

O Video Music Awards e a consolidação do videoclipe como gênero¹

Video Music Awards and the consolidation of the music video as a genre

Ariane Diniz Holzbach²

RESUMO

O artigo vai analisar a consolidação do videoclipe como gênero tendo como janela de observação a mais importante premiação voltada para ele: o Video Music Awards. Para tanto, o artigo entende o gênero como um fenômeno sociocultural marcado não só pela estrutura interna dos produtos culturais, mas pelos contextos nos quais esses produtos ascendem e pelas instâncias inseridas nesse processo. A proposta, assim, é analisar a principal premiação do videoclipe para entender como esse evento foi fundamental na consolidação do videoclipe e como ele ajudou a transformar uma emissora de TV - a MTV - em sinônimo de videoclipe por muitos anos. Além de analisar todas as edições do VMA realizadas até 2012, o artigo fará uma discussão sobre o conceito de gênero e sobre o papel das premiações contemporâneas na legitimação dos produtos culturais.

Palavras-chave: videoclipe, MTV, VMA.

ABSTRACT

The paper will analyze the Video Music Awards, the most important award dedicated to the music video, in order to comprehend its role in the consolidation of the music video as a genre. The concept of genre will be seen as a sociocultural phenomena characterized by the structure of the cultural products as well as the social contexts in which these structures arise. The main proposal is to understand how VMA was essential to the process of the music video consolidation and how it helped to turn a television channel - MTV - into a music video synonym for many years. Aside from analyzing all VMA editions until 2012, the paper will discuss the concept of genre and the role of the contemporary awards in the legitimation of the cultural products.

Keywords: music video, MTV, VMA.

Introdução

*Cause this is thriller, thriller night
And no one's gonna save you from the beast about strike
You know it's thriller, thriller night
You're fighting for your life inside a killer, thriller tonight*
Refrão de Thriller

É difícil ler esta estrofe e não pensar imediatamente na jaqueta vermelha de Michael Jackson, nos lobisomens e nos passos de dança realizados num cemitério esfumado repleto de mortos-vivos. Embora já esteja com 30 anos, *Thriller* ainda é aclamado como o mais importante videoclipe da história. Em 2009, foi o primeiro videoclipe a ser preservado pelos arquivos da Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos por ser considerado “o maior ícone da era” (CNN, 2009). Em 2011, a revista *Rolling Stone*

¹ Uma versão anterior deste artigo foi apresentada no GT Estudos de Televisão da 22ª Compós, ocorrida em junho de 2013 em Salvador, BA.

² Faculdades Integradas Hélio Alonso, Rua Muniz Barreto, 51, 22251-090, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. E-mail: aridiniz@gmail.com

elegeu *Thriller* o “Melhor Videoclipe de Todos os Tempos” de acordo com uma votação feita com leitores da revista. Ao descrever o vencedor, a revista afirmou que ele seria tão “icônico” e “influyente” que sua vitória não representava uma novidade: “muito mais do que um clipe promocional de uma canção, este mini-filme praticamente inventou a noção de videoclipe enquanto um evento cultural primordial” (Rolling Stone, [s.d.]).

O mais interessante nessa celebração é que *Thriller* é muito diferente dos vídeos convencionais. Quando comparado aos demais, ele transgride uma série de padrões musicais e visuais que a cultura do videoclipe consolidou - e, ainda assim, é considerado a maior referência do gênero. A rigor, por exemplo, considera-se que um videoclipe basicamente ilustra uma canção pré-existente com imagens que não necessariamente se relacionam à canção. *Thriller* é bem diferente desse padrão. Com quase 14 minutos, ele é quase três vezes mais longo que a música que o inspirou, o que obrigou a canção a ser editada inúmeras vezes no videoclipe, de forma que esta se difere significativamente da canção “original”. Ademais, em termos de linguagem visual e de narrativa, *Thriller* se parece mais com um curta-metragem de terror - um “mini-filme” - do que com um videoclipe. A história - dirigida por John Landis, que já havia dirigido filmes de terror - agrega várias convenções normalmente ligadas ao gênero terror: o cemitério onde os mortos saem dos caixões, os monstros perseguindo a mocinha, os lobisomens... A própria letra de *Thriller* se desenvolve a partir de referências ao gênero cinematográfico. Além disso, ele tem até trilha sonora, visto que diversas cenas são acompanhadas por músicas instrumentais típicas de filmes de terror. Nesse contexto, a questão que se coloca é: como um videoclipe tão atípico pode ser considerado o maior exemplo do gênero?

Thriller ilustra a dificuldade existente ainda hoje em definir o videoclipe como gênero audiovisual. Mais do que ser um “ilustrador de canções”, esta breve análise evidencia a necessidade de se perceber o videoclipe não apenas analisando sua linguagem e sua estrutura, mas, sobretudo, a partir de diversos elementos socioculturais que, juntos, incentivam que ele seja reconhecido como tal. Uma das principais instâncias culturais que elegeram *Thriller* o mais importante videoclipe da história foi a MTV, a emissora que praticamente monopolizou a veiculação de vídeos durante a década de 1980 (Banks, 1996; Denisoff, 1988, Mcgrath, 1966), ou seja, o período de consolidação do formato. Além de ter privilegiado esse videoclipe na sua programação, o canal musical concedeu três estatuetas a ele em 1984, na primeira edição do VMA,

o Video Music Awards, a mais importante premiação do videoclipe: Viewer’s Choice, Best Overall Performance e Best Choreography. Sendo uma premiação organizada por uma emissora de TV, o VMA visa a legitimar ao mesmo tempo a emissora em si - a MTV - e o produto que ela premia - o videoclipe, o que faz desse evento um elemento fundamental de legitimação e consolidação do videoclipe que, não obstante, raramente foi observado pelas pesquisas acadêmicas. Este artigo, portanto, objetiva preencher parte desta lacuna ao tentar compreender a consolidação do videoclipe como gênero usando como janela de observação a estrutura e o desenvolvimento do VMA.

