisual analysis, focusing on the mise-en-scène and visual motifs, with the observation of discourses that gravitate around the musical performance. The study emphasizes the updating of the music video language in the platformized environment and its relationship with the construction of meaning in digital culture.

Key words

Audiovisual; Music video; Performance; Music; Platformization; Narrative.

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de Som e Música. 34º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Paraná (UFPR). Curitiba - PR. 10 a 13 de junho de 2024.

² Doutor em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense. E-mail. leonamvecchia@gmail.com

1. Introdução

Beyoncé foi notoriamente uma das artistas que mais utilizou e desestabilizou as convenções do videoclipe nos últimos anos (Harrison, 2014; Dalla Vecchia, 2020; Vernallis, 2017). Apesar de ser amplamente conhecida desde os anos 1990 através da girl group *Destiny's Child*, foi apenas em meados da década de 2010 que a visão artística de Beyoncé foi amplamente aclamada ao lançar os álbuns visuais *Beyoncé* (2013), *Lemonade* (2016) e *Black is King* (2020), bem como outros trabalhos audiovisuais importantes, como o filme-concerto *Homecoming* (2019) e a live performance transmitida no intervalo do Superbowl de 2024, ambos disponíveis na Netflix.

O álbum visual *Lemonade*, um dos trabalhos mais discutidos de sua carreira, foi o vencedor da categoria *Breakthrough Long Form Video* na última vez em que esta categoria marcou a cerimônia do MTV Video Music Awards, importante premiação dedicada a consagrar os melhores videoclipes do ano. À época de seu lançamento, o sexto álbum da artista causou controvérsias por trazer à tona, de forma bastante direta, a temática da infidelidade. Para este projeto, Beyoncé se utilizou de uma estrutura incomum para a apresentação do seu álbum: um bloco audiovisual, de longa duração, no qual apresentava uma narrativa de cura e redenção costurada meticulosamente pelas faixas ordenadas do álbum.

Esta estrutura utilizada por Beyoncé não foi um caso isolado³ e nos abre a discussão sobre a natureza narrativa presente na linguagem do videoclipe. Seja nos formatos mais alongados, como é o caso do álbum visual, seja nos formatos mais curtos, como é o caso dos videoclipes oficiais e os lyric videos, a sombra de uma narratividade específica à forma que o videoclipe organiza sua estrutura sintagmática torna-se evidente. Tais audiovisualidades, em sua maioria concentradas nos canais oficiais de escoamento da produção profissional da indústria fonográfica, são utilizados por Beyoncé e outras artistas como uma das formas de expressar sua *persona* nas diferentes plataformas pelas quais transitam.

³ Dentre alguns exemplos que podemos citar estão *Gracinha* (Manu Gavassi, 2021), *Dirty Computer* (Janelle Monáe, 2018), *Mis Planes son Amarte* (Juanes, 2017), *Double Dutchess* (Fergie, 2017); *Blue* (iamamiwhoami, 2014), *Cry Baby* (Melanie Martinez, 2016), *Purpose: The Movement* (Justin Bieber, 2015); *Fire Dust/Fire Fade* (Tove Lo, 2017); *Dirty Femme* (Tove Lo, 2023), *Kisses* (Anitta, 2019), entre outros.

A proposta desse artigo é tecer uma discussão teórica sobre as possibilidades narrativas presentes na linguagem do videoclipe, entendendo os limites e potencialidades de usar o conceito de narrativa no contexto das plataformas. Assim, minha hipótese se sustenta na compreensão de que as audiovisuais musicais em rede se relacionam de um modo particular, configurando uma narratividade pop que representa os eventos encenados e narrados pela persona musical. Nesse sentido, tais audiovisuais parecem ser fios condutores que conduzem o modo narrativo do videoclipe no contexto das plataformas.

Ao olhar para as especificidades narratológicas proporcionadas pelo videoclipe, a figura mediadora dos eventos representados e encenados salta aos olhos como uma força gravitacional poderosa, a qual exerce influência direta na estrutura desta narratividade. No contexto das visualidades atreladas à música pop, por exemplo, o corpo da persona musical (Ahonen, 2017; Auslander, 2006, 2008a, 2008b; Bennett et al, 2018; Harrison, 2014; Goodwin, 1992; Frith, 1983; Dalla Vecchia e Pereira de Sá, 2021; Shapero, 2015; Viñuela, 2008, 2019) parece ganhar protagonismo tanto nos planos audiovisuais de suas obras, quanto na atribuição de uma certa autoria a esta figura pelos discursos da crítica e do público.

As inquietações brevemente expostas acima nascem de um longo percurso acadêmico e teórico. (Dalla Vecchia, 2020, 2021; Dornelles e Dalla Vecchia, 2020; Pereira de Sá e Dalla Vecchia, 2021; Gutmann e Dalla Vecchia, 2022), no qual discorro sobre as transformações que as audiovisuais em rede relacionada à música pop atravessam desde que migraram da MTV para o ambiente plataformizado da cultura. O presente trabalho, nesse sentido, é um recorte de minha tese de doutorado defendida em 2024, no qual trabalhei, entre outras questões, com a possível narratividade vinculada à linguagem do videoclipe. Escolhi me aventurar por este terreno por perceber uma significativa ausência de discussões que discorrem mais a fundo sobre a relação entre narrativa e videoclipe, especialmente tendo-se em vista o contexto das plataformas.

Justifico a perspectiva audiovisual na abordagem do tema pois acredito que a teoria do cinema e da televisão foram os que mais discorreram sobre o fenômeno narratológico em mídias outras que não a palavra escrita. Meu enfoque é audiovisual, também, por querer refletir sobre a encenação e presença material da persona musical nos planos das audiovisuais analisadas. No entanto, encorajo outros autores a utilizarem meus pressupostos para pensarem a partir da música, pois acredito que haja muitas interlocuções possíveis com a linguagem do objeto em estudo.

Apesar deste trabalho não se pretender ser um espaço no qual vou analisar extensivamente obras audiovisuais, como fiz de forma mais detalhada em minha tese de doutorado, na seção final do trabalho irei trazer à tona a presença de Beyoncé para elucidar alguns pontos de minha proposta metodológica, consciente de que esta metodologia possa se adequar a outros artistas e gêneros do campo musical. Outro ponto importante é a ressalva de que irei me concentrar no gênero de música pop como recorte metodológico, pois este é um gênero em que a corporeidade da persona musical ganha notória evidência.

Como metodologia adotada, o presente trabalho procederá na análise audiovisual dos formatos selecionados como *corpus*. Tendo-se em vista os muitos estudos que propõem métodos de análise para a linguagem do videoclipe, procuro analisar as audiovisualidades musicais tanto a partir da noção profícua de motivo condutor visual como proposto por Cara Harrison (2014) em seu estudo sobre a narratividade dos álbuns visuais, e a maneira como o corpo da persona musical é disposto e se movimenta no interior dos planos selecionados, guiados pelas noções de *mis-en-scene* (Gutmann e Dalla Vecchia, 2022). Acreditando que narratividade pop não é construída apenas no interior dos planos analisados, vinculo minha análise também aos discursos que gravitam em torno da performance analisada.

Assim, o trabalho está organizado em três seções. Em um primeiro momento, busco estabelecer o terreno sobre o que entendo acerca do conceito de narrativa e de que modo a teoria do videoclipe trabalha com este conceito nas especificidades de sua linguagem audiovisual. Em um segundo momento volto-me ao lugar que a persona musical ocupa no modo narrativo do videoclipe, tendo-se em vista que a sua presença material angaria para si as funções de mediadora dos eventos encenados (narradora), personagem-protagonista e autoria, ocupando um lugar de difícil categorização tendo-se em vista a profunda carga de ficcionalidade advindo dos estudos narratológicos. Por fim, atualizo as discussões sobre a narratividade pop para o contexto das plataformas, analisando algumas passagens dos trabalhos de Beyoncé que dialoguem com as características que delineei durante o trabalho.

2. Narrativa e a linguagem do videoclipe

Como dito anteriormente, o desejo por compreender a específica narratividade do videoclipe nasceu primeiro nas pesquisas de minha dissertação, em que a questão narrativa do

álbum visual se tornou um aspecto central de minhas inquietações. A narratividade tornada possível com o advento do álbum, em meados do século XX, tornou possível uma estética nativa a esta materialidade que, posteriormente, se ramifica nos álbuns conceituais de rock dos anos 60 (Dalla Vecchia, 2020, pp. 44-45; Stimeling, 2011; Shuker, 1999; Waltenberg, 2013; Keightley, 2004; Karakuyu, 2016, p. 19; De Marchi, 2005). Nesse sentido, o álbum fonográfico é definido por muitos autores como um trabalho "unificado por um tema", podendo este "ser instrumental, compositivo, narrativo ou lírico" (Shuker, 1999, p. 17), deixando "de ser uma coleção de canções heterogêneas para tornarem-se obras narrativas" (idem). A estética do álbum desemboca no álbum visual a partir da década de 2010, um formato que busca dar uma visualidade específica a esta materialidade.

