

***Lotus flower* – Diferença e repetição na performance midiática¹**

Lotus flower – Difference and repetition in media performances

Fabricio Lopes Silveira | fabriciosilveira@terra.com.br

Jornalista graduado pela UFSM, mestre em Comunicação e Informação (UFRGS), doutor em Comunicação (Unisinos) é professor e pesquisador junto ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Unisinos-RS.

Resumo

O artigo discute a noção de *performance midiática*, suas variações e caracterizações. Especificamente, examina o videoclipe *Lotus flower*, para a música homônima do conjunto inglês Radiohead, incluída no álbum *The king of limbs* (2011). *Lotus flower* dá insumos interessantes para pensarmos a performance tanto como “engajamento do corpo” quanto como jogo compartilhado entre público e artista.

Palavras-Chave: Performance; Videoclipe; *Lotus flower*.

Abstract

The article discuss the notion of media performance, its variations and characterizations. Specifically, it examines Lotus flower videoclip, for the song of the English band Radiohead, part of the album The king of limbs (2011). Lotus flower is an interesting case to think the performance in such a way as “enrollment of the body” as well as a game shared between public and artist.

Keywords: Performance; Videoclip; *Lotus flower*.

De saída, sem dúvida, o clipe de *Lotus flower* espanta. Motivos não faltam. Entretanto – para o bem e/ou para o mal –, não são os motivos que esperaríamos, não são os nossos motivos habituais. Inicialmente, não parece, de fato, um “grande” videoclipe, um lançamento de vulto, como convém aos atuais ícones pop. Nele não encontramos, por exemplo – apenas para suscitarmos algumas reflexões iniciais –, os exageros e a voluptuosidade de Beyoncé em *Single ladies*. Não encontramos nem mesmo as referências explícitas ao cinema (ao cinema de Quentin Tarantino, sobretudo) e os maneirismos de *Telephone*, de Lady Gaga².

Produzido e dirigido por Garth Jennings, que trabalhara anteriormente com R.E.M., Blur e Beck, *Lotus flower* não parece afinar-se à reputação simultaneamente *cult*, *indie* e *mainstream* adquirida pelos ingleses do Radiohead a partir do álbum *Ok Computer*, de 1997 (Cf. REYNOLDS, 2006). A impressão inicial é a de que não está à altura da expectativa que o cercava, à altura das cifras manuseadas e movimentadas pelo conjunto ao longo da última década. No clipe, não há nada assim tão superlativo ou bombástico. Tampouco é inventivo e tecnologicamente arrojado como o vídeo anterior, para a música *House of cards*³, do álbum *In rainbows* (2007). Ao invés disso, é muito econômico, é básico demais. Em boa medida – para o olhar incauto, ao menos –, é até pobre, tanto no que diz respeito à produção, às estratégias de marketing e aos recursos mobilizados quanto no que se refere à concepção, à proposta estética que enfim nos é apresentada. Trata-se de uma peça um tanto estranha, sem paralelos, inclusive, na própria videografia da banda⁴.

O que temos, em síntese – tomando como termo de comparação a maior parte dos vídeos musicais, a produção mais convencional e padronizada, mais tradicionalmente identificada com a rubrica da MTV –, são poucos planos, poucos cenários, poucos cortes e pouca luz. Aliás, as sombras e os tons escuros priorizados contribuem para a atmosfera íntima e introspectiva criada. A iluminação não é necessariamente fraca. Ao contrário, é forte, mas muito direcionada, muito pontuada, contribuindo para que o foco se concentre apenas em Thom Yorke, para que a exposição do cantor e a impressão de proximidade com ele sejam maiores.

Em decorrência, outro motivo que chama a atenção é justamente a performance, o desempenho cênico de Yorke (Figura 01). Totalmente à frente, sozinho, o olhar da câmera fixado exclusivamente nele, praticamente o tempo todo, o cantor requebra, salta, movimenta-se, abaixa-se, contrai o corpo de modo aparentemente aleatório. A princípio, não parece haver referência alguma, coordenação alguma em relação àquilo que estamos ouvindo. Às vezes, nem mesmo seus movimentos labiais estão sincronizados às palavras (à letra da canção) que escutamos. Parece haver ali um outro ritmo, uma outra marcação de tempo, um outro compasso, alheios àquilo que sentimos, aos batimentos que percebemos e que, de fato, nos mobilizam, afetam o nosso corpo e a nossa pulsação diante da música.



Figura 01 - A dança de Thom Yorke em Lotus flower

Vestido como se fosse Alex DeLarge, lembrando um pouco vagamente o personagem de *Laranja Mecânica* (*Clockwork orange* [1962], do escritor inglês Anthony Burgess, depois adaptado para o cinema por Stanley Kubrick [1971] – e esta talvez seja a única e, ainda assim, muito remota alusão ao cinema [Figuras 02 e 03]), Thom Yorke faz gestos e trejeitos indecifráveis, convulsivos, segura o chapéu enquanto canta, leva as mãos aos bolsos, às vezes bate palmas. Quase sempre, essas ações resultam dissociadas (ou dissociando-se) do andamento regular da canção.



