

## Capítulo 6 - As divas da linguagem a audiovisualidade dos corpos no videoclipe

Nilton Milanez

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

MILANEZ, N. As divas da linguagem: a audiovisualidade dos corpos no videoclipe. HASHIGUTI, S.T., ed. *O corpo e a imagem no discurso: gêneros híbridos* [online]. Uberlândia: EDUFU, 2019, pp. 85-104. Linguística in focus collection, vol. 12. ISBN: 978-85-7078-503-9. <http://dx.doi.org/10.14393/EDUFU-978-85-7078-503-9>.



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

### As divas da linguagem: a audiovisualidade dos corpos no videoclipe

*Nilton Milanez (Labedisco/CNPq/Uesf)*

*nilton.milanez@gmail.com*

#### Experiência pessoal, camadas históricas

Falar de videoclipe é, para mim, antes de mais nada, voltar ao passado da maneira como se tratava a língua no quadro de uma história das Letras. Falo, aqui, nessa perspectiva, de uma experiência pessoal que fez da língua o recheio da nossa história, sabor esse que foi se modificando ao longo das décadas até chegarmos aos dias de hoje. Quero retomar algumas lembranças sobre a maneira de tratar a língua como objeto na primeira parte dos anos 1980, na universidade, quando era estudante de Letras na Pontfícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas).

Olhando para aquele tempo, analiso como a língua era tomada como ciência régia, observada e discutida com base na Literatura, lugar compreendido como a voz autorizada para falar dos estudos de gramática prescritiva, das topicalizações na língua, das estruturas narrativas. O estudo da Língua Portuguesa oscilava entre a Ditadura, polícia linguística dos anos 1970, e a abertura política pós-morte de Tancredo, uma ideia de liberdade para a investigação de outros objetos linguísticos.

Ainda nos anos 1980, as revistas eram encaradas como forma de entretenimento e circulavam “no fundão” das salas de aula. Ler revistas parecia um atestado de superficialidade diante ainda da exigência da leitura dos clássicos da literatura brasileira, ao mesmo tempo em que o estudo do discurso das canções e das histórias em quadrinhos era encorajado por Maria Inês Ghilardi.

As marcas da Ditadura investiam, sem dúvida, nossos corpos, mas sorriamos como quem tem um sonho ruim e já o esqueceu. *The Smiths* tocava no tape do carro e nas rádios. O espinho dentro de nós era só uma picada de mosquito e a língua corria solta nas escadarias e nos pátios. Não se podia conter a língua de vibrar. Saber línguas, várias delas, além do inglês, como o alemão, desde 1986, com “Eduardo e Mônica”, de Renato Russo, já denunciava a necessidade da língua de pular outros muros, inclusive fazendo do “castelhano” um lugar de fraternidade compartilhada. Assim, nos anos 1990, a revista começa a deixar de ser sinal de fraqueza e os corajosos de espírito investem na “leitura crítica” de jornais e revistas. Podemos, então, verificar a presença do estudo multiposicionado da língua e das imagens fixas. Língua e imagem fixa amalgamam o lugar das estratégias de força, exercício de resistência nas escolas e possibilidades de novas enunciações, como nos ensinou Rosário Gregolin (2000). Apenas nos anos 2000, com a virada do século, é que me parece que língua e imagem fixa escorregam para a tessitura de outras materialidades, abrindo a possibilidade para unidades do discurso como a imagem em movimento no interior de dissertações e teses.

Essa experimentação pessoal não é apenas um percurso individual meu, mas de todos aqueles que atravessaram esse tempo ao longo dos estudos das Letras. Como experiência particular, não há como deixar de lado os conteúdos históricos que delinearam o tobogã linguístico que trouxe a imagem em movimento como objeto de estudo discursivo. Nesse sentido, falar do passado me parece atravessar a vida da língua, não aquela que se separa da imagem, mas a outra, aquela que faz a língua constitutiva das imagens, sejam elas fixas ou em movimento. Primeiro, o importante é que tudo constitui o nosso acontecimento presente da produção audiovisual na palma de nossa mão. Segundo, o mais importante é que “Uma experiência é qualquer coisa de que se sai transformado” (Foucault, 2010, p. 289). Minha experiência me fez atravessar um túnel com a língua que se escreve, a língua que se ouve, a imagem pregada no papel e a imagem correndo refletida nas paredes. Nossa experiência é compartilhada com muitos por meio da história dos estudos da linguagem. Nossa história é feita de materialidades audiovisuais. Parece-me que sempre foi assim, mas que não dávamos lugar a elas como fazemos hoje, do mesmo modo que ainda é difícil para nós lidarmos com a virtualidade de nossos corpos nas redes etéreas das nuvens do ciberespaço.

Em primeira instância, a experiência que me faz sair transformado como sujeito para pensar um objeto de estudo como o corpo de certas divas *pop* no videoclipe é a experiência teórico-analítico-metodológica que Foucault, como experimentador que era, deixa vislumbrar em suas problematizações, que sigo, a partir de agora, para configurar um campo do discurso da movimentação dos corpos e dos ecos de imagens de nossa cultura visual. Em segunda instância, língua e imagem são dois tecidos que se entrelaçam intercambiadamente, tessitura na qual o “lado certo” e o seu avesso desenham uma roupa que pode ser usada dos dois lados. Essa vestimenta da linguagem não é, portanto, determinada por uma dicotomia. De outra feita, se dá mais pelos efeitos de uma heterogeneidade entre o ver, o ouvir e a constituição dos discursos.

### A temível materialidade do audiovisual

A preocupação em fixar os limites do discurso no domínio do audiovisual emerge da necessidade de se compreender a composição de suas materialidades. Temos dado como certo, me parece, que as materialidades se dividem em verbais e não verbais. Confiando na constituição do triângulo sujeito, momento de enunciação e corpo, convenço-me de que tenho buscado observar as coisas, pelo menos, tridimensionalmente, e vejo, assim, a formação de mais uma tríade: as materialidades, o verbal e o não verbal para o *start* de uma situação que já nasce em si de um xeque-mate. Seria possível separar o linguístico do som e de sua imagem? Dividir o texto e o verbo da canção – materialidade verbal – da imagem do corpo em movimento – materialidade não verbal – que a embala? De imediato, acho necessário compreender as marcas e os traços do que estou chamando de materialidade. Essas coordenadas sobre a materialidade se organizam em várias instâncias do mostrar e do ver, que busquei sistematizar em sete pequenas pontuações, por meio das localizações e dos deslocamentos de Michel Foucault (2000a, 2000b) em *Arqueologia do saber* e *Ordem do discurso*.

