

“Anyone can play guitar” dos gestos à experiência com o Radiohead

Jorge Cardoso Filho¹

Resumo

O Rock pode ser reconhecido por gestos, movimentos corporais e rituais característicos que integram um determinado padrão de conduta, para aqueles que dele fazem uma experiência. Essas gestualidades, contudo, guardam um potencial inventivo e poético, fruto de uma forma-força que pode ampliar e reorganizar o gênero. Nesse artigo, analiso tal fenômeno a partir do uso de shows, músicas e imagens da banda Radiohead como objetos de estudo, demonstrando gestos e movimentos corporais associados ao gênero musical Rock bem como as potencialidades estéticas e rituais derivados da experiência e da performance.

Palavras-chave: Performance; Experiência; Radiohead; Gestos; Rock

Abstract

Rock musical genre can be recognized by gestures, body movements and characteristic rituals that are part of a certain standard of conduct for those who make it an experience. These gestures, however, keep an inventive and poetical potential, as the result of a form-force that can expand and reorganize the genre. This article analyzes this phenomenon fusing shows, music and images from Radiohead as study objects, demonstrating gestures body movements associated to Rock music genre as well as the aesthetic potential and rituals derived from experience and performance.

Keywords: Performance; Experience; Radiohead; Gestures; Rock

Introdução

O Radiohead é uma banda, originalmente, vinculada à cena musical de Oxford, na Inglaterra. Inicialmente chamada de On a Friday, ele foram influenciados pelas expressões musicais inglesas da década de 80, sobretudo The Smiths e The Stone Roses, e ganhou notoriedade no início dos anos 90 – contexto no qual o selo norte-americano Sub Pop, de Seattle, popularizou o Grunge e músicos como Eddie Veder e Kurt Cobain. Nesse momento, a Inglaterra era tomada pelo Britpop e a imprensa inglesa adorou o movimento “anti-grunge” de bandas como Suede, Blur, Oasis, Portishead etc. Entretanto, a banda não fazia parte desse movimento:

Even within Oxford, On a Friday were not really part of the scene. They did play a lot of gigs at the Jericho Tavern, they supped in the popular New Inn,

¹ Doutor em Comunicação, UFMG. Professor do Centro de Artes, Humanidades e Letras, UFRB e do Programa de Pos-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, UFBA.

and they frequented the Maniac Hedgehog record store that was the nucleus of the local circuit, but they were always outsiders² (CLARKE, 2003, p. 30).

Quais seriam as grandes imagens associadas a essa banda de *outsiders*? Seriam aquelas relacionadas à Thom Yorke, líder da banda? Seriam as capas dos seus discos, artes gráficas e as imagens das sessões no estúdio de gravação? Ou mesmo as imagens dos fãs soturnos, sofisticados e introspectivos? Todas as respostas vêm à mente porque elas fazem parte de um universo cultural dessa banda que aprendemos a reconhecer, não somente pelo que esses conteúdos representam, mas pela própria forma como esses elementos são expressos.

A expressão material dessas formas culturais pode ocorrer através de gestos característicos, de movimentos corporais no palco, no estúdio de gravação e mesmo nas pistas de dança (onde os fãs costumam frequentar). Tais movimentos e gestos fazem parte de uma conduta mais ampla, que se desenvolve em virtude da experiência cultivada na tradição do Rock e da própria carreira da banda. Daí a possibilidade de identificar os rituais performados durante shows, apresentações e demais acontecimentos desses universos.

Nesse texto, estou interessado em investigar essas expressões materiais da experiência com o Radiohead na sua manifestação corporal como performance, tomando como estudo de caso algumas imagens, apresentações ao vivo, gravações e videoclipes da banda. Nossa hipótese é que, ao mesmo tempo, esses gestos e movimentos podem ser reunidos numa conduta ampla, que permitem a reiteração do ritual, mas também podem desestabilizar tal conduta estabelecida, promovendo alterações na experiência em questão.