A proposta é analisar todas as edições do evento desde a estreia, em 1984, até 2012, para entender como ele atuou na criação de elementos do videoclipe. Para tanto, o artigo está dividido em duas partes. A primeira tentará compreender como se deu a instituição da noção de gênero audiovisual, dando ênfase à ideia de que gênero não se define apenas como estrutura, mas através de complexos fenômenos que congregam diferentes instâncias culturais. Em seguida, o artigo analisará o VMA como evento, ou seja, como fenômeno sociocultural cujos componentes - os mestres de cerimônia, o ritual de entrega das estatuetas, as performances musicais - evidenciam convenções criadas pela MTV e naturalizadas, desde então, na cultura do videoclipe.

A noção de gênero no videoclipe

A noção de gênero tem sido recorrentemente utilizada como ferramenta analítica no campo das Ciências Humanas e das Artes para dar conta de inúmeros objetos, tais como literatura, filmes, música, jornalismo etc. No que concerne ao videoclipe, todavia, a discussão sobre gênero é praticamente inexistente. Isso talvez seja consequência principalmente (i) da natureza do videoclipe, formado pela união complexa entre elementos audiovisuais e musicais, os quais, por sua vez, desenvolveram-se a partir de noções de gênero distintas, e, em especial, (ii) da hegemonia da vertente reflexiva que entende os gêneros do ponto de vista textual, preterindo o papel dos contextos sociais na consolidação dos gêneros.

Uma das análises mais antigas e influentes relacionadas à ideia de gênero teve início na literatura e remonta a Aristóteles e sua obra *Poética*, escrita por volta de 335

a.C. As pioneiras reflexões do filósofo grego serviram de base para o desenvolvimento do conceito de gênero e são bastante presentes hoje. Nessa obra, Aristóteles considera a poesia a partir do texto teatral e define as normas formais e narrativas dos gêneros da poesia – os quais seriam principalmente a comédia, a tragédia e a epopeia –, além de justificar, a partir desses elementos, os motivos que fariam da tragédia “a mais bela” das formas literárias. Tendo como referência a *Iliada* e a *Odisseia*, do poeta grego Homero, Aristóteles concentra-se nos aspectos estruturais da poesia para defini-la enquanto gênero artístico. Este, por sua vez, teria caráter fixo e “natural”. A problematização desse olhar começou a ocorrer apenas no século XIX, quando dois fenômenos em especial puseram em xeque a visão dos gêneros como fenômenos fixos: o romantismo e o cientificismo. A ascensão dos românticos estabeleceu novos cânones literários focados na estética da mistura e da fluidez de gêneros. Gêneros como o grotesco, o melodrama, a pornografia e a literatura fantástica complexificaram sobremaneira a “limpeza” e a linearidade da noção de gênero que até então vigorava. Por outro lado, a popularização das teorias científicas a partir de experimentos como os analisados por Charles Darwin em *A Origem das Espécies*, publicado em 1859, incentivou a comunidade acadêmica a buscar modelos científicos para explicar os fatos do mundo – incluindo a noção de gênero (Altman, 1999).

No século XX, a visão hegemônica considerou os gêneros (i) ainda tendo como base o desenvolvimento dos gêneros literários e (ii) a partir da dicotomia construída entre a visão romântica e a visão cientificista – sem desconsiderar o ponto de vista aristotélico centrado na estrutura dos gêneros. Estes, em termos gerais, foram percebidos como estruturas genéricas que existem independentemente do observador, tendo em vista que seriam estruturas fixas, cuja lógica interna de funcionamento é percebida como “observável e objetivamente descritível”, como afirma Altman. Essa visão, no entanto, tem sido problematizada por alguns autores que percebem nos gêneros fenômenos sociais, mais do que estruturais. No campo literário, isso é particularmente presente nas análises de Bakhtin e Todorov. Bakhtin (1997, 1998) considera que nenhuma construção discursiva pode ser considerada uma obra fechada porque ela é resultado de um complexo processo *polifônico* – construído a partir de vozes heterogêneas – e *dialógico* – elaborado em constante

diálogo com outros discursos. Todorov (1980, 2004), por sua vez, considera que, para além do dialogismo existente na obra literária, é preciso compreender os contextos sociais que deram origem aos gêneros particulares.

A noção de gênero desenvolvida no campo literário por mais de dois mil anos teve impacto nas reflexões relativas aos gêneros audiovisuais. Por um lado, estes foram percebidos por muito tempo como fenômenos autossuficientes e com bordas bem definidas. Por outro lado, tendo em vista todo o campo audiovisual, as pesquisas “elegeram” como principal foco um único exemplar desse campo: o cinema. Enquanto são esparsas as pesquisas que se dedicam, por exemplo, aos gêneros televisivos, vários autores se voltam para os gêneros cinematográficos desde os anos de 1960, quando a televisão já era uma mídia influente. Todavia, nos últimos anos, é possível apontar tanto a complexificação da noção de gênero audiovisual quanto uma maior preocupação em entender as particularidades dos gêneros televisivos. Altman (1999), nesse sentido, faz uma ampla análise do desenvolvimento da ideia de gênero cinematográfico e mostra que, de maneira geral, a maneira fixa com a qual os gêneros foram percebidos dificultou que eles fossem considerados categorias culturais. A noção clássica de gênero cinematográfico considera, por exemplo, que filmes particulares pertencem permanentemente a um único gênero, como se eles tivessem surgido espontaneamente e como se os contextos sociais e a atuação dos consumidores desses filmes não fossem capazes de modificar a dinâmica do gênero em questão e a inserção de um determinado filme nesse gênero. Essa maneira mais cultural de tratar os gêneros teve impacto positivo em discursos contemporâneos relacionados aos gêneros televisivos. Como bem pontua Mittell (2004), os estudos dos gêneros literários e dos cinematográficos não são suficientes para dar conta dos gêneros televisivos porque estes contemplam conteúdos centrados em narrativas – por exemplo, a teledramaturgia – e, ao mesmo tempo, conteúdos que não possuem uma narrativa convencional – como os telejornais e a publicidade televisiva. Além disso, a dinâmica do fluxo (Williams, 1990 [1974]) concede particularidades aos gêneros televisivos que não podem ser ocultadas. Diferentemente de livros e filmes, os gêneros televisivos são necessariamente entrecortados por outros gêneros, como a publicidade, de modo que esses elementos influenciam a espectralidade, o circuito comunicativo e a narrativa dos gêneros³.