Em minha dissertação analisei os álbuns visuais *Beyoncé* (2013), de Beyoncé Knowles e *Dirty Computer* (2018), de Janelle Monáe. Na ocasião, achei curiosa a maneira como os eventos narrados pelos dois álbuns se faziam audiovisualidade. No decorrer de minhas pesquisas compreendi que, se há uma narrativa no álbum visual, ela está necessariamente ligada às outras audiovisualidades costuradas pela carreira de um artista musical. Esta abrangência diz respeito à performance em cena que é emoldurada e organizada em torno de um projeto autoral da persona musical, e que se desdobra temporalmente através dos múltiplos formatos audiovisuais, musicais e textuais mobilizados para dar corpo a esta performance.

No entanto, o álbum visual não surgiu em um vácuo. O formato é fruto de uma longa trajetória do videoclipe na televisão, fenômeno este que se desenvolveu a partir da gravação das performances musicais que os artistas faziam em programas de televisão, o que já conecta a linguagem do videoclipe à tradição das performances musicais ao vivo. Tais aparições tinham dois propósitos muito bem definidos: alavancar a vendagem dos artistas (seus álbuns, singles e ingressos para concertos musicais) e também como uma eficiente estratégia de marketing na venda de sua imagem pública.

No campo teórico, os primeiros autores a desenvolverem discussões sobre o videoclipe, em meados dos anos 1980 (Grossberg et al, 1993; Austerlitz, Prato, 2010; Railton e Watson, 2011; Marks e Tannenbaum, 2011; Machado, 2000; Chion, 1994), eram provenientes majoritariamente dos estudos fílmicos e se concentravam especialmente nos vídeos veiculados pela Music Television. A ligação entre o canal e a linguagem do videoclipe deixou esta teoria demasiado atrelada às especificidades televisivas da época, tornando esta primeira

onda teórica mais voltada à ideologia estética que a MTV propagava do que ao fenômeno do videoclipe propriamente dito (Kaplan, 1987, Andrew Goodwin 1992, Ariane Holzbach 2016).

Assim, dois aspectos podem ser sublinhados nesse período. O primeiro é a percepção de que tais autores se debruçaram sobre a sua linguagem a partir de uma perspectiva demasiado oculocêntrica, negligenciando o caráter musical do videoclipe. O segundo é a de que havia um discurso latente neste período que vinculava os atributos estéticos do videoclipe à efervescência do pensamento pós-moderno e a sua ligação a um suposto espírito consumista e alienante incrustado na música popular (Adorno, 1991; Featherstone, 2007). Subjacente a este modo de compreender o videoclipe estava a ideia de que o seu valor cultural era nulo, estigmatizando a conotação comercial relacionadas às publicidades veiculadas no meio televisivo.

Desafiando a primeira onda da teoria do videoclipe, muitos autores que vieram posteriormente sublinharam a importância da música para a produção de sentido desta expressão audiovisual (Prato, 2010; Frith, Goodwin e Grossberg, 1993; Beebe e Middleton, 2007; Vernallis, 2004, 2013; Goodwin, 1992; Keazor e Wübbena, 2010; Railton e Watson, 2011; Soares, 2012, 2016; Holzbach, 2016). O que nos importa destacar aqui é que a segunda leva de estudos sobre o videoclipe procuraram cada vez mais trazer ao primeiro plano de problematização teórica a música. Assim, segundos os autores, o videoclipe é a síntese da visualidade em conjunção com outros elementos igualmente importantes: de modo especial, a dimensão aural da música, sua estruturação melódica e textual e o seu desenvolvido cíclico e ritmado, que leva em consideração os endereçamentos estéticos e mercadológicos do gênero ao qual determinada música está vinculada (Dalla Vecchia, 2020; Muanis, 2012). Para nos utilizarmos do termo cunhado por Mathias Korsgaard no importante livro *Music Video After MTV: Audiovisual Studies, New Media, and Popular Music* (2017), os vídeos musicais parecem, então, "musicalizar a visão" do espectador.

Um dos estudos mais emblemáticos da época é o livro *Experiencing Music Video: Aesthetics and Cultural Context*, escrito por Carol Vernallis (2004). Neste livro, a autora faz um aprofundado estudo sobre a estética do videoclipe a partir de uma interlocução entre a audiovisualidade do formato e seus parâmetros musicais, desenvolvendo importantes metodologias de análise para o fenômeno. Dentre elas, podemos destacar a importância dos versos-gancho (os refrões da canção que mais facilmente se traduzem em visuais) e a estrutura musicológica da canção imitada visualmente pelo videoclipe. Já outros autores pontuam a

existência de uma importante relação entre os visuais e a música em termos da atmosfera emocional proposta, e entre visuais e letra em termos de uma amplificação dos significados contidos nesta".

Reunindo os paradigmas teóricos acima, argumento que o videoclipe clássico, a forma nativa do videoclipe nos canais musicais televisivos, sedimentou uma linguagem para o fenômeno. Assim, defino a linguagem audiovisual do videoclipe enquanto convenções que foram se sedimentando no decorrer das últimas cinquenta décadas e que, hoje, perfazem uma gramática visual do pop nas plataformas. Esta gramática diz respeito aos modos de encenação e montagem que tem na estrutura musicológica da canção sua lógica, propondo um ritmo específico ao encadeamento sintagmático das audiovisualidades musicais, e que tem nas apresentações ao vivo na televisão a sua matriz estética mais proeminente.

Poderíamos elencar muitas convenções que julgo estarem sob o guarda-chuva de sua linguagem a depender da perspectiva adotada. Se pensarmos na cadeia sintagmática do videoclipe, podemos perceber o quanto o espaço audiovisual do refrão é diferente dos espaços apresentados nos versos, já que o refrão é a parte mais importante do desenvolvimento musical. Outra convenção poderia ser o endereçamento direto do artista para a câmera, quebrando a ilusão de realidade e dirigindo-se especificamente ao espectador. O padrão e ritmo da montagem também, de muitos modos, tende a estabelecer relações bastante estreitas com as sonoridades da canção, especialmente as suas batidas e finos detalhes instrumentais (Vernallis, 2004). A continuidade da cadeia sintagmática do videoclipe também é bastante convencionalizada a seguir a continuidade sonora da música, ainda que haja uma certa falta de coerência espacial e temporal na trilha visual de sua linguagem.

Um dos aspectos mais debatidos pelos teóricos do videoclipe é o seu caráter narratológico. Assim, se formos refletir sobre o videoclipe neste termos, iremos perceber que dificilmente a narrativa de um videoclipe é autocontida, isto é, encerra-se em si mesma. Tal como pontuado anteriormente, a organização da trilha visual no videoclipe não se daria de uma forma linear, e sim cíclica, equilibrando seus vetores de força com as variáveis sonoras da música/álbum (Goodwin, 1992; Vernallis, 2004, 2007; Ferrandino, 2021; Osborn, 2021).

O videoclipe desafia, assim, os termos do debate sobre o "texto realista clássico" derivado dos estudos sobre filmes em dois aspectos. Primeiro, a música em si alcança a sua resolução através da repetição, ao invés de um desenvolvimento linear. Segundo, as letras das músicas geralmente operam sem qualquer desenvolvimento temporal - e mesmo onde uma história é contada nas palavras do começo ao fim, o

método de contar histórias é certamente completamente diferente daquele encontrado na televisão ou no cinema (Goodwin, 1992, p. 84).

A teoria do videoclipe, nesse sentido, parece muito rapidamente refutar o caráter narratológico do fenômeno, atestando que ele seria uma forma de expressão não-narrativa. Essa perspectiva, no entanto, incorre em dois importantes problemas: 1) tenta realizar uma aproximação entre os mecanismos narrativos do videoclipe às formas canônicas ficcionais e 2) desconsidera o que está fora da diegese do videoclipe. O videoclipe pode até subverter as convenções narrativas clássicas consagradas pelo cinema e pela televisão, mas parte fundamental do meu argumento é o de que a sua linguagem, ainda sim, é capaz de nos contar uma história. Assim, é possível dizer que a linguagem do videoclipe possui uma específica narratividade?

Para construir meu argumento sobre como a narratividade no videoclipe existe mas é desviante de outras formas audiovisuais, primeiro preciso assentar o terreno sobre o conceito de narrativa, especificamente em seu uso corrente na teoria das narratividades audiovisuais.