Figuras 02 e 03

À esquerda, a ilustração reproduz a imagem do personagem Alex DeLarge, interpretado pelo ator Malcolm McDowell, no filme *Laranja Mecânica*; à direita, as feições e as vestes assemelhadas de Thom Yorke

O vídeo explora essa dança intuitiva, ancora-se inteiramente nela. Adere a essa presença estranha, aproxima-se dela o máximo que pode. A julgar pelos padrões praticados (instituídos, ou quase) pela publicidade e pela indústria da moda, Thom Yorke não é um homem bonito: talvez magro demais, possui a pálpebra do olho esquerdo levemente caída, não é suficientemente alto, tem as sobrancelhas desequilibradas, um pouco irregulares, assim como os dentes, o cabelo oleoso e desarrumado, a barba por fazer. E é assim que o vemos dançar:

quase às escuras, sem produção, sem freios e sem vaidades (sem vaidades, freios e produção aparentes, ao menos). E assim o vemos muito de perto, de modo quase íntimo, como se também estivéssemos ali, fisicamente presentes naquele galpão abandonado onde se passa a ação – não se sabe ao certo, mas o local onde ocorre aquela *mise-en-scène* pode ser também uma ampla garagem, o palco de um teatro antigo ou um depósito vazio.

De todo modo, mascarando-se, escondendo-se um pouco numa certa “despretensão de superfície”, o vídeo guarda, na verdade, sutilezas bem interessantes e complexidades bem menos evidentes. Sua riqueza – aquilo que o torna um objeto intrigante e provocativo, conforme julgamos – é o modo como convoca e chama à discussão o conceito de *performance midiática*. *Lotus flower* nos proporcionaria, portanto, uma ótima oportunidade para empregarmos tal noção – de performance, obviamente –, bem como para debatermos suas variações, suas caracterizações e algumas das possibilidades teóricas e metodológicas que teríamos para apreendê-la⁷.

Nossa hipótese – talvez seja útil adiantá-la, desde já – é a de que o clipe – conhecido, informalmente, de modo bem-humorado, como o “clipe da dancinha de Thom Yorke” – acaba se impondo, vem a definir-se, acima de tudo, pela singularidade radical que instaura, a despeito de sua aparente simplicidade, como já alegamos, e a despeito ainda de seu posicionamento num contexto de práticas culturais recursivas, de inegáveis tendências revisionistas, como são as práticas da cultura popular massiva (por um lado, “presas ao passado” – ao que há de mais representativo no passado –; por outro, submetidas e confrontadas à diversidade da produção contemporânea, com seus múltiplos veios, seus nichos mais obscuros e restritos, seus muitos modos de fazer bem-feito)⁸.

Como sabemos, o universo da música popular massiva e, dentro dele, mais especificamente, o repertório de vídeos musicais alusivos e associados a *pop stars* e astros do rock, sejam eles os clássicos recentes ou clássicos nem tão recentes, já é relativamente extenso. Dispomos já de um bom acervo de referências sólidas e consideráveis. Com isso, há também prescrições muito marcantes dos gêneros textuais, com os quais sempre se pode (ou com os quais é quase impossível não se) debater. Mesmo assim, aí contextualizado, mesmo “prestando contas”, sofrendo (um pouco ou nem tão pouco) a “angústia da influência”, e deixando-se explicar, inclusive, ao menos parcialmente, por eventuais paralelos com certos “mitos generacionais”, por certas “reverberações comparativas” (cf. SOARES, 2010), aquilo que resta, o importante saldo que *Lotus flower* nos deixa é o de uma *diferença radical* e quase exasperante, digna de nota (e/ou digna de cópia, como veremos).

Se fôssemos apanhá-lo num recorte sincrônico, justapondo-o a outros videoclipes recentes com os quais guarda certas semelhanças formais – no modo como recorre aos elementos da linguagem audiovisual, por exemplo –, poderíamos relacioná-lo aos clipes de *I cut like a buffalo* (2009), de The Dead Weather, com Jack White à frente, e *Cornerstone* (2009), do grupo inglês Arctic Monkeys, protagonizado pelo vocalista Alex Turner. Todos esses vídeos – *Lotus flower* se junta a eles – compartilham a mesma economia no emprego dos recursos visuais: em linhas gerais, temos um único plano, um

único quadro, praticamente nenhum corte, não há elementos cênicos, a luz é trabalhada de modo bastante rudimentar, a ênfase (o olhar) da câmera recai exclusivamente sobre aquele que se movimenta diante dela (no caso, os músicos, enquanto cantam e interpretam; ao lado de Jack White, em específico, uma dançarina faz a dança do ventre, em contraponto aos passos espontâneos do cantor – que, aliás, dirigiu o vídeo). *Lotus flower* ruma na mesma direção, vale-se também da mesma simplicidade (ou economia) formal.

