

Artigo / Article

# O sublime efrástico dos vídeos musicais: um *travelling* literário a partir da letra

*The ekphrastic sublime of music videos: a literary travelling starting from the lyrics*

---

**Francisco Ricardo Silveira** 

Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal

franciscosilveira\_@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-2711-4855>

---

Recebido em: 31/10/2021 | Aprovado em: 06/04/2022

---

## Resumo

Com o videoclipe de *Bachelorette* respectivo a uma canção de Björk a servir de moldura, procura-se estudar em que medida o formato de arte da imagem em movimento em causa – o dos vídeos musicais – está assentado numa presença de estatuto idiosincrático, mas também variado, das artes verbais. Isto é, qual a especificidade e a diversidade literárias dos vídeos musicais partindo da passagem da letra a canção videografada e da identificação de diferentes tipologias de inscrição da literatura neles? Para tal efeito, a diversidade remete para casos tais quais *lyric videos*, vídeos que representam tecnologias de escrita ou vídeos interativos em que a palavra escrita tem destaque. Por seu turno, a tentativa de uma especificidade constrói-se em torno de uma metáfora. Esta compara uma ideia de viagens em transportes motorizados a um tipo de éfrase característico da transição letra-vídeo nos videocliques, a um “sublime efrástico” que atua enquanto gancho conceptual.

**Palavras-chave:** Videoclipe • Éfrase • Inscrição literária • Especificidade • Diversidade

## Abstract

Adopting the music video for Björk's *Bachelorette* as a frame, we examine the extent to which the form of “art of the moving image” considered here – that of the music video – emerged from an idiosyncratic yet multifaceted status of the verbal arts. In other words, what is the literary specificity and diversity of music

videos, starting from the passage of the lyrics to the videographed song and from the identification of different kinds of literary inscription in them? Thus diversity leads to cases such as lyric videos, videos that represent writing technologies or interactive videos in which the written word plays a role, then the attempt at specificity is built around a metaphor. A metaphor that compares the idea of travelling in motorized vehicles to a kind of ekphrasis characteristic of the lyrics-video transition in song clips, to an "ekphrastic sublime" serving as a conceptual hook.

**Keywords:** Song clip • Ekphrasis • Literary inscription • Specificity • Diversity

## Introdução

Conjurado como um motor propulsor para rasgar o branco da primeira página, começemos por desenterrar sintomaticamente um livro, por ler, ver e ouvir o videoclipe de *Bachelorette* (GONDRY, 1997), canção de Björk. Não se trata aqui de analisar a fundo a dita obra, mas antes de a convocar como moldura, visto que algumas características representacionais e contextuais podem antecipar o núcleo deste texto: em que medida o formato de arte da imagem em movimento em causa – o dos vídeos musicais – assenta numa presença de estatuto idiossincrático, mas também variado, das artes verbais. Isto é, qual a especificidade e a diversidade literárias dos vídeos musicais partindo da passagem da letra a canção videografada e da identificação de diferentes tipologias de inscrição da literatura neles? Para tal efeito – e *Bachelorette* preconizará uma bifocalidade interseccional entre os dois eixos que agora exponho –, a diversidade remete para casos tais quais *lyric videos*, vídeos que representam tecnologias de escrita ou vídeos interativos em que a palavra escrita tem uma presença decisiva. Por seu turno, a tentativa de uma especificidade constrói-se em torno de uma metáfora. Metáfora esta que compara uma ideia de viagens em transportes motorizados a um tipo de écfrase característico da transição letra-vídeo nos videoclipes, a um *sublime ecfástico*<sup>1</sup> que atua enquanto gancho conceptual. Pretendo assim distinguir este processo da usual passagem adaptativa de um romance para a estrutura estética do cinema.

Aclarando então a premissa, o *teledisco*<sup>2</sup> é protagonizado pela própria Björk, a *bachelorette*, que, ao escavar a terra por razões incógnitas, encontra um livro enterrado no seu jardim, um livro escrevendo-se sozinho assim que o abre ainda todo em branco. Destaca-se

---

<sup>1</sup> Embora um dos focos do artigo seja precisamente desenvolver e explicitar este conceito de sublime ecfástico (com ponto de chegada na parte 2. *Especificidade*), antecipe-se que é uma tentativa de essencializar a relação mediante a qual, regra geral, a letra de uma canção é transportada *in toto* para o (formato) videoclipe. Conforme retomarei, o termo vai beber à tripartição progressiva da écfrase em indiferença, esperança e medo proposta por W. J. T. Mitchell no que concerne a ligação entre o verbal e o visual.

<sup>2</sup> O significado do termo aproxima-se dos de vídeo musical ou videoclipe, mas o elemento de composição *tele-* enfatiza a noção de televisão, um momento histórico em que ela era o meio distributivo hegemónico para o formato. Assim, sempre que utilizar *teledisco* em itálico (e será quase sempre assim) faço-o não numa aceção literal e rigorosa, mas somente como sinónimo de vídeo musical ou videoclipe, de forma a não repetir essas hipernecessárias duas palavras até à exaustão.

concomitantemente que a capa do mesmo seja o seu rosto autoral em grande plano. Em sincronia com tal momento de o achar, num prólogo acrescentado face à faixa original de *Bachelorette*, conforme a narração inicial de um livro ou de uma novela e conforme a narração inicial descendente e remediada de um audiolivro ou de uma radionovela, lemos agora – mundo presente – com ouvidos olhantes o *incipit* literário “Um dia...”. Um *incipit* aliás metaliterário, porquanto o texto vai vertendo assim: “*One day, I found a big book buried deep in the ground / I opened it, but all the pages were blank / And to my surprise, it started writing itself*”. Um *incipit* aliás metametaliterário, porque a essas palavras se segue de imediato um “*One day, I found a big book buried deep in the ground*” desta feita surgente enquanto segundo parágrafo e discurso direto do livro encontrado, das suas páginas abertas, entretanto em grande plano no ecrã.

Sugere-se deste modo a ideia que a voz *over* da narradora não diegética (já que a leitura do primeiro “*One day...*” antecede em segundos a abertura do livro e o seu aparecimento na página) entra na diegese, (aquando do segundo “*One day...*”) a onisciência transforma-se na personagem de Björk lendo e pensando internamente. Devolvida ao facto de viver e ao ato de ler, a ~~narradora~~ personagem é também devolvida ao processo de autoinquirição existencial e artístico que levará ao preciso estado onisciente futuro enquanto ~~personagem~~ narradora. Desse ângulo de um tempo em duração relativo ao *estar no* próprio processo de construção literária, poder-se-ia ainda propor que tal momento pré-canção do *teledisco* paraleliza e metaforiza estas três hipóteses: mais óbvia, a de um sujeito poético que lê a sua letra de um tema musical e a visualiza/cinematiza numa geografia mental; a de um videoclipe a tentar cobrir e repetir *in toto*, numa equivalência *mapa-território* perfeita, a letra da canção abrigada (daí a suprarreferida iteração diegetizada de “*One day, I found [...]*” no livro autoescrito); a de um vídeo a refletir sobre a letra da faixa (daí que a camada videográfica, num prólogo a preto-e-branco, sintoma de retrospeção e passado histórico, anteceda o início da canção), autoconsciente de – inevitável – a fazer repensar.

Continuando *Bachelorette* e o livro subjacente, nele se grafa e narra a história da personagem durante o vídeo: seguindo as indicações cénico-existenciais da página, a sua ida para uma grande cidade tendo em mente a publicação da obra (*Bachelorette: My Story*) cujo sucesso desembocará na remediação adaptativa e colorida de um musical que desemboca numa representação em efeito droste desse preciso musical... e assim sucessivamente. Tudo até um posterior e progressivo anular da regressão infinita tornar a grande cidade no tal pequeno jardim de *Björk*: o livro, por escrever, volta ao subterrâneo. Um pouco como um vídeo que regride para o cinema interno da canção que lhe deu origem, um pouco como uma canção que regride para o cinema interno da letra que lhe deu origem.

De acordo com esses vaivéns mediais, o videoclipe em consideração exprime assim – até pela autoridade histórica e retrospectiva que a mencionada coloração a preto-e-branco lhe confere durante os primeiros segundos – a arqueologia caleidoscópica e vampírica de todo o formato que aqui se estuda. O catálogo de remediações da sua origem passa afinal por várias

disputas e compromissos disciplinares e industriais: desde sempre situados no lado monetário do maniqueísmo arte/criatividade vs. entretenimento/mercadoria, os vídeos musicais descendem das empresas fonográficas, do cinema; da videoarte; de canais televisivos e da rádio .fm (os DJs passam a VJs). Dentro disso vão beber mais especificamente aos encartes de álbum, ao formato *canção*, às *jukeboxes* visuais (e.g., *Scopitones*), ao filme mudo e musical, às vanguardas do século XX, ao *spot* publicitário no pequeno ecrã... O vaivém fica bem patente no facto de os videoclipes se consolidarem em canais por cabo, temáticos e segmentados que surgem de programas musicais por sua vez primeiro presentes em canais generalistas, de sinal aberto<sup>3</sup>. Nessa sinédoque de uma *metaTV*, cabe todo um jogo de fragmentação e ampliação, transcendência e compreensão – tão conforme a etimologia do referido prefixo. Também os vídeos musicais o são, representavam a própria programação estilizada da MTV enquanto um todo, representam e representarão o futuro presente da sua migração para o digital, a internet – “Estamos a lidar com o metameio ou com o monomeio?” (MANOVICH, 2013, p. 225, tradução minha)<sup>4</sup> – onde podem tanto ser uma microjanela como uma lista de sugeridos ao lado como um ecrã inteiro; tanto uma representação de um brevíssimo enredo imersivo e contido como um projeto de realidade aumentada que explode as fronteiras da narrativa.

Sincronia mais uma: a autoria é dialógica, uma negociação qualquer entre a vontade de um realizador, uma companhia discográfica, um artista musical – sem que haja o consenso de atribuir ao primeiro, na senda do meio cinematográfico, a primazia autoral. A diegese autorreferencial de *Bachelorette*, uma obra videomusical de Björk, de Michel Gondry e das gravadoras One Little Indian e Elektra, harmoniza com tal contenda mediante as figuras das personagens encarnada pela cantautora, pelo editor literário e pelo produtor do musical: pelo facto de as duas primeiras se apaixonarem inextricavelmente de um tremendo sucesso comercial do livro depois adaptado a musical (como a simbiose mercantil entre indústrias fonográfica e televisiva a partir da década de 80 epitomizada pela MTV); pelo facto de se desapaixarem e separarem, talvez porque o editor sente repulsa da perda autoral relativa à sua figura desmultiplicada nos progressivos embutimentos do musical, o que não se distingue de um insucesso popular do(s) livro(s) regressado das massas ao cúmulo da sua cópia original a desescrever-se em *loop*.