Sinteticamente, a atividade narrativa é um processo, processo este cujo intuito é narrar determinados eventos a outrem. Neste contexto, pressupõe-se um sujeito que enuncia um discurso e aquele (ou aqueles) que ouvem este ato ilocutório (Austin, 1946; Searle, 1969). Decompondo o conceito em seus termos mais básicos, podemos definir a qualidade narrativa que um artefato comunicacional desperta enquanto um processo de organização sequencial e temporal de eventos que ocorrem em uma dada história, seja ela ficcional ou factual. A isso se soma a condição de que uma narrativa ocorra em uma determinada duração (o próprio ato discursivo) e contenha em si cenários e situações mais ou menos bem delimitados (Fludernik, 2009; Kozloff, 1992). Essa estrutura é comum a todos os tipos de narrativa, independente do ferramental utilizado para narra-la (textual, visual, musical ou conversacional).

Apesar da definição que tentei delinear acima, pela teoria narratológica tradicional rondam muitas controvérsias no que diz respeito aos aspectos necessários para que uma narrativa seja vista como tal. Muitos autores atestam, por exemplo, que uma narrativa precisa ter começo, meio e fim, ou que há a necessidade de haver um conflito como gatilho propulsor dos acontecimentos narrativos. Outros supõem que é a junção de um grupo de personagens com personalidades mais ou menos definidas que definem um artefato comunicacional investido de narrativa. Corroborando essa visão, Laurie Marie-Ryan (2014, p. 14) define a existência de uma narrativa a partir de Aristóteles, destacando que o seu teor narrativo ganha

relevo "quando personagens com traços de personalidade definidos, objetivos e um senso de agência encontram obstáculos e são alterados por eles".

A presença da figura do narrador é um dos aspectos mais importantes no modo como os autores do campo narratológico compreendem o conceito. Por conseguinte, Gerald Prince (2003), em seu seminal trabalho *A Dictionary of Narratology* (1987), define narrativa como “um ou mais eventos reais ou fictícios comunicados por um, dois ou vários (mais ou menos explícitos) narradores para um, dois ou vários (mais ou menos explícitos) narratários” (p. 58). Narratários, nesse contexto, designa o sujeito a quem está sendo relatada a história, ainda que este agente seja ficcional. Aqui é importante destacar que, no processo de narração, encontra-se subjacente uma ideia de performance oral, no qual um narrador relata uma história a um enquadramento social qualquer. Nesse sentido, “a narrativa está intimamente ligada ao ato de fala de narrar e, portanto, também à figura de um narrador” (Fludernik, 2006, p. 02).

Seymour Chatman (1978) no livro *Story and discourse: narrative structure in fiction and film*, ao desenvolver estas ideias no campo do cinema, fragmenta a matéria prima da narrativa (a história) em duas partes complementares a partir da teoria estruturalista. O autor entende "narrativa como uma conjunção de discurso e história, mas estende a definição de discurso para cobrir vários meios”. Assim, o discurso pode ser separado em quais eventos estão sendo recontados (a matéria prima da história), o discurso utilizado para recontar estes eventos (como o tempo é organizado ao relatar a história) e a sua manifestação midiática e estilística, ou seja, que *tipo* de discurso foi utilizado para enunciá-la.

Até o momento, três aspectos sobre a narrativa, levantadas pelos autores acima citados, nos saltam aos olhos. Primeiro, a ideia de que a narrativa é um artefato comunicacional que *representa* pessoas e ações transcorridas no tempo, ou seja, pressupõe uma duração e uma sequência de eventos (Baroni e Revaz, 2015). Segundo, há uma ideia subjacente de *intencionalidade* por trás da confecção de determinada narrativa. Por fim, a proeminente atenção que todos os autores dão à figura do narrador, *mediador* entre a história e o interlocutor que a recebe.

Ao transpor os conceitos da narratologia tradicional para o audiovisual, nos deparamos com diversos problemas, haja vista que a palavra e a imagem são signos que se comportam de maneiras substancialmente diferentes. Mas não apenas isso. A imagem audiovisual carrega em si mais camadas de sentido, pois que o teor narrativo vinculado ao encadeamento sintagmático do audiovisual (Metz, 1990) ganha em polissemia significativa ao utilizar signos icônicos como

representação de eventos no tempo. O cinema, assim como o teatro, supõe dispor de ferramentas que *mostram* um mundo fictício de maneira direta.

Desse modo, a questão da narrativa no cinema se sedimenta em duas principais vertentes: as teorias miméticas e as teorias diegéticas. As teorias miméticas da narrativa audiovisual têm como base a *imitação* de ações humanas, em um sentido mais próximo do drama teatral. David Bordwell, no livro *Narration in the fiction film* (1985), argumenta que as “teorias miméticas concebem a narração como a apresentação de um espetáculo: um ‘mostrar’”. Nesse contexto, a analogia é com relação ao ponto de vista de um observador situado a uma distância ideal entre o objeto apresentado e o sujeito que observa, tal como nas artes pictóricas. Como pontuado por Bordwell, “a perspectiva, em seus vários sentidos, emerge como um conceito central para explicar os mecanismos da narração” (p. 04).

No teatro, o espaço cênico também era pensado a partir desta perspectiva: “um espaço específico é delimitado como fictício e a audiência ocupa um arco limitado de pontos de vista em direção a esse espaço” (Bordwell, 1985, p. 04). Aqui ganha proeminência um certo sentido de “não-mediação” e de “ausência” da figura do narrador. Neste contexto, conceitos como cenografia e *mise-en-scène* tomam papel de centralidade, tomados como a materialização visual e direta dos eventos da história. Como já nos aponta Bordwell (1985, p. 12), “no filme de ficção, não apenas a posição da câmera, mas a *mise-en-scène*, conforme se desdobra no tempo e no espaço, é dirigida ao espectador”.

Já as teorias diegéticas da narrativa audiovisual tem como base o *contar* uma história. Nesse sentido, “as teorias diegéticas concebem a narração, literalmente ou analogicamente, como uma atividade verbal: um contar” (Bordwell, 1985, p. 28). No caso do cinema, a adoção do conceito de *diegese* aponta para a *intencionalidade* do realizador, o qual irá construir, a partir da sintaxe audiovisual, o seu discurso e a sua perspectiva com relação ao que está sendo narrado. Nesse sentido, Christian Metz, no livro *Histoire/discours* sugere que “o cinema, enquanto instituição, tem uma dimensão enunciativa em virtude das intenções do cineasta, das influências que ele exerce sobre o público em geral, etc.” (p. 43). Assim, ainda que as imagens e sons do cinema clássico sejam manufaturados a partir da imitação, através da performance e encenação dos corpos em cena, estes bailam pelo comando de alguém que orchestra esta sequência de imagens. Ou seja, subjacente a esta noção temos o filme enquanto um enunciado discursivo proferido por alguém, mesmo que, em grande medida, o modo de produção audiovisual se baseie em uma intencionalidade coletiva.

A partir destes aspectos levantados pela teoria de narração de David Bordwell, uma observação importante se faz necessária: o autor entende a narração enquanto um *processo*. O autor atesta que este processo se desenrola na mente do espectador, cuja atividade espectral tem papel fundamental na construção da história. Assim, Bordwell advoga por uma teoria cognitivista do cinema, no qual o espectador produz um esquema de compreensão narrativa acerca do que lhe é mostrado. O filme narrativo clássico, para o autor, é construído através de uma cadeia sintagmática que suscita específicas respostas cognitivas de testagem e confirmação ou descarte de hipóteses acerca dos personagens, eventos e ações. Por mais que a capacidade de formar esquemas dependa de capacidades mentais inatas, os espectadores adquirem protótipos, modelos e procedimentos sociais específicos à leitura das sequências fílmicas conforme assistem a mais e mais conteúdos audiovisuais.

A emergência do espectador no âmbito dos estudos cognitivistas coaduna-se com críticas em relação à teoria clássica do cinema, que por muito tempo se preocupou com o filme como se tal objeto fosse uma entidade alheia ao seu entorno comunicacional. Esta crítica também ecoa as discussões que começaram a surgir no campo dos estudos televisivos.

Como consequência, o campo televisivo viu surgir um vasto campo teórico (Allen, 1992; Martín-Barbero, 2010; Mittell, 2004; Turner e Tay, 2009; Williams, 2016) que buscou lidar com as especificidades do novo meio audiovisual, inclusive em sua dimensão narrativa. Noções como o mapa das mediações de Martín-Barbero (1986), o nascimento dos Estudos Culturais e a insurgência do contexto de recepção na seara da discussão acadêmica foram balizadores centrais para que tais teóricos percebessem não só os atributos estéticos e de linguagem do dispositivo televisivo, mas como estes dialogavam com os diversos contextos de recepção em que eram inseridos.