Para tanto, apresento casos de experiência com o Radiohead que desestabilizam padrões formais e gestos tipicamente associados ao Rock e revisito algumas importantes noções oriundas dos *performance studies* articuladas ao estudo da música popular, de modo a caracterizar a própria interação que o ouvinte estabelece com a música como uma performance. Finalizo lançando algumas questões sobre a passagem da disposição anímica ao gesto e vice-versa, nas investigações sobre música popular.

Gestos do Radiohead

Certamente a questão do gesto ganhou foco de discussão, no caso do Radiohead, com a distribuição em redes sociais de um pequeno videoclipe no qual Thom Yorke dança uma das canções do álbum *The King of Limbs*, denominada *Lotus Flower*. A estranheza dos passos e da coreografia parecia fora da gramática da música pop, e do próprio Rock. Num ensaio instigante sobre a performance de Thom Yorke nesse videoclipe,

² Mesmo em Oxford, On a Friday não era realmente parte da cena. Eles tocaram muitas vezes no Jericho Tavern, eles jantaram no popular New Inn, e freqüentaram a loja de discos Maniac Hedgehog que foi o núcleo do circuito local, mas eles sempre foram considerados outsiders (Tradução livre).

Fabrizio Silveira (2013) analisa recorrências e diálogos que os gestos do vocalista estabelecem com outras expressões da cultura pop, de modo a caracterizá-la como uma performance que visa outro tipo de processo de escuta, uma “prática de repasse” (p. 122).

Embora as práticas de escuta nos interesse, em especial, não as explorarei



Fig. 01: Quadros do videoclipe de Lotus Flower

aqui. Meu objetivo é demonstrar que traços menos evidentes desses gestos incomuns ao gênero podem ser observados em expressões anteriores da banda, como no videoclipe da canção *Pop is Dead*, no qual os músicos parecem expressar de forma clara suas respectivas decepções com o mundo da cultura pop. E mesmo gestos agonísticos, como a falta de ação na cena de afogamento, em *No Surprises*, na câmera lenta nas ações que se desenvolvem em *Street Spirit (Fade Out)*, ou mesmo nos anti-videos³ produzidos a partir do lançamento do álbum *Kid A*.

De algum modo, esses tipos de gestos recorrentes nas atuações da banda



Fig. 02: Quadro do clipe No Surprises



Fig. 03: Quadro do clipe Street Spirit (Fade Out)

parecem expressar uma atmosfera de cultura do desespero (CLARKE, 2003). Como aponta o autor, em álbuns como *In Utero* (do Nirvana), *The Holy Bible* (da banda galesa Manic Street Preachers) e *The Bends* (do próprio Radiohead) pode-se perceber a constituição de uma trilogia do medo e do mórbido nessa geração que, de algum modo, fazem renascer um niilismo e um tom trágico no Rock⁴.

Finalmente, os próprios medos e dúvidas de Thom Yorke, relacionados ao

³ Termo usado por Joseph Tate (2005) ao fazer uma interessante discussão sobre os limites do videoclipe de Rock a partir dos produtos lançados pelo Radiohead, em *Kid A*, e as noções de autenticidade, cooptação e arte.

⁴ Monclar Valverde (1995) retoma a expressão nietzscheana sobre o renascimento do trágico no espírito da música para se referir a uma retomada desse sentimento no seio do Rock.

mundo da música pop, acabariam favorecendo uma constante desestabilização dos entornos desse ambiente no qual a banda está inserida. Tradicionalmente, o vocalista é representado como de físico frágil e personalidade introvertida. A principal marca é o “*lazy eye*” de nascença, que ocasionou a necessidade de várias operações (mal-sucedidas) e gerou o uso de um tapa-olho, durante a escola primária.