Por outro lado, caso o examinássemos agora numa perspectiva histórica, numa visada diacrônica – tudo isso apenas para que possamos, aos poucos, “abri-lo” à análise, para que comecemos a sondá-lo –, poderíamos então equipará-lo a *Time will crawl*, de David Bowie (um clipe dos anos 1980; 1987, mais precisamente), e *I praise you*, de Fatboy Slim, concebido, dirigido e produzido por Spike Jonze, em 1999. Ambos, assim como *Lotus flower*, são registros orientados para o corpo (Cf. MELIN, 2008), estão totalmente dedicados à exposição da performance corporal desses artistas, dão à dança um lugar de destaque e valem-se do apoio, da atuação e da participação criativa de companhias de dança, bailarinos e coreógrafos profissionais⁹.

Direcionado, flagrantemente, à problematização das fronteiras entre música, vídeo e dança, brincando com as possibilidades de combiná-los, dissociá-los, dispondo-os em diferentes e inéditas relações de predominância, incorporação e dependência mútuas, o clipe questiona o sentido e a expectativa de uma performatização genuinamente convergente, bem acabada e bem resolvida, de (ou entre) todas essas formas expressivas. Tendo logrado sucesso ou não – isso o espectador irá julgar noutra momento –, o ensaio dessas (des) articulações irá garantir, ao menos, um modo muito particular e muito bem-sucedido, aí sim, de inserir-se, transitar, diferenciar-se e repercutir no interior da sociabilidade midiática.

Nessa trama, é então a dança cambaleante de Thom Yorke que ganha destaque (e, como tal, reclama maior atenção). Embora pareçam desordenados e até esdrúxulos, os movimentos do cantor não são travados nem interrompidos, não vacilam. Ao contrário, são movimentos limpos, seguros e completos. Yorke parece ter intenções e orientações muito claras, parece saber o que está fazendo. Na verdade, os passos apenas aparentemente trôpegos que vemos no vídeo – e que foram descritos pelo jornal britânico *The Guardian* como “uma mistura de Marcel Marceau, Napoleon Dynamite e uma criança com uma abelha perto do ouvido, dando a impressão geral de um amigo muito bêbado que se recusa a sair da pista de dança” – foram coreografados por Wayne McGregor, um dos mais respeitados coreógrafos de dança contemporânea da Inglaterra¹⁰. Aliás, o nome de sua companhia (*Random Dance*¹¹ [algo como “dança randômica”]) é bastante sintomático e elucidativo daquilo que observamos no clipe.

Não é difícil imaginar McGregor estudando minuciosamente o “programa motor”¹² de Thom Yorke, decupando e traduzindo aquela idiossincrática expressividade corporal numa pauta, ou algo assim, num esquema gráfico qualquer¹³, de modo a poder debater e revisar as posturas básicas, os pontos de inflexão, a tônica, a sequência e a ordem geral dos movimentos com o próprio

Yorke, trazendo à consciência o seu desempenho e ensinando-o a ser quem já é, a dançar como só ele mesmo dança. Tudo para potencializar aquela diferença, assumir e acentuar a singularidade extrema daqueles gestos, destacando-os, selecionando-os para que possam “sobreviver por um tempo suficiente que lhes permita serem reconhecidos como ‘daquela’ corpo” (KATZ *in* PEREIRA & SOTER, 2006, p. 23). Começa aí a construção desta incômoda ou admirável (de qualquer modo, muito midiática) personalização.

Além da dança, contudo, algo mais salta à vista. Desde que foi lançado, em 16/2/2011, o vídeo deflagrou, em torno de si, uma “cascata de versões”. São inúmeras as adaptações do clipe, os *remakes*, as refilmagens, as vezes em que foi citado, as apropriações e as paródias que dele foram feitas, disseminadas em *sites* de compartilhamento, em listas de discussão ou em outros ambientes midiáticos. Evidência disso é o site www.dancingthom.tumblr.com, cuja finalidade é justamente reunir toda essa longa série de cópias, citações, arremedos e paródias. No final de abril – pouco mais de dois meses depois da aparição do vídeo –, o site já reunia mais de 150 *posts* com distintas versões de *Lotus flower*, algumas delas substituindo a canção por outra qualquer (e o repertório, aqui, é extenso e extremamente heteróclito, indo de *Single ladies* e *Telephone*, já citadas, até faixas musicais de Katinguelê, Reginho e É o Tchan!); outras, reeditando o vídeo; outras, ainda, interferindo na imagem, inserindo-lhe novos objetos visuais. Há também aquelas que constroem paralelos ou montagens de justaposição com imagens diversas; outras, simplesmente trocam as imagens de Yorke por cenas afins e assemelhadas, captadas fortuitamente, com propósitos pessoais, em momentos anteriores. Em alguns casos, os resultados são hilários; em outros, previsíveis; no geral, somados, vão se tornando repetitivos.