³ Ao problematizarem as pesquisas sobre gênero, Mittell e Altman consideram apenas os gêneros hegemônicos da literatura, do cinema e da TV.

Em função dessas particularidades na dinâmica televisiva, Mittell (2004) propõe uma maneira de perceber os gêneros televisivos considerando-os categorias culturais. Bastante influenciado pela reflexão de Altman, Mittell propõe que os gêneros não podem ser entendidos como textos, posicionando-se com isso contra as análises exclusivamente descritivas e interpretativas, que são bastante comuns quando se tem o gênero como um fenômeno centrado na forma. Analogamente ao que faz Altman, Mittell afirma que ao compreender os gêneros como se fossem textos, os gêneros passam a ser percebidos como entidades fixas e ahistóricas. Para ir além, é preciso compreender os gêneros tendo em vista que seus textos estão inseridos em um terreno mais amplo que compreende a criação, a circulação e o consumo desses textos em contextos culturais específicos. Os textos, assim, seriam apenas *um* dos elementos que compõem os gêneros. Tendo essa argumentação em vista, Mittell considera que os gêneros televisivos são *práticas discursivas* e devem ser percebidos como *processos* de categorização que operam através de variadas instâncias culturais. Essas instâncias operam de diferentes maneiras e intensidades nos diferentes gêneros, de modo que um dos desafios é compreender o papel de cada instância no desenvolvimento do gênero. Importa, assim, destacar que para compreensão do videoclipe como gênero, é fundamental prestar atenção às instâncias diretamente relacionadas a ele. No que concerne ao seu período de consolidação, é preciso compreender o papel da MTV nesse processo, especialmente no que diz respeito ao evento que faz do videoclipe o grande protagonista, o VMA.

VMA e as premiações como práticas culturais

O VMA surgiu em 1984 como uma tentativa de legitimação do videoclipe por parte da MTV em seu período inicial, dado que o canal musical estava há apenas três anos no ar e precisava atrair audiência. No entanto, o evento extrapolou seus objetivos imediatos muito porque surgiu em um contexto no qual grandes premiações voltadas para variadas artes já desenvolviam importantes papéis sociais. As premiações, de acordo com English

(2005), são práticas culturais que agregam valores políticos, econômicos e, principalmente, simbólicos aos vencedores e ao evento em si. Esses valores, por sua vez, são carregados de significados ideológicos e oferecem uma oportunidade ímpar de separação das artes dos demais domínios sociais. O momento da premiação eleva o poder artístico da obra e o aparente caráter excepcional do vencedor tendo em vista que a premiação celebra um ato “performativo” (Austin, 1990) que modifica o *status* dos produtos culturais e de alguns de seus envolvidos a partir do momento em que os vencedores são aclamados. Além disso, esses eventos são construídos a partir de uma gama de elementos legitimadores, tais como a ritualização do evento – que oferece um quê heroico aos vencedores –, a legitimação feita pela mídia – que, muitas vezes, elabora grandes coberturas desses eventos, reforçando assim o peso dessas informações em relação ao interesse público – e, finalmente, a televisão – tendo em vista o seu poder agregador e de reforço do valor simbólico dos eventos que veicula (Dayan e Katz, 1983). Muitas premiações contemporâneas têm, no evento televisionado, o seu momento mais importante, tais como o Oscar, o Emmy e o VMA.

English (2005) lembra que o costume de destacar personalidades aparentemente dotadas de qualidades excepcionais através de troféus e medalhas remonta ao teatro grego, ainda no século VI a.C. Contudo, a prática se tornou mais comum com o crescimento das academias e associações artísticas, entre os séculos XVII e XIX, e tomou grandes proporções no século XX, a partir da criação do Prêmio Nobel, em 1901. O Nobel, nesse sentido, é bastante simbólico não apenas por ter sido o primeiro do século XX, mas por ter construído uma poderosa imagem legitimadora que se tornou referência para as premiações subsequentes⁴. Depois dele, foi criado o Prêmio Pulitzer, em 1917, voltado para jornalismo, música e literatura. Volz e Lee (2012) lembram que premiações como o Pulitzer evidenciam o caráter ideológico desses eventos visto que ele normalmente premia personalidades com alta “vantagem acumulativa”, ou seja, que contam previamente com diversos legitimadores sociais. O Pulitzer, assim, acentua a estratificação social.

A legitimação que o Pulitzer e o Nobel atingiram incentivaram o surgimento de outros prêmios, muitos dos quais contemplaram produtos que estavam em processo de consolidação, como o cinema. O Academy Award, mais conhecido como Oscar, foi criado em 1927 vincu-

⁴ O Nobel foi criado pelo químico sueco Alfred Nobel. A premiação é anual, acontece na Suécia e homenageia personalidades que se destacam em química, física, fisiologia/medicina, literatura, ativismo social (o Nobel da Paz) e, desde 1969, economia.

lado à Academy of Motion Picture Arts and Sciences (AMPAS) e, de acordo com English, inspirou a criação de prêmios em outras áreas. As premiações relativas ao cinema começaram a dividir espaço com a televisão em 1944, quando surgiu o Globo de Ouro, organizado pela Hollywood Press Association (HFPA), que, desde então, premia os destaques do cinema e da televisão. A premiação exclusivamente televisiva que se tornou expressiva surgiu em 1949. O Emmy Awards, organizado pela Academy of Television Arts & Sciences (ATAS), premia anualmente as “excelências” da televisão na teledramaturgia, no telejornalismo, em programas esportivos etc.