Para Clarke (2003), toda essa representação afeta Thom Yorke de tal modo que ele reagiria aos dispositivos midiáticos, na maior parte das vezes, com escárnio. “With Thom sarcastically mocking the wannabe mentality with the line I wanna be, wanna be, wanna be Jim Morrison, it was another example of Radiohead’s cynism towards the industry” (p. 41). De algum modo, pode-se questionar até que ponto seus gestos anti-Rock seriam também uma espécie de deboche/crítica aos ritos já tradicionalmente celebrados pelo gênero.

Performance e mimese no universo da música

O sociólogo Simon Frith (1996) aponta que o próprio ato de ouvir música é uma performance. Isto significa dizer que ao estabelecer uma relação com uma canção ou música qualquer, o ouvinte não está, simplesmente, exercitando suas preferências musicais e se deixando seduzir pela voz, melodia e ritmo daquela expressão, mas está, ao mesmo tempo, seguindo certas “regras” inscritas na ação de escutar canções ou mais especificamente, aquele gênero musical. Expressões como “essa é música para dançar”, ou “essa é uma canção para ouvir com dor de cotovelo”, demonstram como há um saber-cultural que nos indica a forma de relacionamento com as músicas. Nesse sentido, tanto o músico quanto os ouvintes fazem parte de uma performance.

Para compreender a importância dessa formulação, no entanto, é preciso entender o que está sendo caracterizado como performance – já que, tradicionalmente, pensamos em performance como a ação de tocar uma música e não de ouvi-la (ou assisti-la). Frith (1996) explica que está interessado na performance enquanto uma experiência de sociabilidade (ou conjuntos de experiências) e não nos meios pelos quais um texto é representado – no sentido do proferimento performativo. Nesse modo, temos o clássico exemplo dos gestos e enunciações de um padre realizando a cerimônia de batismo. Naquele, pensamos em determinados padrões de experiência partilhados por grupos de fãs, por exemplo, com desenvolvimento de gestos e movimentos corporais próprios (que as coreografias de danças parecem evidenciar).

O autor pontua que, num determinado momento, o termo *performance art* foi usado para fazer referência aos artistas que usavam seus próprios corpos como matéria de suas respectivas artes, tornando assim o objeto artístico algo vivo. Mas, ao mesmo tempo, o termo também fazia referência aos artistas de palco que, a partir de técnicas específicas, subjetivavam seus corpos de modo a assumir um personagem (FRITH, 1996). Por um lado, enfocava-se a própria matéria corporal como possibilidade da

expressão artística, por outro, essa matéria corporal é informada, por meio de técnicas, de modo a exprimir características de uma persona. Esse tipo de binarismo, explica porque somos convocados a responder a tantos questionamentos ao trabalhar com o termo performance.

Ao discutir as dimensões vividas e imaginadas da performance no contexto das imagens, André Brasil (2011) caracteriza-a em função de sua natureza como uma emergência e em função de sua força produtiva. Assim, evitando o binarismo, ele afirma que “a performance é o momento de uma *exposição*. Um corpo se expõe e ao se expor cria a situação na qual se expõe, não sem, no mesmo gesto, criar-se a si mesmo. Uma forma aparece e *ganha forma* – não previamente – mas à medida em que *aparece*” (BRASIL, 2011, p. 05).

Um gesto que se expõe, contudo, só pode ser considerado apropriado ou não mediante a resposta do público, integrado à performance. Nesse sentido, convém aqui explicar que, na concepção que trabalhamos,

Gestos são objetivações e formas rítmicas que emprestam forma corporal a um discurso. Eles não devem ser contemplados simplesmente como um fenômeno de expressão, pois têm, enquanto representações, certa autonomia. Eles podem desenvolver uma vida própria e ter fortes momentos figurativos, de forma tal que podem reagir às declarações que eles acompanham. (GEBAUER & WULF, 2004, p. 119)

O corpo pode, inclusive, produzir algumas expressões reconhecidas de medo, dor, sofrimento ou poder a partir de gestos específicos. Olhos arregalados ou fechados, por exemplo, mãos para o alto, símbolos com os dedos e mãos, rebolados, movimentos com cabeça e pescoço ou até mesmo passos de dança extremamente regradas⁵. Cada uma delas contribui para a construção de uma poética específica para os diferentes gêneros musicais.