A reboque dos estudos televisivos, o conceito de narrativa transmídia surge como um importante balizar teórico de discussão. Indicado pela primeira vez no livro de Henry Jenkins, *Cultura da Convergência* (2009). Esta noção baseia-se em um entendimento capilarizado acerca do modo como uma dada narrativa ficcional funciona no contexto da cultura digital. No livro, autor desenvolve a noção de que - em meio ao processo de convergência das mídias - certas narrativas acabam operando de uma forma transmidiática. O autor aponta também sobre o papel fundamental dos fãs *online*, nos quais tais comunidades compartilham e trocam informações acerca do universo narrativo supramencionado. Este conceito é sabiamente resumido por Henry Jenkins (2010) nestes termos:

A narrativa transmídia representa um processo em que elementos integrais de uma ficção são dispersos sistematicamente em vários canais de distribuição com o objetivo de criar uma experiência de entretenimento unificada e coordenada. Idealmente, cada mídia faz sua própria contribuição para o desenrolar da história (p. 944).

Outros teóricos da televisão trabalham com conceitos que lembram os debatidos até agora. Frank Rose, por exemplo, nos fala sobre *deep media*, enquanto Christy Dena e Drew Davidson utilizam o termo *cross-media* para se referir a esta mesma ideia. Narrativa transmídia também é frequentemente relacionado com a noção de *worldbuilding* e *storyworlds* (Ryan e Thon et al, 2014), a criação de um universo que possui diversos pontos de acesso. O interessante sobre o conceito de *storyworld* é que ele "é um conceito mais amplo do que o de mundo fictício porque abrange tanto histórias factuais quanto fictícias, ou seja, histórias contadas como verdadeiras do mundo real e histórias que criam seu próprio mundo imaginário, respectivamente" (Ryan, 2014, p. 33).

Trazendo as noções supramencionadas para o campo da música, podemos afirmar que "no atual campo mainstream da música, por exemplo, as estrelas pop estão se tornando cada vez mais narradores de histórias transmidiáticas, criando uma marca unificada e desenvolvendo e aumentando o conteúdo entre plataformas" (Jost, 2019, p. 200). Reforçando este argumento, temos Christofer Jost (2019) no capítulo *Tying It All Together: Music Video and Transmedia Practice in Popular Music* presente no livro *The Bloomsbury Handbook of Popular Music Video Analysis*:

Em suma, a transmidialidade pode desempenhar um papel importante na análise musical, pois implica o espectro fenomenológico geral da música popular, incluindo voz, imagem, gesto ou moda. Tal abordagem analítica responde às realidades da recepção da música popular. Os relacionamentos para-sociais dos fãs com "sua" música sustentam a ideia de que os atrativos da música popular precisam ser examinados de maneira holística (p. 203).

Christofer Jost, no trabalho elencado acima, traz à tona a figura do artista musical como mediador entre os eventos narrados em determinado música ou álbum e os ouvintes/espectadores que acompanham os seus movimentos midiáticos. Em termos narratológicos, poderíamos afirmar que a persona musical toma o lugar de narradora e, simultaneamente, de personagem-protagonista dos eventos narrados, tornando-se uma categoria complexa ao pensarmos sobre as noções de intencionalidade, autoria, ponto de vista

e voz narrativa em determinada obra, especialmente àquelas que estão na interface entre música e audiovisual. Assim, a ideia de *persona* me parece uma categoria que melhor se adequa a esta figura, desvencilhando-a de uma suposta responsabilidade com a ficcionalidade do personagem e do narrador, ao mesmo tempo em que traz para o primeiro plano a performatividade desta figura mediadora e as possíveis marcas de autoria vinculadas a ela. Vejamos como podemos abordar o conceito de *persona* no que diz respeito aos estudos narratológicos das audiovisuais musicais em rede.

3. O lugar da *persona* musical na narrativa pop

O termo *persona* remete-nos a um termo que vem sendo utilizado por autores inseridos no campo da comunicação e que se prestam a desenvolver uma agenda de pesquisas que batizaram como *persona studies* (Marshall e Barbour, 2015, 2016; Marshall, 2010; Moore, Barbour e Lee, 2017; Elliott, 2019; Deflem, 2017; Qyll, 2020; Lee, 2022; Marshall, 2013; Fairchild e Marshall, 2019; Giles, 2020). Vindo do campo do teatro, *persona* costumava se referir às máscaras vestidas pelos atores no momento de atuação dramática na Grécia Antiga (Marshall, 2015, p. 289). Assim, *persona* também possui uma estreita relação com a ideia de personagem. Neste trabalho não desejo negar a simbiose entre os dois conceitos, apenas desejo sublinhar a carga exacerbada de ficcionalidade que o termo personagem carrega (Eder, Jannidis e Schneider, 2010; Smith, 1995), destituindo-o da possibilidade de nomear algo no limiar entre a factualidade e a ficcionalidade.

Tal como pontua David Marshall, "a primeira conclusão a se tirar desta abordagem é o reconhecimento de que a *persona* é fabricada", demonstrando uma profunda relação entre a ideia de *persona* e sua dimensão dramatúrgica de existência.

Embutido no significado da palavra *persona* a partir de suas conexões com o termo *prosopon* e com a performance grega é a utilidade da máscara para simplificar e transmitir a identidade de um personagem para um público que se situa a alguma distância. De fato, a palavra *persona* está etimologicamente conectada à ideia de som (*sona*) movendo-se ou projetando-se através da madeira (*per*), matéria-prima da própria máscara (Marshall e Barbour, 2015, p. 02).

Importante destacar que a expressão também é utilizada no campo da psicologia a partir do famoso psiquiatra Carl Gustav Jung (1986). Aqui ela é utilizada para demarcar a dimensão

psicológica, psíquica e mental de nossas identidades, e como a construímos por meio de relações complexas entre uma vida emocional interior e a sua necessária exteriorização em diversos contextos sociais. David C. Giles em seu artigo *A Typology of Persona as Suggested by Jungian Theory and the Evolving Persona Studies Literature* (2020), conclui que "*personas* não fantasiam ou sonham: estas são práticas vinculadas a algum tipo de experiência interior, em outros lugares referidos como "vida privada". Nesse contexto, a *persona* é o veículo que conecta este lócus de experiência interior aos 'objetos', efetivamente outras pessoas ou a sociedade como um todo (idem, p. 18).

Ao sublinhar as origens do termo, os autores vinculados ao *persona studies* compreendem que a plataformização da cultura (Autores, XXXX) adicionou camadas de complexidade ao conceito, uma vez que paulatinamente negociamos nossa "fachada pública" em diversos microssistemas. Nesse contexto, Marshall (et al, 2020) e outros autores definem *persona* "como uma deliberada e estratégica forma de comunicação", como um modo de "apresentação e performance" (Marshall & Barbour 2015, p. 2)", e propõem pensarmos na *persona* a partir de suas cinco dimensões distintas, que se interconectam no que podemos chamar de um *networked-self* (Bolter, 2000; Papacharissi, 2010). Estas dimensões podem ser descritas como:

1) O "eu" voltado para o público, ou nos termos de Goffman, a "fachada pública" construída e mantida pela *persona*; 2) A sua dimensão midiaticizada, ou seja, sua relação de dependência com as *affordances* específicas de cada plataforma; 3) As rotinas performática e/ou os padrões de comportamento publicizados pela *persona*; 4) A dimensão coletiva, ou seja, a sua inserção em diferentes contextos socioculturais; e, por fim, 5) A sua dimensão avaliativa, resumida por Barbour, Moore e Marshall (2015) através da expressão VARP: valor, agência, reputação e prestígio (Giles, 2020, p. 17).

Ao acionarmos o conceito de performance do *self*, como trabalhado por Goffman e apropriado por diversos autores no campo da comunicação plataformizada, é inevitável compreendermos melhor a genealogia da noção de performance; e como ela é apropriada no campo dos estudos de som e música.

Os estudos da performance possuem duas principais vertentes epistemológicas. Por um lado, as tradições antropológicas irão centrar-se nos rituais e práticas *mnemônicas* incorporadas e perpetuadas através das gerações de uma determinada organização social. Já a tradição teatral do conceito irá pensá-lo enquanto uma atividade exclusivamente estética, entendida aqui como

uma prática inspirada nas artes visuais e em representações teatrais de vanguarda, tais como o *happening* e a *performance art* (Taylor, 2013, p. 36).

Ao se apropriar das tradições teatrais e antropológicas, Diana Taylor (2013) reflete sobre a performance como um conceito que extrapola "a compartimentalização, seja ela por gênero (música-dança) ou participantes/atores, seja pelo efeito pretendido (religioso, sóciopolítico, estético) em que se baseia o pensamento cultural ocidental (p. 43). Ao conferir centralidade ao corpo, a autora supõe que a performance e os estudos da performance nos permitem levar a sério o repertório de práticas incorporadas como um importante sistema de conhecer e de transmitir conhecimento" (idem, p. 57).

