

A NARRATIVA NA LINGUAGEM DO VIDEOCLÍPE: NARRATIVIDADE POP, PERSONA MUSICAL E A DIMENSÃO DRAMATÚRGICA DAS AUDIOVISUALIDADES MUSICAIS EM REDE

THE NARRATIVE IN MUSIC VIDEO LANGUAGE POP NARRATIVITY, MUSICAL PERSONA AND THE DRAMATURGICAL DIMENSION IN THE NETWORKED MUSICAL AUDIOVISUALITIES

Leonam Dalla Vecchia ¹

Resumo

O artigo investiga as transformações estéticas que a linguagem do videoclipe atravessa no contexto das plataformas, tomando como ponto de partida as convenções estabelecidas durante seu período televisivo. A hipótese central do trabalho destaca as audiovisualidades musicais em rede como fios condutores visuais que estruturam um específico modo narrativo vinculado tanto à linguagem do videoclipe quanto à noção de 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 em suas audiovisualidades. Metodologicamente, a abordagem combina a análise audiovisual e a observação de discursos que gravitam em torno da performance de Beyoncé.

Palavras-chave

Audiovisual; Videoclipe; Performance; Música; Narrativa.

Abstract

The article investigates the aesthetic transformations that the language of the music video is undergoing in the context of platforms, starting from the conventions established in its television period of existence. The central hypothesis is that networked musical audiovisualities act as visual leitmotifs that structure a specific narrative mode linked to the language of the music video and the notion of the musical persona. To this end, the research articulates concepts of narrative, performance and transmedia storytelling, analyzing how the presence of the musical persona shapes the events staged and narrated in their audiovisualities. Methodologically, the approach combines audiovisual analysis and the observation of discourses that gravitate around Beyoncé's performance.

Keywords

Audiovisual; Music video; Performance; Music; Narrative.

¹ Doutor e Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (UFF). E-mail: leonamvecchia@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8849-4401>. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1995894698404464>.

Introdução

Beyoncé foi notoriamente uma das artistas que mais utilizou e desestabilizou as convenções do videoclipe nos últimos anos (Durham, 2012; Harrison, 2014; Dalla Vecchia, 2020, 2021; Vernallis, 2017). Embora conhecida desde os anos 1990 por integrar a *girl group* *Destiny's Child*, foi somente em meados da década de 2010 que a visão artística de Beyoncé foi amplamente aclamada. Os álbuns visuais *Beyoncé* (2013) e *Lemonade* (2016), em especial, foram os trabalhos que melhor traduziram o seu desenvolvimento musical e audiovisual dos últimos anos. Neste último projeto, Beyoncé utilizou uma estrutura incomum para a apresentação da obra: um bloco audiovisual, de longa duração, no qual apresentava uma narrativa de cura costurada meticulosamente pelas faixas ordenadas do álbum.

Esta estrutura não foi um caso isolado² e nos abre a discussão sobre a natureza narrativa presente na linguagem do videoclipe. Seja em formatos mais alongados — como é o caso do álbum visual³ — seja em formatos mais curtos — como é o caso dos videoclipes oficiais ou dos lyric videos⁴ (McLaren, 2019, Korsgaard, 2019; Pérez Rufí, 2017) -, a sombra de uma narratividade específica à forma com que o videoclipe organiza sua estrutura sintagmática (Metz, 1990) torna-se evidente. Tais audiovisuais são utilizadas por Beyoncé e outras artistas como uma das formas de expressar suas *personas* nas diferentes plataformas pelas quais transitam, construindo uma jornada em devir relacionada ao universo autoral e performático de tais artistas.

A proposta deste trabalho é tecer uma discussão teórica sobre as possibilidades narrativas presentes na linguagem do videoclipe, considerando os limites e potencialidades na utilização do conceito de narrativa, especialmente diante de um fenômeno que, de forma complexa, desfaz as fronteiras entre ficcionalidade e factualidade no contexto das plataformas. Dessa forma, minha hipótese se traduz na compreensão de que as audiovisuais musicais em rede se relacionam de um modo particular neste novo ambiente, configurando uma narratividade transmidiática que representa os eventos encenados e narrados pela persona musical. Meu argumento é o de que este modo narrativo não é novo no contexto do videoclipe, mas que se complexifica ao se articular com a dinâmica das plataformas digitais. Nesse sentido, tais audiovisuais parecem ser fios condutores responsáveis por conduzir a lógica narrativa do videoclipe neste novo contexto.

Ao olhar para as especificidades narratológicas do fenômeno, a figura mediadora dos eventos encenados salta aos olhos como uma força gravitacional poderosa, a qual exerce influência direta na estrutura desta narratividade. No contexto circunscrito à música pop, por exemplo, o corpo da persona musical (Ahonen, 2017; Auslander, 2006, 2008; Bennett et al., 2018; Harrison, 2014; Goodwin, 1992; Frith, 1983; Dalla Vecchia e Pereira de Sá, 2021; Shapero, 2015; Viñuela, 2019) parece ganhar protagonismo

2 Dentre alguns exemplos que podemos citar estão *Gracinha* (Manu Gavassi, 2021), *Dirty Computer* (Janelle Monáe, 2018), *Mis Planes son Amarte* (Juanes, 2017), *Dirty Femme* (Tove Lo, 2023), *Kisses* (Anitta, 2019), entre outros.

3 O álbum visual pode ser caracterizado enquanto um produto híbrido entre a estética do álbum fonográfico e a linguagem do videoclipe.

4 Trabalhos como *Sophie's "Faceshopping"* as (Anti)Lyric-Video, de Mathias Korsgaard (2019) e *Katy Perry's "Wide Awake": The Lyric Video as Genre*, de Lauren McLaren (2019), sublinham a importância de observarmos a conjuntura mais ampla de obras relacionadas à tradição dos videoclipes oficiais.

tanto nos planos audiovisuais de suas obras, quanto na atribuição de uma certa autoria a esta figura pelos discursos da crítica e do público. Importante destacar que escolho me aventurar por este terreno por perceber uma significativa ausência⁵ de discussões que expliquem de forma mais profunda a relação entre narrativa e videoclipe, sobretudo em como esta dinâmica opera e se reconfigura na ecologia midiática atual.

As inquietações brevemente expostas acima nascem de um longo percurso acadêmico, no qual discorro sobre as transformações que as audiovisualidades em rede relacionadas à música pop atravessam desde que migraram da televisão para o ambiente plataformizado da cultura. Convoco a ideia de audiovisualidades por compreender a intrincada constelação de formatos que - sob o paradigma conceitual do videoclipe pós-MTV (Korsgaard, 2017; Pereira de Sá, 2021) - acionam a gramática do videoclipe clássico⁶ como força propulsora na construção de uma narratividade que tem como operador semiótico a história pública vinculada à persona musical. Nesse contexto, caminho em direção à Juliana Gutmann e invisto na ideia de que o audiovisual em rede se constitui "enquanto tecido enredado; forma rizomática, trama de nós heterogêneos, conectados e múltiplos" (2021, p. 15), no qual nossos esforços de análise ancoram-se na articulação (ou rede de relações) entre os diferentes formatos, corpos e dispositivos que se retroalimentam das convenções perpetuadas pelo videoclipe clássico.

Do ponto de vista teórico-metodológico, justifico a perspectiva audiovisual adotada na abordagem do tema, pois acredito que a teoria do cinema e da televisão foram os campos que mais desenvolveram discussões sobre o fenômeno narratológico em mídias outras que não a palavra escrita (Chatman, 1978; Fludernik, 2006; Bordwell, 1985; Metz, 1992). Meu enfoque audiovisual é, também, fruto do desejo de refletir sobre a encenação e presença material da persona musical nos planos das audiovisualidades analisadas. Apesar deste estudo não ser um espaço no qual analisarei extensivamente tais obras, 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, pois este é um gênero em que a corporeidade da persona musical ganha notória evidência (Janotti Junior, 2016; Soares, 2015; Keightley, 2015; Frith, 1996).