Com efeito, embora nenhum elemento da *mise-en-scène* assepte o motivo dessa separação, para além de nos ser brevemente interposta uma discussão entre ambos e uma notícia da rutura na capa de um jornal, no preto-e-branco da realidade intradieética do videoclipe, fitamos logo a seguir um esgar desaprovador do editor na plateia do primeiro musical e na plateia do segundo musical encenado dentro do primeiro. Isto, no preciso momento da aparição de um terceiro musical e inerente editor na plateia. Numa leitura alternativa ou complementar, talvez suceda somente uma reprodução dessa cisão amorosa nas camadas dimensionais um e

---

<sup>3</sup> Cf. *A invenção do videoclipe: a história por trás da consolidação de um género audiovisual* (HOLZBACH, 2016).

<sup>4</sup> Original: “Are we dealing with the metamedium or the monomedium?”.

dois da encenação de *Bachelorette: My Story* em palco. Certo é que nessa “terceira iteração, a natureza começa a invadir os procedimentos e as palavras do livro desaparecem: a reafirmação da natureza leva ao desaparecimento da capacidade de representação da linguagem” (BUCKLAND, 2018, n.p., tradução minha)<sup>5</sup>. O editor na primeira plateia torna-se via *morphing* num arbusto, vegetal e vegetativo: “[q]uando a relação da personagem autora com o editor é rompida a obra começa a se apagar: inexistente a relação, não há possibilidade de que a obra sobreviva” (PEREGRINA, 2015, n.p.). Cedo, a vegetalização contagia-se a outros espectadores e editores; no nível da realidade intradieética os muitos leitores de *Bachelorette: My Story* descartam o livro já em branco rumo ao chão. A história falida da Björk *bachelorette* devolve-a à condição de solteira real e esquecida numa floresta.

Destarte, o vídeo que metaforiza a equivalência mapa-território da letra da canção ao cobri-la e repeti-la *in toto*, também metaforiza uma impossibilidade mapa-território entre letra-vídeo<sup>6</sup>. Quer pela literatura que só existe, relacional, no eterno acto de *diferir* significados entre um autor e uma interpretação de um leitor (a *différance* de Derrida) – consoante lemos no poema *Bachelorette*: “*I’m a fountain of blood / In the shape of a girl / You’re the bird on the brim / Hypnotised by the whirl / Drink me, make me feel real*” –, quer pelos metamusicais que, situando-se dentro de outros musicais que tentam imitar, são automaticamente obrigados ao recorte, à diminuição cénica em afastamento deles – “*You’re the one who grows distant / When I beckon you near*”. Enfim, a circularidade do livro levado ao palco que leva um novo livro ao palco quebra para culminar compreendida dentro de uma circularidade maior: a do livro que se escreve na floresta rumo à cidade só para se desescrever na cidade rumo à floresta – “*Leave me now, return tonight / Tide will show you the way*”. Repetição e diferença, especificidade e diversidade.... Sendo este texto uma demanda de explorar essas tensões, importa agora traçar um estado da arte de como os vídeos musicais têm sido interpelados na academia, sobretudo no que concerne a uma ótica literária.

## 1 Diversidade

Ora, os videoclipes estabelecem-se enquanto forma audiovisual solidificada com o surgimento da MTV (*Music Television*) em 1981. Uma definição primária do formato apontaria para algo na senda de *objetos videográficos produzidos com finalidade promocional e/ou artística que integram uma canção pré-existente* (veremos adiante as limitações desta proposta definatória). Não obstante de início serem mais ponderados a partir de implicações sociológicas, consumistas do referido canal televisivo – ligadas à produção de uma imagem existencial jovem, vibrante e colorida analisada, por exemplo, no artigo “*Music Video and The Spectator*”:

<sup>5</sup> Original: “*third iteration, nature begins to encroach upon the proceedings and the words in the book disappear: the reassertion of nature leads to the demise of language’s ability to represent*”.

<sup>6</sup> Refiro-me, analogicamente, ao facto de o vídeo – que equivaleria ao mapa – tentar estabelecer com a letra (e a canção) – que equivaleria ao território – uma relação 1:1, uma impossível e paradoxal sobreposição que dissolveria tudo na existência de uma obra só.

*Television, Ideology and Dream*” (1984), de Marsha Kinder –, tal noção de teledisco viria a mudar com o tempo. Por altura do novo milénio, no seio académico, esvaía-se cada vez mais a ideia de um discurso massificado, nada diverso, nos vídeos musicais: o estereótipo da necessária montagem hiperelíptica e dos planos incidentes nos rostos dos performers (feitos publicidade) como epicentro inconsequente que culminariam numa suposta pobreza discursiva.

Sustentados em estudos tais quais o de Carol Vernallis e o seu *Experiencing Music Video: Aesthetics And Cultural Context* (2004), que começa a fazer jus à pluralidade destes objetos e propõe uma análise formal séria – recorrendo sobre aspetos como a relação entre géneros musicais e videomusicais ou a própria construção de métodos analíticos –, os *telediscos* (nunca o termo foi tão anacrónico, insuficiente quanto hoje...) têm ganhado crédito na arte da imagem em movimento. O lançamento de DVDs (a coleção *Directors Label*) que reconhecem a notoriedade e autoridade estéticas da obra de certos realizadores (e.g., Michel Gondry e Spike Jonze em 2003), publicações que reforçam essa consistência autoral (por exemplo, “Corpos Instáveis: Os Vídeos Musicais de Chris Cunningham”, de Sérgio Dias Branco, em 2016) e outras que salientam a diversidade estética do formato (e.g. “*Music Videos and Reused Footage*”, do mesmo autor, em 2009) emergem em igual nexos.

De todo o modo, perante a relativa marginalidade dos vídeos musicais dentro do próprio cinema onde melhor se inserem, não surpreende que a marginalização se eleve ao quadrado nos centros de literatura. A isto teríamos ainda de acrescentar o preconceito contra o valor artístico de letras de canção, contra a mera qualificação destas enquanto objeto literário. Apesar de idêntica desvalorização da letra para a formação dos vídeos musicais, Andrew Goodwin, que confere à música o trono da ordenação discursiva em detrimento da composição visual, esboça em 1992 uma simples mas relevante conceptualização da relação entre palavra e imagem. No livro *Dancing in the Distraction Factory: Music Television and Popular Culture*, identifica, dentre uma série de convenções no formato, que um vídeo pode ilustrar, amplificar ou disjuntar a letra (GOODWIN, 1992, p. 86). Se na primeira hipótese o *teledisco* conta visualmente a narrativa escrita, na segunda expande essa narrativa para lá do contado e cantado pelas palavras, e na terceira fica a ideia de imagem e texto se contradizerem ou se desconhecem. Goodwin ressalva a conjectura de cruzamento entre essas categorias, mas fica sobretudo a menorização semântica da letra face à música: “as letras muitas vezes funcionam de modo a estabelecer um clima ou ambiente emocional nas músicas, assim como o timbre ou o tempo o fazem na música” (1992, p. 65) (tradução minha)<sup>7</sup>.

Quando no seu artigo “*Evolución del Montaje y Postproducción del Videoclip Musical*” (2017) Juan-Ángel Jódar-Marín aponta que “seria impossível – e também um erro – considerar a imagem como elemento fundamental deste formato, já que a música é o elemento original e

---

<sup>7</sup> Original: “*lyrics often work to establish an emotional mood or ambience in songs, much as timbre or tempo does in the music*”.

determinante na realização do videoclipe” (p. 120) (tradução minha)<sup>8</sup>, algo de semelhante se poderia suscitar quanto à letra. Afinal, citando-o a citar David Selva Ruiz, “[a] canção pode existir sem imagens, mas as imagens do videoclipe não costumam fazer sentido sem a canção” (RUIZ apud JÓDAR-MARIN, 2017, p. 120, tradução minha)<sup>9</sup>, e o que é a canção senão uma composição musical assente num texto? Um texto vocalizado, ou até escrito num encarte de álbum, num *site* que agrega letras, num *lyric video*... A terminologia muito diz quando uma canção sem letra e sem voz se designa *música instrumental*: tão-só isto, a canção não existe sem letra e sem voz, tal como a esmagadora maioria dos vídeos musicais não existem sem uma canção com letra e com voz<sup>10</sup>, porquanto o terreno onde estes proliferam é o da música popular.

Retomando Carol Vernallis (2004) e *Experiencing Music Video* encontramos a obra que, provavelmente, mais desenvolveu a presença da “letra” no formato em causa. O livro assume-se como uma autêntica gramática das videocanções, com capítulos dedicados à montagem, à performance ou às conexões entre música, imagem e letra. Na esteira de Goodwin, coloca a primazia da música na organização do clipe<sup>11</sup> e defende que as “[...] as letras raramente assumem uma função superordenada, em vez disso disputam com a música e com a imagem por momentos no centro das atenções. Dentre os três meios, as letras geralmente desempenham um papel subserviente” (2004, p. 137, tradução minha)<sup>12</sup>. Dentro da sua poética, há inclusive um capítulo intitulado “*Lyrics*” (p. 137-155). Em suma, o seu argumento é o de que nas dialéticas independência/interdependência e competição/colaboração entre som, imagem e letra esta tende a tornar-se mais fragmentada, elíptica, quando experienciada aí (tantas vezes num mar de gestos, planos e timbres), salvo situações de *palavras-gancho*. Acrescenta a isso a questão prévia de ser comum modulações vocais na passagem de *letra à canção* (já um momento multimedial) e a instrumentação envolvente obscurecerem os significantes verbais. Em adição, sustenta a sua tese em entrevistas a realizadores videomusicais que confirmam olhar para a letra em último no seu processo criativo (p. 138).

*El Videoclip: Comunicación Comercial en la Industria Musical* (2014), publicação de David Selva Ruiz, surge numa corrente similar à de Goodwin e Vernallis. Definindo os aspetos formais dos vídeos musicais, enquadra nos componentes sonoros o texto oral dividido entre cantado e falado, nos componentes visuais o texto escrito (p. 344-353) em que entram inclusive as legendas de creditação do artista, faixa, álbum e companhia fonográfica com que nos

---

<sup>8</sup> Original: “*resultaría imposible – además de un error – considerar la imagen como elemento fundamental de este formato, ya que la música es el elemento original y determinante en la elaboración del videoclip*”.

<sup>9</sup> Original: “[*l*]a canción puede existir sin imágenes, pero las imágenes del videoclip no suelen tener sentido sin la canción”.

<sup>10</sup> Uma ressalva: o termo *canção* também é tido como correto para música instrumental no que toca a algumas composições do período romântico, de Tchaikovsky e Mendelssohn, por exemplo.

<sup>11</sup> Admitindo a possibilidade que dentro dessa lógica musical maior – a forma cíclica e episódica da canção – num momento domine a coreografia, noutro o cromatismo, etc. O fundamento é de que a vaga crítica pós-moderna estereotipou os vídeos como caóticos, desconexos e confusos por ver sem ouvir.