No campo da música popular massiva, a principal premiação é o Grammy – cujo nome é inspirado na palavra “gramofone” –, que, desde 1959, ajuda a transformar artistas, produtores e músicos em cânones (Watson e Anand, 2006). Organizado pela National Academy of Recording Arts and Sciences (NARAS), o Grammy nasceu inspirado no Oscar e objetivava, originalmente, premiar os profissionais da música que se destacassem em termos artísticos. Isso incentivou a música gravada – que é, pois, um fenômeno do século XX – a ser percebida socialmente como arte.

O VMA, assim, nasceu como consequência das premiações percebidas como legitimadoras dos produtos culturais e da consolidação das premiações dedicadas ao audiovisual e à música. O Grammy, particularmente, foi o principal incentivador do surgimento do VMA, pois ele *ignorou* o rock pelo menos até 1979, quando, pela primeira vez, foram inseridas, na premiação, algumas categorias relacionadas a esse gênero musical:

Apesar de ser um dos gêneros mais canônicos da música americana do século XX (ao lado do jazz e do blues), o rock não foi considerado pelo NARAS um gênero merecedor de mérito. Pop, R&B, Jazz, Country, Blues, Música Instrumental, Filme e Spoken Word receberam prêmios distintos nessa lista [de categorias do Grammy], mas o rock teve que esperar duas décadas inteiras – até 1979 – para esculpir sua inserção no NARAS (Watson e Anand, 2006, p. 43, tradução minha).

A partir de 1981, quando surgiu, e em seus primeiros anos, a MTV desenvolveu uma programação pesadamente dedicada ao rock. O VMA, nesse sentido, representou uma oportunidade para a MTV preencher a lacuna deixada pelo Grammy e, embora tenha explorado essa brecha, a premiação da MTV desenvolveu características diferenciadas, que refletem o papel articulador

do canal musical na consolidação do videoclipe como gênero. Em primeiro lugar, o VMA não está relacionado a nenhuma academia ou associação artística, diferentemente do que ocorre com as premiações análogas. Desde a sua criação, o VMA é inteiramente comandado pelo canal musical, o que faz com que atue diretamente na criação das categorias, na seleção dos finalistas e na escolha dos vencedores. Ademais, enquanto os demais prêmios, em geral, desenvolveram regras rígidas para escolha dos jurados e para os critérios de seleção dos produtos que julgam, no VMA, essas informações são ocultadas. A MTV não costuma divulgar os critérios de escolha dos vencedores nem os profissionais envolvidos. Durante a transmissão do evento, essas informações são inferiorizadas e cedem espaço a outros elementos legitimadores, como a presença de celebridades de variados campos artísticos e o desenvolvimento de performances ao vivo com músicos representativos da cultura musical, como será analisado a seguir.

O VMA como evento

O VMA é um evento cuidadosamente planejado para ser televisionado. Com aproximadamente duas horas e meia de duração, desde 1984, ele acontece em algum dia de setembro, à noite, em uma grande casa de espetáculos de importantes centros urbanos dos Estados Unidos, como Nova Iorque, Los Angeles, Miami e Las Vegas. A dinâmica do evento é bastante similar ao que ocorre com premiações análogas, com a diferença de que tanto a ambientação quanto os participantes se apresentam de modo a reforçar sistematicamente a identidade da MTV. Como o Grammy, o VMA entrecorta as premiações com performances musicais, as quais se tornaram marcas importantes do evento. Mais do que dar visibilidade a artistas e vídeos, o VMA reforça a jovialidade e a irreverência construídas pelo canal musical por meio de três elementos principais: os mestres de cerimônia, a entrega da premiação e as performances ao vivo.

Os mestres de cerimônia

Anualmente, são escolhidos diferentes mestres de cerimônia, responsáveis por apresentar o evento. Eles podem ser VJs da própria MTV, mas, na maioria dos

casos, são artistas convidados que se destacam na cultura do entretenimento norte-americana e simultaneamente “se encaixam” na identidade construída pela MTV. Em geral, os mestres de cerimônia fazem parte de três áreas do entretenimento: música, TV e cinema. Em alguns poucos casos, o VMA foi apresentado por músicos, como ocorreu na edição de 2005, cujo mestre de cerimônias foi o cantor Puff Daddy. No entanto, a MTV prioriza apresentadores que têm familiaridade com câmeras, improvisações, brincadeiras e eventos ao vivo. Em função disso, geralmente, os mestres de cerimônia são comediantes, apresentadores de *talk shows* e de *stand up comedies*. A partir desse referencial, em alguns casos, o VMA seleciona artistas relacionados ao meio televisivo, como as edições de 1988 a 1991, que foram lideradas pelo apresentador de *talk show* e comediante Arsenio Hall.

Todavia, na maior parte dos casos, o VMA é apresentado por comediantes famosos que, muitas vezes, participam de programas televisivos mas que, também,

atuam no cinema, a exemplo de Bette Midler e Dan Akroyd (1984), Eddie Murphy (1985), Roseanne Barr (1994), Dennis Miller (1995 e 1996), Ben Stiller (1998), Chris Rock (1997, 1999 e 2003), Jamie Foxx (2001), Jimmy Fallon (2002), Jack Black (2006) e Kevin Hart (2012). Ao atuarem como mestres de cerimônia do VMA, esses profissionais emprestam sua imagem ao evento e, conjuntamente, oferecem uma aparentemente inusitada conexão entre o VMA e o cinema. Durante o evento, esses comediantes contam piada, brincam com a plateia e com outros participantes do evento, o que reforça a própria identidade da MTV como emissora irreverente (Figura 1).