Acrescente-se a isso a proliferação, em paralelo, nos mesmos ambientes midiáticos (massivos e pós-massivos – *sites*, *blogs*, cadernos culturais, revistas especializadas), de uma cadeia igualmente rica e variada de “exercícios de didatização”, “ensaios de decodificação” dos movimentos de Thom Yorke. Por exemplo: na avaliação de Luke Lewis, um dos editores do periódico inglês *New Musical Express*, os passos de Yorke podem ser praticados por qualquer um. Basta compreender certas etapas do bailado e reproduzi-las¹⁴. Quais sejam (Figuras 04 a 13, aqui unificadas, na ordem de 01 a 10):

1. O abracadabra

Uma manobra básica para começar. Imagine que você é um mágico e que está num palco executando um de seus truques mais desafiadores. Lembre-se: você é David Copperfield.



Figuras 04



Figuras 05

2. O instrutor de loga

Você precisará ser flexível para fazer este passo. Dica profissional: imagine que você está fazendo uma flexão ao contrário em um espaço afunilado. Lembre-se de manter o dedo apontado como se fosse uma arma para obter o efeito completo.

3. O túnel de vento

Também conhecido como “Marcel Marceau”, este movimento teatral pode ser realizado apenas por mímicos profissionais.



Figuras 06



Figuras 07

4. A enguia elétrica

O truque aqui é vibrar os quatro membros tão rápido quanto possível, como se fosse um monge capuchinho dançando break em contato com uma cerca elétrica.

5. O trapaceiro ardiloso

Tente canalizar o espírito de um menino de rua vitoriano/ limpador de chaminé/engraxate. “Um centavo por seus pensamentos, patrão”!



Figuras 08



Figuras 09

6. Albert Steptoe

Este é um movimento avançado, mas tente invocar a figura grisalha de um aposentado esfarrapado e esquelético, lentamente percorrendo o seu caminho com uma sacola cheia de cerveja (Tennent’s Super), enquanto faz uma barricada em um campo de *cricket* abandonado.

7. O jogador de *cricket*

Este passo é todo na mente: imagine que você está contemplando uma esfera de ouro com propriedades mágicas. Alternadamente, faça como se estivesse tentando separar dois pedaços de pão que estavam no congelador e ficaram grudados.



Figuras 10

8. Chacoalhão



Figuras 11

Ação sutil: é como se você recém tivesse se lavado, mas como não há nenhuma toalha de rosto, você deve se livrar rapidamente da água. Então se agache e bata palmas, como que tentando expelir espíritos demoníacos de trás de sua calça jeans.

9. O pensador

Toda a dor e toda a sabedoria do mundo escondem-se sob suas pálpebras. Ninguém jamais sentiu a tristeza da humanidade tão profundamente quanto você, agora – exceto, talvez, Michael Stipe no videoclipe de *Losing my religion*.



Figuras 12



Figuras 13

10. O papai bêbado

Agora vamos todos para o final: imagine um casamento, você com 52 anos, bêbado de cerveja e Drambuie e o DJ acaba de largar *Hi ho silver lining*.

O mesmo propósito didático e o mesmo humor (o humor como efeito intencionalmente provocado) encontram-se também no quadro abaixo (Figura 14), reproduzido pelo jornal *Zero Hora*, de Porto Alegre – RS, menos de uma semana após a disponibilização do vídeo.



Figura 14 - Os dez principais passos de Thom Yorke.

Neste sentido – considerando-se então toda essa fortuna e essa curta, embora alardeada e controversa, “biografia” –, trata-se de uma produção altamente vocacionada à visibilidade e à circulação midiática. Entretanto, é pouco reconhecer apenas isso. A força do vídeo, o modo como ele impacta e repercute exigem outras explicações. Mais exatamente, o que o torna tão apropriado à replicabilidade midiática? Qual é a poderosa “isca” ali inscrita? O que faz dele um típico “vídeo viral”, capaz de alastrar-se tão rápida e facilmente pelos circuitos tecno-midiáticos?