Tendo-se em vista os muitos estudos que propõem métodos de análise para a linguagem do videoclipe, analisarei 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 visuais⁷, quanto a partir da maneira como o corpo da persona musical é disposto e se movimenta no interior dos planos, guiado pela noção de *mise-en-scène* (Stam, 2000; Aumont, 1994). Acreditando que a narratividade do videoclipe não é construída somente na *diegese* das audiovisualidades mu-

5 As discussões existentes discorrem sobre o tema de uma forma introdutória e consideram especialmente as décadas de 90 e 2000.

6 Por videoclipe clássico, me refiro às obras veiculadas pelos canais musicais televisivos entre as décadas de 1960 e meados dos anos 2000, antes do surgimento e crescente expansão da cultura digital.

7 HARRISON, Cara. The visual album as a hybrid art-form: a case study of traditional, personal and allusive narratives in Beyoncé. Dissertação (Mestrado em Cultura Visual) - Lund University, Lund, Suécia, 2014. Disponível em: <[https://lup.lub.lu.se/student-papers/search/publication/4446946?>](https://lup.lub.lu.se/student-papers/search/publication/4446946?)

sicais, 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 delinear o que entendo por narrativa e de que modo a teoria do videoclipe trabalha este conceito nas especificidades de sua linguagem audiovisual. Em um segundo momento, volto-me ao lugar que a persona musical ocupa neste modo narrativo, visto que a sua performance angaria para si as funções de mediadora (narradora), personagem protagonista e autora dos eventos encenados, desempenhando um papel de difícil categorização ao considerarmos 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 dialogam com as especificidades que delinee durante o trabalho.

Narrativa e a linguagem do videoclipe

A narratividade permitida com o advento do álbum, em meados do século XX, possibilitou uma estética nativa a esta materialidade que, posteriormente, se ramifica nos álbuns conceituais de rock dos anos 60 (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.

Assim, é oportuno destacar que 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 televisão⁸. Este fato, por si só, já conecta a linguagem do videoclipe à tradição das performances musicais ao vivo, força motriz importante para os posteriores desenvolvimentos do fenômeno.

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 videoclipes veiculados pela Music Television⁹. A ligação entre o canal e a linguagem do videoclipe deixou esta teoria demasiado atrelada às especificidades televisivas da época, tornando esta primeira onda 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; Adorno, 1991; Featherstone, 2007). Além disso, a pri-

8 A partir da consolidação do dispositivo televisivo em meados dos anos 1950, os artistas musicais aproveitaram o novo ambiente para promover suas músicas, álbuns, shows e a sua própria imagem pública.

9 A Music Television (MTV) nasceu com o propósito de ser um canal televisivo dedicado exclusivamente à música. Foi um dos muitos mecanismos que as grandes gravadoras da época encontraram para promover os álbuns, as músicas e a identidade visual dos artistas que se encontravam sob o seu selo.

meira onda de estudos sobre o fenômeno se debruçou sobre a sua linguagem a partir de uma perspectiva demasiado visual, negligenciando o caráter musical do fenômeno.

Desafiando esta primeira onda, muitos autores que escreveram sobre o videoclipe entre os anos 1990 e 2000, sublinharam a importância da música para a sua produção de sentido (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). Nesse contexto, ganha relevo a dimensão sonora da música (timbre, textura, melodia, harmonia, etc), sua particular estrutura textual¹⁰ e o seu desenvolvimento cíclico e ritmado, que leva em consideração os endereçamentos estéticos¹¹ e mercadológicos do gênero ao qual este artefato está vinculado. Um dos estudos mais emblemáticos do período foi o livro *Experiencing Music Video: Aesthetics and Cultural Context* (2004), no qual Carol Vernallis define 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 da canção imitada visualmente pelo videoclipe. 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, através de sua intrincada articulação audiovisual, "musicalizar a visão" do espectador.

Poderíamos elencar muitas convenções que julgo estarem sob o guarda-chuva de sua linguagem a depender da perspectiva adotada. Se pensarmos na estrutura da música, podemos perceber o quanto o espaço audiovisual do refrão difere 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 espectador¹². Poderíamos citar também o espaço cênico do palco que, de modo metafórico ou estilizado, torna-se o centro gravitacional das forças impressas nas sequências do videoclipe. Além disso, a continuidade do videoclipe parece seguir a continuidade sonora da música, ainda que haja uma certa falta de coerência espacial e temporal na sua trilha visual.

Um dos aspectos mais debatidos pelos teóricos do videoclipe é o seu caráter narratológico. Assim, se formos refletir sobre o videoclipe nestes termos, iremos perceber que dificilmente a narrativa de um videoclipe 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; Ferrandino, 2021).

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

10 A música popular massiva, via de regra, divide-se geralmente em três principais seções musicais: o refrão, os versos e as pontes entre os versos e os refrões. Dessa forma, o videoclipe "muitas vezes chama a atenção para as divisões seccionais da música para ajudar o espectador a lembrar a música e a sua estrutura" (2004, p. 163).

11 A maioria dos autores não deixa de pontuar a existência de uma importante relação entre os visuais e a música/álbum em termos da atmosfera emocional proposta, e entre visuais e letras em termos de uma possível amplificação dos significados contidos nesta.

12 Esta é também uma convenção bastante presente no próprio modo de funcionamento da televisão, segundo Robert Allen, o "modo retórico" do dispositivo televisivo.

canônicas ficcionais e 2) desconsidera, de muitas maneiras, o que está fora da diegese¹³ do fenômeno. Nesse sentido, o videoclipe pode até subverter as convenções narrativas clássicas¹⁴ consagradas pelo cinema e pela televisão, mas parte fundamental do meu argumento é o de que a sua linguagem, ainda assim, é capaz de nos narrar acontecimentos. Logo, 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 processo¹⁵, 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 ilocutório¹⁶ (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 narrá-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. Outros, que há a necessidade de haver um conflito como gatilho propulsor dos acontecimentos narrativos. Outros ainda supõem que é a junção de um grupo de personagens com personalidades mais ou menos definidas que definem um artefato comunicacional como investido de narrativa (Marie-Ryan, 2014, p. 14). Seymour Chatman (1978) no livro *Story and discourse: narrative structure in fiction and film*, ao desenvolver estas ideias no campo do cinema, fragmenta a narrativa em três partes complementares a partir da teoria estruturalista: 1) os eventos que estão sendo recontados (a matéria-prima da história); 2) o discurso utilizado para recontar estes eventos (como o tempo é organizado ao relatar a história)¹⁷ e 3) a sua manifestação midiática, ou seja, que *tipo* de discurso foi utilizado para enunciá-la.

A presença da figura do narrador é um dos aspectos mais importantes no modo como os autores do campo narratológico compreendem o conceito. Gerald Prince (2003) no livro *A Dictionary of Narratology* (1987), define narrativa como “um ou mais

¹³ Mais adiante no trabalho, irei especificar melhor o conceito de diegese como ele é entendido pelo campo audiovisual. Por ora, defino diegese como o universo ficcional em que uma dada história acontece.

¹⁴ Entendemos por narrativa clássica a forma de construção vinculada ao cinema industrial estadunidense, modelo de produção em larga escala que moldou outros cinemas nacionais ao redor do mundo. O filme narrativo, segundo este modelo, é feito para encorajar o espectador a executar as atividades de compreensão narrativa.