A ligação construída entre o VMA e o cinema por meio dos mestres de cerimônia serve como estratégia de legitimação do evento. Essas pessoas atraem a audiência jovem e reforçam a irreverência do momento e da MTV, pois, ao apresentarem a premiação, elas são inevitavelmente reconhecidas por meio das personagens que incorporam nos filmes e nas demais produções audiovisuais de que



Figura 1. Foto do VMA de 1984 com o mestre de cerimônias Dan Akroyd, protagonista da comédia *Os Caça-Fantasmas*, que havia estreado no cinema em junho daquele ano.

Figure 1. VMA in 1984 with the master of ceremonies Dan Akroyd. He was the protagonist of *Ghostbusters*, which had been released in June, 1984.

participam. Em troca, a participação dos atores no VMA concede uma significativa visibilidade televisiva ao mercado cinematográfico.

Premiação

Além de representar o momento mais simbólico do evento, a entrega dos prêmios do VMA reforça a importância dos músicos no processo de legitimação do evento e, mais uma vez, valoriza a identidade da MTV. Esse processo de valorização do canal musical começa na estatueta entregue aos vencedores da premiação. Chamada de “Moonman” – Homem da Lua –, ela consiste em uma estatueta de um astronauta fincando, no chão, a bandeira da MTV, homenageando com isso os primeiros momentos da história do canal musical⁵. A estatueta coloca em

primeiro plano o protagonismo e o controle da MTV em relação ao VMA. Além de simbolizar o momento inaugural do canal musical, a estatueta carrega, em dois lugares, o nome da MTV: no selo onde é gravada a categoria do prêmio, localizado na parte inferior da estatueta, e na parte superior, onde o nome “MTV” se transforma em uma bandeira. Ou seja, o Moonman *pertence* à MTV (Figura 2).

Como em outras premiações, a entrega das estatuetas indica os grandes vencedores da noite. Os mestres de cerimônia, nesse sentido, são encarregados de chamar ao palco as personalidades escolhidas para anunciar os vencedores e para entregar as estatuetas. Em alguns casos, essas personalidades são atores de cinema e celebridades da televisão. Contudo, ao contrário do que ocorre com os mestres de cerimônia, a maior parte das pessoas que anunciam os vencedores no VMA são músicos com carreira expressiva na indústria da música. Cantores como Billy Idol (1984), George Michael (1990), David Cassidy (1990) Madonna (1989 e 1994), Mick Jagger (1992), Avril



Figura 2. No centro, o Moonman. À esquerda, a estatueta do Oscar e, à direita, o troféu do Grammy. Ambos são mais impessoais e neutros que o Moonman.

Figure 2. In the middle, the Moonman. On the left, the Oscar statue, and, on the right, the Grammy trophy. The last two are more impersonal and neutral than the Moonman.

⁵ Quando a MTV estreou, em 1º de agosto de 1981, as primeiras imagens mostraram o que parecia ser um astronauta pisando na Lua e fincando nela uma bandeira da MTV. Essa imagem foi inspirada no lançamento do ônibus espacial Columbia, ocorrido quatro meses antes, e foi posteriormente usada em vinhetas e comerciais institucionais do canal musical, transformando-se em um símbolo da MTV (Holzbach, 2012)

Lavigne (2002), Katy Perry (2010), Cher (2010) e diversos outros costumam ser os responsáveis por entregar as estatuetas. Embora a participação individual dos músicos nessa função seja efêmera, ela representa a importância simbólica dos pares na premiação. O músico que entrega a estatueta legítima o resultado da votação (Figura 3).

A importância concedida ao músico pelo VMA no momento da premiação vai muito além da entrega da estatueta. Isso porque embora, na maioria dos casos, os músicos não tenham nenhuma relação com a criação e a veiculação do videoclipe, são eles que recebem praticamente todos os prêmios, mesmo nas categorias que têm caráter mais técnico. Isso oculta todos os envolvidos na criação visual do videoclipe – produtores, cinegrafistas, editores, diretores de fotografia, elenco etc. –, ao passo que transforma os músicos nos principais envolvidos na cultura do videoclipe. Assim, por exemplo, no VMA de 2010, a cantora Lady Gaga foi a vencedora da categoria Best Female Video com o videoclipe *Bad Romance*, mesmo tendo em vista que o diretor do videoclipe foi o austro-americano Francis Lawrence. Em algumas edições do evento, os músicos convidam para subir ao palco com eles alguns envolvidos na criação do videoclipe no claro intuito de corrigir o que, às vezes, é interpretado como injustiça. Em 1994, quando o Aerosmith subiu ao palco para receber o Moonman na categoria Video of the Year por causa do videoclipe *Cryin*, o vocalista Steven

Tyler chamou o diretor, Marty Callner, para se juntar a eles no palco. No ano anterior, ao receber a estatueta na categoria Viewer's Choice com o videoclipe *Livin' On The Edge*, Tyler agradeceu nominalmente os envolvidos na elaboração da obra, incluindo, novamente, o diretor Callner.

Em raras ocasiões, o diretor do videoclipe é chamado ao palco pela própria produção do VMA no lugar dos músicos – transformando, neste caso, o diretor no único responsável pela criação do videoclipe. Entretanto, invariavelmente, os músicos também recebem o prêmio e sobem ao palco, muitas vezes, posicionando-se em locais centrais do cenário, que oferecem maior visibilidade e concedendo, com isso, um papel secundário ao diretor. O VMA, portanto, entende que os músicos são incontestavelmente mais importantes que qualquer outro envolvido na criação do videoclipe (Figura 4).