1. *A materialidade e o campo do objeto*. A gramatura da materialidade é aquele tipo de densidade que configura o campo “daquilo de que se fala”, segundo Foucault (2000a, p. 47), ou seja, são os elementos que se firmam sob o seguinte escalonamento para o estatuto do objeto que investigo: primeiro, a fixação dos limites para que a materialidade do objeto seja

nomeada, depois, então, passamos à sua descrição para, apenas a partir daí, compreendermos como as materialidades apareceram, organizando, assim, o campo para o estatuto do objeto a ser investigado. Foi essa hierarquia que estabeleci (Milanez, 2015a, 2015b) para levantar um grupo fluente de recortes entre os vídeos das divas que proponho aqui.

2. *Materialidade e espessura histórica.* A espessura material do objeto investigado apresentar-se-á de forma aguda e poderá ser verificada por meio de estratos históricos que vêm à superfície, à medida que caminhamos com a análise. No caso das divas, veremos como ecos de nossa cultura visual do cinema emergem e se entrelaçam à edição de imagens e à sua sequenciação no entrecruzamento dos vídeos. Isso nos mostra que a videografia de uma época enuncia como qualquer outra possibilidade de texto e suas visualidades uma retomada de discursos, que se atualizam em pequenas e breves histórias das imagens vistas em nosso cenário audiovisual coletivo (Milanez, 2011a).

3. *A materialidade tem um lugar institucional.* No quadro das suas historicidades, as imagens em movimento são reguladas por práticas institucionais que dizem o que e como os videoclipes podem mostrar certas figuras, determinados movimentos de pernas ou gestos escolhidos para mãos e pés. Há uma instituição midiática corporal que dissemina essa ordem de dizer sobre o corpo em mídia impressa, televisiva, cinematográfica e redes sociais.

Os aspectos precedentes delimitam, de maneira ampla, o campo das condições de possibilidades históricas, estratos que fazem eclodir o porquê um objeto entra em circulação e continua se movimentando sob os olhares dos sujeitos. De maneira mais estreita, a materialidade tem também aspectos bastante pontuais que afunilam a formação de sua unidade discursiva. Falo, portanto, do campo material que cerca um objeto de estudo.

4. *A materialidade tem um suporte.* É imperioso refletir sobre a formação do suporte que acolhe o nosso objeto de pesquisa. O tipo de vida que ele leva é a substância que desenha o discurso que ele promove. Os fatores que determinam do que se fala, ao mesmo tempo em que enunciam do que se fala, introduzem as singularidades da produção de um clipe e as suas possibilidades econômicas de edição dos planos e os *flashes* dos recortes do corpo e focos de luz sobre partes do corpo. Buscar, portanto, compreender as linhas sobre as quais se dá a ver o suporte de nosso objeto

é um caráter metodológico que não pode nos escapar. O suporte é a forma de materialidade do registro das imagens que vamos analisar.

5. *Ponteiros espaço-temporais da materialidade.* O lugar em que o nosso objeto de perícia se dá a ver tem importância nesse tecido discursivo da constituição da materialidade. Os traços do lugar no qual ele se apresenta e a data de sua amostragem indicam as identidades da materialidade. As modalidades de espaço e tempo são coordenadas para se pensar de onde vêm os discursos com o qual nos defrontaremos. Não se trata de dizer qual é sua origem, outrossim, de apontar para onde podemos olhar, a fim de vislumbrar um determinado tipo de formação, em uma data particular, no que se refere à emergência de um sujeito com espacialidades e temporalidades específicas que o singularizam (Milanez, 2011b).

6. *A articulação da materialidade com a cor.* A cor pode ser um aspecto relevante da materialidade do objeto. Instaurar o domínio de uma cor sobre uma cena ou instituí-la como parte de um figurino, certamente, em um objeto de recursos tão econômicos como o videoclipe, se encaixa em produções discursivas que chamam por observação. A cor, nesse sentido, é tomada como um elemento “cromático-discursivo” (Milanez, 2012, p. 579), ou seja, ela articula um discurso que se materializa e produz significado em relação a quem ou a que ela se refere, em que condição de aparecimento e em qual aspecto do tempo da imagem em relação às outras imagens. O cromático-discursivo é um modo de reinscrição do acontecimento na história das imagens em circulação audiovisual.

7. *A demarcação do som na materialidade.* A meu ver, quando se fala da voz que ouvimos cantar não se trata de analisar a letra da música, mas de compreender o canto na sua demarcação de áreas entre a “imagem acústica” (Saussure, 1969, p. 28) e o visual. Nesse contexto, observo não uma separação entre som e imagem, mas concluo que eles fazem parte de um mesmo campo. Ambos se referem a uma modalidade de imagem que se desdobra em acústica e visual. O que ouvimos são orientações das imagens sonoras que nos atravessam, o que vemos são visualidades que têm eco e significado no entrelaçamento desses dois tipos de imagens (Milanez, 2014). O áudio e o visual são, então, a duplicação de um mesmo estado imagético em um quintal mútuo entre duas casas. O território de avizinhamiento entre sonoridade e visualidade congrega-os em um mesmo campo, o da verbo-visualidade.

Desta feita, as formas de duplicação da linguagem nos mostram que é difícil acertar os ponteiros cartesianos entre materialidade verbal e não verbal, “signos moldados ou delineados em uma materialidade definida e agrupados de um modo arbitrário ou não” (Foucault, 2000a, p. 99). Essa batalha de entrelaçamento entre imagem e acústico, visual e áudio nos dá a possibilidade de desfazer um campo cristalizado que está em consonância com a atitude de o discurso ser mutável, fluido, deslocando-se no tempo e no espaço. Isso modula essa “temível materialidade”, fala de Michel Foucault (2000b, p. 9) à qual sempre retornamos. A materialidade é o próprio lugar da coexistência, da aglutinação, da delimitação e da dispersão dos materiais de um estatuto para as materialidades.