Nessa série infindável de paródias e *remakes*, bem como nas “decupagens tentativas”, parece haver – essa é a explicação parcial que temos – um esforço para domesticar a performance ali exposta, codificá-la de algum modo, torná-la passível de reprodução, torná-la imitável, ao menos. É como se fosse preciso contê-la. De certa forma, nosso incômodo e nosso espanto, e também os risos que damos, o humor que aflora, até a vergonha que sentimos (ou que podemos sentir) – afinal, existem aqueles que se envergonham, colocando-se no lugar desse outro exótico que ali requebra, que ali se debate como um louco –, advém daí: Yorke está exposto demais, nenhum código o governa, nada o preserva, sobre ele não recai nenhum parâmetro e nenhum constrangimento. Thom Yorke – o que estamos dizendo é uma metáfora! – está corajosamente nu. Mais do que isso, parece absorto naqueles espasmos. De fato, não só os domina, mas, ao invés disso, neles também submerge, deixando-se assim ser conduzido e assim moldar-se. Em total liberdade, aquela dança lhe pertence.

“E a dança é de quem dança” – ele está a nos dizer, enquanto nos fita –, “não é daquele que vê”¹⁵.

Quanto a nós, espectadores, é como se estivéssemos diante de um *blooper*¹⁶, uma vídeocassetada expandida: afinal, algo ali se quebrou, talvez algum pudor, alguma pose, algum contrato, no mínimo, alguma expectativa. Algum *background* foi deslocado e veio à tona, incontido. Há ali uma duração, um peso e um caráter *reality*.

E esse traço *reality*, conforme supomos, tem algo a ver com o efeito de presença que é ali produzido, com a exposição quase despidorada de uma corporalidade e de uma gestualidade singularíssimas (no limite, inimitáveis, irreprodutíveis), colocadas num regime de visibilidade inusual, num “dar-se a ver” radicalizado, um tanto excessivo. A (aparente) precariedade audiovisual agrega-se à (aparente) espontaneidade corporal. O vídeo explicita e amplifica esse engajamento do corpo no espaço performático (que é também o espaço daquilo que se oferece à minha visão). E para Zumthor (2000) – como corroboram Janotti Jr. (2004), Soares (sd.) e Dantas (2006) –, performance é, antes de tudo, uma arte do corpo, uma presentificação e um engajamento corpóreos muito particulares, em ato e atualização. Em *Lotus flower*, entretanto, para sermos mais exatos, precisaríamos ainda reconhecer e detalhar a coexistência articulada de diferentes níveis ou extratos de performatização.

Num primeiro momento, o que temos é a canção, a composição musical – aliás, a crítica de Thales de Menezes, publicada no jornal *Folha de S.Paulo*, no dia 19/2/2011, um dia após o lançamento de *The king of limbs*, sentenciava: “no álbum recém-lançado, a única faixa que, de leve, lembra uma canção, com começo, meio e fim é a última, *Separator*. Mas muito de leve, diga-se”. Seja como for, as canções são compostas, produzidas e consumidas dentro do “horizonte de expectativas” configurado pelos gêneros musicais. Os gêneros são produtos históricos, são reincidências formais que vão se acumulando, ao longo dos tempos, e vão cristalizando determinados modos de fazer. Constituem gramáticas mais ou menos reconhecíveis, núcleos mais ou menos sólidos de referências textuais (quer dizer: obras assemelhadas, definidas por características comuns, sejam temáticas, técnicas, plásticas ou poéticas)¹⁷.

No caso do rock, os gêneros (e subgêneros) são suficientemente fortes a ponto de determinar – em alguma medida, ao menos –, não apenas as próprias canções, mas também aspectos externos à musicalidade, como as posturas, as atitudes e a gestualidade dos artistas, bem como as imagens públicas que alimentam e as imagens (gráficas, fotográficas, cinematográficas) das quais se valem. Ou seja: a performance também é, em parte, instruída pelas normas do(s) gênero(s). E a performance – não podemos esquecer – inclui tanto o modo como a composição é executada e interpretada, com estes ou outros instrumentos, recorrendo a estes ou àqueles recursos técnicos, numa dinâmica e/ou numa intensidade específicas, quanto determinadas “técnicas corporais” – o modo de empunhar os instrumentos musicais, o modo de dançar, por exemplo – compartilhadas por músicos e seus fãs (sua audiência, cativa ou mesmo circunstancial).

Quanto ao Radiohead, não é raro a crítica especializada reconhecer que, em boa medida, a reputação e a carreira do conjunto inglês foram construídas em oposição às “amarras” do rock. E os esforços para demarcar essa dissidência (ou autonomia) estética não foram poucos: flertando ostensivamente com a música eletrônica, “em *Kid A* e *Amnesiac*” – álbuns de 2000 e 2001, na ordem –, “os integrantes do Radiohead abandonaram de uma vez por todas o modelo de gravação de rock baseado na performance e foram fundo na direção de preparar ficções sônicas, usando a mesa de gravação como instrumento” (REYNOLDS, 2006, p. 170-171). Portanto, aquela contra-dança, aqueles passos exóticos, singularíssimos e desviantes, fazem algum sentido, têm lá sua razão de ser. Mesmo assim, paradoxalmente – que arapuca! –, não deixam de ecoar (e lembrar) outras atuações e outras performances icônicas, tais como as de Ian Curtis e Morrissey – e há até quem enxergue Axl Rose ou o velho Mick Jagger no rebolado vanguardista de Thom Yorke. Em outras palavras: parâmetro rompido, instala-se outra vez a memória e a historicidade do gênero, justamente aquilo que o lapida e sedimenta.