¹⁵ O verbo “narrar” vem diretamente do latim *narrare*, “contar”, mas é também aparentado com o latim *gnarus*, que significa “saber” ou “conhecer”.

¹⁶ Na sua teoria sobre os atos de fala, Austin já entende a linguagem enquanto performance.

¹⁷ Aqui temos a ordem dramática através das quais os eventos são recontados, independente da ordem cronológica em que ocorreram.

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, designam o sujeito a quem está sendo relatada a história, mesmo que este agente seja ficcional. No processo de narração, como já postulado anteriormente, encontra-se subjacente uma ideia de performance oral, na qual um narrador relata uma história a um enquadramento social qualquer (Fludernik, 2006, p. 02).

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 diferentes¹⁸. De imediato, constatamos 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" (p. 03). 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 seu corpo, tal como nas artes pictóricas.

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 este" (Bordwell, 1985, p. 04). Aqui ganha proeminência um certo sentido de "não-mediação" e, por consequência, de "ausência" da figura do narrador, abrindo espaço para que conceitos como cenografia e *mise-en-scène* tomem 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".

As teorias diegéticas da narrativa audiovisual, por outro lado, têm 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 perspectiva com relação ao que está sendo narrado. Nesse sentido, Christian Metz, no livro *Histoire/discours* (1975), 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). Desse modo, ainda que as imagens e sons no audiovisual sejam manufaturados a partir da performance e encenação de corpos

¹⁸ A começar pelo fato de que a palavra é um signo arbitrário (simbólico) enquanto a imagem é um signo que possui certa congruência com o objeto representado (signo icônico).

em cena, estes bailam pelo comando de alguém que orchestra esta sequência de imagens (Gaudreault e Jost, 2009).

Importante destacar que o conceito de narrativa só pode ser pensado *em relação*. Como visto anteriormente, o discurso narrativo é sempre dirigido a alguém, sujeito este que toma parte essencial nos acontecimentos relatados. A teoria da narração de David Bordwell (1985), nesse sentido, possui um forte viés cognitivista e está assentada na ideia de que a narração é um processo que se desenrola na mente do espectador. Para Bordwell, a narrativa clássica no cinema desenvolve-se por meio de uma organização audiovisual que suscita específicas respostas cognitivas de testagem, confirmação e descarte de hipóteses acerca dos personagens, eventos e ações apresentados.

A emergência do espectador no âmbito dos estudos cognitivistas coaduna-se com as discussões que começaram a surgir no campo dos estudos televisivos (Allen, 1992; Martín-Barbero, 2010; Mittell, 2004; Turner e Tay, 2009; Williams, 2016), os quais buscaram lidar com as especificidades do novo meio audiovisual. Noções como o mapa das mediações de Martín-Barbero (1986), o nascimento dos Estudos Culturais e o surgimento da serialização (Browne, 1984, p. 177; Marc, 1984, p. 12) como importante vetor narrativo da televisão 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 socioculturais em que eram inseridos.

A reboque dos estudos televisivos transformados pela cultura digital, o conceito de narrativa transmídia surge em meados dos anos 2000 para dar conta da complexa capilaridade em que a narrativa televisiva mergulha neste novo contexto comunicacional. Indicado pela primeira vez no livro de Henry Jenkins, *Cultura da Convergência* (2009), esta noção baseia-se na ideia de que certas narrativas se desenvolvem, simultaneamente, em duas ou mais plataformas, construindo um quadro de referências mais amplo e complexo sobre determinado universo ficcional. Nesta ecologia midiática, o autor sublinha o papel fundamental dos fãs, que em comunidades *online* compartilham informações acerca do universo narrativo objeto de seu afeto. Este conceito é sabiamente resumido 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).

Trazendo a noção supramencionada para o campo atual da música, podemos afirmar que as personas musicais estão se tornando cada vez mais narradoras de histórias transmidiáticas, criando uma marca unificada e ampliando o seu conteúdo entre diferentes plataformas (Jost, 2019, p. 203). Ainda que o narrador seja opaco na tradição audiovisual de narração, na linguagem do videoclipe isto se complexifica, pois assistimos à própria performance ilocutória, vocal e enunciativa da persona musical; ao mesmo tempo em que ela surge nos planos como *protagonista* de suas próprias

audiovisualidades. Como forma de escapar deste emaranhado conceitual, proponho utilizarmos a ideia de *persona* para falarmos sobre a performance do artista musical na linguagem do videoclipe, desvincilhando-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.

O lugar da *persona* musical na narratividade do videoclipe

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, Marshall, 2010; Moore, Barbour e Lee, 2017; Giles, 2020). Vindo do campo do teatro, *persona* costumava se referir às máscaras¹⁹ vestidas pelos atores no momento de atuação dramática na Grécia Antiga (Marshall, 2015, p. 289). 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 dramática.

Ao sublinhar as origens do termo, os autores vinculados ao *persona studies* compreendem que a plataformização da cultura (Van Djick, 2013; Gillespie, 2007; Poell et al., 2020) 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 Erving Goffman (1956), a “fachada pública” construída e mantida pela *persona*; 2) A sua dimensão midiática, ou seja, sua relação de dependência com as *affordances* específicas de cada plataforma; 3) As rotinas performáticas 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 a ideia de performance do *self*, como trabalhado pelo sociólogo canadense Erving Goffman no livro *A representação do eu na vida cotidiana* (1956) e apropriado por diversos autores no campo da comunicação plataformizada, é inevitável sua interlocução com o profícuo conceito de performance de uma forma mais ampla. Performance, tal como compreendo neste trabalho, é tanto uma forma de estudar e analisar o mundo, quanto um modo de capturar a dramaticidade de encenações postas em marcha pelo corpo e suas relações com outros corpos, materialidade e tecnologias.

¹⁹ 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).

Ao se apropriar das tradições teatrais e antropológicas do conceito, Diana Taylor (2013) sugere que o conceito extrapola “a compartimentalização, seja ela por gênero (música-dança) ou participantes/atores, seja pelo efeito pretendido (religioso, sociopolítico, estético), em que se baseia o pensamento cultural ocidental (p. 43).

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 comunicacionais²⁰; 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 às convenções, gêneros e linguagens audiovisuais que se entrecruzam no ambiente das plataformas.

Estes pressupostos nos convidam 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, este trabalho 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. A máscara, ainda que contenha em si uma certa dimensão ficcionalizada, 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.

20 Isto significa que não só a performance musical se constitui somente na interação, ou seja, um corpo sempre performa algo a alguém; como também as plataformas são sedimentadas em estruturas que supõem um constante estado interacional, no qual estamos permanentemente conectados (seja de forma síncrona ou assíncrona) com outros indivíduos.

As audiovisualidades musicais em rede e a capilaridade da narrativa 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. Por isso, meu intuito neste trabalho é 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 (Pereira de Sá, 2021; Korsgaard, 2017, 2019; Vernallis et al., 2020) enquanto um elemento teórico importante na compreensão do fenômeno atualmente. 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 sua linguagem, a crescente agenda de pesquisa em torno da persona musical como figura nuclear na compreensão dos seus jogos de significação, 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 plataformizado.

Retomando e atualizando minhas conceituações anteriores sobre a narratividade do videoclipe, 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 *devoir* inerente ao modo como a performance da persona musical funciona. Neste trabalho, observo que os artistas musicais, especialmente os vinculados à música pop, prescrevem em suas audiovisualidades uma *narratividade pop*, isto é, um *modo narrativo* ligado à maneira como a linguagem audiovisual do videoclipe se comporta.