### Divas da linguagem: leis de organização para o campo do discurso audiovisual

Escrevemos para não morrer, por isso o peso do dedo sobre o teclado do computador. Mas também cantamos para não morrer, daí a força das cordas vocais e do corpo performático que movimentam a exterioridade histórica. E, então, as divas *pop* cantam para que vivamos longa e divinamente. Elas cantam o canto das sereias, deslocam-se no tempo e afinam a voz com a nossa história de hoje: um “infortúnio inumerável, dom ruidoso dos deuses, marca o ponto onde começa a linguagem”, na língua de Foucault (2006a, p. 48). Nessa vocalização, cada sereia, a seu tempo, introduz formas de linguagem, provocando o encantamento dos homens e das mulheres. Sob os sons da nossa história, o funcionamento e a linguagem audiovisual de seus corpos eletrizam um *heartbeat* da nossa condição de existência nesse momento.

Tomei, assim, para uma analítica das formas da linguagem corporal, um grupo de divas *pop*. A experiência nessas materialidades audiovisuais às quais me lanço começou com a curiosidade sobre as imagens históricas que se intrincavam, primeiro, às imagens do clipe de Lady Gaga em *Poker Face*, de 2009. A partir daí, fiquei inquieto com a observação desse funcionamento em outras divas, em outros clipes. Daí emergiu, em segundo lugar, Beyoncé, com *Run the world (Girls)*, de 2011; em terceiro, Rihanna, com *Where have you been*, de 2012; em quarto, Anitta, com *Show das poderosas*, de 2013; seguida de Valeska Popuzada e seu *Beijinho no ombro*, do mesmo ano. Para fechar, Katy Perry, com *Dark horse*, de 2014.

Compõe-se, assim, um *corpus* que formata um quadro na primeira parte da segunda década do século XXI<sup>1</sup>.

Digo “compõe-se”, e não “compus”, pois diferentemente do que se poderia pensar, não escolhi os clipes por data ou por motivo de preferência musical. Essas seis divas *pop* foram selecionadas por meio de minha observação e experiência visual auditiva em dias corriqueiros nos quais estudantes e amigos se entretinham para sair do tédio ou para desestressar de uma pesquisa intermitente. Portanto, o que prevaleceu para elencar os clipes foi sua aberta circulação nos ambientes em que vivi. É importante deixar claro que “uma experiência é alguma coisa que fazemos inteiramente sós, mas só podemos fazê-la na medida em que [...] outros poderão, não digo retomá-la exatamente, mas ao menos, cruzá-la e atravessá-la de novo” (Foucault, 2010, p. 295). Estamos todos juntos aqui, então.

Essas divas cantam e dançam, portanto, uma experiência das possibilidades que cada um vive a seu modo, ao mesmo tempo em que somos sobrepostos pela dessincronização de outras vozes, que acabam assim por incitar a discussão de Foucault (2001, p. 783) sobre “Quem nós somos nesse momento?”, problematizando não uma experimentação particular, mas nosso posicionamento como sujeitos. Esse questionamento vira uma constatação que visualizo na forma de um triângulo. Nos vértices de base temos, em uma ponta, o sujeito – condição dada por práticas que objetivam nossa maneira de ser e também nos colocam em lugares que determinam a posição da qual falamos por meio de relações de poder –; em outra, o momento em que se fala, que, em nosso caso, é o tempo de um domínio daquilo que é atual, cotidiano, estabelecendo as linhas da hora de um presente para a enunciação; e, na ponta que se projeta ao infinito do espaço e do tempo, temos, a meu ver, o corpo – materialidade que faz transbordar o biológico em simbólico e histórico, atravessando o sujeito em todos os seus poros e fixando os limites para

---

<sup>1</sup> Tratar de um campo audiovisual em um livro de suporte impresso nos traz sempre uma porção de pedras que nem sempre conseguimos remover de nosso caminho. Uma forma de tornar esse percurso menos pedregoso foi minha preocupação ao construir um vídeo no qual apresento as formações e séries que problematizo neste artigo. Isso nos mostra que os textos hoje não se fazem sem a presença da hibridização dos suportes. Para acessar o vídeo em auxílio a esta leitura, digite na busca do YouTube o título “Divas da linguagem – Nilton Milanez”, para seguir audiovisualmente esta discussão.



a nossa atualidade. Como não concordar com Foucault (2013, p. 14) ao dizer que “O corpo é ponto zero do mundo”? Ou seja, o ser da linguagem se dá fortemente a ver por meio de uma experiência cercada por uma “morfologia cosmopolita” do corpo (Milanez, 2011c, p. 199). Isso parece nos mostrar que a experiência não é objeto de uma mera percepção. Outrossim, a experiência acadêmica e intelectual está, de outro modo, nas camadas singulares e nas apropriações coletivas dentro da história de nossos objetos de pesquisa, prescrevendo regulações disciplinares e reinventando posicionamentos históricos.

Seguindo tal partitura, o modo com que me atrevo a tratar desses cliques diz respeito à maneira como a imagem em movimento se torna objeto do discurso. Isto é, o corpo das divas nesses cliques se decanta entre si. Desse modo, um tipo de demarcação, mesmo que geral, é necessário. Considero, então, o que elas têm em comum ao observar a emergência de certos códigos de imagens que se repetem, apontando recortes que mostram o aparecimento de partes específicas do corpo. Depois disso, posso nomeá-las e analisar as diferenças individualizadas de cada uma delas. Esse processo é o que Foucault (2000, p. 47) denominou de “superfícies de emergência”, que me auxiliam na delimitação, descrição e análise das novas sequências que vou produzir.