<sup>12</sup> Original: “[...] *lyrics rarely take on a superordinate function, instead jostling with music and image for a moment in the limelight. Among the three media, lyrics most commonly play a subservient role*”.

deparamos no princípio e no fim de alguns clipes. Quanto à importância das letras afirma que “costuma ser, pelo menos no âmbito da música popular, significativamente inferior à da voz que as emite” (p. 352, tradução minha)<sup>13</sup>; destaca-se assim “a musicalidade das palavras” (JUAN LEGUIZAMÓN apud RUIZ, 2014, p. 352, tradução minha)<sup>14</sup>.

Noutro âmbito académico literário-videográfico, *¿Cómo Analizar un Videoclip desde un Punto de Vista Narrativo?* (2015), de Jordi Sánchez-Navarro e Lola Lapaz Castillo, apresenta um título autoexplicativo. A despeito de este livro acabar por ser didaticamente introdutório, tenta sistematizar elementos como a narratividade, o narrador, a focalização, as personagens, o espaço e o tempo nas videocanções. Há, aliás, vários estudos de semelhante índole, uma tendência que visita os *telediscos* com lentes semióticas e narratológicas. Refira-se, a mero título ilustrativo, “*Narración y Descripción en el Videoclip Musical*” (2007), de Ana María Sedeño; “*Elementos Narrativos en el Videoclip: desde el Nacimiento de la MTV a la era YouTube (1981-2011)*” (2014), de Ana María Caro Oca; “*La evolución del Videoclip Narrativo: la Simbiosis Orgánica del Relato Cinematográfico y el Vídeo Musical en el Videoclip*” (2016), de Marta Tarín Cañadas. Trata-se de, por exemplo, qualificar o narrador de dado *teledisco* como onisciente ou não, homodiegético ou autodiegético; determinar se obra *x* é narrativa – num sentido de causa-efeito de eventos e seres –, antinarrativa – uma caótica justaposição desses elementos humanos e acontecimentos – ou uma mescla.

Circulando de novo para *Bachelorette* para rematar uma ideia de diversidade literária no formato, este vídeo contém nos seus múltiplos desdobramentos audio-logo-visual aproximações a: a) vídeos que representam meios literários, pelo retrato incessante do livro; b) vídeo em fascículos, porquanto o clipe forma uma continuidade narrativa, de personagem, com *Human Behaviour*, de 1993, e *Isobel*, de 1995, numa trilogia que atravessa um trio de álbuns distintos e cosida pela realização surrealista de Michel Gondry – “Todas as três canções (e os vídeos que as acompanham) começam num cenário natural, um espaço idílico perturbado pela invasão da cultura” (BUCKLAND, 2018, p. 19)<sup>15</sup> (tradução minha)<sup>16</sup>; c) *lyric videos*, pois “a

<sup>13</sup> Original: “suele ser, al menos en el ámbito de la música popular, sensiblemente inferior a la de la voz que las emite”.

<sup>14</sup> Original: “la musicalidad de las palabras”.

<sup>15</sup> “Björk definiu a ligação entre os três: há uma continuidade épica entre ‘*Human Behaviour*’, ‘*Isobel*’ e ‘*Bachelorette*’. [...] É basicamente uma personagem que inventei chamada Isobel. Em ‘*Human Behaviour*’ ela é uma garotinha. Em ‘*Isobel*’ ela muda-se para a cidade grande e para as grandes luzes. Ela funciona com base na sua intuição, algo que não é muito bom em cidades, e embate num monte de pessoas com mau comportamento. Então, ela volta, treina muitas mariposas e envia-as de volta, como mensageiras da intuição, para a cidade, para pessoas que não estão a usar a sua intuição. Em ‘*Bachelorette*’ ela assume o controlo e crescem árvores sobre a cidade. É parte autobiografia, parte narrativa” (BJÖRK apud BUCKLAND, 2018, p. 18) (tradução minha). Original: “Björk defined the link between them: There’s an epic continuity between ‘*Human Behaviour*’, ‘*Isobel*’ and ‘*Bachelorette*’. [...] It’s basically a character I invented called Isobel. In ‘*Human Behaviour*’, she’s a little girl. In ‘*Isobel*’, she moves to the big city and big lights. She functions with her intuition which isn’t very good in cities and crashes with a lot of ill-behaved people. So she goes back and trains a lot of moths and sends them back, as messengers of intuition, into the city to people who are not working with their intuition. In ‘*Bachelorette*’ she takes over and trees grow over the city. It’s part autobiography part storytelling”.

<sup>16</sup> Original: “All three songs (and accompanying videos) begin in a natural setting, an idyllic space disturbed by the encroachment of culture”.

narrativa profética do livro é fundamental na apresentação da peça. As palavras são omnipresentes: projetadas nas árvores, sob os passos de Björk, dentro das escadas a caminho da editora, etc.” (S. A., 2013, n.p., tradução minha)<sup>17</sup>. Reside igualmente no clipe, portanto e em suma, uma assunção de cruzamentos tipológicos. Se é certo que algumas das tipologias de inscrição da literatura – que exponho a partir do seguinte parágrafo e com o auxílio de casos concretos – já estão identificadas, também o parece ser que não foram ainda conceptualizadas na presente lógica conjunta.

Assim, comecemos, por exemplo, pelos (1) *cue card clips*/vídeos de cartões de sinalização, uma tradição inaugurada por um videoclipe *avant la lettre*: Bob Dylan – “*Homesick Subterranean Blues*” (PENNEBAKER, 1965). Viria a ser tão parodiado e imitado – e.g., *Mediate* (LOWENSTEIN, 1987), da banda INXS – que parece ter formado um subgênero videoclípico. Nestes, alguém (por norma um artista musical) segura frontalmente à câmara um conjunto de cartões que vai mostrando em sucessão, estando aí grafados termos-chave da letra, palavras-gancho.

Os (2) *lyric videos*/vídeos musicais textuais, que João Pedro da Costa refere no seu título *Da MTV para O YouTube: a Convergência dos Vídeos Musicais* (2016), constituem uma nova tendência videomusical no regime centrípeto da digitalidade que o autor investiga. Estes brotam de uma mescla convergente de videoclipes, *inlays* (encartes de álbuns) e tipografia cinética na rede (COSTA, 2016, p. 122); rememorando os telepontos ou os *karaokes*, a letra na sua totalidade increve-se e escreve-se no ecrã, sincrónica com a canção reproduzida. Embora *Fall On Me* (STIPE, 1986), dos R.E.M., com (quase toda) a letra sobreposta em grande plano a filmagens de uma pedreira, se verifique um dos casos originários, esta tipologia só prolifera na era internética.

O artigo “*Lyric Videos: el Encuentro del Videoclip con el Diseño gráfico y la Composición Tipográfica*” (2018), de José-Patricio Pérez-Rufi, é talvez o que melhor a expôs histórica e analiticamente. Os *lyric videos* – oficializados – surgem como resposta aos cliques simples de utilizadores que começaram a popular o *Youtube* (algo entrelaçado com a queda nas vendas dos formatos físicos e inerentes encartes de álbum que possibilitavam a leitura grafada dos versos)<sup>18</sup>, que projectavam a letra de uma canção num qualquer fundo negro ou sobreposta a imagens do artista musical em causa, por norma. Em jeito de absorção capitalizante, e ainda diante da monetização das plataformas de *streaming* e da contagem das visualizações para efeitos de tops/tabelas de vendas/popularidade, as editoras discográficas generalizaram-nos. Desde logo pelos usuais baixo custo e produção veloz, por serem passíveis de preceder ou substituir um vídeo musical “mais elaborado”.

<sup>17</sup> Original: “*the book’s prophetic tale is key in the play’s presentation. The words are omnipresent: projected onto the trees, under Björk’s footsteps, inside the stairs to the publishing company, etc.*”.

<sup>18</sup> Se os *inlays* sobreviveram em PDFs e afins na era do *download* digital (perdendo no entanto peso pela facilidade da pirataria), o mesmo não ocorreu na era das grandes plataformas de *streaming* que explode em meados da década seguinte (2010s). Apesar de o *Spotify*, por exemplo, se ter integrado com o site de anotação de letras *Genius*, perdeu-se, fora dos videoclipes, a elaboração estético-gráfica que albergava o texto.

Num espectro contextual, Pérez-Rufi evidencia, entre outros, o reconhecimento institucional dos *lyric videos* enquanto subgénero com vitalidade contemporânea pela inauguração nos MTV *Music Video Awards* da categoria homónima *Best Lyric Video* em 2014. Esta tipologia em específico (daí a particular atenção sobre ela no meu trabalho), dado o seu auge numérico de criações e de público epitomiza assim um exemplo válido e pouco comentado de, ao contrário da narrativa hegemónica, estarmos a ler mais do que nunca, faltando ferramentas, métodos e atenção escolar para frutificar objetos que exigem uma multiliteracia. Na senda dessa necessidade estética, Pérez-Rufi distingue, *e.g.*, a presença da videoletra enquanto diegética, não diegética ou uma mescla das duas; a diversidade ou não de tipos de letra num só vídeo; as categorias tipográficas escolhidas; o uso solitário ou combinado de filmagens propriamente ditas ou construções digitais de estúdio; a utilização de tipografia cinética ou não. Tendo em vista esse fim sistemático, analisa de modo sintético e entrecruzado os 10 *lyric videos* mais visualizados na plataforma Youtube.

Continuando o percurso tipológico-literário, encontramos (3) vídeos que emulam poesia visual/concreta, nos quais os sentidos do texto poético estão fortemente vinculados à sua estruturação espacial no suporte-ecrã. Se é verdade que na maior parte das videoletras não se avistam os hegemónicos verso e estrofes encostados à margem esquerda de uma página, mas antes a sucessão síncrona com a banda-som apagando o texto anterior – à maneira de legendas –, também o é que algumas obras primem a fundo na experimentação do suporte. Em *Snail Mail – Pristine* (GESUALDI, 2018), concomitantemente um *lyric video* (as tipologias literárias podem cruzar-se), o foco está no facto de a protagonista-cantautora parecer criar uma surrealização geométrica da sua angústia amorosa, muito por intermédio dos (des)enquadramentos gráficos da letra no vídeo. Além disso, o cromatismo azul-vermelho e a fonte caligráfica em maiúsculas itálicas trémulas, conforme a capa/encarte do álbum que alberga *Pristine*, demonstram este clipe como um epítome de remediação dos *inlays*.