A performance de Yorke, ela própria, ela em *si mesma*, impregna (“marca”) o registro audiovisual. Entretanto, num primeiro momento, aquela corporalidade, aquela expressividade corporal, aqueles trejeitos ali personificados sofreram as determinações da música, foram prescritos por ela. De algum modo, estavam contidos na música. A performance, em si mesma, é então uma reação à música. E a música, como vimos, é uma reação ao gênero musical. Ambas, música e performance, são experiências e vivências criativas que se dão e se debatem no interior desses “campos de atração” (os gêneros determinados), afirmando-os, em parte ou totalmente, tentando negá-los, em certos aspectos, testar suas margens e seus limites, agregar uma diferença significativa, destacável em meio ao peso do padrão e do costume. Convém não esquecer que, até aqui, todas essas instâncias de performatização vêm definidas e atravessadas por múltiplas mediações técnicas – incluindo-se aí os próprios instrumentos musicais, os sistemas de gravação e as tecnologias necessárias à reprodução sonora.

Depois disso, temos o registro midiático (e mesmo a própria expectativa, a mera possibilidade do registro midiático) dando novos insumos à materialização da performance. Por suposto, o olhar da câmera – o ato de imaginar-se, colocar-se ou saber-se em frente dela – exerce também as suas determinações sobre a performance, tem incidências diretas sobre ela, condicionando-a. Assim, dificilmente não venha a ser sobre-dimensionada, evidenciando-se de outro modo, numa tonalização mais forte, quase caricatural, ganhando nova ênfase naquilo que a define. Mesmo antes de ser filmado, portanto – é bom reconhecer –, o vídeo já está a implicar alguma reencenação, algum (ou melhor: um outro) nível de teatralidade, um adensamento da dimensão *medial*. Nesse nível, logicamente, a performance, a *performance* em si, é executada tendo-se a consciência de sua disponibilidade para o registro, reconhece-se “em captura”, no “lugar olhado das coisas”, como disse Roland Barthes (1990, p. 85), apta para ser modulada e convertida em algo diverso. Trata-se de uma performance da performance – uma dupla performatização.

Feito o registro audiovisual, finalizado o videoclipe, a performance resulta “empacotada” (ou, em termos mais precisos, “mediada”), encontra-se revestida de outra epiderme: passa a existir no interior de um formato midiático muito específico. Aí é acolhida e trabalhada, novamente revista e reinstaurada. Passa a definir-se então na particularidade das linguagens empregadas, em consonância com as escolhas feitas e a direção adotada – os ritmos de edição e montagem, as locações definidas, a grandiosidade ou não das produções, a direção de arte, os efeitos especiais e outros recursos de pós-produção, os movimentos de câmera, o *cast* e o elenco de atores, enredos, falas e trilhas incidentais, as cenas e os cenários mostrados etc. Antes, inscrita na canção; em seguida, superdimensionada (em sua disponibilidade, na mera expectativa do registro midiático); agora, convertida, acoplada à lógica, à linguagem e ao formato midiáticos do videoclipe.

Por fim, os desdobramentos do vídeo, a infinidade de suas versões, o itinerário ou o fluxo midiático em que irá se desdobrar – o seu “ciclo de vida” – são também continuações, no plano da sociabilidade midiática da recepção, daquela performatização primeira, capturada e inscrita em “Lotus Flower”, o clipe original. A performance midiática seria então a soma, a sucessão dessas escalas, dessas camadas todas de atuação – no início, a música; depois, a performance, ela própria (seja como dança e/ou como execução musical); em seguida, a performance já um pouco afetada, já condicionada (na sujeição ao registro); na sequência, a inscrição audiovisual da performance no formato de um videoclipe, propriamente dito; por fim, a larga série de versões, paródias e citações desse documento audiovisual – continuação daquela performatização num processo sócio-midiático mais amplo.

Como vemos – e como sustenta Thiago Soares (sd.) –, atos performáticos são tradutores de outros atos performáticos. Numa época em que as práticas culturais e as práticas de sociabilidade tornaram-se *práticas de repasse* (reenderçar, republicar, reenviar e retuitar são hoje ações corriqueiras), é compreensível que esta tônica esteja também muito presente em *Lotus flower*. Trata-se então de um verdadeiro fenômeno comunicacional-midiático, que delinea uma “nova escuta”, uma nova performance da audiência. Trata-se de um jogo compartilhado, que vai do canto de Thom Yorke ao canto dos outros que o propagam e que, ao seu modo, o reinventam.