Por que digo “novas” sequências? Porque vou proceder recortando planos de cada vídeo e reorganizando-os em sucessão e associação para compor um outro quadro de sequências em movimento. Isso quer dizer que estou tomando os cliques em sua descontinuidade para constituir não apenas uma série de imagens dos corpos, mas séries dentro de séries, isto é, quadros. Aproveito a interrogação de Foucault (2000, p. 12) – “que ‘quadros’?” –, reafirmando em nota o fato de que eles não tratam de uma imagem fixa, mas da “vivacidade do cinema”.

Em nosso caso, o tipo de particularidade dos quadros que projetam o videoclipe é um desdobramento das imagens de filmes do cinema e de sua convenção cinematográfica. Quem não se lembra da cena de Fred Astaire dançando e cantando em *Singing in the rain*? Essa comédia musical de 1952 serve-nos como uma das ancoragens para pensarmos a materialidade da imagem em movimento e do som e seus deslocamentos do cinema para o videoclipe nos anos 1970. Algumas pontuações bem assertivas, que guiaram meu olhar sobre o videoclipe, portanto, acredito caberem aqui.

Primeiro, o videoclipe se organiza sobre convenções cinematográficas. Por outro lado, tem em suas singularidades a projeção não mais em telas de cinema, mas em telões de shows ou casas noturnas. Nossa experiência mais comum foi na própria televisão. Hoje em dia, os cliques circulam na palma de nossas mãos em *iPads, tablets, iPhones, smartphones*. Assim, destaco, primeiro, uma economia espaço-visual do videoclipe e um fortalecimento da intimidade com os cliques, que tem no seu fluxo a grande circulação, mas em circuitos cada vez mais individuais. Segundo, o videoclipe exige a presença de um corpo sob a *performance* de uma experiência visual, trazendo em filigrana não apenas imagens fixas da iconografia *pop*, mas uma proliferação e ampliação de imagens de divas do cinema. Nessa toada, esforço-me para compreender os ecos de imagens cinematográficas que se revivificam sob os contornos corporais das divas de hoje. Porém, em terceiro lugar, é preciso ressaltar a economia pela qual esses corpos visuais são mostrados em termos de nível e duração dos planos, formas sintéticas e compactas de encadeamento, regularidade na repetição de escala de planos, que dão o corpo a ver sob um recorte do olhar bem específico sobre certas partes corporais. Quarto, não tomo os videoclipes em forma de estrutura narrativa, avaliando seu tempo, ritmo, espaço e letra da música. Considero, de outra maneira, as materialidades que desenham os corpos em som e movimento, atentando para o esquadrinhamento do corpo, o cálculo dos gestos, seus recursos de divisão, escalonamento e distribuição das imagens produzindo formas de ver muito agudas, e também para determinados fragmentos corporais como uma metonímia para o corpo, não sem localizar a incidência da imagem sonora sobre uma imagem visual. Quinto, o aspecto que coloca essas observações em um mesmo campo do discurso é a proliferação e popularização muito mais das imagens históricas que se sobrepõem às canções do que da receptividade de valorações das letras das músicas. Sexto, muito brevemente, constato que essa formação visual do videoclipe se estabelece entre economias, momentos de retração e sanfonamento de recursos de produção dados sob os aspectos e nossas maneiras de ver, ouvir e sentir o nosso estar no mundo. Essa vertente, sétimo ponto, nos leva à reinvenção das possibilidades no desenrolamento de visualidades e audibilidades de nossa cultura de imagens.

Sendo assim, busco o tateamento da configuração de um canteiro possível sobre o qual desenvolver um conjunto organizacional de formas

de linguagem e discursos dos videoclipes. Faltou, ainda, dizer que nessa experimentação não estou sozinho, e que me sinto acolhido pelas palavras de Foucault (2010, p. 289) ao escutá-lo dizer que “Só escrevo porque não sei, ainda, exatamente o que pensar sobre essa coisa em que tanto gostaria de pensar.”

## O corpo é um arquivo audiovisual

O corpo do qual falo no videoclipe é a presença de um corpo performático, inventado pelas cores, pelo figurino, pelo cenário, pelas imagens sonoras e cinematográficas. Esse corpo, portanto, é um corpo de funcionamento em rede que, no nível discursivo, se encadeia a exterioridades históricas marcadas em tempos distintos para contar a história de nosso presente. É por meio desse sistema discursivo no qual o corpo se movimenta que podemos, de uma forma, compreender os domínios audiovisuais em que ele aparece e falar das condições corporais que ele suscita; e, de outra, questionar o corpo que é possível ser mostrado nesse espaço da *performance*, cuja inscrição é utilizada para marcar a silhueta de um período específico. Estamos, então, diante de duas grandes esferas que se reduplicam ao se sobreporem e comportarem o corpo: seu lado arquivista e seu modo audiovisual.

Essa ordem tomada para enunciar o corpo ressalta o seu lado arquivista. Primeiro, porque o seu domínio de aparecimento é dado pela “lei do que pode ser dito” (Foucault, 2000a, p. 149), ou melhor, pelas estratégias utilizadas e que nos permitem que vejamos um tipo singular de corpo, único, diferente dos corpos em outros períodos de nossa história visual. Segundo, outro ponto base, é que o corpo cuja montagem proponho aqui é o agrupamento de “fragmentos, regiões e níveis” (Foucault, 2000a, p. 150) corporais que se ajustam como nas peças de um quebra-cabeça. Essa justaposição de contornos corporais é possível pelo estabelecimento de especificidades e regularidades na maneira de se mostrar o corpo no videoclipe. Terceiro, a coordenada espaço-temporal à qual me refiro para o corpo como arquivo é a região de atualidade que ele garante no campo das visualidades presentes. O corpo visto em arquivo tem a sua atualidade como uma questão incontornável: ele fala dos nossos eus, da dispersão que somos nós e que autentica a diferença de nossas identidades.