Outras vias situam-se em (4) vídeos que citam uma obra literária depois de a letra o fazer *a priori* e (5) vídeos que citam uma obra literária sem que a letra o faça *a priori*. Kate Bush – *Wuthering Heights* (MACMILLAN, 1978) remonta ao famoso romance de Emily Brontë. A começar pelo título e continuando nos versos que, enunciados da perspectiva da personagem Catherine Earnshaw transcrevem mesmo fragmentos dos seus diálogos: “*I’m so cold*”, “*let me in*” e “*bad dreams in the night*” (S. A., 2021, n.p.). No que diz respeito ao vídeo, “Bush criou a coreografia e os movimentos de dança para sugerir que a sua personagem é um fantasma (como [...] no livro)” (S. A., 2021, n.p.) (tradução minha)<sup>19</sup>. Conhecer o romance de antemão promove um jogo interpretativo duplo de experienciar uma tentativa de videografar a letra/canção mas também o romance. Já o vídeo para *What You Waiting For?* (LAWRENCE, 2004), de Gwen Stefani, traz nuclearmente à baila a *Alice* de Lewis Carroll sem qualquer referência prévia no texto poético. A sede de criatividade perante um bloqueio de escrita cuja

---

<sup>19</sup> Original: “*Bush created the choreography and dance moves to suggest her character is a ghost (as [...] in the novel)*”.

artista quer obliterar gera no terreno audiovisual uma Gwen Stefani que vê um coelho esbranquiçado decorativo ganhar vida e transportada para um mundo fantasioso onde chega a encarnar Alice (gigante numa casa, na festa de chá, etc.), a Rainha Branca e a Rainha Vermelha. Uma das perguntas a colocar acerca destas duas tipologias concretiza-se em perceber como as situar na ténue fronteira citação/adaptação. Poderá uma letra e/ou um videoclipe adaptar um romance ou estaremos sempre a falar de meras inspirações devido à típica micro-extensão de ambos? Sem que se distinga entre o (4) e o (5) que aqui referi, um par de listas na internet apontara já alguns vídeos nascidos de obras literárias: “*Video Killed the Literary Star? 10 Music Videos Inspired by Books*” (FLAVORWIRE, 2011, n.p.) na revista Flavorwire e “*10 Music Videos Pulled Straight Out Of Literature*” (FAVREAU, 2015, n.p.) no site da editora Quirkbooks.

Em adição, há que indicar os (6) vídeos que usam agudamente intertítulos e/ou legendas. Decerto, *lyric videos* que posicionam a letra no centro inferior do ecrã (o lugar convencionalizado para a maior parte das legendas) enquanto acompanhamos uma outra ação ou cenário poderiam caber nesta gaveta, mas o alvo aqui são antes casos como o do clipe *Casper* (MENDOZA, 2014), relativo a uma canção de Russian Red. Ao mesmo tempo que escutamos a letra, o vídeo apresenta enquanto legendas uma narrativa e texto *paralelos* que brotam de diálogos silenciados das personagens. Assim, o cancelamento diegético que tantas vezes acompanhamos nos vídeos musicais – fora a sincronia labial em planos performativos – tanto se adensa quanto se nega. Mais que nunca, um videoclipe desta estirpe resgata a lógica do cinema mudo, agora até com intertítulos! A tensão entre esse mudo e o lado musical forma a síntese reinventiva de um cinema *musical*. Na verdade, *Casper* confunde particularmente os registos, já que as legendas chegam a ser ouvidas num interregno musical e no último plano os versos finais (não legendados) entram na ficção ao saírem pela boca da protagonista – tudo isto harmoniza com a indistinção percetiva *realidade/fantasia* sobre a qual o vídeo trabalha.

Transitando para outra tipologia, os (7) vídeos musicais literais, nas palavras de João Pedro da Costa (2016), que também os inclui entre as novas tendências videoclípicas na digitalidade, afiguram-se “produções vernaculares que consistem na substituição da letra original de um hipotexto videomusical por uma nova que descreve a sua componente visual, sendo esta nova letra não apenas cantada na melodia do original como legível através de legendas síncronas” (COSTA, 2016, p. 125). Ou seja, o vídeo retroage parodicamente sobre a letra, esta é desconstruída/adaptada via *cover* para narrá-lo. O clipe de Tears For Fears – *Head Over Heels* (DICK, 1985) foi uma das “vítimas” desses *remixes* satíricos, por intermédio da versão de 2008 do prosumidor DUSTOMCNEATO (Dustin McLean). Acresce neste objeto videomusical em concreto, a ironia de tudo suceder no cenário literário de uma biblioteca, porquanto assistimos a um fenómeno de literalização literária que hiperboliza uma vontade de fazer a letra e o *teledisco* coincidirem em pleno. Em última instância, a paródia/ridicularização vai desembocar à hipótese (por vezes criticada como empobrecedora e tautológica) de um vídeo ilustrar o texto que Andrew Goodwin referia em 1992.

Os (8) vídeos que representam meios literários e os (9) vídeos que representam instrumentos de escrita podem e devem ser entendidos lado a lado<sup>20</sup>. Xiu Xiu – *Josie's Past* (TEXIER, 2016): aqui, avistamos e experienciamos quase *in toto* uma espécie de *audiovideolivre* informado por tecnologias de realidade aumentada. Como se percebidas da primeira pessoa, duas mãos vão folheando as páginas de um caderno em branco ao qual se sobrepõem digitalmente cenas filmicas, *emojis* e trechos de texto síncrono. O atilho literário da obra aperta-se na medida em que grande parte da letra consiste numa transposição, uma entrada recitada do diário da personagem Laura Palmer (publicado como livro, derivado da e pertencente à série televisiva *Twin Peaks*). Ainda, depois dessa transcrição, a letra resume-se a uma quase transcrição de outra canção, *Mairzy Doats*, que, por sua vez, fora citada e cantada por uma personagem na série em causa. No que concerne a um exemplo de instrumentos de escrita, mencione-se: Sérgio Godinho – *Artesanato* (MOTA, 2018). De novo e também uma videoletra, seguimos uma dactilografia coreográfica, um jogo rítmico entre a materialidade de uma máquina de escrita, a letra aí em inscrição, e a música.

E quando há (10) vídeos que representam eminentemente um estilo de escrita? A obra *Subterranean Homesick Blues* aludida a propósito dos *cue card clips* era já um caso. Os *cartões de sinalização* em que só tínhamos fragmentos avulsos velozes do texto poético coadunam-se à crítica social da letra com trocadilhos e erros ortográficos intencionais, o registo de corrente de consciência torna-se uma *corrente descoincidência*. De regresso ao presente, o *lyric video I Like America & America Likes Me* (FREEMAN, 2019), construído para a banda The 1975, ilustra bem esta categoria. Como em Dylan, o cenário é de uma corrente de consciência, agora versão biónica, um sublime inter(fre)nético em que um estilo de escrita hipertextual/pós-digital é videografado pela representação do *irrepresentável*. O atual desequilíbrio entre sensibilidade e capacidade representacional decorre de tal possibilidade. Explicitando, a letra é ansiosa, hiperativa, tão apaixonada como angustiada ao *diletar* entre o temor e terror individual de morrer, o desprezo social sentido por novas gerações e a empatia devota do narrador com elas, manifestos políticos ao controlo de armas, referências a ícones de consumo, ou uma sensação de velocidade e autoquestionamento pós-verdade... Conjugado com as vocais saturadas de *Auto-Tune* e a sonoridade eletrónica, o clipe encena o estilo de escrita e a letra com uma cidade mediática, um cosmos-caos que mal deixa processar a sua sobrecarga informativa ao mesmo tempo deslumbrante. Assim, avassala-nos uma visualização de dados, o design gráfico de panoramas urbanos, *glitches* desorientantes, realidades aumentadas, código computacional. Nos interstícios de tudo isso, a letra desdobra-se e estilhaça-se em múltiplas direções e margens, tamanhos, enquadramentos e cores. O onde e o quando da videoletra ficam no impossível da *Cibéria*.

---

<sup>20</sup> A partição tipológica entre meios literários e instrumentos de escrita não é, em rigor, taxativa. Afinal, por exemplo, como destrinçar o meio *internet* de um computador pessoal? Trata-se, contudo, da solução terminológica encontrada para focar no primeiro caso mais um depositório ou recetor (como uma página de um livro) e no segundo caso mais a materialidade do dispositivo tecnológico subjacente à escrita (como uma caneta, uma máquina de escrever...). De forma mais elementar, poderíamos dizer que não é possível escrever com uma página de um livro como com uma caneta ou uma máquina de escrever.

Em penúltimo, consideremos os (11) vídeos em fascículos de álbum *x* que formam narrativas maiores unificando a letra de faixas que *per se* tendem a evocar universos diferentes. O conjunto de cliques assinados pela dupla DONALD/ZAEH (2013-2014) para todas as faixas do álbum *Save Rock And Roll* da banda Fall Out Boy ilustra esta tipologia. Uma das interrogações primordiais é pensar como uma série videomusical pode levar a uma reorganização mental e sequencial de faixas cuja letra não apontava para um universo comum, tanto mais que, neste caso, os vídeos, o seu encaixe narrativo e até data de lançamento diferem da sequência do álbum a que pertencem. Numa altura histórica em que a produção de vídeos se democratizou pela portabilidade dos aparelhos e pelo multiplicar de canais de distribuição internéticos, exercícios afins do de Donald/Zaeh são cada vez mais comuns. Como variação da tipologia em estudo, *The Young Blood Chronicles* (DONALD/ZAEH, 2014) consiste nesses 11 vídeos (com um tema criminal) transformados numa só obra, diluindo as fronteiras entre o videoclipe e o cinema musical; em vez do tradicional *single*, o *teledisco* abriga todas as canções num álbum audiovisual.

Para fechar as diferentes tipologias de inscrição da literatura no formato, indico os (12) vídeos interativos em que a palavra escrita tem uma presença decisiva (da amplitude de objetos de interação interessam-nos mesmo somente esses), outra categoria que brotou da digitalidade. É esta a situação de *The Wilderness Downtown* (MILK, 2010), que aloja a canção *We Used To Wait*, de Arcade Fire. Se o livro videografado de *Bachelorette* e Björk culminou retro-escrito no *website* da cantautora, na obra e na era em consideração abandonámos já qualquer necessidade alegorizante no que concerne a processos interativos externos e *interfácicos*. Neste projeto *online*, é-nos solicitado que *grafemos* numa barra de busca o nome da localidade onde crescemos. A experiência de audição visual desenrola-se então num conjunto de janelas do navegador que junta a um protagonista que corre pela estrada o *Google Maps* situado na localização escolhida e respetiva modalidade de *street view*... isto de forma manipulável. No fim, e após uma avalanche de árvores digitais surgirem espontâneas nessas várias janelas do navegador, ao pedido de escrita *digito-manual* de uma mensagem ao *nosso eu mais novo* corresponde a retroação analógica e extrafílmica de uma máquina que chegou a imprimir algumas dessas notas em cartões-postais contendo a semente de uma árvore.

Para *desconcluir*, no limite, talvez se pudesse considerar que a presença da literatura nos *telediscos* só se extingue no caso de vídeos para uma faixa instrumental (bem mais raros), em que a palavra culmina abolida *in toto* e em que não há inscrição visual de elementos tidos como literários. À pergunta *será necessária e categoricamente assim?* teríamos de rebater com a existência de um título para a faixa e para o vídeo; com o facto de o próprio processo de percepção da imagem estar condicionado por marcadores semióticos que são de natureza linguística; com o facto segundo de o processo de produção e montagem das imagens obedecer a modelos narrativos de base literária. De certo modo, o *teledisco*, na sua construção e percepção, escreve sempre uma letra invisível. Recordemos, afinal, a separação da personagem de Björk com o editor: o fim do livro, como se a mostrar que não há fora da linguagem, da literatura; como se a mostrar que *o meio é a mensagem*. Dito isto, esse mesmo meio que é a mensagem

pode também ser encarado enquanto um metacomentário sobre uma tentativa definitiva de uma especificidade, essência do literário na sua presença videoclípica. Para traçar aquilo que designarei de *sublime ecfástico*, voltemos então ao destino selado de *Bachelorette*.