Uma das características mais proeminentes deste modo narrativo, o qual trabalho em minhas pesquisas anteriores, é a profícua noção de fios condutores visuais. Ainda que a narrativa *em devoir* da persona musical não seja fechada no sentido estrito do termo²¹, ela vai se cristalizando em fios audiovisuais e narrativos, registros das múltiplas encenações desta performance no ecossistema multiplataforma. Assim, a noção de *fios condutores visuais* tem se mostrado particularmente útil para dar conta da fluidez e da capilaridade da narratividade pop neste novo cenário, destacando os fluxos audiovisuais que se disseminam nos ambientes conectados.

O 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” (Costantini, s/a, p. 01).

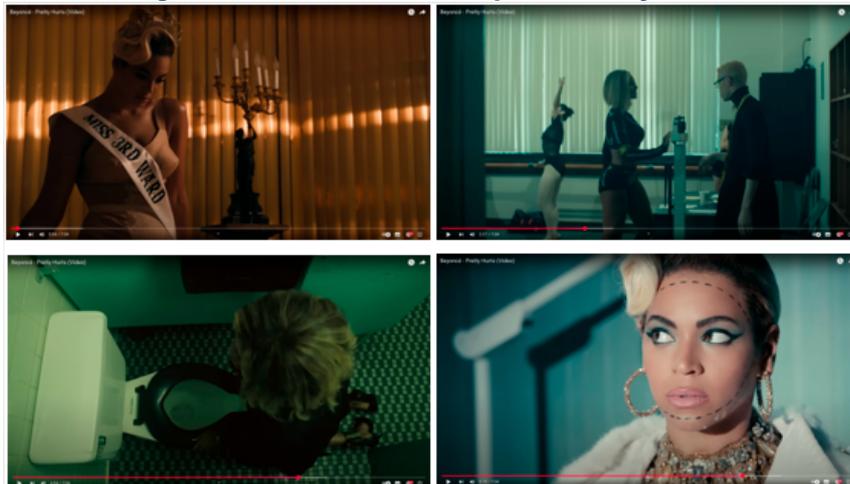
²¹ Isto é, não tenha um “fim” tão plenamente demarcado.

Neste caso, promovo uma inversão ao transpor a ideia de motivo para a análise das audiovisuais musicais, incorporando a expressão *visual* no conceito. Ao invés de ser um motivo condutor sonoro, torna-se um motivo condutor *visual*. Ecoando as ideias de versos-gancho (Vernallis, 2004), ele permite que façamos ligações entre uma audiovisualidade e outra sem as prender a um modelo clássico de análise narrativa. A partir dessa perspectiva, a repetição de certos elementos visuais ressalta e enfatiza temas centrais relacionados à determinada música/álbum, proporcionando uma espécie de “âncora” que auxilia na construção do sentido e na identificação dos conteúdos temáticos abordados pelas obras.

Um dos fios condutores mais proeminentes de *Beyoncé* (2013), por exemplo, é a utilização de troféus como catalisadores da constante busca da artista pela perfeição, principalmente relacionado à sua carreira musical. Este é um tema que permeia muitos momentos do álbum, mas na faixa audiovisual de abertura da obra, dirigida pela parceira de longa data, Melina Matsoukas²², esta temática ganha contornos dramáticos.

Em *Pretty Hurts*²³, a artista corporifica a *Miss 3rd Ward*, espécie de alter-ego que faz referência às suas raízes texanas²⁴. No videoclipe, Beyoncé faz alusão ao sistema de concursos de beleza e seus inevitáveis problemas, mostrando cenas da artista aplicando *botox* no rosto, submetendo-se à medição de sua estrutura física e regurgitando o que comera em uma crise bulímica (Fig. 1). Nesse sentido, o troféu parece simbolizar a dualidade em que sua performance é construída: a origem e o orgulho de suas raízes, combinados com o peso dos padrões de beleza impostos pela sociedade, especialmente quando pensamos em artistas femininas de grande sucesso na indústria musical.

Figura 1: Cenas do videoclipe de *Pretty Hurts*



Fonte: Youtube.

Ainda que o troféu apareça repetidas vezes no plano de fundo das cenas mostradas nos primeiros versos e refrões de *Pretty Hurts* (Fig. 2), é depois da ponte que o *motivo* ganha mais destaque. Na última vez em que o refrão é entoado, vemos uma

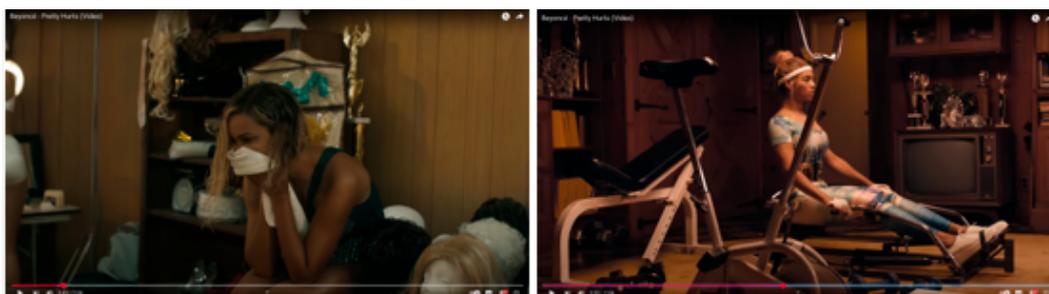
²² Matsoukas ganhou destaque ao dirigir videoclipes de grandes artistas como Lady Gaga, em *Just Dance* (2008) e Rihanna, em *We Found Love* (2011).

²³ Disponível em: <<https://youtu.be/LXXQLa-5n5w?si=v-xX5UIE1gcptiol>> Acesso em 25/03/2025.

²⁴ “3rd Ward” é um bairro histórico de Houston, Texas, onde a artista cresceu.

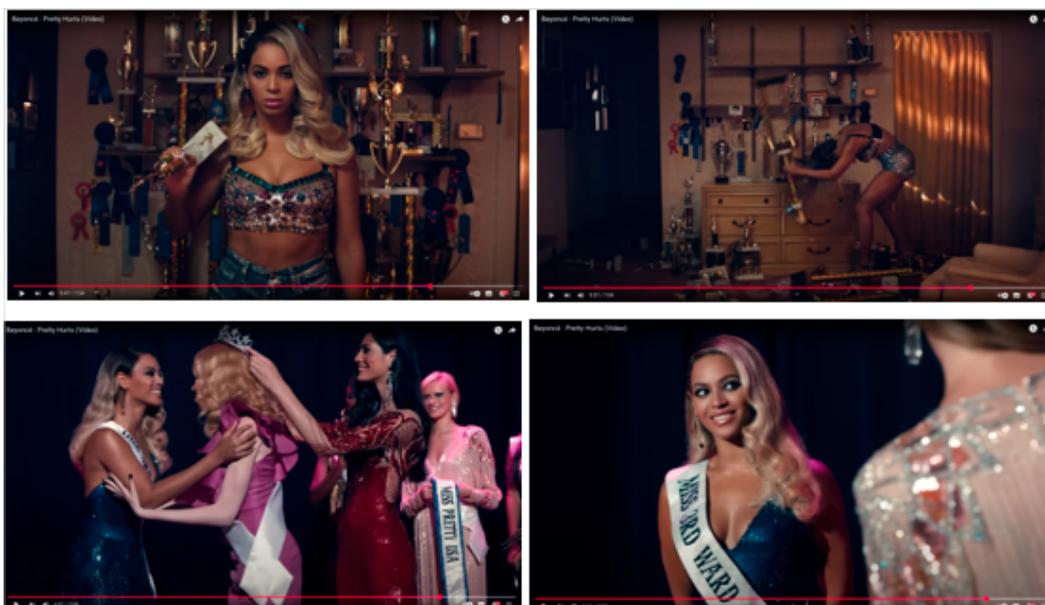
montagem alternada mostrando a cena em que *Miss 3rd Ward* perde o concurso de beleza e a cena em que Beyoncé, em outro cenário e com outro figurino, destrói uma parede de troféus. Enquanto na primeira cena vemos outra mulher ser coroada rainha do concurso, na sala de troféus vemos Beyoncé, em um acesso de fúria, destruir a estante às suas costas, golpeando-a utilizando um troféu como se fosse um taco de *baseball*. Esta parece ser uma sequência audiovisual que materializa, com auxílio de um preciso objeto, diversas instâncias do tema abordado por *Pretty Hurts* e, por extensão, pelo álbum visual *Beyoncé* como um todo (Fig. 3).