Na região audiovisual trava-se uma dança nem sempre harmoniosa, mas em consonância com as contradições de nossa época, que evidencia duas parcelas corporais: os olhos e a voz. O amor por ver e o desejo de ouvir e falar são duas forças que nunca repetem o mesmo. Ver, ouvir, falar e cantar ejaculam o ritmo de uma organização de enunciabilidade audiovisual, isto é, os materiais da visão e da audição elencam não apenas sons e imagens, mas materialidades que asseveram a existência de um discurso que justificaria nosso modo de estar no mundo. Quero dizer que vivemos por meio da materialidade corporal de um arquivo audiovisual, ao mesmo tempo recortando regularidades específicas de nossa maneira de gesticular, pisar e olhar, garantindo diferentes possibilidades de se ver e ouvir o outro no que se refere a seu modo de funcionamento. O corpo como arquivo se espalha no mundo em vez de se fechar nele. O corpo como audiovisual transforma as sonoridades e as visualidades de nossa época. O corpo como arquivo audiovisual se reduplica sobre si e congrega a nossa condição privilegiada de existência na atualidade por meio da erótica de ver e escutar. E faço isso com Foucault, que tinha uma “paixão de ver: o que o define é, acima de tudo, a voz, mas também os olhos. Os olhos, a voz. Foucault nunca deixou de ser um vidente” (Deleuze, 2005, p. 60).

### Reduplicação de cores: os cabelos e o cromático-discursivo no campo visual

O espaço do videoclipe é o da vidência. Vemos em segundos tempos remotos ao mesmo tempo em que ouvimos as cores das visualidades do nosso próprio presente. Ver o passado e ouvir a atualidade é o que me parece que nos pedem a coloração das imagens do cenário e dos corpos no *corpus* dado. Sobre isso, gostaria de trazer em nota a questão da reduplicação das cores e seu caráter cromático-discursivo.

O cromático-discursivo é uma condição de existência para a capitulação de certas constâncias no suporte audiovisual, no cinema, em geral, e no videoclipe, em particular. A verificação do domínio das cores e a sua superfície de inscrição parece-me ser o primeiro passo para chegarmos à enunciação das cores. A abertura do clipe *Dark horse* se inicia com um *travelling* para a frente, recurso em que a câmera vai avançando para o espaço adentro do clipe, deslizando sobre as águas nas quais vemos um barco de figurações egípcias com Katy Perry ao

centro. Vemos aí um fundo constante da sequência que vai do amarelo ouro se intensificando para um laranja intenso. Além disso, o figurino, tanto da cantora quanto dos bailarinos, reflete o dourado, o prateado e o bege amarelado. Em *Run the world*, as cores da abertura vão do bege palha nas roupas de Beyoncé à coloração do céu ao fundo. As cores se autenticam em marrom na cor do cavalo que ela cavalga, cor que vai se reduplicar nos objetos cenográficos e no figurino do grupo de bailarinos. O tom de acobreado surge como que um filtro para todo o clipe, que cobre também a pele de Beyoncé. Em *Where have you been*, Rihanna surge das águas com um tom de bronze escuro e reflexos de luz amarelo ouro e caramelo sobre seu corpo. O clipe todo segue com uma coloração bege cor de areia, dourado avermelhado e pontos de amarelo intenso. O dourado queimado acetinado, o marrom acobreado, o bege claro são algumas das tonalidades para a pele da cantora.

Nesse quadro, visto que penso nele como a constituição de uma série cromático-discursiva, a coloração, à primeira vista tomada como em branco e preto, *No show das poderosas* reduplica ao longo clipe a tonalidade de chá preto em marrom dourado um tanto apagado pelo jogo de luzes. O corpo de Anitta se torna efeito de dourado numa paleta de cores junto com a formação cromática em cascata dos videoclipes que estamos observando aqui.

Essa brevíssima descrição nos auxilia a compor, em um quadro de dispersão, a convergência para uma coloração dourada, se tomarmos os clipes como uma série de quadros em espaço cênico, objetos cenográficos, figurino e a pele das divas. Há, portanto, uma especificidade no domínio cromático-discursivo, verificada à medida que os vídeos passam sob nossos olhos individualmente, e mais claramente, se colocarmos essas cores lado a lado. Sobre esse tipo de constatação geral, quero indicar um elemento bastante pontual. De um espaço largo de observação das cores para um lugar específico, paro meu olhar sobre a cabeleira das divas e as regularidades que elas introduzem. Lady Gaga e Katy Perry se apresentam com variações de loiro platinado. Valeska Popuzada mantém seus cabelos em loiro e loiro mel. A coloração dos cabelos de Anitta e Rihanna tomam os tons de castanho, castanho escuro, castanho acobreado. Em Beyoncé, prevalece na maior parte do tempo o loiro dourado.

Nessa linha de cores, a questão é que tanto em sentido largo quanto em sentido estrito o tom de dourado é o ponto de fusão da coloração dos

clipes, sobretudo quando aponto o lugar dos cabelos que aparecem sempre no centro do campo visual. O que, então, essas cores enunciam? Fiquemos atentos que não estou trabalhando com uma teoria das cores cristalizadas nem retomando uma possível interpretação das cores preconcebida. Para estabelecer o lugar discursivo para o qual uma cor aponta, estou alerta para os lugares em que elas aparecem, para sua disposição dentro de nosso campo visual e para a relação do espaço cênico com os corpos. Nesse sentido, é retomada a espessura histórica de imagens de força, ação e virilidade dadas a ver em figuras míticas, como a alusão à Cleópatra em *Dark horse* ou a configuração de efeitos de soberania e controle ao cavalgar um cavalo aparentemente selvagem. Ainda, as personagens-cantoras situam-se sempre no centro da tela, em posições corporais de dominação em relação às esferas cênicas que as envolvem. O fio condutor, portanto, dessa formação parece desembocar em uma figura de realeza para nossas divas, culminando nos ecos culturais de suas cabeleiras. A tonalidade de dourado que perpassa pelos cabelos formata o campo de memória da luz e da cor dourada do ouro na coroa de reis e rainhas. Assim, a dispersão de tonalidades douradas ao longo do clipe, sua fusão e síntese nos cabelos das divas enunciam o espaço cromático-discursivo para aqueles fios de ouro: o lugar de soberania da mulher, que é traçado pela cor de sua pele e de seus cabelos, morfologias corporais para possibilidades da condição da mulher hoje. Os cabelos, por assim dizer, são a parcela do esquadramento corporal que, em seu funcionamento no campo visual do clipe, coloca em rede pequenos acontecimentos que fazem deflagrar uma condição dada para este momento histórico.