## 2 Especificidade

Ora, ainda num momento introdutório, o vídeo em causa mescla na sua camada conteudística o livro-devir (*in escrito-leitura*) com a contemplação da protagonista a partir da vidraça de um comboio – logo depois de nos gritar grafado nas páginas do “*big book*” em maiúsculas “*I GOT ON THE TRAIN [...]*” -, e isto num instante de desenvoltura da canção em que o ritmo desta emula o dito transporte em locomoção na ferrovia. Aí, a mescla chega mesmo a dar-se ao nível expressivo de um só plano, num olhar subjetivo da personagem que corta o enquadramento em duas metades horizontais: o comboio *carrila* numa *livrovia* – tendo proeminência no ecrã o excerto “[...] *my journey, the narration [...]*”. Mais tarde, na primeira visualização do musical, *Björk* emula em palco a leitura à janela desse comboio. Desta feita, envolta por um êxtase sensorial e intensificador da presença materializados em cores saturadas primeiro verdes, depois quentes, num ar *technicolor* avermelhado, a protagonista entrevê no horizonte o gerador da experiência epifânica, uma gigante coluna rotativa de cartão que substancia a passagem das árvores aos prédios, da ruralidade à cidade (da letra ao vídeo!). Coluna essa de onde brota uma luz intermitente e *quasi*-festiva/natalícia, talvez como se esta fosse o banho de éter urbano e noturno de iluminações, ecrãs e letreiros néon. Dando sustentação a esta *videoexegese*, lemos num fundo branco com letras garrafais negras, num enorme rodapé tipográfico (inscrito na coluna giratória) a brilhar qual sirene só cromática (e que rememora exercícios de colagem das artes plásticas): “*on the train and was on my way to the city*”.

Como mencionado, “a narrativa profética do livro é fundamental na apresentação da peça. As palavras são omnipresentes: projetadas nas árvores, sob os passos de Björk, dentro das escadas a caminho da editora, etc.” (S. A., 2013, n.p.) (tradução minha)<sup>21</sup>, lemos até uma terceira vez, projetado num ecrã ao fundo do palco: “*One day, I found a big book buried deep in the ground*”. Com este mote, e antes de conceptualizar o tal *sublime ecfástico*, importa então desconstruir a posição de Vernallis e Ruiz. Será a letra necessariamente e na sua generalidade um signo menor nos vídeos musicais?

Repare-se que o próprio discurso da primeira – e não esqueçamos aqui que se trata da perspectiva de alguém que nota “Tenho uma licenciatura e um mestrado em música” (VERNALLIS, 2004, p. ix, tradução minha)<sup>22</sup> – oferece pistas para uma válida posição distinta como a minha. 1) Reconhece que alguns dos seus estudantes referiram manter o centro

---

<sup>21</sup> Original: “*the book’s prophetic tale is key in the play’s presentation. The words are omnipresent: projected onto the trees, under Björk’s footsteps, inside the stairs to the publishing company, etc.*”.

<sup>22</sup> Original: “*I have a B.A. and M.A. in music*”.

perceptivo na letra de um vídeo que ela achou paradigmático da sua tese contrária: “Acho interessante que uma pequena proporção dos meus alunos persista em afirmar que o seu foco principal permanece nas palavras” (p. 139, tradução minha)<sup>23</sup>. 2) Afirma que a letra num *teledisco* é importantíssima para marcar o tempo verbal, o estatuto cronológico daquilo que é audiovisual como passado, presente ou futuro, há 10 anos ou amanhã (p. 153). 3) Faz depender o peso conferido ao dito elemento do *zeitgeist*, dos gêneros musicais, das comunidades de ouvintes, da sensibilidade das pessoas – “alguns gêneros dão mais peso às letras. A música rap, com letras mais próximas da fala, é mais ou menos acessível com base na comunidade de ouvintes. [...] Quem não tem o hábito de ouvir rap ou não se interessa pela letra pode ouvir pouco” (p. 155, tradução minha)<sup>24</sup>. A argumentação de David Selva Ruiz revela uma contingência semelhante: “A letra, quando relevante para o ouvinte, é um dos centros de atenção mais importantes da canção” (2014, p. 353, tradução minha)<sup>25</sup>; “Logicamente, existem gêneros musicais e artistas específicos cujas letras são a base de todo o resto” (p. 401, tradução minha)<sup>26</sup>.

Duas outras asserções do investigador se afiguram rebatíveis. Propõe acerca do *texto cantado* enquanto elemento constitutivo dos videoclipes:

Ao contrário [da voz], a letra, como texto cantado, tem menos importância do que às vezes lhe é atribuída. Tal atribuição costuma ocorrer até mesmo no campo acadêmico da musicologia, pois, como criticam McClary e Walser, é mais fácil analisar as letras das músicas do que os elementos puramente musicais (RUIZ, 2014, p. 352, tradução minha)<sup>27</sup>.

Para além de a cisão entre voz e letra parecer de empirização complicada, a importância conferida à segunda na musicologia ou na crítica jornalística (da música popular) não tem correspondência nos vídeos musicais e respetivos estudos – da referida vaga inicial pós-moderna e contextual, privilegiando a imagem rumou-se a uma maior atenção estético-analítica que, embora sendo multimodal, reconhece prioridade à música. A somar a isso, Ruiz alega que:

[v]ários estudos têm mostrado que a maioria dos jovens [...] não entende ou interpreta corretamente o significado das letras das músicas. Edwards e Singletary (1984) notaram que os jovens estudados se sentiam mais atraídos pelo som da música do que pela letra e que não conseguiam explicar o significado de muitas delas (RUIZ, 2014, p. 352, tradução minha)<sup>28</sup>.

<sup>23</sup> Original: “*I find it interesting that a small proportion of my students persist in claiming that their primary focus remains on the words*”.

<sup>24</sup> Original: “*some genres place greater weight on the lyrics. Rap music, with lyrics that are closer to speech, are more or less accessible based on the community of listeners. [...] Those who are not in the practice of listening to rap music or are uninterested in the lyrics may hear little*”.

<sup>25</sup> Original: “*Las letras, cuando resultan relevantes para el oyente, son uno de los centros de atención más importantes de la canción*”.

<sup>26</sup> Original: “*Lógicamente, hay géneros musicales y artistas concretos cuyas letras son la base de todo lo demás*”.

<sup>27</sup> Original: “*Por el contrario [à voz], las letras, en tanto que texto cantado, tienen una importancia menor de la que en ocasiones se les atribuye. Tal atribución suele darse incluso en el ámbito académico de la musicología, ya que, como critican McClary y Walser, resulta más fácil analizar las letras de las canciones que los elementos netamente musicales*”.

<sup>28</sup> Original: “*[d]iversos estudios han demostrado que la mayoría de los jóvenes [...] no entiende o no interpreta correctamente el significado de las letras de las canciones. Edwards y Singletary (1984) observaron que los*

Contrapondo, não só se incluem nesses jovens pessoas em idade infantil (quarto ano), logicamente pouco preparadas para qualquer interpretação complexa, como também não fica claro o que seria interpretar corretamente as letras, um objeto artístico, antitaxativo. Se a compreensão é superficial, em que medida a qualidade da mesma se opõe à da música ou da imagem? Ruiz e os estudos que cita jamais o esclarecem.

Assim, o raciocínio aqui exposto deve ser compreendido em primeiro lugar numa sensibilidade autoral: a de quem sempre experienciou a música sob o predomínio auditivo do formato *canção*, da letra enquanto epicentro deste. Outra fundamentação devolve-nos ao livro de Vernallis, ao debate de uma grande capacidade concretizadora das palavras confrontado com uma maior ambiguidade semântica e afetiva da música. Tomando uma posição *moderada* nesse sentido, sejam os videoclipes conceptuais, performativos ou narrativos, seja a letra vocalizada com função “expressiva”, “narrativa” ou “sonora” (RICHARD MIDDLETON apud VERNALLIS, 2004, p. 143), organizamos o som em termos perceptivos a partir da voz – somos “vococêntricos” (MICHEL CHION apud RUIZ, 2014, p. 351) sobre outros ruídos. E, por extensão, logocêntricos. Daí que Ruiz conceda: «É verdade, porém, que, como Frith aponta, “se perguntarmos à maioria das pessoas o que uma música ‘significa’, elas fazem referência às palavras”» (SIMON FRITH apud RUIZ, 2014, p. 399, tradução minha)<sup>29</sup>. Quer dizer, o peso da palavra não se reduz à sua maior facilidade analítica escapista de uma alfabetização musical precária; é também algo natural perceptivamente fora de momentos formais de análise ou crítica<sup>30</sup>.

Tudo isto tendo em mente a necessidade de reconhecer exceções que impossibilitam uma certa experiência da letra no vídeo ou fora dela, como uma língua estrangeira totalmente desconhecida ser ruído, ou a materialidade vocal levada ao limite conforme casos de *scream* integral... No entanto, proponho adiante, falar de uma importância estrutural e perceptiva da letra não se circunscreve a casos *à la lyric videos* nem significa necessariamente ter uma dimensão explicativa ou que o vídeo siga um modelo de ilustração literal. Fazê-lo tenderia a cair no caricatural, num tom uniforme (os *literal music videos* estampam-no), desde logo pelo esqueleto de repetição e diferença que ordena o formato canção (*e.g.*, verso-refrão-verso-refrão-ponte-refrão), uma lógica circular ou espiraliforme mais comum que a sucessão de acontecimentos em causa-efeito da narrativa aristotélica (introdução-desenvolvimento-conclusão). Adiciona-se, muitas vezes, alguma ambiguidade semântica, a dimensão metafórica, atmosférica e conceptual do conteúdo verbal nesse mesmo formato.

Feito este percurso, é pertinente reforçar o *porquê?* de procurar uma âncora videomusical na literatura e uma âncora literária nos vídeos musicais. E onde a encontro?

---

*jóvenes estudiados solían sentirse más atraídos por el sonido de la canción que por las letras y que no podían explicar el significado de muchas de ellas”.*

<sup>29</sup> Original: «Es cierto, no obstante, que, como apunta Frith, “si se pregunta a la mayoría de la gente sobre lo que ‘significa’ una canción, hacen referencia a las palabras”».

<sup>30</sup> Por outro lado, o peso da palavra não é só inato, mas também circularmente adquirido pela hegemonia de uma escolarização logocêntrica.