Ao definir performance, Richard Schechner (2006) nos lembra que "uma pintura acontece em seu objeto físico; um livro acontece nas palavras, (...) mas uma performance acontece enquanto ação, interação e relação" (p. 04). Desejo frisar estas três últimas palavras pois acredito que elas carregam a singularidade que a lente teórica e metodológica da performance pode imprimir nos fenômenos comunicacionais, especialmente quando pensamos em formas culturais tais como as audiovisualidades musicais em rede. Afinal, a persona musical não existe em um vácuo, e sim em um determinado contexto sócio-histórico (relacionado e em interação com este); em relação e interação com específicas materialidades e tecnologias comunicacionais; e também em relação e interação com o seu público, que fará uma *leitura disciplinada* de sua performance a partir de um horizonte estético que diz respeito aos convenções, gêneros e linguagens audiovisuais que se entrecruzam no ambiente das plataformas. Assim, a raridade de uma performance não depende apenas de sua materialidade, mas também de sua interatividade – e a interatividade está sempre em fluxo (Schechner, 2006, p. 04). Isso nos convida a refletir sobre o fato de que, mesmo quando a performance audiovisual da persona musical esteja registrada e arquivada nas plataformas, ela é permanentemente atualizada pela recepção.

As performances podem ser generalizadas até o nível teórico da restauração do comportamento, mas como práticas concretas *cada e toda performance é específica e diferente da anterior*. As diferenças encenam as convenções e as tradições de um gênero, as escolhas pessoais feitas pelos atores, diretores e autores, os múltiplos padrões culturais, as circunstâncias históricas, e as particularidades da recepção (Schechner, 2006, p. 11-12)

Nesse sentido, o meu argumento aposta na utilização do termo *persona* no conceito de *persona* musical pois ele "nos permite examinar a 'interface' entre a 'pessoa real' e o 'self público'" (Marshall, 2014, p. 166), lembrando-nos sempre de que estamos diante de uma figura *em tensão*. Esta tensão diz respeito à realidade ontológica deste indivíduo no meio social - a factualidade de sua existência -, concomitante à sua necessária construção enquanto produto dos processos comunicacionais que publicizam este mesmo sujeito. Sublinho o trabalho de *incorporação* da *persona* como característica intrínseca ao *modo* como a performance da *persona* musical é construída: a máscara, ainda que contenha em si uma certa dimensão ficcionalizada da personalidade do artista, ainda sim está inscrita em uma materialidade corpórea, subscrita a um sistema industrial em que o seu significado e sua presença no mundo estão sendo constantemente disputados, tensionados, construídos e recompostos.

Os pressupostos levantados pelos autores nos direcionam para um outro conjunto de discussões, os quais não conseguirei trazer aqui pelo pouco espaço que disponho. Essa discussão diz respeito à função de autoria outorgada a alguns artistas inseridos nas dinâmicas da indústria musical e audiovisual, e se, de certo modo, poderíamos pensar uma autoria performática destes artistas musicais. Aqui cabe apenas dizer que a função-autor (Foucault, 1977) da *persona* musical me parece cumprir três principais aspectos: nomeia e cataloga as audiovisuais musicais disponibilizadas nas plataformas; opera enquanto uma instância jurídica (direitos autorais, propriedade intelectual, etc.) e econômica (a valoração de um determinado artista em detrimento de outros, quem recebe mais financiamento das grandes gravadoras transnacionais, como funcionam estes aspectos mercadológicos intrínsecos aos processos industriais do capitalismo); bem como social e afetiva, afetando o corpo do público e do artista em uma relação de interdependência, no qual o jogo de valoração, autenticidade e legitimação artística estão constantemente em disputa.

4. As audiovisuais musicais em rede e a capilaridade da narratividade pop nas plataformas

Acredito que o modo narrativo vinculado à linguagem do videoclipe tornou-se mais evidente conforme a plataformização foi ganhando terreno no contemporâneo, capilarizando os eventos narrativos vinculados à *persona* e tornando sua presença ubíqua digitalmente.

Apesar de acreditar que o desenvolvimento do modo narrativo vinculado à linguagem vem se desenvolvendo paulatinamente desde a consolidação do videoclipe na MTV, acredito que no contemporâneo, a sua complexidade aumenta. Neste trabalho pretendo construir uma perspectiva atualizada do conceito, encarando de frente o contexto plataformizado da cultura e a capilaridade em que a narratividade pop se desenvolve atualmente.

Aqui aciono o paradigma do videoclipe pós-MTV (Burns e Hawkins, 2019; Pereira de Sá, 2021; Korsgaard, 2017, 2019; Vernallis et al, 2020; Osborn, 2021), como pensado por importantes autores do campo comunicacional e audiovisual, enquanto um elemento teórico importante na compreensão sobre o videoclipe enquanto um artefato comunicacional que se transforma constantemente no contexto das plataformas. Por isso convoco a ideia de audiovisualidades por entender que não existe tão só os vídeos oficiais das músicas em circulação pelas redes, mas uma miríade de formatos que - sob o paradigma conceitual e estético-político do videoclipe pós-MTV - acionam a gramática do videoclipe clássico como uma matriz essencial na construção de outros modos possíveis para narrativizar a história pública vinculada à persona musical.

Em comum, o que os estudos mais recentes acerca do videoclipe sublinham são as ideias de transmidialidade e narrativa transmídia como aspectos fundamentais da narratividade proposta pela linguagem do videoclipe no contemporâneo, a crescente agenda de pesquisa em torno da persona musical como figura nuclear na compreensão dos jogos de significação do fenômeno, a emergência de diferentes formatos vinculados à linguagem do videoclipe e os aspectos socioculturais e políticos no que diz respeito à sua circulação, distribuição e consumo no contexto das plataformas.

Retomando minhas conceituações anteriores sobre a narratividade do videoclipe, e atualizando elas para o contexto das plataformas, considero haver um modo de narrar específico à linguagem audiovisual do videoclipe plataformizado, uma narratividade que extravasa do videoclipe oficial para dar conta de um *dever* inerente ao modo como a performance da persona musical funciona no contemporâneo. Neste trabalho, assim como em minha tese de doutorado, observo que os artistas musicais, especialmente os vinculados à música pop, prescrevem em suas audiovisualidades uma *narratividade pop*, ou, nos termos de David Bordwell, um *modo narrativo* intrínseco ao modo como a linguagem audiovisual do videoclipe se comporta.

Uma das características mais proeminentes deste modo narrativo, o qual tenho trabalhado extensivamente em minhas pesquisas anteriores (Dalla Vecchia, 2020, 2021, Pereira de Sá e Dalla Vecchia, 2021; Gutmann e Dalla Vecchia, 2022), é a ideia de fios condutores visuais. Ainda que eu acredite que a narrativa *em devir* da persona musical não seja fechada no sentido estrito do termo, ela vai se cristalizando em fios audiovisuais, registros das múltiplas encenações deste corpo e desta performance nas plataformas. Assim, a noção de *fios condutores visuais* se tornou muito útil para dar conta da fluidez e capilaridade da narratividade pop neste novo contexto, destacando os fluxos audiovisuais das plataformas ao invés de categorias estanques engendradas pela narratologia clássica. Os *visual leitmotifs*, categoria analítica primeiro trazida à tona por Cara Harrison em seu estudo sobre o álbum visual, pode ser traduzido como *motivos condutores* apresentados de maneira visual em uma determinada obra de arte.

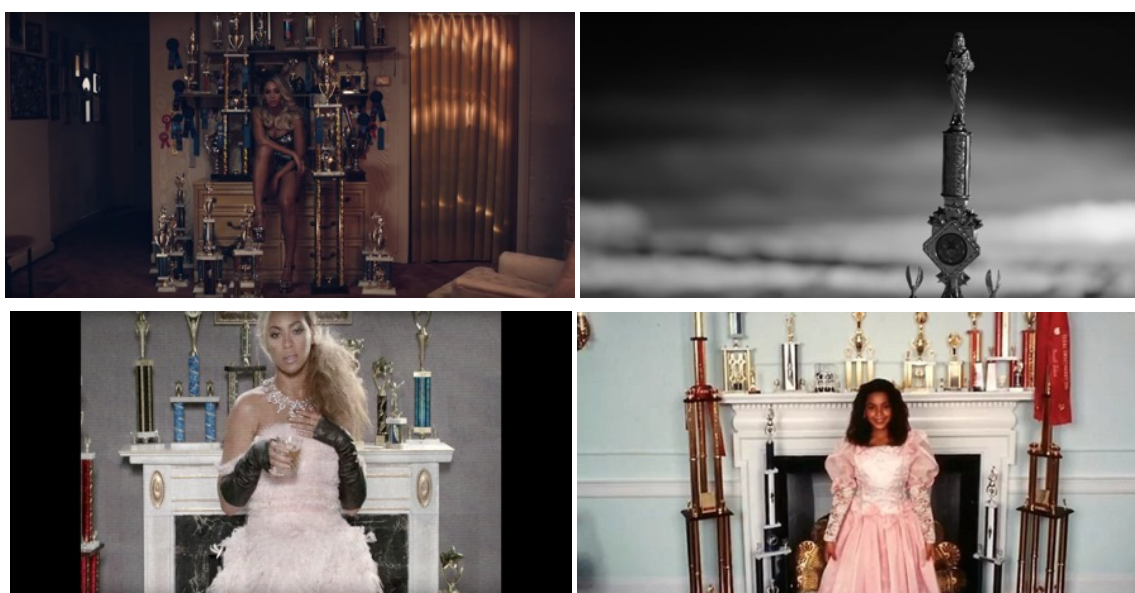
De acordo com o *Grove's Dictionary of Music*, leitmotif (motivo condutor) é "um tema, ou outra ideia coerente, claramente definida de modo a manter sua identidade se modificado em aparições subsequentes, e cujo propósito é representar ou simbolizar uma pessoa, objeto, lugar, ideia, estado mental, força sobrenatural ou qualquer outro elemento em uma obra dramática, geralmente operística, mas também vocal, coral ou instrumental". O termo foi cunhado por F. W. Jähns em seu livro *Carl Maria Von Weber in seinen Werken* (1871). Mas foi Wagner quem deu ao leitmotif um novo status como um elemento determinante da forma musical (Costantini, s/a, p. 01).