Outras experiências de reduplicação histórica:  
rosto, mãos, pés, púbis

Não há sentido que não traga em si a reduplicação, isso que é a proliferação dos discursos e seu desdobramento em outros discursos. A reduplicação é, assim, constitutiva dos nossos objetos de estudo. Este setor do discurso, a “reduplicação da linguagem”, para retomar Foucault (2006a, p. 50), é fermentação analítica para o estudo da imagem em movimento e do som. Tomo que a imagem, no que ela tem de visual e sonoro, é a menor unidade discursiva de nosso arquivo audiovisual. O menos que é mais, máxima estética e comportamental que corre nossa época de hoje

e se faz presente também como método de análise que veste nossa teoria discursiva do audiovisual. Para onde olhar nessa rede tão intrincada de visões e sonoridades? Sigo a dica dos mais experientes e olho “signos frequentemente imperceptíveis e quase fúteis” (Foucault, 2006a, p. 50). Percorro, então, meu olhar sobre formas e movimentos corporais pequenos para colocá-los em rede com outros segmentos de detalhes menores para entender o tipo de acontecimento que esses frankensteins corporais colocam em discurso. Vejamos algumas modalidades de reduplicação de porções corporais e os discursos que elas movimentam, lembrando que as cerco pela constituição de suas regularidades específicas.

*O rosto e as mãos.* Consideremos as formas de verificação do domínio morfológico-corporal do rosto e das mãos. A partitura corporal está sempre atrelada a uma visualidade já-vista antes, o que coloca o corpo em um campo de memória sócio-histórico, retomando noções e lugares coletivos de experiência visual compartilhada. Nessa constituição de séries específicas, veremos que as mãos servem de instrumento para emoldurar o rosto, abrindo janelas para enunciar posicionamentos dados em nossa cultura visual. Lady Gaga utiliza as mãos para, de baixo para cima, com elas espalmadas e em v, indicar o rosto, tomando o queixo como ponto de partida e levando nosso olhar para sua face. Com os dedos fechados em círculo, olha por entre eles, realçando o lugar do olhar proibido, da curiosidade e do *voyeurismo* constitutivo ao ato de ver, e as mesmas mãos que escondem o rosto com as palmas viradas para ele abrem-se e fecham-se em um movimento de descortinamento, produzindo o efeito de espetáculo que se inicia, tomando-nos como espectadores. O campo visual nos envolve em um convite a ver de frente o que se tem a mostrar. A ordem do dizer instaura a exigência da visualidade em um universo midiático do espetáculo da intimidade ao público. Beyoncé desliza o dedo indicador sobre sua bochecha, evidenciando o lugar cristalizado para uma imagem visual coletiva de inocência, ironicamente orquestrada em relação a seus movimentos pélvicos, de cabeça e de pernas ao longo do clipe. Ela também levanta os punhos e põe os dedos das mãos em riste na altura do rosto para finalizar com as mãos posicionadas de forma a colocar a cabeça para trás, mão respaldada na altura da garganta, gestual de incitação a uma imagem possível para o gozo, em uma formação centrada em movimentações sexualizadas de seu corpo. Os dedos percorrem do nariz a boca, encerrando um quadro de ofertamento sexual. Anitta estende o

braço em nossa direção com a palma da mão virada para nós, incitando-nos a parar e olhar para seu rosto. O movimento é dado a ver como enfrentamento de um corpo a corpo. Rihanna se mostra sob a forma de uma reduplicação do rosto, desdobrando-se em várias faces com imagens reconhecidas de nossa visualidade sensual, o êxtase sexual. Ao mesmo tempo, a reduplicação dos braços faz ressurgir a memória da imagem de Durga, deusa da fartura, com seus mil braços (para nos pegar?). Katy Perry faz de seu rosto uma metonímia para o corpo. A mão batiza em crescendo as partes de seu corpo, acentuando as curvas e o seu perfil, ao mostrar-se deitada de lado para nós, videoespectadores. O rosto, assim, compõe a formação de um lugar de identidades e de reconhecimento de si pelo outro. Tenho que ressaltar que a forma de se fazer ver pelo outro é marcada pelo esquadramento do corpo e dos gestos de forma a configurar um campo do ver cercado pela ordem da sensualização, seja como modo de enfrentamento, convite, oferta ou agenciamento de formas do desejo cujas imagens são reconhecidas como tal em nosso seio social de imagens já vistas. O campo de formação não pode ainda ser reduzido a tal caráter. Fatores também significativos junto àqueles que aponte são, enfim, a formação da sensualização, do sentir e do tocar, que parecem estabelecer um procedimento visual que gerencia nossas formas de relação e contato social, imprimindo formas de sensibilidade com um formato padrão que, antes de estar nos cliques, a meu ver, é repetido do lado de fora da tela videática. Nesse sentido, acredito que as divas não apenas criam, mas observo que sua produção videográfica está fortemente atenta aos movimentos corpóreo-culturais que nos identificam em nossas relações, arrematando um campo de memória das formas morfológico-corporais, assediando-nos no dia a dia dos embates corporais.