Completo agora o argumento com a tentativa de uma *previsão da literatura*. Note-se o seguinte: apesar de nem sempre o momento de escrita/leitura da letra preceder a sua vocalização, de a primeira poder só surgir via improvisado numa composição/gravação, e de maioritariamente nos chegar através de um *site* de letras ou de um encarte de álbum aos quais acedemos em simultâneo ou *a posteriori* à própria canção, assume-se aqui a primogenitura da letra enquanto operador de pensamento. Afinal, as duas camadas posteriores – da música e do vídeo – vêm multimedialá-la, acrescentá-la de certo modo. Recordemos então o vídeo de *Bachelorette*, Björk a reproduzir em palco a leitura do seu livro à janela do comboio. “Lemos num fundo branco com letras garrafais negras, num enorme rodapé tipográfico (inscrito na coluna giratória)” a frase “*on the train and was on my way to the city*”. Frase essa que poderia ser “*on the lyrics and was on my way to the music video*” (na letra e estava a caminho do vídeo musical) e que não se limita a aproximar a obra de Gondry das tipologias literárias dos *cue card clips* e dos *lyric videos*. Sobejamente, o que esses momentos de viagem – em que a face de Björk, enquanto leva ao colo o livro *Bachelorette: My Story* e lê o rodapé tipográfico no horizonte, se chega a misturar por reflexo no vidro com os prédios da cidade – acarretam é um motor para repensar a noção de éfrase com base no formato videoclípico.

Ora, tais instantes de viagem em transportes motorizados tendem, dum ponto de vista fenomenológico, a conectar-se com *iluminações*, uma suscitação de uma sobredose de memórias e expectativas afetivas e geográficas. De certa forma, quando neles seguimos à vidraça, emulam uma sala de cinema através da tela/paisagem em movimento facilitadora de filmes internos: a aceleração dos veículos correlaciona-se com uma aceleração do pensamento<sup>31</sup>. Experienciamos um sublime ou êxtase tecnológico nesses *não-lugares* feitos *lugares* identitários, relacionais, históricos (nos termos do antropólogo Marc Augé); ou um “estuplime”, consoante a investigadora Sianne Ngai conceptualiza para uma “experiência estética em que a estupefação se une paradoxalmente ao tédio” (2005, p. 271, tradução minha)<sup>32</sup>, algo tão comum a percursos motorizados e à tal estrutura de repetição e diferença da letra (e canção).

No fundo, tanto quanto fenomenologicamente produzimos e projetamos os ditos filmes internos nessas viagens de transporte – e isto tantas vezes inextricável da e reiterado pela audição de música via auriculares –, visualizamos pela camada videográfica dos videoclipes no geral o cinema da letra da canção. Isto, como se o autor ou o sujeito poético que a escreveu visse materializado também para nós, espectadores, a sua cinematografia interna... o interior do transporte em que viaja e as vidraças por onde tantas vezes fita. O referido projeto texto-interativo *The Wilderness Downtown*, por exemplo, espelha-o bem, ao concretizar e exponenciar a ideia de milhentos videoclipes em potência com base numa só canção,

<sup>31</sup> Por *perfeição metafórica*, esta metáfora da viagem delimita-se em transportes motorizados envidraçados, nos ecossistemas selados que a estes subjaz: *o mundo lá fora* quase só entra no *mundo cá dentro* mediante janelas, reflexos.

<sup>32</sup> Original: “*aesthetic experience in which astonishment is paradoxically united with boredom*”.

dependendo da localização escrita pelo utilizador. Idem para o destaque da ideia de experiência espacial da letra nos vídeos, ao relevar a grafia do utilizador. Na linha do que Vernallis aponta, “[t]eóricos da música, incluindo Nicholas Cook, escreveram extensivamente acerca das maneiras pelas quais a abertura da música oferece aos ouvintes a oportunidade de colocar as suas próprias associações e leituras sobre a música. A letra nos videoclipes pode funcionar da mesma forma” (2004, p. 151, tradução minha)<sup>33</sup>.

Assim, proponho os *telediscos* no geral enquanto uma forma cinematográfico-literária que traz à superfície uma noção de literatura mais assente na presença, numa experiência de intensidades. Tudo isto, claro, reforça-se, em forte articulação com uma âncora: a letra da canção em causa. A lógica da viagem motorizada perspectivada à vidraça por Björk manifesta, portanto, uma metáfora – ou, melhor dizendo, uma sinédoque – que explicita e maximiza o estatuto literário do formato. Nessa senda, os vídeos musicais, enquanto formato intensificador e projetado da letra, constituem uma forma não teorizada de *écfrase reversa* – o oposto de uma descrição verbal de uma obra visual (a aceção mais restrita com que o termo é por vezes definido). Descrevem e materializam a obra de arte pessoal e fenomenológica do viajante que é a obra de arte *canção* do autor ou sujeito poético.

E porquê, cosendo a ligação e rematando o raciocínio, essa noção de *écfrase*? Argumento-a porquanto não existe uma equivalência entre vídeos musicais e filme que levaria os primeiros a cair homogeneamente no terreno dos estudos de adaptação. Salvo algumas exceções, o formato audiovisual em investigação opera um processo distinto: ao invés da passagem de um romance para a estrutura estética do cinema, que implica quase sempre um exercício de tradução intersemiótica ou de exclusão textual, de, *e.g.*, equivaler uma descrição via palavra escrita a algo como um cenário silente<sup>34</sup>, os videoclipes tendem a existir à medida de uma canção, de um texto musicado mantido completamente. Ou seja, este é tão estrutural e dominante que, todo transcrito, carimba os momentos inicial e final do vídeo. Mesmo quando o vídeo *corta*, tende a fazê-lo a partir de uma *radio edit* que já o fez e pensada para potenciar o sucesso comercial de determinado *single*, por exemplo – há, todavia, alguns casos em que o tema musical é pausado por qualquer fator diegético e/ou em que o vídeo se prolonga para lá de uma canção em segundos ou minutos devido a uma narrativa. De todo o modo, inclusive no caso de uma longa-metragem do género musical, a película tende no máximo a construir-se em parte à volta de composições musicais, não sendo as últimas um elemento textual e sonoro quase ou absolutamente exclusivo. E até no cenário do clipe se compor de metragem reutilizada, pré-existente (os *anime music videos*, ilustrando), ao alojar a canção/letra e delimitar-se por elas, não deixa de ser um vídeo (agora) musical (re)criado (mais do que ressignificado) com

---

<sup>33</sup> Original: “[m]usic theorists, including Nicholas Cook, have written extensively about the ways that music’s open-endedness affords listeners an opportunity to place their own associations and readings upon the music. Music-video lyrics may work similarly”.

<sup>34</sup> Existem raros espécimes de transcrição filmica letra por letra, sobretudo de livros ilustrados infantis. No *Youtube*, há, entre outros, vídeos assim de *The Missing Piece* e *The Giving Tree*, de Shel Silverstein. A verdade, porém, é que constituem um caso transfronteiriço: falamos de um filme ou de um livro animado?

base na presença da letra musicada. Destarte, nos *telediscos*, a literatura – como se numa espécie de *ekphrasis* 2.0 – manifesta-se de forma específica e com particular centralidade.

Entre os termos *adaptação*, *remediação*, *transcrição* e *écfrase*, no que concerne à transição literária para os videoclipes, há que justificar o preterimento dos dois primeiros diante dum centramento nos restantes. Se é certo que o conceito *adaptação* pode abarcar a transcrição, opto aqui por tomar o segundo enquanto autónomo pela particularidade do trajeto letras → *teledisco* que “pode oferecer uma visão dupla que incorpora tanto o hipotexto quanto o hipertexto na obra transformada” (INGHAM, 2017, p. 338, tradução minha)<sup>35</sup>. Inclusive na passagem de um texto teatral mais convencional ao palco ou de um libreto de ópera, pende-se para uma invisibilização de didascálias, sem esquecer o improvisado performativo em que cabem alterações e atos criativos sobre o que é dito. Talvez o cenário mais próximo seja efetivamente o da poesia gravada, quando cem por cento replicada, reproduzida. A palavra *remediação*, por sua vez, apesar de salientar a integração de um meio noutro, tem menos que a *écfrase* uma dimensão criativa/interpretativa afim da letra levada a uma nova obra, aqui o vídeo. Ademais, tendencialmente, “[r]emediações não dependem de um texto prévio de outra forma de arte para terem material de tradução. Em vez disso, as remediações traduzem a própria forma de arte” (MORTON, 2016, p. 23, tradução minha), as suas convenções, sendo “muitas vezes um processo mais amplo, dialógico, artístico e socioeconómico” (p. 23) (tradução minha)<sup>36</sup>.

Se adotarmos o entendimento segundo o qual na era multimédia a “écfrase se concentra em obras que trazem outras obras à presença estética” (GOEHR, 2010, p.397, tradução minha)<sup>37</sup>, sem exclusividades mediais, esse conceito parece adequar-se melhor ao objeto de estudo; parece melhor conciliar um impulso criador e interpretador todavia regido pela transcrição literária *in toto*, em que o verbal se replica no visual. Qual reconfiguração do dito de Ruth Webb em que o nexos ecfástico consiste num “simulacro da própria percepção” (apud LINDHÉ, 2013, p. 10) em que “[é] o ato de ver que se imita” (p. 10<sup>38</sup>, tradução minha)<sup>39</sup>, aqui mimetiza-se vividamente o próprio ato de ler e escrever, seja num fantasma oral da letra, seja na inscrição gráfica de um qualquer *lyric video*.

Adensando a questão da *écfrase*, W. J. T. Mitchell propõe em *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (1994) uma tripartição progressiva do conceito em “indiferença ecfástica”, “esperança ecfástica” e “medo ecfástico” (p. 152-154): a aparente

<sup>35</sup> Original: “can offer a double vision that incorporates both hypotext and hypertext in the transformed work”.

<sup>36</sup> Original: “[r]emediations do not rely on a previous text from another art form for material to translate. Rather, remediations translate the art form itself”; “often a broader, dialogical, artistic, socioeconomic process”.

<sup>37</sup> Original: “ekphrasis focuses on works that bring other works to aesthetic presence”.

<sup>38</sup> Sugestivamente, Andrew Goodwin releva nos *telediscos* enquanto formato as recorrentes “referência[s] ao voyeurismo, particularmente no tratamento das mulheres, mas também em termos de sistemas de olhar (telas com telas, binóculos, câmaras, etc.)” (apud FRASER, 2005, p. 29) (tradução minha). Original: “reference[s] to voyeurism, particularly in the treatment of women, but also in terms of systems of looking (screens with screens, binoculars, cameras, etc.)”.