Neste caso, no uso da autora quanto no meu uso do termo, promovemos uma inversão ao transpor para a análise das audiovisualidades musicais, incorporando o *visual* no *motivo*. Ao invés de ser um motivo sonoro, torna-se um motivo visual, para que facilmente seja cooptado pelo espectador quando da espetatorialidade das diferentes audiovisualidades musicais. Ecoando as ideias de versos-gancho, acredito que os motivos condutores das audiovisualidades musicais em rede tornam-se uma das principais ferramentas de análise do fenômeno. Ele permite que, em um mesmo movimento, façamos ligações entre uma audiovisualidade e outra sem prendê-las a um modelo clássico de análise narrativa. Assim, objetos, personagens, cenários, maquiagem, figurinos e até mesmo angulações de câmera e cores podem ser pensados como motivos condutores visuais, elementos que criam uma ligação instantânea entre diferentes formatos e performances.

Um dos fios condutores mais proeminentes de *Beyoncé* (2013) é a utilização de troféus como símbolo da constante busca da artista pela perfeição, principalmente relacionado à sua

carreira musical. Em várias cenas de *Pretty Hurts*, por exemplo, vídeo que abre o álbum visual, a artista encontra-se em uma sala rodeada por troféus, encarando fixamente a câmera enquanto os primeiros acordes da música se desvelam. No videoclipe, a artista incorpora uma miss que faz de tudo para conquistar a glória de ser coroada a mulher mais bonita do país, nem que para isso precise recorrer a medidas extremas para se manter magra e impecável.

Figura 1 - Cenas dos videoclipes de "Pretty Hurts", "Drunk in Love", "Grown Woman" e uma fotografia de infância da artista utilizada no álbum visual, respectivamente (da esquerda para a direita). Aqui podemos perceber o uso recorrente de troféus, fios condutores que simbolizam a busca incessante da artista pela vitória e reconhecimento. Fonte: YouTube.



Mais a frente, no vídeo de *Drunk in Love*, terceira faixa musical e audiovisual do projeto, o troféu utilizado anteriormente por Beyoncé reaparece em suas mãos. Dessa vez a artista encontra-se na praia, junto de seu marido (o rapper Jay-Z), e canta sobre estar embriagada de amor. Aqui podemos observar que o troféu, símbolo da quebra entre um ideal de perfeição e a verdadeira felicidade da artista, reaparece em um momento específico, no qual Beyoncé vive a plenitude de sua realização pessoal. O objeto neste novo contexto visual aponta para a superficialidade das conquistas pessoais se não compartilhadas com as pessoas que amamos. Aqui, ao contrário da atmosfera melancólica de *Pretty Hurts*, vemos o casal feliz entoando uma melodia sobre o amor e o prazer, incorporando o troféu na cena como uma lembrança de que nem tudo na vida precisa ser sobre ganhar e ser a melhor pessoa do mundo.

Um dos fios condutores mais claros, evidentemente, é a própria performance da persona musical, a qual traz figurinos, maquiagem, adereços corporais, maquiagem, movimentos coreográficos, gestualidades e a própria vocalização como vetores de uma continuidade entre suas diversas audiovisuais. Assim, aliado às conceituações anteriores sobre o constituição da persona musical enquanto categoria analítica, podemos dizer que a sua *assinatura performática* é um dos fios condutores mais proeminentes deste tipo de narrativa, pois está inscrita na própria corporalidade do artista.

Um dos trabalhos em que esta dramaturgia da narrativa pop se vê mais presente é no álbum visual *Lemonade* (2016), cuja estrutura musical, narrativa e visual se entremeiam de forma bastante simbiótica com aspectos da vida privada, ou, em outros termos, factual de Beyoncé.

A relação conjugal entre Beyoncé e Jay-Z parecia harmoniosa desde o casamento de ambos em 2008, até que um evento veio para desestabilizar o conto de fadas moderno. O ponto limiar de ruptura parece ser marcado pelo episódio divulgado com exclusividade pelo canal de televisão TMZ, em que Solange Knowles, irmã de Beyoncé, aparece em um elevador agredindo fisicamente o então cunhado Jay-Z. As imagens foram captadas por uma câmera instalada no elevador do local no qual ocorreu uma *after-party* (festa posterior ao evento) do Baile Met Gala de 2014. Após o incidente, nem Beyoncé e nem Jay-Z se pronunciaram abertamente sobre o assunto, fato este que gerou inúmeras controvérsias.

Apesar de não ter havido um divórcio propriamente dito, podemos pensar no episódio do elevador como um importante ponto de inflexão na narrativa autoral de Beyoncé, já que parte de sua narrativa autoral-audiovisual era baseada na relação construída com o rapper estadunidense. As especulações em torno deste evento povoaram a internet durante muitos meses e as suspeitas de traição por parte de Jay-Z tornaram-se um dos rumores mais proeminentes.

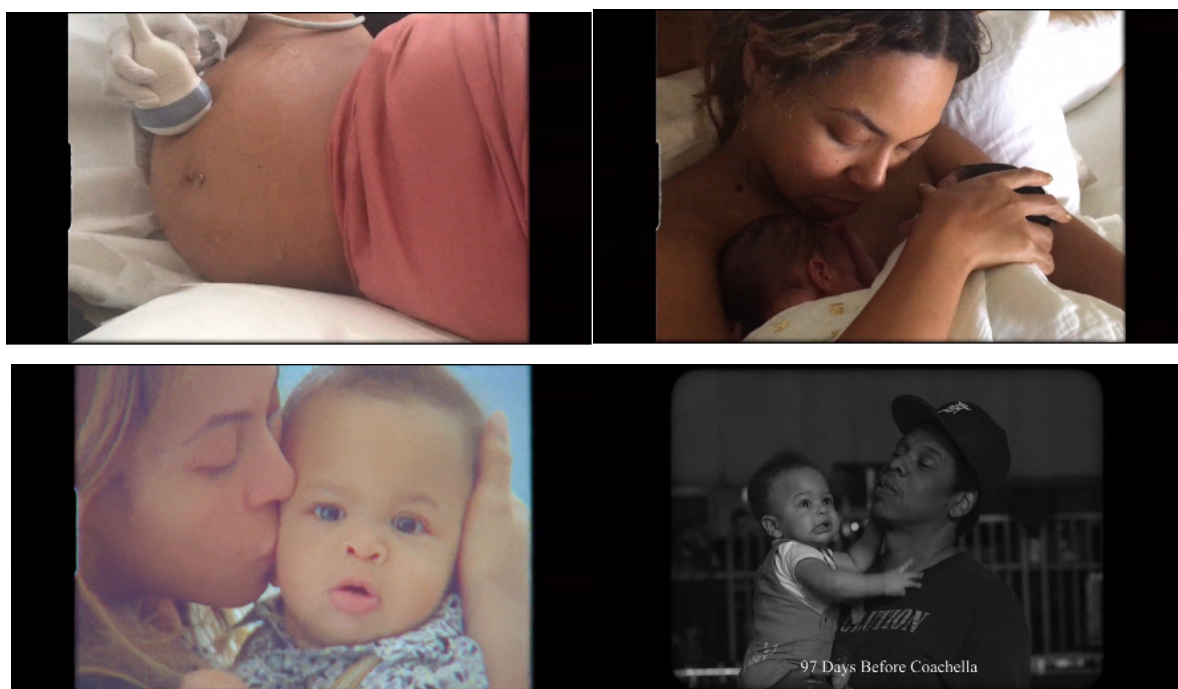
Alguns anos depois, podemos dizer que houve uma escalada da crise matrimonial com o lançamento mundial de *Lemonade*, sexto álbum de estúdio de Beyoncé Knowles e o segundo álbum visual da artista, lançado dois anos após o fatídico incidente no elevador, em 23 de abril de 2016. Em *Lemonade*, Beyoncé nos narra as fases do luto por conta de um relacionamento em declínio, encenando o abandono, a traição e a dor pela perda de sua relação conjugal. Apesar de representar um processo de cura para a artista, o lançamento de *Lemonade* no mercado

mundial trouxe novamente à tona o episódio no elevador relatado acima, fazendo com que as controvérsias em rede ressurgissem na internet.