Referências bibliográficas

- BARTHES, Roland. Diderot, Brecht, Eisenstein. In: BARTHES, Roland. *O Óbvio e o Obtuso*. Ensaios críticos III. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, pp. 85-92.
- DANTAS, Danilo Fraga. A dança invisível: sugestões para tratar da performance nos meios auditivos. In: FREIRE FILHO, João; JANOTTI Jr., Jéder (orgs.). *Comunicação & Música Popular Massiva*. Salvador: Ed. UFBA, 2006, pp. 55-67.
- FRITH, Simon. *Performing Rites*. On the value of popular music. Cambridge – Massachusetts: Harvard University Press, 1996.
- JANOTTI Jr., Jéder. Gêneros musicais, performance, afeto e ritmo: uma proposta de análise midiática da música popular massiva. *Revista Contemporânea*, Salvador: Ed. UFBA, vol. 2, nº 2, pp. 189-204, 2004.
- KATZ, Helena. O coreógrafo como DJ. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Sílvia (org.). *Lições da Dança 1*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2006, pp. 13-24.
- MELIM, Regina. *Performance nas Artes Visuais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- REYNOLDS, Simon. Radiohead. In: REYNOLDS, Simon. *Beijar o Céu*. São Paulo: Editora Conrad, 2006, pp. 159-192.
- SÁ, Simone; HOLZBACH, Ariane. #u2youtube e a performance mediada por computador. *Revista Galáxia*, São Paulo, PUCSP, n. 20, pp. 146-160, dez. 2010.
- SOARES, Thiago. Construindo imagens de som e fúria. Considerações sobre o conceito de performance na análise de videoclipes. Disponível em <http://www.midiaemusica.ufba.br/arquivos/artigos/SOARES2.pdf>. Acessado em março de 2010.
- _____. Videoclipe, YouTube e televisão expandida. Notas sobre itinerários do audiovisual na cultura midiática. Trabalho apresentado ao NP Comunicação e Culturas Urbanas, do IX Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom – XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, realizado na Universidade Positivo, em Curitiba – PR, de 04 a 07 de setembro de 2009, 15p.
- _____. Por que Lady Gaga importa? Trabalho apresentado ao NP Comunicação e Culturas Urbanas, do X Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom – XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, realizado na Universidade de Caxias do Sul (UCS), em Caxias do Sul – RS, de 02 a 06 de setembro de 2010, 13p.
- TATE, Joseph (org.). *The Music and Art of Radiohead*. Burlington – USA: Ashgate Publishing Company, 2005.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, Recepção, Leitura*. São Paulo: EDUC, 2000.

Notas

1. Trabalho apresentado ao GT (04): Música e convergência tecnológica, do III Musicom – Encontro de Pesquisadores em Comunicação e Música Popular, realizado no período de 30 de agosto a 1º de setembro de 2011, na Faculdade Boa Viagem, em Recife-PE. Agradeço o auxílio de Fernando Dias Neto, Márcia Molina, Gisele Onuki, Higor Rodrigues e Clarissa Daneluz. Motivos para meus agradecimentos não faltam: traduções de trechos pontuais, dicas, sugestões bibliográficas, comentários críticos, leituras prévias etc. Meus alunos no período 2011.1 também colaboraram e acompanharam a gestação das ideias aqui apresentadas.
2. *Single ladies* e *Telephone* já foram estudados por Thiago Soares. As características que salientamos aqui, a respeito de cada um desses music videos, são referendadas pelo autor (cf. SOARES, 2009 e 2010).
3. As imagens de *House of cards* foram produzidas através de sistemas de varredura a laser e tecnologias de escaneamento 3D, dispensando por completo o recurso às câmeras filmadoras. Plasticamente, o resultado é bastante bonito. O vídeo foi dirigido por James Frost, em 2008.
4. Cf. o DVD *Radiohead. The Best of* (EMI Records, 2008). O DVD reúne 20 vídeos, todos lançados até 2003.
5. A direção de fotografia ficou a cargo de Nick Wood, diga-se.
6. Erin Harde, no ensaio *Radiohead and the negation of gender* (in TATE, 2005), sustenta que, embora os componentes da banda não se identifiquem como andróginos, eles tampouco representam abertamente uma sexualidade específica ou uma identidade de gênero.
7. No Brasil, nos últimos anos, autores como Janotti Jr. (2004), Soares (sd.) e Dantas (2006) têm discutido teoricamente a noção e têm encaminhado propostas metodológicas que procuram lhe dar maior operatividade no campo de estudos sobre música popular massiva. Soares, mais detidamente, vem se dedicando à investigação sobre o videoclipe. Sá e Holzbach (2010) também trouxeram contribuições importantes ao debate. As principais referências teóricas adotadas por esses autores são Simon Frith (1996) e Paul Zumthor (2000). É nesse quadro de elaborações e experiências prévias que nos inserimos.
8. Não é nenhuma novidade fundar a explicação da música popular massiva no reconhecimento da oscilação entre “variação x esquema” ou entre “semelhanças substanciais x diferenças circunstanciais”.
9. É óbvio, os vídeos aqui citados possuem diferenças inegáveis, estão sintonizados a épocas diferentes e obtêm resultados estéticos também muito diversos. *I praise you*, por exemplo, é um registro ao vivo, tão documental quanto possível, de algo que parece tratar-se de um happening, uma intervenção urbana ou um flash mob. Aquilo que os torna equiparáveis – aquilo que aqui nos interessa, unicamente – é a centralidade dada às coreografias. Além disso, adotando-se esse mesmo critério temático, muitos outros music videos poderiam ser listados (lembramos do clássico *Thriller*, de Michael Jackson, *Weapon of choice*, também de Fatboy Slim, com a empolgada participação do ator Christopher Walken, o próprio *Single ladies*, de Beyoncé, entre tantos outros). No momento, consideramos que recuperar algumas poucas referências – usando-as, metodologicamente, como elementos de comparação e exames iniciais – é suficiente para que possamos seguir em frente, mantendo-se nosso foco restrito e nossos propósitos originais.