<sup>39</sup> Original: “simulacrum of perception itself”; “[i]t is the act of seeing that is imitated”.

impossibilidade de colidir o verbal e o visual; a convicção de que um momento de inspiração metafórico pode criar uma ponte entre esse verbal-visual; a sensação temerosa de um *versual* que resulta de uma réplica perfeita e desmantela a própria ideia imersiva de uma dialética quimérica, de écfase. Os vídeos musicais, pela passagem perfeita da letra ao vídeo e pelo *mas* de ressignificarem a primeira em retroação devido a uma nova associação imagético-narrativa, como a vidraça de um autocarro que nos dá a ver o lado de fora reconfigurado pelo reflexo do lado de dentro – a écfase no formato é assim tanto uma matéria de percepção intensificada quanto de estrutura estética –, parecem viver no intervalo, no tecnológico percurso sublime entre esperança e medo ecfásticos. *Sublime*, palavra essa que, sintomaticamente, remete para a imitação do inimitável, a representação do irrepresentável; para uma concomitância entre prazer (como a esperança ecfástica) e repulsa (como o medo ecfástico). A frase “*on the train and was on my way to the city*” que poderia ser “*on the lyrics and was on my way to the music video*” (na letra e estava a caminho do vídeo musical) poderia depois firmar-se no regresso de “*on the music video and was on my way to the lyrics*” (no vídeo musical e estava a caminho da letra). O facto de Björk ler a primeira frase no tal rodapé tipográfico impregnado numa coluna que rota dá conta deste ecossistema selado, deste esquema circular<sup>40</sup>.

Por outras palavras, na esteira do *audiovideolivro* do mencionado *Josie's Past*, a letra na generalidade dos videoclipes delinea-se como uma espécie de realidade mista ou aumentada da letra original (sendo os *lyric videos* um caso gritante disso), à semelhança da informação digital sobreposta ao lugar físico. Todavia, nessa realidade aumentada de cariz metafórico, o texto poético repete-se qual cópia assente na vidraça via papel vegetal, agora em modo de escrita locativa, literatura em movimento, videografia. Daí o vídeo de Björk assentar numa sucessão de camadas em abismo, numa procura constante de reproduzir a camada anterior. Sobre o seu desempenho videoclípico, Carol Vernallis alega ainda que:

---

<sup>40</sup> Uma via de investigação que se abre com o argumento à volta dos transportes motorizados é a de estudar um conjunto de vídeos musicais que superam *Bachelorette* (eventualmente trabalhando-os enquanto exemplos metalépticos e literais do sublime ecfástico). Isto é, a sua totalidade ou quase totalidade narrativa/espaciotemporal consiste numa viagem a motor, num fitar contemplativo dentro dele a formar o tal cinema interno – mesmo quando a letra da canção por si só não nos oferece uma ideia de se ser passageiro num desses veículos; note-se, contudo que o modo de vida em *tournee* dos artistas musicais lhes instiga a viagem motorizada como lugar e tema de escrita. Deixo algumas referências a videoclipes que poderiam ser analisados sob esta luz:

- a) Aaron West And The Roaring Twenties – *You Ain't No Saint* (HOPELESS RECORDS, 2014) é total e literalmente uma videoletra de viagem em que, junto com a paisagem desfilante, acompanhamos uma videografia passageira, a inscrição da letra no vidro “subjetivado” de um transporte rodoviário.
- b) Bloc Party – *I Still Remember* (AGGRESSIVE, 2007) mostra-nos uma sucessão de carruagens e comboios atravessados pela câmara internamente e habitados pelos membros da banda que se multiplicam em diferentes versões de si mesmos. Lemos na letra o transporte enquanto espaço memorial: “*We wrote our names on every train*”.
- c) Good Old War – *Coney Island* (FANNIN, 2008) apresenta a hipótese de um veículo estático audiovisual – uma televisão onde vemos o grupo a tocar a própria canção – convergir no vidro de um veículo dinâmico automóvel como um mecanismo de realidade aumentada (talvez como um *inchar* da percepção da letra).
- d) The Chemical Brothers – *Star Guitar* (GONDRY, 2002) leva-nos a audiovisualizar um plano subjetivo contínuo desde a janela de um comboio em veloz movimento. Natureza, edifícios e objetos em cena vão passando em repetição e variação, emulando a estrutura musical da canção – numa espécie de visualizador de música evoluído ao ponto do *live-action*.

As letras de videoclipes podem assumir uma função oracular. Elas nomeiam e apontam, mas não descrevem. As palavras parecem concretizar-se em coisas. Elas separam-se e pairam sobre a música e a imagem. Talvez por se apoiarem em forças tão fortes (um leito de música adequado aos seus contornos), as letras parecem capazes de fazer alguma coisa. Talvez seja o ofício dentro das próprias linhas, o sentido da poesia ou do jogo verbal, que as faz parecer mais sobre afeto do que sobre significado. A música e a imagem parecem colorir as palavras, e vice-versa. Certamente, nos videoclipes, as palavras são alteradas (VERNALLIS, 2004, p. 155, tradução minha)<sup>41</sup>.

Em certo sentido, a própria transcrição integral na transição poema-vídeo se sintoniza com e antecipa esta função ou sensação oracular, de nomear, apontar e fazer acontecer. Que o *teledisco* de *Bachelorette* retrate um livro profético e logo intitulado *Bachelorette: My Story* só vem reiterar o ecrã e a vidraça como emulação videográfica do preciso ato de ler, imaginar e até escrever o texto e a canção. É também o logocentrismo, claro está, a fazer pairar a letra (háptica!) na superfície da tela sobre os demais elementos constitutivos, conforme as letras garrafais que a protagonista do clipe de Gondry encara pelo ecrã *vidraça*. Afinal, para lá da indicada conceção filosófica, *sublime* significa num sentido mais mundano êxtase, deslumbramento, algo que se liga a essa intensificação *à letreiro néon*, banhada que surge a frase “*on the train...*” da tal luz intermitente verde e vermelha. Nada disto significa assentir o estereótipo monotextual de dizer que o videoclipe se gora numa perda imaginativa e interpretativa da letra e da canção, até porque uma estrutura intermédia facilita uma multiplicação e potencialização de sentidos, todo um processo de ecologia medial entre vídeo *x* e canção *y*; a própria imagem suscita outras imagens.

## Conclusão

Traçado todo este cenário, seria, mero exemplo, relevante perceber a relação entre um vídeo que adapta uma obra literária citada na letra e uma letra que passa *in toto* para o dito vídeo. Ou seja, como é que as tipologias da literatura videoclípica dialogam na percepção com a essência do sublime ecrástico, com a letra integral no clipe? Mas se há especificidade na diversidade – o vídeo de *Wuthering Heights* apresentado na parte 1 deste trabalho encaixaria aí –, também há diversidade na especificidade, com a primeira a desconstruir e a limitar a segunda. Casos de paródia como os vídeos musicais literais demonstram-no pela faixa/letra revolucionadas na camada videográfica; tanto quanto a hipótese dos tais clipes cujo texto é interrompido e prolongado por motivos diegéticos, onde costuma estar em causa o uso de “sons não-musicais”

---

<sup>41</sup> Original: “*Music-video lyrics can take on an oracular function. They name and point, but they do not describe. Words seem to concretize into things. They separate from and hover over the music and image. Perhaps because lyrics are backed by such strong forces (a bed of music fit to their contours), they seem capable of doing something. Perhaps it is the craft within the lines themselves, the sense of poetry or verbal play, which makes them seem more about affect than meaning. Music and image seem to color words, and vice versa. Surely, in music video, words are changed*”.

(vide BRANCO, 2011) e, por vezes, o estilhaçar de fronteiras entre videoclipe e curta-metragem/média-metragem. Em ambas as situações, o sublime ecfástico desmantela-se<sup>42</sup>.

No fim, este assumido relativo insucesso de uma perentória especificidade literária brota quer de porosidades conceptuais (*e.g.*, o que é e o que já não é literário?) num universo artístico inevitavelmente subjetivista, quer do facto de qualquer formato estar sempiternamente a ser redescoberto e recriado por novos objetos (por seu turno resultantes de evoluções tecnológicas, trocas culturais, serendipidades, etc.). Inevitável, as obras são estrelas que reconfiguram as constelações. E porque, de idêntico modo, os telescópios – os meios e os instrumentos que utilizamos para as produzir – lhes abrem novas possibilidades e tendências, há que esboçar em conclusão a viabilidade de um método analítico dos vídeos musicais que tomasse a letra como sistema sónico epicêntrico de um formato multimédia, levantar os problemas daí decorrentes.

Antes de mais, importa clarificar que se parte de uma tentativa contracorrente ao chamado *pictorial turn* que W. J. T. Mitchell identifica quanto às humanidades algures na década de 1980. Se o “[l]ogocentrismo teórico já não é adequado ao deslocamento da cultura mediática contemporânea da posição privilegiada do texto” (BROSCH, 2018, p. 2033, tradução minha)<sup>43</sup>, a lógica de um método literarizante seria a de o testar num formato, os videoclipes, em que ele jamais se impôs – um formato cuja consolidação pela MTV é temporalmente sincrónica com a sua própria falência do pedestal. Ora, um dos primeiros obstáculos de um esquisso metodológico coloca-se pelo facto de a canção já ser multimedial, significar timbres, inflexões vocais acompanhadas de outros elementos musicais face à letra. Assim, existe o perigo de quem analisa acabar por projetar nos vídeos a letra depois de já a ouvir, ler e sentir intensificadas na canção em si. Levantando-se a hipótese analítica de uma divisão tripartida na passagem *letra-canção-vídeo*, poderíamos propor ao invés um experimento talvez pouco empirizável na nossa relação comum com estas artes: partir da leitura isolada da letra num encarte de álbum ou num sítio *online* que as agrega rumo a um vídeo ao qual a faixa-som surge anexada como se na dobra de uma página. Decorreria daí o imenso contratempo de se perder a duração da faixa fora da camada videográfica, uma das bases do sublime ecfástico que argumentei. Posto isso, uma alternativa seria passar apenas e diretamente da canção para o vídeo, mas tomando a primeira como um texto, poema musicado a ser experienciado pela audição simultânea à leitura no encarte de álbum ou no sítio *online*. Nessa linha, descender-se-ia da tal estruturação da análise a partir de parâmetros musicais (por parte de Carol Vernallis) pelo facto de os versos, o refrão, a ponte serem letrados. Entre outros, figuras de linguagem, tipo de vocabulário, narratividade, ambiência, estilo, intensidades ou tipografia afirmar-se-iam

---

<sup>42</sup> Ainda assim, poder-se-ia alegar que num cenário consoante o dos vídeos musicais literais, entramos no território da *cover* ou, melhor, de uma “destruição” estrutural da faixa. Isto é, já estamos a falar de um *teledisco* ressignificado por uma outra letra/canção – que eventualmente nasce e só existe nesse vídeo paródico. Como no problema filosófico do Navio de Teseu, a partir de que ponto a mudança de peças, de letra ou partes instrumentais significa um novo barco, uma nova obra?

<sup>43</sup> Original: “[t]heoretical logocentrism is no longer adequate to contemporary media culture’s displacement of the privileged position of the text”.

elementos a considerar no vídeo e fora dele em vaivém, sem esquecer o auxílio do *ilustrar*, *amplificar* ou *disjuntar* de Goodwin... Tentar construir todo um modelo de análise videoliterário, porém, firmar-se-ia motivo para um outro ensaio que não este; uma construção sucedida pela sua própria testagem. E mesmo aí, quem sabe? Quem sabe se não acabaríamos a contar as falhas de um funambulista logocentrismo multimodal, de uma leitura medial essencialista de um formato multimídia a dizer que a poesia da letra é como um volante semântico?