Figura 2 - O motivo do troféu aparece algumas vezes nas cenas iniciais de *Pretty Hurts*



Fonte: Youtube.

Figura 3 - *Miss 3rd Ward* perde o concurso enquanto Beyoncé destrói a parede de troféus



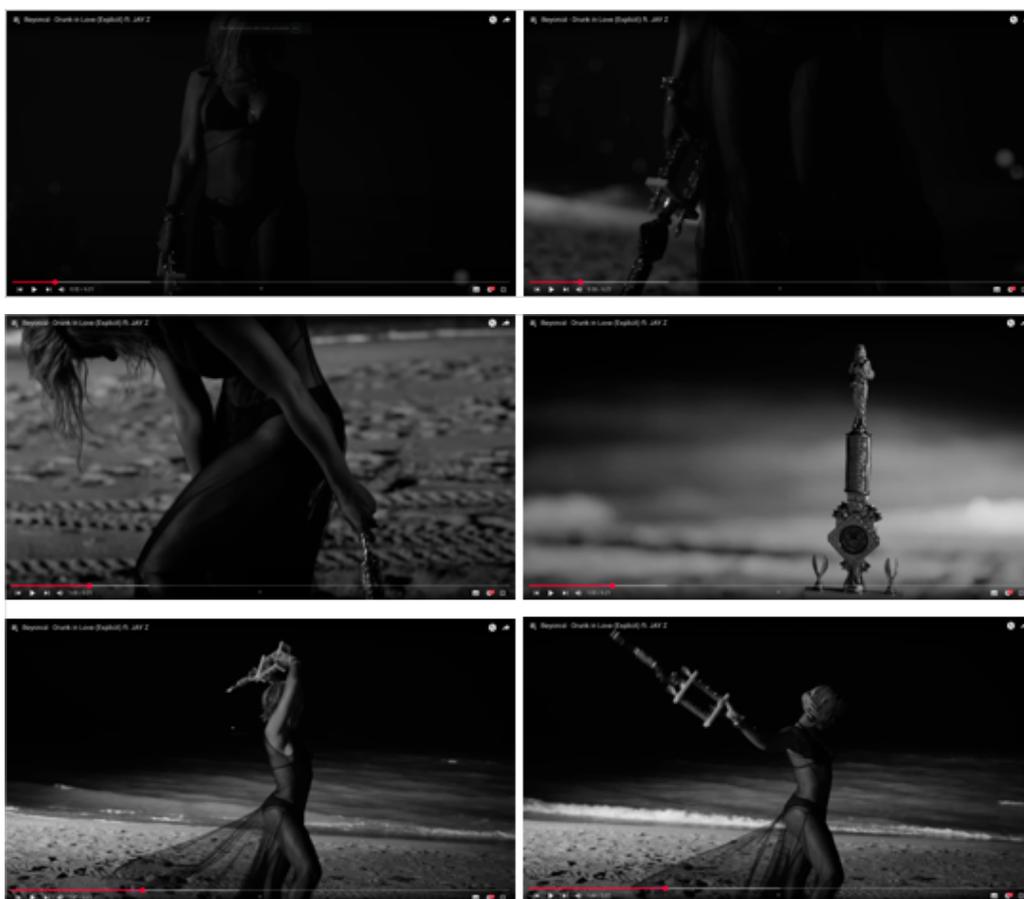
Fonte: Youtube.

Mais adiante, no primeiro verso da faixa *Drunk in Love*, o troféu reaparece nas mãos de Beyoncé, promovendo uma certa unidade entre as duas faixas audiovisuais, ao mesmo tempo em que o insere em um contexto completamente diferente. Dirigido por Hype Williams²⁵, o videoclipe de *Drunk in Love* utiliza uma paleta de cores escuras e iluminação dramática para criar um ambiente quase onírico, atmosfera que remete tanto à embriaguez literal quanto à sensação de êxtase emocional. Os planos iniciais inter-

25 Hype Williams já colaborou com Beyoncé anteriormente em *Video Phone* (2008) e *Check on It* (2005).

calam entre cenas das poderosas ondas do mar quebrando na areia e cenas do corpo da artista se aproximando no horizonte, carregando consigo um troféu. Após alguns planos-detulhe do objeto, Beyoncé toma-o na mão uma última vez e o lança para longe ao fim do primeiro verso da canção (Fig. 4). Neste novo contexto, a persona musical de Beyoncé parece encenar a quebra do ideal projetado em *Pretty Hurts* ao entoar versos sobre a liberdade sexual, enquanto dança sensualmente na presença do seu marido, Jay-Z (Fig. 5), que faz uma participação na música. Aqui, observamos a categoria de motivo condutor visual em operação: o troféu se configura como signo recorrente que organiza visualmente a narrativa da busca pela perfeição e sua dissolução posterior nos braços do amor romântico, um fio condutor que ajuda a sustentar a dramaturgia performada pela persona musical de Beyoncé.

Figura 4 - Em um cenário praiano e noturno, Beyoncé se aproxima vagorosamente, carregando consigo um troféu



Fonte: Youtube.

Figura 5 - Beyoncé e Jay-Z dançam na praia no momento em que o rapper faz a sua participação em Drunk in Love



Fonte: Youtube.

Um dos fios condutores mais claros da obra, evidentemente, é a própria performance da persona musical, a qual traz inscrita em si mesma figurinos, maquiagens, adereços corporais, movimentos coreográficos, gestualidades e a própria vocalização como vetores de uma continuidade entre suas múltiplas audiovisualidades, tanto no interior de um mesmo álbum visual, quanto em uma perspectiva macro-contextual de sua carreira. Nesse sentido, a noção de *mise-en-scène*²⁶ nos é útil justamente por capturar os *modos particulares de encenação deste corpo*, e como este se movimenta, imprimindo uma particularidade própria à performance artístico-autoral da artista. Tendo-se em vista a importância que Beyoncé dá ao corpo²⁷, e o quanto isso faz parte do modo como a artista se coloca em cena e constrói sua performance audiovisual - aliado às conceituações anteriores sobre a constituição da persona musical enquanto categoria analítica -, podemos dizer que sua assinatura performática é um dos fios condutores mais proeminentes de seu trabalho autoral. Fio condutor este que está inscrito na própria corporalidade da artista e manifesta, por sua vez, uma dramaturgia audiovisual específica, baseada em um corpo que borra os pretensos limites entre ficção e facticidade. Assim, o que torna esta obra singular é o corpo de Beyoncé, o modo como a artista vocaliza o conteúdo semântico das letras entoadas e de que forma o seu corpo é encenado nas passagens audiovisuais, permitindo-nos visualizar aspectos próprios à maneira como a artista *narra* os eventos de seus álbuns e músicas.

Um dos trabalhos em que esta dramaturgia corpóreo-autoral da persona musical se vê mais presente é no álbum visual *Lemonade* (2016), cuja estrutura musical, narrativa e visual se entremeia com aspectos da vida privada, ou, em outros termos, factual, de Beyoncé.