10. Conferir: <http://www.oesquema.com.br/trabalhosujo/2011/02/20/lotus-flower-coreografado-por-wayne-mcgregor.htm>.
11. Conferir: http://www.randomdance.org/r_research.
12. “Programa motor” é um conceito desenvolvido pelo psicólogo norte-americano Karl Lashley (1890-1958). Os “programas motores” podem ser entendidos como conjuntos ou sequências de movimentos que são automaticamente associados, previstos e planejados pelo cérebro antes mesmo de serem executados. Há mais de 50 anos, o conceito tem sido objeto de diversos debates e diversas interpretações nas áreas da Educação Física e da Neurofisiologia. Aqui, estamos utilizando-o num sentido bem menos técnico e menos preciso, apenas para referir à impostação e aos recursos corporais de Thom Yorke.
13. Os sistemas de notação coreográfica são muito específicos para determinadas técnicas de dança. O mais conhecido é o Labanotation, que propõe alguns códigos gráficos para determinar o tipo e a qualidade dos movimentos corporais. Atualmente, cada artista desenvolve a sua própria lógica de notação e construção de coreografias, o que é diferente, por exemplo, da dança clássica (ballet), no qual há regras de movimentos e estruturas coreográficas mais fixas. Hoje, há inclusive softwares – tais como Life Forms, Dance Forms, Isadora – que auxiliam na produção de coreografias e na apreensão de suas “regras”, oferecendo instruções e “esquemas de atuação” para os bailarinos.
14. Cf. http://www.nme.com/blog/index.php?blog=121&title=radiohead_lotus_flower_those_dancemoves.
15. “I will shrink myself into your pocket / Invisible, do what you want, do what you want”, diz o primeiro verso da canção. Entretanto, como Thom Yorke não vem autorizando a publicação das letras nos encartes dos álbuns, como sua pronúncia, propositalmente, não é clara, como é bastante marcado o acento inglês de Oxford, como são empregados vários efeitos sonoros nas gravações das vozes, somando-se a uma outra série de ruídos e distorções e ao resto da instrumentação toda, o verbo “to shrink” (encolher) pode vir a confundir-se com outros, soando como “to sink” (afundar), “to sneak” (furtar), “to slip” (resvalar), “to shape” (moldar) e até mesmo “to shake” (sacudir). É possível encontrar todas essas transcrições.
16. Os bloopers – para nós, as popularíssimas videocassetadas – são peças audiovisuais que flagram a irrupção de um erro, um acidente, uma torpeza ou um embaraço na execução de determinadas tarefas ou determinados papéis sociais. Dizem respeito à emergência, na cena pública, de um constrangimento privado. Junto às personas que cuidadosamente montamos e damos a ver na interação social de todo dia, junto à imagem que fazemos de nós mesmos e oferecemos aos outros, cotidianamente, há um “corpo real” – “feito de sangue e carne” –, que é único, que vacila, que se arrisca, que se ajusta àquilo que as expectativas e as convenções exigem. O blooper é a manifestação desse corpo.
17. Conforme Janotti Jr. (2004, p. 195), “reconhecer a importância do gênero musical como traço fundante da produção de sentido da música popular massiva é entender que grande parte das músicas que povoam a paisagem cultural contemporânea podem ser classificadas e valorizadas a partir de suas similaridades com outras sonoridades”.
18. Joy Division e The Smiths, os conjuntos ingleses capitaneados, respectivamente, por Ian Curtis e Morrissey, em períodos distintos entre o fim da década de 1970 e os anos 1980, com certeza, deixaram importantes parâmetros estéticos e comportamentais para os músicos do Radiohead.