As performances ao vivo

Inspirado em outras premiações como o Grammy, o VMA concede espaço significativo às performances musicais que, com o passar dos anos, ganharam importância e se tornaram seu principal atrativo. Prova disso



Figura 3. Frames do VMA de 1989 e de 1994, respectivamente. À esquerda, Madonna, acompanhada das *backing vocals*, anuncia o vencedor da categoria Video Vanguard, George Michael. À direita, ela entrega a estatueta da categoria Viewer's Choice ao Aerosmith.

Figure 3. VMA frames in 1989 and 1994. On the left, Madonna and her backing vocals announce the winner of the Vanguard Video category, George Michael. On the right, the singer gives the Moonman to Aerosmith because the band won the Viewer's Choice category.



Figura 4. Recebimento de estatuetas em vários VMAs. Em A, Janet Jackson recebe a estatueta por *Thriller* em nome do irmão, Michael Jackson, que estava em turnê e não compareceu ao VMA. Ao lado dela, o diretor John Landis aguarda permissão para discursar. Em B, o diretor David Fincher recebe a estatueta por *Vogue*, protagonizado por Madonna, em um dos raros momentos em que o artista não recebeu o prêmio. Em C, Janet e Michael Jackson recebem o Moonman pelo dueto que formaram em *Scream*, dirigido por Mark Romanek. Em D, Britney Spears comemora o sucesso de *Piece of Me*, dirigido por Wayne Isham, que ganhou três prêmios: Video of the Year, Best Female Video e Best Pop Video.

Figure 4. Artists receiving the Moonman in different VMAs. In A, Janet Jackson receives the statue for *Thriller* in the name of her brother, Michael Jackson, who missed the VMA because he was on tour. At her side, the director John Landis waits for permission to make his speech. In B, the director David Fincher receives the Moonman for *Vogue*, which was played by Madonna, in one of the few moments in which the artist did not receive the prize. In C, Janet and Michael Jackson receive the Moonman for *Scream*, directed by Mark Romanek. In D, Britney Spears celebrates the success of *Piece of Me*, directed by Wayne Isham, which won three prizes: Video of the Year, Best Female Video and Best Pop Video.

é o significativo aumento de músicos convidados para essa parte da noite. Enquanto em 1984 o VMA teve sete apresentações ao vivo, dois anos depois, em 1986, já foram 12. Em 2007, o evento teve 21 apresentações musicais, num evidente crescimento exponencial dessa prática. As apresentações são feitas por músicos que invariavelmente têm videoclipes veiculados pelo canal musical, embora não necessariamente tenham ganhado prêmios. Duetos, trios e misturas inusitadas entre cantores de estilos diferentes são incentivados, mas, em geral, as performances são desenvolvidas com canções recém-lançadas nas rádios,

o que aponta para o importante papel publicitário do VMA em relação à música popular massiva.

Autores como Frith (1996) e Pinch e Bijsterveld (2004) afirmam que as performances ao vivo são elementos fundamentais de legitimação da música popular massiva e da experiência musical. O comportamento dos músicos no palco – a maneira como cantam e como interagem com a audiência – constrói um elo entre público e músico baseado em comportamentos que misturam elementos improvisados e pré-definidos. Esses comportamentos agregam valores socioculturais historicamente construídos,

os quais, por sua vez, têm relação com as expectativas de gênero musical. As performances musicais televisionadas, como é o caso do VMA, agregam algumas particularidades, tendo em vista que são mediadas pela televisão e que há pelo menos dois públicos que participam da experiência – a plateia posicionada no estúdio de gravação e os telespectadores. Dayan e Katz (1983) lembram que a performance televisionada ao vivo (não exclusivamente a musical) constitui um espetáculo cuja interação é evidente, mas limitada, quando comparada a outras manifestações coletivas que têm a presentificação de todos os envolvidos como elemento intrínseco, a exemplo das festas. Além disso, a televisão concede valores diferenciados à performance porque incentiva, do ponto de vista semântico, a criação de um consenso em um evento que, fora da televisão, muitas vezes, é carregado de ambiguidades e conflitos.

Assim, as performances ao vivo do VMA refletem uma série de fenômenos relacionados à legitimação do videoclipe e, também, da música popular massiva. Em primeiro lugar, as performances traduzem o protagonismo dos músicos no processo de consolidação do videoclipe engendrado pelo VMA. De uma forma mais intensa que a entrega das estatuetas, as performances transformam os músicos nas grandes estrelas do evento. Em última instância, são eles os principais responsáveis por conferir sentido e legitimidade à premiação e ao evento como um todo. Em segundo lugar, o consenso construído em torno do evento por ser televisionado permite que o VMA desenvolva uma importante estratégia de atração da audiência que sacie os diferentes públicos, além da indústria fonográfica: as apresentações podem ser as mais diversificadas

possíveis. Embora, originalmente, a MTV construa sua identidade como sendo uma emissora voltada para o rock (Holzbach, 2012), as performances permitem observar que o canal musical vem flexibilizando essa identidade desde o início, numa tentativa de atrair diferentes audiências e saciar a necessidade da indústria fonográfica, cujas *majors* não são exclusivamente voltadas para o rock.

A Tabela 1 evidencia vários fenômenos. Primeiramente, é possível constatar a variedade de gravadoras e a preferência, inicialmente, pela Warner Bros. Isso pode ter acontecido em virtude da popularidade que os artistas dessa gravadora alcançavam, aliado ao fato de ela investir pesadamente em videoclipes. O cantor Rod Stewart, por exemplo, já tinha vários videoclipes antes de a MTV surgir. A variedade de gravadoras que participam do VMA por meio das performances de seu *casting* de músicos se repete nas edições subsequentes, ao passo que a prioridade concedida à Warner Bros se dilui (Tabela 2)⁶.