O casamento entre Beyoncé e Jay-Z, oficializado em 2008, parecia estável e harmonioso até que um episódio veio para desestabilizar o enlace matrimonial. Em um vídeo divulgado com exclusividade pelo canal de televisão TMZ, vemos Solange Knowles, irmã de Beyoncé, agredindo fisicamente o cunhado Jay-Z. As imagens foram cap-

²⁶ O conceito, originário do teatro e apropriado pelos estudos do cinema e do audiovisual, refere-se aos modos de encenação regulados pelo corpo, pelo texto, pelo cenário, pelas luzes utilizadas, pelos figurinos, pela duração temporal da obra, etc. (Aumont, 2010). Tal como aponta Jean-François Lyotard (2017), *mise-en-scène* significa "transmitir significantes de um espaço 'primário' para um outro espaço" (2017, p. 43). Nesse sentido, diz respeito à forma como os corpos em ação irão se movimentar pelo espaço cênico e como eles irão interagir com os outros elementos que perfazem o entorno deste local, tais como cenário, luz, figurino e os outros corpos (e/ou materialidades) em cena.

²⁷ Isso fica claro no filme-concerto *Homecoming* (2019), no qual a artista luta incansavelmente para voltar ao peso que tinha antes de dar à luz aos gêmeos Sir e Rumi. Privando-se de alimento e exercitando-se até à exaustão, é nítido o valor que a artista dá à sua forma física e o quanto este aspecto já aparece de forma bastante latente no álbum visual Beyoncé (2013).

tadas por uma câmera instalada no elevador do local no qual ocorreu uma *after-party* do famoso 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 controvérsias²⁸. Por consequência, as especulações em torno do vídeo povoaram as redes sociais durante muitos meses e as suspeitas de traição por parte de Jay-Z tornaram-se um dos rumores mais proeminentes do período²⁹.

Apesar de este episódio não ter provocado um divórcio propriamente dito, podemos pensá-lo enquanto um importante ponto de inflexão na narrativa midiática de Beyoncé, já que parte de sua estrutura era baseada na relação construída com o *rapper* estadunidense. As suas parcerias musicais e audiovisuais datam desde *03 Bonnie & Clyde* (2002), videoclipe que já sugere uma aproximação do casal utilizando a temática dos personagens históricos Bonnie e Clyde³⁰, até a turnê conjunta realizada pela dupla em 2014³¹, a qual passou por mais de 20 cidades ao redor do mundo e parecia dar prosseguimento à temática de "parceiros no crime".

Aproximadamente dois anos depois, o lançamento mundial de *Lemonade*³² veio para dar ao público a perspectiva artística de Beyoncé sobre o ocorrido. Na obra, a sua persona nos narra as fases do luto por conta de um relacionamento em declínio, encenando o abandono, a traição e a dor pela perda de uma relação romântica. Apesar de representar um processo de cura já findado para a artista, o lançamento de *Lemonade* no mercado mundial fez com que as controvérsias em rede ressurgissem e ligassem as sequências audiovisuais do álbum aos eventos relatados nos parágrafos acima.

Uma das passagens mais emblemáticas de *Lemonade* é a faixa *Sandcastles*³³, a oitava do álbum fonográfico que representa o ato do perdão. Utilizando como metáfora um castelo de areia dissolvido pelas águas do mar, Beyoncé parece disposta a reconstruir este castelo e a perdoar a infidelidade do marido. Nas sequências iniciais do videoclipe (Fig. 6), podemos ouvir o distante eco da música *The Look of Love*, parte do disco de Nina Simone³⁴ intitulado *Silk and Soul* (que também aparece nos registros visuais do videoclipe). Em outro momento, podemos ver uma obra de arte em que as partes de um vaso quebrado são coladas através da técnica japonesa *Kintsukuroi*³⁵. Depois de alguns planos-detelhe dos elementos que estão dispostos na sala iluminada por um tom sépia, vemos a artista sentada no chão com roupas despojadas, como se estivesse em casa. Na sua frente vemos um teclado que, na diegese do videoclipe, é utilizado pela artista para representar o acompanhamento sonoro da composição.

28 TNT Brasil. Beyoncé x Jay-Z x Solange Knowles: transformando tretas em *Lemonade* | Tretas TNT. 2018. (08m33s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xaJdxRRTSAU>>. Acesso em: 15/07/2019.

29 Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/beyonce-jay-e-solange-comentam-briga-superamos-isso-esperamos-que-facam-mesmo-12501071>>. Acesso em 18/03/2025.

30 Bonnie e Clyde foram um casal de criminosos originários do Texas que roubavam e matavam pessoas na região central dos Estados Unidos durante a Grande Depressão.

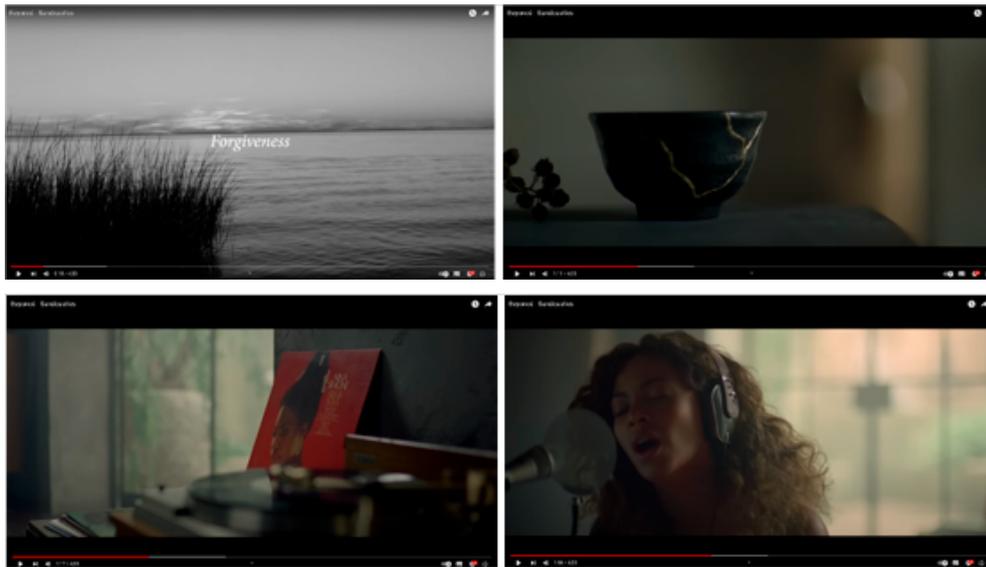
31 A *On The Run Tour* ocorreu logo depois que os dois haviam terminado suas próprias turnês solo e veio em suporte dos álbuns *Beyoncé* e *Magna Carta Holy Grail*.

32 *Lemonade* possui cerca de 60 minutos de duração e é dividido em 11 atos organizados na seguinte ordem cronológica: Intuição, Negação, Ira, Apatia, Vazio, Prestação de Contas, Reforma, Perdão, Ressurreição, Esperança e Redenção. Cada um destes atos é equivalente a uma faixa do álbum.