Em *Analysing Musical Multimedia*, Nicholas Cook lamenta um:

empobrecimento terminológico epitomizado pela categorização tradicional da crítica cinematográfica de todas as relações música-imagem como paralelas ou contrapontísticas, e uma suposição amplamente inconsciente (e certamente acrítica) de que tais relações devem ser entendidas em termos de hegemonia e hierarquia, em vez de interação (COOK, 2000, p. 71, tradução minha)<sup>44</sup>.

Fala de uma *teoria da expressão* em que o significado já está contido num meio dominante então somente passível de enfatização ou subversão por outro(s) meio(s) – em detrimento de um mais apropriado sentido emergente alcançado pela transferência de atributos entre todos eles. Na sua esteira, à medida que tudo se tornasse na progressiva visibilização e articulação do problema de *tomar o literário como meio de análise do videoclipe*, leríamos porventura a fragilidade argumentativa do *sublime ecfrástico*, de uma estrutura estética paradigmática e de uma experiência perceptiva-tipo de como se dá e se vive o transporte da letra até ao vídeo até à letra...

## Financiamento

Francisco Ricardo Cipriano Silveira agradece à Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) pelo financiamento da pesquisa de doutorado/doutoramento (processo nº PD/BD/142771/2018).

## Referências

BRANCO, S. D. Music videos and non-musical sounds. In: *Music and the Moving Image VI*, New York University, 23 mai. 2011. Disponível em: [http://www.researchgate.net/publication/348729624\\_Music\\_Videos\\_and\\_Non-Musical\\_Sounds](http://www.researchgate.net/publication/348729624_Music_Videos_and_Non-Musical_Sounds). Acesso em 01 out. 2021.

BROSCH, R. Ekphrasis in the digital age: responses to image. *Poetics Today*, v. 39, n. 2, p. 225-243, 2018. DOI: <http://doi.org/10.1215/03335372-4324420>.

---

<sup>44</sup> Original: “terminological impoverishment epitomized by film criticism’s traditional categorization of all music–picture relationships as either parallel or contrapuntal, and a largely unconscious (and certainly uncritical) assumption that such relationships are to be understood in terms of hegemony and hierarchy rather than interaction”.

- BUCKLAND, W. The unnatural and impossible storyworlds of michel gondry's music videos: the mise en abyme of "bachelorette". *Volume! La revue des musiques populaires*, v. 14, n. 2, n.p. 2018. Disponível em: <http://journals.openedition.org/volume/5689>. Acesso em 01 out. 2021.
- COOK, N. *Analyzing musical multimedia*. 1. ed. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- COSTA, J. P. *Da MTV para o YouTube: a convergência dos vídeos musicais*. 1. ed. Porto: Edições Afrontamento, 2016.
- FAVREAU, A. 10 Music videos pulled straight out of literature. *Quirkbooks*, 31 ago. 2015. Disponível em: <http://www.quirkbooks.com/post/10-music-videos-pulled-straight-out-literature>. Acesso em 01 out. 2021.
- FLAVORWIRE (Editorial Staff). Video killed the literary star? 10 music videos inspired by books. *Flavorwire*, 11 fev. 2011. Disponível em: <http://www.flavorwire.com/149999/video-killed-the-literary-star-10-music-videos-inspired-by-books>. Acesso em 01 out. 2021.
- FRASER, P. *Teaching music video*. 1. ed. Londres: British Film Institute, 2005.
- GOEHR, L. How to do more with words. two views of (musical) ekphrasis. *The British Journal of Aesthetics*, v. 50, n. 4, p. 389–410, 2010. DOI: <http://doi.org/10.1093/aesthj/ayq036>.
- GOODWIN, A. *Dancing in the distraction factory: music television and popular culture*. 1. ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.
- HOLZBACH, A. D. *A invenção do videoclipe: a história por trás da consolidação de um gênero audiovisual*. 1. ed. Curitiba : Appris, 2016.
- INGHAM, M. Popular song and adaptation. In: LEITCH, T. (Ed.). *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*. 1. ed. Oxford: Oxford University Press, 2017, p. 324-339.
- JÓDAR-MARÍN, J. A. Evolución del montaje y postproducción del videoclip musical: del jumpcut a los VFX como paradigma de iconicidad y puesta en escena. *Revista Mediterránea de Comunicación*, v. 8, n. 2, p. 119-128, 2017. DOI: <https://doi.org/10.14198/MEDCOM2017.8.2.8>.
- KINDER, M. Music video and the spectator: television, ideology and dream. *Film Quarterly*, v. 38, n. 1, p. 2-15, 1984. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1211862>. Acesso em 22 out. 2022.
- LINDHÉ, C. A visual sense is born in the fingertips: towards a digital ekphrasis. *Digital Humanities Quarterly*, v. 7, n. 1, 2013. Disponível em: <http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/7/1/000161/000161.html>. Acesso em 01 out. 2021.
- MANOVICH, L. *Software takes command*. 1. ed. Nova Iorque: Bloomsbury, 2013.
- MITCHELL, W. J. T. *Picture theory: essays on verbal and visual representation*. 1. ed. Chicago : University of Chicago Press, 1994.
- MORTON, D. *Panel to the screen: style, american film, and comic books during the blockbuster era*. 1. ed. Mississipi: University Press of Mississippi, 2016.
- NGAI, S. *Ugly feelings*. 1. ed. Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 2005.
- PEREGRINA, P. Bachelorette ou solteirona: divagações sobre a literatura na contemporaneidade. *Obviousmag*, n.p. 2015. Disponível em: [http://lounge.obviousmag.org/palavras\\_peregrinas/2015/06/bachelorette-ou-solteirona-divagacoes-sobre-a-literatura-na-contemporaneidade.html](http://lounge.obviousmag.org/palavras_peregrinas/2015/06/bachelorette-ou-solteirona-divagacoes-sobre-a-literatura-na-contemporaneidade.html). Acesso em 01 out. 2021.
- PÉREZ-RUFÍ, J. P. Lyric videos: el encuentro del videoclip con el diseño gráfico y la composición tipográfica. *Vivat Academia*, n. 144, p. 01-18, 2018. DOI: <http://doi.org/10.15178/va.2018.144.01-18>.
- RUIZ, D. S. *El videoclip: comunicación comercial en la industria musical*. 1. ed. Sevilla: Alfar, 2014.

S. A. Bachelorette. *Björk & Family Tree*, 15 mai. 2013. Disponível em: <http://web.archive.org/web/20130515022143/http://unit.bjork.com/specials/gh/SUB-05/index.htm>. Acesso em 01 out. 2021.

S. A. Wuthering heights (song). *Wikipedia The Free Encyclopedia*, 23 out. 2021. Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Wuthering\\_Heights\\_\(song\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Wuthering_Heights_(song)). Acesso em 01 out. 2021.

SÁNCHEZ-NAVARRO, J.; LAPAZ-CASTILLO, L. *¿Cómo analizar un videoclip desde un punto de vista narrativo?*. 1. ed. Catalunha: Universitat Oberta de Catalunya, Editorial UOC, 2015.

VERNALLIS, C. *Experiencing music video: aesthetics and cultural context*. 1. ed. Nova Iorque: Columbia University Press, 2004.

## Videografia

AGGRESSIVE (Realização). *Bloc Party – I Still Remember*, 2007. Youtube, 27 out 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5R-9IgWD36A>. Acesso em 22 out 2022.

DICK, N. (Realização). *Tears For Fears – Head Over Heels*, 1985. Youtube, 9 aug 2013, Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CsHiG-43Fzg> Acesso em 22 out 2022.

DONALD/ZAEH (Realização). *Fall Out Boy – My Songs Know What You Did In The Dark (Light Em Up)* (Part 1 of 11), 2013-2014. Youtube, 9 fev 2013. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=LkIWmsP3c\\_s](https://www.youtube.com/watch?v=LkIWmsP3c_s). Acesso em 22 out 2022.

DONALD/ZAEH (Realização). *Fall Out Boy – The Young Blood Chronicles*, 2014. Youtube, 24 jun 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zZyWxbojYH8>. Acesso em 22 out 2022.

DUSTOMCNEATO (Realização). *Tears For Fears – Head Over Heels*, 2008. Youtube, 16 out 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=w0TYun-Nq1Q>. Acesso em 22 out 2022.

FANNIN, B. (Realização). *Good Old War – Coney Island*, 2008. Youtube, 28 jun 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XLNZc1tMuXE>. Acesso em 22 out 2022.

FREEMAN, B. (Realização). *The 1975 – I Like America & America Likes Me*, 2019. Youtube, 18 jan 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RtKJXFqEtPM>. Acesso em 22 out 2022.

GESUALDI, M. (Realização). *Snail Mail – Pristine*, 2018. Youtube, 21 mar 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=s7tnTucPIUM>. Acesso em 22 out 2022.

GONDRY, M. (Realização). *Björk – Bachelorette*, 1997. Youtube, 6 nov 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JNJv-Ebi67I>. Acesso em 22 out 2022.

GONDRY, M. (Realização). *The Chemical Brothers – Star Guitar*, 2002. Youtube, 11 mar 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0S43IwBF0uM>. Acesso em 22 out 2022.

HOPELESS RECORDS (Realização). *The Roaring Twenties – You Ain't No Saint*, 2014. Youtube, 28 mai 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Jdnbuyui8Ew>. Acesso em 22 out 2022.

LAWRENCE, F. (Realização). *Gwen Stefani – What You Waiting For?*, 2004. Youtube, 7 out 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=f5qICl3Fr3w>. Acesso em 22 out 2022.

LOWENSTEIN, R. (Realização). *INXS – Mediate*, 1987. Youtube, 24 dec 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Pr-Vfd7Yno>. Acesso em 22 out 2022.

MACMILLAN, K. (Realização). *Kate Bush – Wuthering Heights*, 1978. Youtube, 30 dec 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-1pMMIe4hb4>. Acesso em 22 out 2022.

## LINHA D'ÁGUA

MENDOZA, D. H. (Realização). Russian Red – *Casper*, 2014. Youtube, 24 jan 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Y9rs-nFfXBY>. Acesso em 22 out 2022.

MILK, C. (Realização). *The Wilderness Downtown*, 2010. Youtube, 29 out 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RelwYj7BACM>. Acesso em 22 out 2022.

MOTA, A. (Realização). Sérgio Godinho – *Artesanato*, 2018. Youtube, 12 jan 2018 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SqVmiLLFPWI>. Acesso em 22 out 2022.

PENNEBAKER, D. A. (Realização). Bob Dylan – *Homesick Subterranean Blues*, 1965. Youtube, 9 out 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MGxjIBEZvx0>. Acesso em 22 out 2022.

STIPE, M. (Realização). R.E.M. – *Fall On Me*, 1986. Youtube, 16 mar 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lf6vCjtaV1k>. Acesso em 22 out 2022.

TEXIER, F. (Realização). Xiu Xiu – *Josie's Past*, 2016. Youtube, 20 sep 2016 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8A4FxKXL5pk>. Acesso em 22 out 2022.