A Tabela 2 mostra a intenção da MTV em variar ao máximo a participação das gravadoras e os gêneros musicais “homenageados” nas performances. Em um mesmo VMA, o rock, o pop, o hip hop e a música eletrônica convivem harmonicamente, construindo um consenso que dificilmente se tornaria realidade fora da televisão. Ademais, as Tabelas 1 e 2 evidenciam como o rock foi cedendo espaço, ao longo do tempo, a outros gêneros. Logo no primeiro VMA, em 1984, uma das performances mais famosas foi a de Madonna que, vestida de noiva, cantou *Like a Virgin* e reforçou, com isso, que não era intenção da MTV se prender ao rock. O mesmo aconteceu no ano seguinte, com a performance de Eddie Murphy, e nos anos subsequentes. Cantores como Michael

Tabela 1. Performances ao vivo feitas no VMA de 1984.

Table 1. VMA's live performances in 1984.

Artista	Canção Apresentada	Gravadora
Rod Stewart	<i>Infatuation</i>	Warner Bros
Madonna	<i>Like a Virgin</i>	Warner Bros
Huey Lewis & the News	<i>I Want a New Drug</i>	Chrysalis
David Bowie	<i>Blue Jean</i>	EMI
Tina Turner	<i>What's Love Got to Do With It?</i>	Capitol
ZZ Top	<i>Sharp Dressed Man</i>	Warner Bros
Ray Parker Jr.	<i>Ghostbusters</i>	Arista Records

⁶ Atualmente, as chamadas *majors* são donas de diversos desses selos. Ademais, alguns selos mudaram de nome ou desapareceram. No entanto, as questões envolvidas nessas transações vão além dos objetivos deste artigo. A tabela objetiva apenas ilustrar a variedade de músicas, artistas e gravadoras com a qual a MTV trava relações, pois cada selo agrega gêneros diferenciados, mesmo que pertençam a uma mesma *major*.

Tabela 2. Performances ao vivo do VMA em três anos distintos.⁷**Table 2.** VMA's live performances in three different years.

1985	1995	2005
Eurythmics (Would I Lie to You?) – RCA	Michael Jackson (Medley) – Epic	Green Day (Boulevard of Broken Dreams) – Reprise
David Ruffin / Eddie Kendrick / Hall & Oates (The Way You Do the Things You Do, entre outras) – Warner Bros	Live (I Alone) – Radioactive	Ludacris e Bobby Valentino (Pimpin All Over the World) – DTP / Def Jam
Tears for Fears (Shout) – Phonogram	TLC (Creep, entre outras) – LaFace	MC Hammer (U Can't Touch This) – Capitol
John Cougar Mellencamp (Lonely Night) – Riva	R.E.M (Wake Up Bomb) – Warner Bros	Shakira e Alejandro Sanz (La Tortura) – Epic
Pat Benatar (Seven Rooms of Gloom) – Chrysalis	Red Hot Chili Peppers (Warped) – Warner Bros	R. Kelly (Trapped in the Closet) – Jive
Sting (If You Love somebody Set Them Free) – A&M	Bon Jovi (Helter, Skelter, entre outras) – Mercury	The Killers (Mr. Brightside) – Island
Eddie Murphy (Party All the Time) – Columbia	Alanis Morissette (You Oughta Know) – Maverick	Diddy & Snoop Dogg (Tribute to Biggie) – Doggystyle / Arista
	Hootie & the Blowfish (Only Wanna Be With You) – Atlantic	Don Omar (Reggaeton Latino) – Machete Music
	Hole (Dolls Parts) – Geffen	Tego Calderón (El Abayarde) – Jiggiri
	Green Day (Stuck with Me) – Reprise	Daddy Yankee (Gasolina) – El Cartel / UMG
	White Zombie (More Human Than Human) – Geffen	Coldplay (Speed of Sound) – Parlophone
		Kanye West e Jamie Foxx (Gold Digger) – Roc-A-Fella / Def Jam
		Mariah Carey (Shake It Off) – Island
		50 Cent / Mobb Deep / Tony Yayo (Disco Inferno, entre outras) – Interscope, entre outras
		My Chemical Romance (Helena) – Reprise / WMG
		Kelly Clarkson (Since U Been Gone) – RCA

Jackson, Shakira, MC Hammer e 50 Cent problematizam a identidade rock da emissora e mostram que a flexibilidade de gênero musical foi se transformando na principal marca do VMA (Figura 5).

Considerações finais

Mais do que estar atento à sua estrutura interna, entender o videoclipe é compreender os contextos que

fizeram dele um gênero audiovisual. Nesse sentido, a análise do VMA ilustrou parte da relação travada entre uma emissora de televisão, a MTV, e a consolidação de um de seus conteúdos, o videoclipe, além de ter evidenciado elementos que foram paulatinamente conectados à cultura do videoclipe e que, hoje, estão naturalizados.

Em primeiro lugar, o VMA foi um dos principais responsáveis por legitimar a MTV como sinônimo de videoclipe. Embora atualmente o videoclipe não mais seja o principal foco da MTV e esteja ganhando espaço na internet, o canal musical é até hoje reconhecido como um marco na cultura do videoclipe, pois foi através dele

⁷ Disposição das informações: Artista (Canção) – **Gravadora**.



Figura 5. Madonna cantando *Like a Virgin* no VMA de 1984.

Figure 5. Madonna singing *Like a Virgin* at the VMA of 1984.

que o gênero passou a ganhar espaço significativo na grade televisiva e na cultura de maneira geral. A MTV foi uma das principais responsáveis por reforçar a importância do videoclipe na cultura audiovisual e musical, e o VMA atuou como uma grande vitrine dessa relação.