33 Disponível em: <https://youtu.be/RD38JT8rypY?si=fBWgKGBbuzSI8_p> Acesso em 19/03/2025.

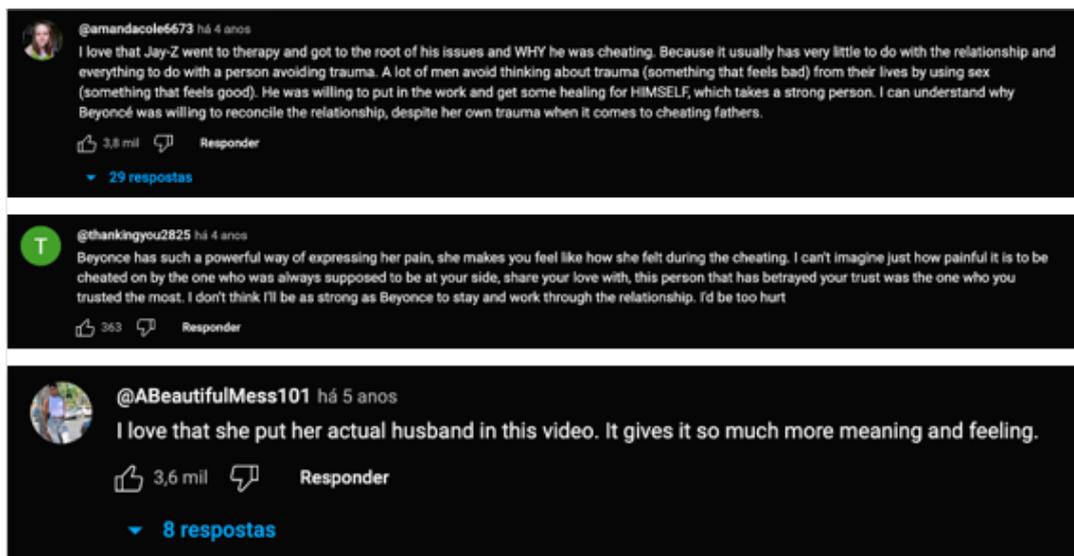
34 Nina Simone foi uma importante artista negra norte-americana que lutou durante muitos anos contra o racismo estrutural estadunidense nos anos 1960.

35 *Kintsukuroi* é uma arte tradicional japonesa que consiste em reparar cerâmicas quebradas utilizando uma laca especial misturada com pó de ouro, prata ou platina. Em vez de tentar esconder as rachaduras, essa técnica as destaca.

Figura 6 - Sequência de abertura de Sandcastles

Fonte: Youtube.

Apesar de Jay-Z não fazer uma participação musical em *Sandcastles*, a partir do terceiro verso e última vez em que o refrão é entoado, somos interpelados por sucessivos planos próximos de Beyoncé e Jay-Z vivendo momentos íntimos (Fig. 8). Aqui podemos perceber nitidamente a encenação da reconciliação do casal, algo que é reforçado não só pelas sequências materializadas na faixa, mas também pela maneira como a audiência significa a encenação proposta pela artista (Fig. 7).

Figura 7 - Comentários publicados na página do videoclipe oficial de Sandcastles disponibilizado no canal de Beyoncé no YouTube

Fonte: Youtube.

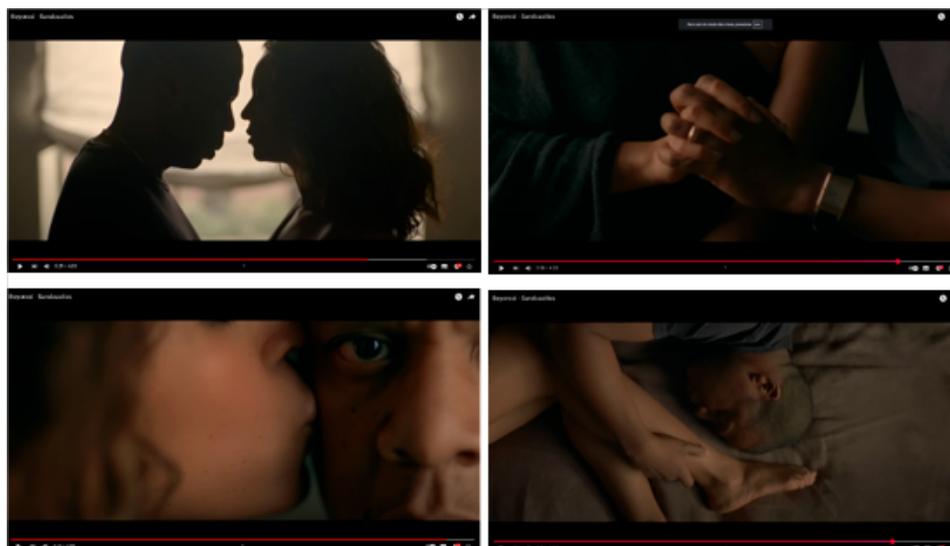
Nos comentários acima, retirados da página no qual a faixa audiovisual *Sandcastles* está disponibilizada no canal oficial de Beyoncé no YouTube, podemos perceber que alguns usuários conectam a audiovisualidade à presença de Jay-Z nos planos, dizendo como esta característica confere “mais sentido e emoção” 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”³⁶. Por fim, o usuário conclui que não “seria tão forte quanto a Beyoncé foi para ficar e superar [a crise] no relacionamento”. Um usuário, em especial, faz um comentário bastante contundente, relacionando à 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).

As leituras feitas pelos espectadores, publicadas nos espaços de circulação oficial da obra, apontam para a centralidade da recepção na construção da narratividade pop - especialmente no que diz respeito à interpretação da factualidade encenada pela artista e por seu marido. A persona, nesse caso, não é apenas agente performativo, mas também mediadora dos sentidos coletivos enredados nas (e pelas) plataformas. Dessa forma, o modo narrativo do videoclipe não se constrói somente pela encenação dos corpos nas audiovisualidades musicais, mas também é engendrado por uma co-construção discursiva, participativa e colaborativa dos espectadores diante dessas mesmas encenações. As inferências pragmáticas dos espectadores constroem sentidos que reforçam determinadas narrativas em detrimento de outras, preenchem lacunas do que não é dito ou mostrado nas audiovisualidades, fabulam em torno dessas performances musicais e, por vezes, angariam para si o poder de contradizer o que está inscrito nos planos. A recepção torna-se, assim, uma arena de tensões e disputas que subverte os modelos clássicos de análise narratológica.

36 A tradução do comentário: Beyoncé tem uma maneira tão poderosa de expressar sua dor que faz você se sentir como ela se sentiu durante a traição. Não consigo imaginar como é doloroso ser traído por quem sempre deveria estar ao seu lado, compartilhar seu amor, essa pessoa que traiu sua confiança era a que você mais confiava. Não acho que serei tão forte quanto a Beyoncé para ficar e superar o relacionamento. Eu ficaria muito magoada.

Figura 8 - Planos de Beyoncé e Jay-Z encenando momentos íntimos do seu casamento no último verso da canção



Fonte: Youtube.

As passagens íntimas de *Sandcastles*, tal como pontuado acima, borram os limites entre o ficcional e o factual, trazendo à tona uma das características da narratividade pop, tal como proponho neste trabalho. Apesar de não haver espaço para maiores análises que aprofundem este aspecto do conceito, acho oportuno destacar que a teoria clássica narratológica se centrou demasiadamente nas narrativas ficcionais, negligenciando a factualidade, a experiência cotidiana, a vida privada e o “mundo real” como dimensões impregnadas, também, de narratividades que se sobrepõem, por exemplo, na maneira como a persona musical dramatiza e encena suas músicas no ambiente das plataformas. Aqui entram em disputa tipos de narrativa presentes em documentários, *reality shows television* e biografias, as quais, longe de excluir a dimensão ficcional da realidade, prescrevem precisamente uma *narratividade* aos aspectos da vida que, em princípio, parecem transcorrer ao sabor do fluxo poderoso do tempo “real”.