Assim como em *Lemonade*, álbum no qual a artista abordou a experiência negra a partir da perspectiva feminina, em *Homecoming*, ela aborda a experiência de negritude a partir de outro viés, fortemente atrelado à educação e à excelência negra em diversas universidades. Várias faculdades e universidades historicamente negras tiveram exibição exclusiva em 16 de abril de 2018, incluindo Howard e Texas Southern. O figurino de Beyoncé é um motivo condutor bastante proeminente, que aponta para o contexto educativo ao fazer alusão às fraternidades típicas das universidades nos EUA.

O filme-concerto intercala as suas apresentações musicais com passagens documentais, sublinhando a específica direção estética e factual que o filme-concerto toma. Em um destes momentos, por exemplo, ouvimos Beyoncé em *voice over*, falando sobre os talentos que conseguiu para a orquestra, *backing vocals* e dançarinos, todos negros. Outro momento bastante emblemático é quando ela narra sobre a gravidez dos gêmeos Rumi e Sir que teve em 2017, fato este que inclusive a fez cancelar sua participação no Coachella do ano anterior. Neste trecho, a artista fala sobre as dificuldades que teve durante a gravidez e como foi difícil ganhar o seu corpo e a sua mente de volta, pois não se sentia ela mesma.

Figura 2 - Imagens de um dos interlúdios de *Homecoming*. Fonte: Netflix



Neste momento de *Homecoming*, a cantora fala sobre as dificuldades na gravidez, sobre retorno ao seu antigo corpo e como estava o seu estado de espírito no puerpério.

As passagens documentais em *Homecoming*, de um teor extremamente pessoal e em um tom confessional, borram os limites entre o ficcional e o factual, trazendo à tona mais uma característica da narratividade pop tal como proponho neste trabalho. Como citado anteriormente, a teoria clássica centrou-se demasiadamente nas narrativas ficcionais, negligenciando a factualidade, a experiência cotidiana e o "mundo real" como dimensões impregnadas, também, de narratividade. Esta discussão relaciona-se com o caráter dubio, tal como levantado nos tópicos anteriores, sobre a natureza simultaneamente ficcional e factual da persona musical encarnada pelo artista, especialmente em suas audiovisuais musicais. Aqui entram em disputa tipos de narrativa presentes, por exemplo, em documentários, *reality television* e biografias.

Outra passagem bastante importante do álbum visual *Lemonade*, que nos ajuda a compreender melhor este aspecto é a faixa *Sandcastles*, a oitava do álbum fonográfico que representa, no álbum visual, o ato de perdão. Utilizando como metáfora um castelo de areias dissolvido pelas águas do mar, Beyoncé parece disposta a reconstruir este castelo e a perdoar a infidelidade do marido. Na introdução da faixa audiovisual somos apresentados ao seguinte poema declamado pela artista:

Me batize, agora que a reconciliação é possível.
Se vamos nos curar, que seja glorioso.
Dez mil garotas levantam seus braços.
Você se lembra de nascer?
Você é grato pelo quadril que se alargou?
O veludo de sua mãe, e o da mãe dela, e o da mãe dela.
Há uma maldição que será quebrada.



Nas sequências iniciais da música, podemos ver o disco *Silk and Soul* de Nina Simone, importante artista negra norte-americana, que lutou durante muitos anos contra o racismo estrutural que assolou os EUA durante os anos 1960. Também se destacou por posicionar-se contra o racismo na crescente onda que tomou os Estados Unidos na década de 1960. Em outro momento, podemos ver uma obra de arte em que um vaso quebrado é colado com outro, representando a possível cura que *Sandcastles* procura representar.

Figura 3 - Printscreens de alguns comentários publicados na página do videoclipe oficial de *Sandcastles* disponibilizado no canal de Beyoncé no YouTube. Fonte: YouTube.



@amandacole6673 há 4 anos

I love that Jay-Z went to therapy and got to the root of his issues and WHY he was cheating. Because it usually has very little to do with the relationship and everything to do with a person avoiding trauma. A lot of men avoid thinking about trauma (something that feels bad) from their lives by using sex (something that feels good). He was willing to put in the work and get some healing for HIMSELF, which takes a strong person. I can understand why Beyoncé was willing to reconcile the relationship, despite her own trauma when it comes to cheating fathers.



 3,8 mil  Responder

▼ 29 respostas



@thankyou2825 há 4 anos



Beyoncé has such a powerful way of expressing her pain, she makes you feel like how she felt during the cheating. I can't imagine just how painful it is to be cheated on by the one who was always supposed to be at your side, share your love with, this person that has betrayed your trust was the one who you trusted the most. I don't think I'll be as strong as Beyoncé to stay and work through the relationship. I'd be too hurt

 363  Responder



@ABeautifulMess101 há 5 anos

I love that she put her actual husband in this video. It gives it so much more meaning and feeling.

 3,6 mil  Responder

▼ 8 respostas

Nos comentários acima, retirados da página no qual a faixa audiovisual *Sandcastles* está disponibilizada no canal oficial de Beyoncé no YouTube, podemos perceber que alguns usuários conectam a audiovisualidade à presença de Jay-Z nos planos, dizendo como esta característica confere "mais sentido e emoção" à faixa audiovisual. Outro usuário elogia a capacidade de Beyoncé em expressar sua dor na música, dizendo que a sua música e seus visuais "a fazem sentir como se estivesse vivendo a traição que a artista viveu". Por fim, o usuário conclui que "não acho que seria tão forte quanto a Beyoncé foi para ficar e superar o relacionamento". Um usuário, em especial, faz um comentário bastante contundente, relacionado a audiovisualidade também ao relacionamento de Beyoncé com Jay-Z:

Adoro o fato de Jay-Z ter feito terapia e chegado à raiz de seu problema e do motivo pelo qual estava traindo. Porque geralmente isso tem muito pouco a ver com o relacionamento e tudo a ver com o fato de a pessoa evitar um trauma. Muitos homens evitam pensar em traumas (algo que é ruim) de suas vidas usando o sexo (algo que é bom). Ele estava disposto a se esforçar e a se curar, o que exige uma pessoa forte. Posso entender por que Beyoncé estava disposta a reconciliar o relacionamento, apesar de seu próprio trauma em relação a pais traidores (Print 1).

Figura 4 - Imagens do videoclipe oficial de *Sandcastles*, retirado do álbum visual *Lemonade*. Fonte: YouTube.



5. Considerações finais

Olhar para as audiovisualidades em rede relacionadas à música pop, portanto, parece ser olhar tanto para a história de desenvolvimento do videoclipe na televisão como para o oceano de possibilidades que a cultura digital oferece em termos estéticos, narrativos e de linguagem. Nesse sentido, o presente trabalho buscou articular discussões acerca do desenvolvimento da linguagem do videoclipe na televisão que se atualiza em diferentes formatos, telas e plataformas no contexto das plataformas. Esta linguagem, por sua vez, parece ter como força motriz a música e a performance musical do artista que a entoa, atributos que me parecem essenciais na compreensão do modo narrativo vinculada à linguagem do videoclipe, o qual constrói a narrativa autoral da persona musical neste novo ecossistema. Em suma, este trabalho, assim como a minha tese, pretende defender que as audiovisualidades musicais em rede bebem das gramáticas e convenções audiovisuais do videoclipe clássico para

ramificar o alcance da música nas plataformas de *streaming* contemporâneas, desenvolvendo universos audiovisuais e autorais em torno das personas que tais produtos buscam representar.

Referências Bibliográficas

AHONEN, Laura. **Mediated music makers**. Constructing author images in popular music. Dissertação. Faculty of Arts at the University of Helsinki. Finnish Society for Ethnomusicology Publ. 16, 2007.

AUSLANDER, Philip. **Liveness**: Performance in a mediatized culture. Nova Iorque: Routledge, 2008.

AUSLANDER, Philip. On the Concept of Persona in Performance. **Kunstlicht**, Vol. 36, n. 3, 2015.

AUSLANDER, Philip. Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto. **Contemporary Theatre Review**, 2004, 14:1, 1-13, DOI: 10.1080/1026716032000128674

BORDWELL, David. Principles of narration. In: SIMPSON, Philip (et al). **Film theory**: critical concepts in media and cultural studies. London: Routledge, v. 2, 2004, pp. 245-267.

BORDWELL, David. Part One: Some theories of narration. In: **Narration in the Fiction Film**. The University of Wisconsin Press, 1985.