Em segundo lugar, a análise do VMA descortinou diversas relações travadas entre o videoclipe e outras instâncias culturais, como o cinema e a cultura musical. Coube aos mestres de cerimônia firmar uma estratégica conexão com o cinema, um produto cultural consolidado que, ao atuar conjuntamente com o VMA, transferiu parte da sua legitimação ao videoclipe e, também, à MTV. A relação entre o videoclipe e o cinema, no que tange ao VMA, é de mão dupla, pois, se de um lado, as personalidades do cinema “emprestam” sua legitimidade para a premiação, por outro lado, o VMA atua como uma estratégia publicitária para divulgar os atores e, conseqüentemente, os filmes vinculados a eles. O VMA, com isso, é mais do que uma premiação de vídeos; ele constitui uma ferramenta publicitária para instâncias culturais para além do videoclipe.

No que concerne à cultura musical, o VMA possibilita entender como ocorre o apagamento dos envolvidos

na elaboração técnica do videoclipe e a celebração onipresente concedida aos músicos, o que pôde ser observado principalmente durante a entrega do Moonman e a partir das performances ao vivo. Da perspectiva do VMA, os diretores dos vídeos, quando citados, são posicionados à margem dos músicos, enquanto produtores, editores, atores e outros envolvidos no processo de construção dos vídeos são, em geral, deliberadamente excluídos. Os músicos, assim, são mais importantes para o VMA do que os criadores do videoclipe. Isso explica uma das principais características da cultura do videoclipe: a extrema valorização concedida aos músicos em detrimento de qualquer outro envolvido no circuito comunicativo do gênero. Na maior parte dos casos, costuma-se afirmar que o videoclipe *pertence* ao músico, não aos produtores ou às mídias que o veiculam. Essa maneira de olhar para o videoclipe constitui um importante impulsionador da cultura musical, tendo em vista que o videoclipe, com isso, passa a ser percebido como intrinsecamente conectado à música que lhe deu origem.

As performances ao vivo do VMA, em particular, atuam principalmente em três frentes: elas reforçam a

valorização concedida aos músicos durante a entrega dos prêmios, reforçam os laços entre a MTV e as gravadoras e complexificam a relação da MTV com os gêneros musicais – o que atua diretamente na consolidação do videoclipe como espaço legítimo para variados tipos de música. Se, por um lado, o canal musical construiu sua identidade tendo em vista, inicialmente, o rock, o VMA evidencia uma expressiva flexibilização na seleção dos gêneros musicais a participarem do evento desde a sua primeira edição – e não apenas nos últimos anos, como enfatizam, comumente, a mídia e algumas referências bibliográficas. Com isso, o videoclipe passa a ser um espaço de exposição de *qualquer* gênero relacionado à música popular massiva. É o que se observa hoje, por exemplo, nos videoclipes que ganham fama na internet.

Referências

- ALTMAN, R. 1999. *Film/Genre*. London, Palgrave Macmillan, 256 p.
- ARISTOTELES. *Poética*. Versão disponível no site Domínio Público. Disponível em <http://bit.ly/bjwm7X>. Acesso em: 17/08/2014.
- AUSTIN, J.L. 1990. *Quando Dizer É Fazer: Palavras e Ação*. Porto Alegre, Artes Médicas, 136 p.
- BAKHTIN, M. 1997. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo, Martins Fonte, 512 p.
- BAKHTIN, M. 1998. *Questões de Literatura e de Estética: A Teoria do Romance*. São Paulo, UNESP, 439 p.
- BANKS, J. 1996. *Monopoly Television: MTV's Quest to Control the Music*. Colorado, Westview Press, 304 p.
- CNN. 2009. 'Thriller', 'Muppet Movie' now in Library of Congress film registry. Disponível em: http://edition.cnn.com/2009/SHOWBIZ/Movies/12/30/national.film.registry/index.html?_s=PM:SHOWBIZ. Acesso em: 17/08/2014.
- DAYAN, D.; KATZ. E. 1983. Rituels publics à l'usage privé: métamorphose télévisée d'un mariage royal. *Annales: économies, sociétés, civilisations*, **38**(1):3-20. <http://dx.doi.org/10.3406/ahess.1983.411035>
- DENISOFF, S. 1988. *Inside MTV*. New Jersey, Transaction Publisher, 380 p.
- ENGLISH, J. 2005. *The Economy of Prestige: Prizes, Awards, and The Circulation of Cultural Value*. Cambridge, Harvard University Press, 432 p.
- FRITH, S. 1996. *Performing Rites: on the value of popular music*. Cambridge, Harvard University Press, 360 p.
- HOLZBACH, A.D. 2012. MTV: a remediação da rádio FM na construção de um canal musical de televisão. *Galáxia*, **12**(24):265-278.
- MCGRATH, T. 1996. *MTV: The Making of a Revolution*. Philadelphia, Running Press, 208 p.
- MITTEL, J. 2004. *Genre and Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture*. New York, Routledge, 256 p.
- PINCH, T.; BIJSTERVELD, K. 2004. Sound Studies: New Technologies and Music. *Social Studies of Science*, **34**(5):635-648. <http://dx.doi.org/10.1177/0306312704047615>
- ROLLING STONE. [s.d.]. Rolling Stone Readers Pick the Best Music Videos of All Time. Disponível em: <http://www.rollingstone.com/music/pictures/rolling-stone-readers-pick-the-best-music-videos-of-all-time-20110420>. Acesso em: 17/08/2014.
- TODOROV, T. 2004. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo, Perspectiva, 192 p.
- TODOROV, T. 1980. *Os Gêneros do Discurso*. São Paulo, Martins Fonte, 336 p.
- VOLZ, Y.Z.; LEE, F.L.F. 2012. Who wins the Pulitzer Prize in international reporting? Cumulative advantage and social stratification in journalism. *Journalism*, **19**(1):587-605.
- WATSON, M.; ANAND, N. 2006. Award ceremony as an arbiter of commerce and canon in the popular music industry. *Popular Music*, **25**(1):41-56. <http://dx.doi.org/10.1017/S0261143005000747>
- WILLIAMS, R. 1990 [1974]. *Television, technology and cultural form*. London, Routledge, 164 p.

Submissão: 01/09/2013

Aceite: 16/12/2013