Conclusão

Ao perscrutar as audiovisualidades musicais em rede associadas à música pop, revela-se um duplo movimento: de um lado, um retorno genealógico às formas televisivas que consolidaram o videoclipe; de outro, a proliferação de possibilidades estéticas, narrativas e de linguagem proporcionadas pelo ecossistema plataformizado. Nessa confluência, este artigo procurou tensionar o conceito de narrativa em diálogo com a linguagem do videoclipe, evidenciando o papel motriz da música e da performance da persona na constituição de uma narratividade pop intrinsecamente vinculada às lógicas de circulação digital.

Os resultados permitem afirmar que o videoclipe não apenas comporta narrativas, mas estrutura um modo narrativo próprio, cuja singularidade se intensifica quando articulado à performance da persona musical. Ao deslocar o debate de uma dicoto-

mia simplista - "há ou não há narrativa no videoclipe?" - para a investigação de como essa narrativa se organiza, demonstrou-se que a música opera como eixo semiótico fundamental, ao passo que a persona musical atua como narradora performática. Tal perspectiva evidencia um tecido narrativo híbrido, no qual ficção e facticidade se entrelaçam e se reconfiguram continuamente.

A análise das audiovisualidades de Beyoncé reforçou essa hipótese: a narratividade pop manifesta-se como dramaturgia expandida, atravessada por motivos visuais recorrentes, pela ambiguidade entre real e encenado e, sobretudo, pela inscrição de sentidos no corpo performativo da artista. Essa dramaturgia não se esgota na obra em si; prolonga-se nas instâncias de recepção, onde fãs e públicos diversos produzem leituras pragmáticas, preenchem lacunas do não-dito e, por vezes, contestam ou ressignificam os enunciados originais. A recepção, portanto, converte-se em arena de tensões que desafiam modelos narratológicos clássicos, deslocando o foco da obra isolada para a rede de práticas discursivas que a sustenta.

Nesse quadro, o conceito de persona musical revela-se não somente um objeto de análise, mas um operador metodológico promissor para investigações sobre narratividade nas plataformas digitais. Sugere-se, assim, que a noção de audiovisualidades musicais em rede seja aprofundada como via teórica capaz de abarcar comparativamente outros gêneros musicais, formatos emergentes e ecologias midiáticas em mutação. Tal abordagem pode iluminar a maneira pela qual performance, narrativa e tecnologia se rearticulam na cultura midiaticizada contemporânea.

Por fim, enfatiza-se que a recepção não constitui mero apêndice, mas camada estruturante da narratividade pop. A persona musical transforma-se, então, em vetor dinâmico de sentido, articulando corpo, discurso e rede numa dramaturgia que excede os limites da tela e se reinscreve nos circuitos participativos do presente. Este reconhecimento reforça a pertinência de métodos interdisciplinares que integrem análise audiovisual, estudos de performance e etnografias da recepção, abrindo caminhos para uma compreensão mais densa e plural das narrativas que se constroem nas disputas costuradas pelos fluxos audiovisuais do contexto midiático contemporâneo.

Referências

AHONEN, L. 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, P. **Liveness**: Performance in a mediatized culture. Nova Iorque: Routledge, 2008. DOI: 10.4324/9780203938133.

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

BORDWELL, D. Principles of narration. In: SIMPSON, P. et al. **Film theory**: critical concepts in media and cultural studies. London: Routledge, v. 2, 2004. p. 245-267.

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

BREMBILLA, P. Transmedia Music: The values of music as a transmedia asset. In: FREEMAN, M.; RAMPASSO GAMBARATO, R. (eds). **The Routledge Companion to Transmedia Studies**. New York: Routledge, 2019. p. 82-89. DOI: 10.4324/9781351054904-9.

BURNS, L. Multimodal Analysis of Popular Music Video: Genre, Discourse, and Narrative in Steven Wilson's "Drive Home". In: RODRIGUEZ, C. X. **Coming of Age: Teaching and Learning Popular Music in Academia**. MI: Michigan Publishing, 2017. DOI: 10.3998/mpub.9470277.

BURNS, L.; HAWKINS, S. (eds). **The Bloomsbury Handbook of Popular Music Video Analysis**. Bloomsbury Publishing Inc., 2019. DOI: 10.1017/S0261143021000180.

CHATMAN, S. **Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film**. Ithaca & London: Cornell University Press, 1978/1980. E-book 2019. DOI: <https://doi.org/10.1515/9781501741616>.

CURRIE, G. **Narrative and Narrators: a philosophy of stories**. Oxford University Press, 2010. DOI: 10.1093/acprof:oso/9780199282609.001.0001.

DALLA VECCHIA, L. **A linguagem do videoclipe e sua transformação no contexto contemporâneo**: persona musical, narratividade pop e audiovisuais musicais em rede. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2024. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/36228>.

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

EDMOND, M. Here We Go Again: Music Videos after YouTube. **Television & New Media**, v. 15, n. 4, p. 305-320, 2014. DOI: 10.1177/1527476412465901.

FLUDERNIK, M. **An Introduction to Narratology**. Nova Iorque: Routledge, 2009. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203882887>.

FLUDERNIK, M.; RYAN, M.-L. **Narrative Factuality**: A Handbook. De Gruyter, 2019. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110486278-001>.

FRITH, S.; GOODWIN, A.; GROSSBERG, L. et al. **Sound and Vision: The Music Video Reader**. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1993. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203993569>.

GENETTE, G. **Narrative Discourse: An Essay in Method**. Ithaca: Cornell University Press, 1980.

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

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

GUTMANN, J. F. **Audiovisual em rede: derivas conceituais**. Belo Horizonte: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2021.

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

HARISSON, C. **The Visual Album as a Hybrid Art-Form: A Case Study of Traditional, Personal and Allusive Narratives in Beyoncé**. Dissertação (Mestrado em Cultura Visual) – Lund University, Lund, 2014.

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

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

KORSGAARD, M. **Music video after MTV: Audiovisual studies, new media, and popular music**. Routledge Press, 2017. DOI: [10.4324/9781315617565](https://doi.org/10.4324/9781315617565).

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

MARSHALL, D. P.; MOORE, C.; BARBOUR, K. **Persona studies: an introduction**. Wiley Blackwell, 2020.

MARSHALL, D.; BARBOUR, K. **Persona as method: exploring celebrity and the public self through persona studies**. **Celebrity Studies**, v. 6, n. 3, p. 1-18, jul. 2015.

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

MUANIS, F. **A Imagem-Ritmo e o Videoclipe no Audiovisual**. **Revista Galáxia**, n. 24, p. 64-76, dez. 2012.

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

PEREIRA DE SÁ, S.; DALLA VECCHIA, L. **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.

POELL, T.; NIEBORG, D.; VAN DIJK, J. **Plataformização**. **Revista Fronteiras - Estudos Midiáticos**, v. 22, n.1, jan./abr. 2020. DOI: [10.4013/fem.2020.221.01](https://doi.org/10.4013/fem.2020.221.01).

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

SEDEÑO-VALDELLÓS, A. El álbum visual como proyecto transmedia: Videoclip y experiencia transmedia en la música popular. **Journal of Sound, Silence, Image and Technology**, n. 2, p. 104-115, dez. 2019.

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

SOARES, T.; POLIVANOV, B.; AMARAL, A. Disputas sobre Performance nos Estudos de Comunicação: Desafios Teóricos, Derivas Metodológicas. **Intercom - RBCC**, v. 41, n. 1, p. 63-79, jan./abr. 2018.

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

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

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

VERNALLIS, C. Strange people, weird objects: the nature of narrativity, character, and editing in music videos. In: BEEBE, R.; MIDDLETON, J. (orgs.). **Medium Cool**: music video from soundies to cellphones. Duke University Press, 2007.

Recebido em: 19 mar. 2025
Aprovado em: 25 mai. 2025