*Os pés.* O corpo nesses cliques se repete sem cessar. Os pés se arregimentam em um setor discursivo para a mecânica dos corpos sob o efeito da espontaneidade dos movimentos entre imagem e som. Entretanto, o movimento dos pés é regido por uma ordem automática do balanço da música, que exige movimentos muito disciplinadores, de cálculos muito organizados e passadas milimetradas. Essa biomecânica coreografada dos pés monta uma ditadura da morfologia corporal, incentivada pela audibilidade da música, que coloca o campo auditivo marcado pela batida martelada da canção – aquele momento em que acontece a repetição do grave comum nas músicas que se enquadram no eletropop – junto com



o campo visual. A imagem em movimento e a imagem acústica criam um novo acontecimento: fazem ressurgir imagens em nosso cenário coletivo audiovisual da marcha, da apresentação de pelotões, de soldados reunidos em desfile. Assim, a *performance* biomecânica dos corpos de pés acelerados cria um efeito de espontaneidade corporal. A contradição passa a ser, portanto, a ruptura do discurso que, de um lado, cria a ilusão de liberdade dos movimentos, mas retoma, de outro, a espessura histórica audiovisual de um militarismo do exército corporal (Milanez, 2006). Entretanto, ressalto que as tomadas sobre os pés são feitas em simetria com dois outros recortes, a de um enquadramento em escala de plano americano, na qual parte do peito e o rosto ficam em evidência, como também e, sobretudo, a mostragem dos movimentos pélvicos, que são tidos como uma circunferência da qual partem os olhares para cima, no rosto, e para baixo, nos pés.

*O púbis.* A ordem do olhar da subjetiva da câmera nesses videoclipes gira sobre o eixo do púbis. A repetição e a focalização não são apenas dos movimentos pélvicos, mas principalmente da indicação do púbis com as mãos. O meticuloso trabalho sobre um olhar para o púbis é traçado por dois recursos audiovisuais: o movimento de câmera sobre o corpo e a incidência da imagem sonora, elemento acústico-imagético, sobre uma parcela corporal. Trago alguns exemplos. Em *Poker face*, o movimento utilizado para mostrar o púbis é um *travelling* para a frente, condição que nos arrasta como espectadores para dentro da tela, colocando-nos diante da pelve. O recurso videográfico, portanto, funciona como processo de inserção do sujeito no interior do vídeo, recriando o efeito de participação ativa no enfrentamento entre corpo virtual, do vídeo, e o corpo tópico, o nosso. No que diz respeito à audibilidade, o instante em que esse movimento se desloca é aquele em que percebemos o acústico na imagem sonora no pronunciamento do dizer *I'll get him hot, show him what I've got*, que traduzo como: *Vou deixá-lo com tesão, mostre pra ele o que eu tenho*. A incidência da imagem acústica *I've got* em nosso campo auditivo coincide com o campo visual em que Lady Gaga movimenta sua região pélvica de cima para baixo, estirada em uma cadeira longa. Em *Beijinho no ombro*, Valeska Popozuda também aparece em uma cadeira da mesma extensão, deitada de lado. O movimento da câmera alterna de um plano conjunto, na tomada anterior, quando podemos ver a cena como um todo, para um plano aproximado, que focaliza suas pernas dobradas

exigindo nosso olhar, pela centralidade da imagem, sobre seu púbis. Esse momento da edição é reservado à fala *Tá rachando a cara, tá querendo aparecer*, que aglutina a imagem visual da região pélvica à imagem sonora de *Tá rachando a cara*, contribuindo para um posicionamento frontal na qual o sujeito dá de cara com a buceta. Em cadeia, Rihanna canta *Someone who can please me*, que traduzo como *Alguém que possa me dar prazer*. A sequência sonora *please me* emerge em um *flash* do brevíssimo plano em que a gesticulação das pernas encerra e incita a presença do púbis sob a forma da contração do movimento. A contração do movimento pélvico e o lançamento acústico do som da palavra colocam-nas juntas em um único instante de tensão. Bem, a questão enunciativa que se põe parece querer se colocar como uma forma de transgressão, indicando, mostrando e dizendo sobre a buceta como um interdito. Mas, ao insistir na visualização da região sexual não estariam essas imagens visuais e sonoras reafirmando uma norma? A meu ver, aquele domínio em que se discute que a buceta é uma forma de poder parece muito mais se deslocar para o domínio em que ela é o lugar da normatização, uma vez que escaneia o sexo de maneira científica e microscópica. Tal atitude se coloca fora do escopo de uma arte erótica, tomando as formas de um *sargento do sexo* (Foucault, 2006b, p. 366), servindo às produções de normalização e divulgação da ordem de um discurso sexual de despossessão do prazer, apagando a arte erótica como condição de existência para o sujeito.

De qualquer maneira, o interessante é notarmos que esses ecos culturais visuoauditivos aparecem na rede de uma espessura dada, que se mostra também em imagem nos videoclipes. São imagens que nos apresentam a condição de possibilidades desses discursos. A imagem de Cleópatra no cinema e os adereços de uma percepção embranquecida do universo egípcio são intervenções bastante constantes nos clipes, como também a sobreposição da figura de Marylin no clipe de Katy Perry. Enfim, a presença da mulher se configura em uma formação na qual o discurso da força, da juventude e da sedução é materializado por meio da recorrência de uma imagem de mulher vulgarizada historicamente no espaço do exótico, estabelecendo um mundo distante, onde, por isso mesmo, tudo poderia ser permitido. A dispersão de imagens é um tipo de reduplicação da historicidade, ecos visuais e sonoros para reinscrição do corpo como estrato de formações históricas, que construímos não somente para uma condição da mulher, mas para os sujeitos de hoje.

## Canto final: elas e nós com as mil e uma noites

De tudo o que foi dito, acho que posso escolher duas questões que poderiam orientar problematizações por vir. Uma é compreender o corpo sob a perspectiva de um arquivo audiovisual, não somente uma posição teórica imagético-discursiva orientada, mas também uma forma de estar no mundo. O corpo audiovisual não se biparte, ele se refrata em inúmeras possibilidades de reduplicações do casamento entre imagens vistas e imagens sonoras. A outra é tomar a repetição da melodia corporal na sua mais fina camada histórica, cujo mimetismo é um mote para redescobrir o corpo e as camadas históricas das mutações do ver e do ouvir que elas recobrem. Nesse sentido, Lady Gaga, Beyoncé, Rihanna, Anitta, Valeska Popuzada e Katy Perry se reduplicam sobre si mesmas e poderiam elas todas estar cantando e dançando a mesma canção. Os traços semiológicos de seus gestos se encaixam, se redizem, se completam, de um lado, numa vertente corporal uníssona e, de outro, numa formação heterogênea de pequenínissimas individualidades. Não há, portanto, cópia ou reprodução de seus compassos corporais. De outra forma, sim, uma reorganização do balé corpóreo audiovisual cujo ventilador da história faz esvoaçar os fios de acontecimentos que os cabelos emprestam da história, reposicionando-os. As materialidades do audiovisual são um modo de enunciar o sujeito na tela e na vida; os corpos audiovisuais gerenciam saberes e recriam a estratificação dos modos de recontar e recantar as visualidades cotidianas. As divas são divas porque acessam em torno de si multiplicações do já-visto e do já-ouvido, reduplicando o conto, o canto, o corpo e a história numa atitude agonizante e desafinada para tentar manter segura e bem afinada a corda do instrumento que nos faz vibrar. Elas, Sherazades do videoclipe, nós, Sherazades na vida.