BREMBILLA, Paola. Transmedia Music: The values of music as a transmedia asset. In: M. Freeman, R. Rampazzo Gambarato (eds.), **The Routledge Companion to Transmedia Studies**, New York, Routledge 2019, pp. 82 – 89).

BROWNE, Nick. The political economy of the television (super) text. *Quarterly Review of Film Studies*, Summer 1984.

BURNS, Lori. Multimodal Analysis of Popular Music Video: Genre, Discourse, and Narrative in Steven Wilson's "Drive Home". In: Rodriguez, Carlos Xavier: **Coming of Age**: Teaching and Learning Popular Music in Academia. MI: Michigan Publishing, 2017.

BURNS, Lori; Hawkins, Stan (eds). **The Bloomsbury Handbook of Popular Music Video Analysis**. Bloomsbury Publishing Inc., 2019.

CARDOSO FILHO, Jorge; GUTMANN, Juliana Freire. Performances como expressões da experiência estética: modos de apreensão e mecanismos operativos. **Intexto**, Porto Alegre, n. 47, p. 104-120, 2019.

CHATMAN, Seymour. **Story and discourse**: narrative structure in fiction and film. Ithaca: Cornell University Press, 1978.

CURRIE, Gregory. **Narrative and Narrators**: a philosophy of stories. Oxford University Press, 2010.

DALLA VECCHIA, Leonam. **O Álbum Visual e a Reconfiguração de Formatos Audiovisuais na Cultura Digital**. 2020. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro.

DALLA VECCHIA, Leonam; DORNELLES, Wagner dos Santos. Uma odisseia em nove atos: configurações estéticas e dimensões performáticas do álbum visual na cultura digital. **Revista Brasileira de Música**, v. 33, n. 1, jan.–jun. 2020.

DALLA VECCHIA, Leonam. The Carters: performances, roteiros e dramas de um casal em crise. In: SOARES, Thiago; LINS, Mariana; MANGABEIRA, Alan (eds.). **Divas pop: o corpo-som das cantoras na cultura midiática**. Selo UFMG, 2021.

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

EDMOND, Maura. Here We Go Again: Music Videos after YouTube. **Television & New Media**, vol. 15(4) pp. 305 – 320, 2014. DOI: 10.1177/1527476412465901

ELSAESSER, Thomas; Hagener, Malte. **Film Theory: An Introduction through the Senses**. Nova Iorque: Routledge, 2010.

FLUDERNIK, Monika. **An Introduction to Narratology**. Nova Iorque: Routledge, 2009.

FLUDERNIK, Monika; RYAN, Marie-Laure. Factual Narrative: An Introduction. In: **Narrative Factuality: A Handbook**. De Gruyter, 2019.

FRITH, Simon. **Performing Rites: On the Value of Popular Music**. Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press, 1996.

FRITH, Simon; GOODWIN, Andrew; GROSSBERG, Lawrence et al. **Sound and Vision: The Music Video Reader**. Londres e Nova Iorque: Routledge Inc. 1993.

GENETTE, Gérard. **Narrative Discourse: An Essay in Method**. Itaha, Nova Iorque: Cornell University Press, 1980.

GERSTNER, David. A. The Practices of Authorship. In: GERSTNER, David A.; STAIGER, J. (eds). **Authorship and Film**. Routledge: Taylor & Francis Group, 2002.

GILES, David C. A Typology of Persona as Suggested by Jungian Theory and the Evolving Persona Studies Literature. **Persona Studies**, vol. 6, no. 1, 2020.

GOODWIN, Andrew. **Dancing in the Distraction Factory**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.

GUTMANN, Juliana Freire. **Audiovisual em rede: derivas conceituais**. Belo Horizonte, MG: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2021.

GUTMANN, Juliana; DALLA VECCHIA, Leonam. Lives Musicais em Performance: mise-en-scène e encenações audiovisuais do “ao vivo” em Billie Eilish. **Revista Eco-Pós**, v. 25, n.1, 274 - 300, 2022. DOI: 10.29146/ecops.v25i1.27855.

HARRISON, Cara. **The Visual Album as a Hybrid Art-Form: A Case Study of Traditional, Personal and Allusive Narratives in Beyoncé**. 2014. 82 f. Dissertação de Mestrado em Cultura Visual – Lund University, Lund - Suécia, 2014.

HOLZBACH, Ariane Diniz. **A invenção do videoclipe: a história por trás da consolidação de um gênero audiovisual**. Editora Appris, 2016.

JANOTTI JUNIOR, Jeder; SOARES, Thiago. O videoclipe como extensão da canção: apontamentos para análise. **Revista Galáxia** – n. 15, junho de 2008. Pp. 91 – 108.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2009.

JIRSA, Tomáš; KORSGAARD, Mathias. The Music Video in Transformation: Notes on a Hybrid Audiovisual Configuration. **Music, Sound and The Moving Image**. 13 (2) 111-122. doi: 10.3828/msmi.2019.7

KAPLAN, Ann E. **Rocking Around the Clock**. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1988.

KORSGAARD, Mathias. **Music video after MTV**: Audiovisual studies, new media, and popular music. Routledge Press, 2017.

KORSGAARD, Mathias. Changing Dynamics and Diversity in Music Video Production and Distribution. In: BURNS, Lori; HAWKINS, Stan. **The Bloomsbury Handbook of Popular Music Video Analysis**. Bloomsbury Academy, 2019.

MARSHALL, David P.; MOORE, Christopher; BARBOUR, Kim. **Persona studies: and introduction**. Wiley Blackwell, 2020.

MARSHALL, David; BARBOUR, Kim. Persona as method: exploring celebrity and the public self through persona studies. **Celebrity Studies**, 6(3):1-18, July 2015.

METZ, Christian. **Film language: a semiotics of the cinema**. Chicago: The University of Chicago Press, 1974.

MITTELL, Jason. **Complex TV**: The poetics of contemporary television storytelling. New York University Press, 2015.

MUANIS, Felipe. A Imagem-Ritmo e o Videoclipe no Audiovisual. **Revista Galáxia** (São Paulo, online), n. 24, p. 64 - 76, dezembro de 2012.

PEREIRA DE SÁ, Simone. **Música Pop-Periférica Brasileira**: videoclipes, performances e tretas na cultura digital. Curitiba: Appris, 2021.

PEREIRA DE SÁ, Simone; DALLA VECCHIA, Leonam. O álbum visual Kisses e a construção da *star persona* de Anitta. In: PEREIRA DE SÁ, S.; AMARAL, A.; JANOTTI, J. **Territórios afetivos da Imagem e do Som**. Belo Horizonte, Selo Editorial UFMG, 2021.

PEREIRA DE SÁ, Simone; DALLA VECCHIA, Leonam; STOFFELS, Leandro. Criolo e comunidade LGBTQIA+ entre controvérsias e alianças: uma análise do projeto “Etérea”. **Revista Fronteiras – estudos midiáticos**, 24(1):127-140, janeiro/abril 2022.

POELL, T.; NIEBORG, D.; VAN DICK, J. Plataformização. **Revista Fronteiras – Estudos Midiáticos** 22(1), janeiro/abril 2020. Doi: 10.4013/fem.2020.221.01.

RYAN, Marie-Laurie. Fact, Fiction and Media. In: **Narrative Factuality: A Handbook**. De Gruyter, 2019.

SAYAD, Cecilia. **Performing authorship**: self-inscription and corporeality in the cinema. I.B. Taurus, 2013.

SCHECHNER, Richard. What is a Performance? In: **Performance Studies: an Introduction**. New York & Londres: Routledge, p. 28 - 51, 2006.

SEDEÑO-VALDELLÓS, Ana. El álbum visual como proyecto transmedia: Videoclip y experiencia transmedia en la música popular. **Journal of Sound, Silence, Image and Technology**. Número 2, dezembro de 2019, pp 104-115

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

SOARES, Thiago; POLIVANOV, BEATRIZ; Amaral, Adriana. Disputas sobre Performance nos Estudos de Comunicação: Desafios Teóricos, Derivas Metodológicas. **Intercom - RBCC**: São Paulo, v. 41, n. 1, p. 63-79, jan/abr. 2018.

STERNE, Jonathan. **MP3**: the meaning of a format. Durham & London: Duke University Press, 2012.

STRAW, Will. In Memoriam: the music CD and its end. **Design and Culture Magazine**: UK, v. 1, n. 1, p. 79 - 92, 2009.

TAYLOR, Diana. **O Arquivo e o Repertório**: Performance e Memória Cultural nas Américas. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

VERNALLIS, Carol. **Experiencing Music Video**: Aesthetics and Cultural Context. Columbia: Columbia University Press, 2004.

VERNALLIS, Carol. Strange people, weird objects: the nature of narrativity, character, and editing in music videos. In: Beebe, Roger, Middleton, Jason (orgs). **Medium Cool**: music video from sonnets to cellphones. Duke University Press, 2007.

WILLIAMS, Raymond. **Televisão**: tecnologia e forma cultural. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2016.