## Referências

DELEUZE, G. Os estratos ou formações históricas: o visível e o enunciável (saber). In: DELEUZE, G. *Foucault*. Trad. Claudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasilense, 2005. p. 57-77.

FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 6. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000a.

FOUCAULT, M. *A Ordem do Discurso*. Aula Inaugural no Collège de France, pronun-

ciada em 2 de dezembro de 1970. Trad. De Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2000b.

FOUCAULT, M. Qu'est-ce que les Lumières? In: FOUCAULT, M. *Dits et Ecrits II*. 1976-1988. Paris: Quarto-Gallimard, 2001. p. 1381-1397.

FOUCAULT, M. A linguagem ao infinito. In: MOTTA, Manoel Barros da (org.). *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Aufran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006a. p. 47-59. (Ditos & Escritos, Vol III).

FOUCAULT, M. Sade, o sargento do sexo. In: MOTTA, Manoel Barros da (org.). *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Aufran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006b. p. 366-370. (Ditos & Escritos, Vol. III).

FOUCAULT, M. Conversa com Michel Foucault. In: MOTTA, M. B. (org.). *Repensar a política*. Trad. Ana Lúcia Paranhos Pessoa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. p. 289-347. (Ditos & Escritos, Vol. VI).

FOUCAULT, M. *O corpo utópico, as heterotopias*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

GREGOLIN, M. R. Recitações de mitos: a história nas lentes da mídia. In: GREGOLIN, M. R. (org.). *Filigranas do discurso: as vozes da história*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2000. p. 19-34.

MILANEZ, N. O corpo é um arquipélago. In: NAVARRO, Pedro (org.). *Texto e discurso*. São Carlos: Claraluz, 2006. p. 153-179.

MILANEZ, N. *Discurso e Imagem em movimento: o corpo horrorífico do vampiro no trailer*. Claraluz: São Carlos, 2011a.

MILANEZ, N. O nó discursivo entre corpo e imagem. Intericonicidade e Brasilidade. In: TFOUNI, L. V.; CHIARETTI, P.; MONTE-SERRAT, D. M. (org.). *A análise do discurso e suas interfaces*. São Carlos: Pedro & João, 2011b. p. 147-165.

MILANEZ, N. Materialidades da paixão: sentidos para uma semiologia do corpo. In: SARGENTINI, V.; PIOVEZANI, C.; CURCINO, L. (ed.). *Discurso semiologia e história*. São Carlos: Claraluz, 2011c. p. 197-220.

MILANEZ, N. A “Casa de Usher” de Roger Cor’man: o campo de memória e o cromático discursivo no discurso fílmico. *Revista Letras & Letras*, Uberlândia, v. 28, n. 2, p. 579-590, 2012.

MILANEZ, N. O corpo-objeto e outros espaços: materialidades audiovisuais de zumbis. In: TASSO, I.; SILVA, É. (org.). *Lingua(gens) em discurso: a formação dos objetos*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2014. p. 165-186. (Coleção: Linguagem & Sociedade, volume 7).

MILANEZ, N. Modos de enunciar a pele do corpo: quais os lugares de onde vêm A pele que habito de Almodóvar. In: TASSO, I.; CAMPOS, J. (org.). *Imagem e(m) Discurso: a formação das modalidades enunciativas*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2015a. p. 97-118. (Coleção: Linguagem & Sociedade, volume 8).

MILANEZ, N. *Modos de enunciar a pele do corpo*. Discussão do filme francês “A pele

que habito” (2011), de Almodóvar. Registro audiovisual, Vitória da Conquista: Labedisco, 2015b.

SAUSSURE, F. de. *Cours de linguistique générale*. Paris: Payot, 1969.

## Videografia

POKER face. [S. l.: s. n.]. 2009. 1 vídeo (3 min 35 seg). Music video by Lady Gaga performing Poker Face. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bESGLojNYSQ>>. Acesso em: 20 jun. 2015.

RUN the World (Girls) (Video - Main Version). [S. l.: s. n.]. 2011 1 vídeo (4 min 50 seg). Beyoncé's official video for 'Run The World (Girls)'. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=VBmMU\\_iwe6U](https://www.youtube.com/watch?v=VBmMU_iwe6U)>. Acesso em: 20 jun. 2015.

WHERE Have You Been. [S. l.: s. n.]. 2012 1 vídeo (4 min 28 seg). Music video by Rihanna performing Where Have You Been. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=HBxt\\_v0WF6Y](https://www.youtube.com/watch?v=HBxt_v0WF6Y)>. Acesso em: 20 jun. 2015.

SHOW das Poderosas. [S. l.: s. n.]. 2013 1 vídeo (2 min 54 seg). Clipe oficial da música “Show das Poderosas”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FGViL3CYRwg>>. Acesso em: 20 jun. 2015.

BEIJINHO no Ombro. [S. l.: s. n.]. 2013 1 vídeo (7 min 43 seg). Valesca Popozuda em seu primeiro clipe oficial “Beijinho No Ombro”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=73sbW7giBeo>>. Acesso em: 20 jun. 2015.

DARK Horse ft. Juicy J. [S. l.: s. n.]. 2014 1 vídeo (3 min 45 seg). Music video by Katy Perry performing Dark Horse. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0KSOMA3QBU0>>. Acesso em: 20 jun. 2015.