Thom Yorke, por exemplo, foi rapidamente caracterizado como um dos mártires do Rock (CLARKE, 2003) em função de alguns aspectos gestuais de sua performance como músico: primeiro, ele começou sua carreira com uma canção autobiográfica chamada *Creep*, na qual o eu-lírico se auto deprecia. O olhar constantemente para baixo marca sua forma de cantar e gera um mal-estar, na medida em que o cantor parece não fazer contato direto com o público. Além disso, sua aparência física frágil e sua estatura contradizem os estereótipos do tradicional músico de Rock sensual e/ou adolescente, mas o aproxima de um ídolo como Kurt Cobain, por exemplo – fator que contribui para sua caracterização enquanto um estranho no universo do Rock (HARDE, 2006).

⁵ Zumthor (2011) pontua três grandes categorias de gestos: os gestos de rosto, os gestos de membros superiores, cabeça e busto e os gestos de corpo inteiro. “Juntos, eles carregam sentido à maneira de uma escritura hieroglífica. O gesto não transcreve nada, mas produz figurativamente as mensagens do corpo” (2011, p. 220).

O aparecimento desse corpo, seja no campo das imagens ou no campo exclusivamente sonoro, está amparado, de todo modo, em estratégias de organização e constrangimento dos movimentos – que sempre preveem a presença de um “outro”, que apreende a ação e participa da performance. *À medida em que aparece* – nas palavras de André Brasil (2011) faz menção, exatamente, a esse “outro” que apreende o aparecimento – seja nessa na dimensão material do corpo, seja no processo de emergência de uma personagem, no campo das imagens. De maneira similar, essa aparição pode ser pensada em termos sonoros vinculada às suas qualidades como timbre (aspecto material da voz), ou como representação de um personagem (como o amante amargurado ou a excêntrica estrela do Rock, por exemplo).

Em nossa perspectiva, essas formas de emergência revelam uma importante relação entre a noção de performance e o conceito de *mimesis* – trabalhado de forma sistemática pela teoria estética, por exemplo, que pode ser devidamente compreendido por uma perspectiva hermenêutica de análise. Desde as formulações iniciais, segundo a qual a atividade mimética era a de mera cópia da realidade, atacada por Platão, passando pela apropriação aristotélica de uma imitação criativa e, portanto, poética, muitos autores se debruçaram sobre os desafios colocados pelas práticas miméticas a fim de estabelecer seus limites e potencialidades. Para citar exemplos, as reflexões de Walter Benjamin em *Rua de Mão Única* (2003), os escritos Paul Ricoeur sobre as relações entre a experiência temporal e a narrativa (1994) e as proposições de Luiz Costa Lima (2003) em *Mimesis e Modernidade*.

Certamente, as contribuições de Paul Ricoeur sobre as relações entre a experiência temporal e a narrativa oferecem uma das mais instigantes interpretações sobre a *mimesis*. Ricoeur vai explicar como conceitos tratados pelas ciências semiolinguísticas se relacionam com uma experiência prévia, uma familiaridade adquirida através da prática da linguagem – não apenas linguística, mas também semiológica. Como resultado dessa busca, Ricoeur afirma que “o mundo exibido por qualquer obra narrativa é sempre um mundo temporal (...) o tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo; em experiência temporal” (RICOEUR, 1994, p. 15). O autor demonstra essa afirmação estabelecendo um vínculo entre as reflexões de Santo Agostinho sobre o tempo e a concepção de Aristóteles de tessitura da intriga⁶. A atividade mimética corresponderia a uma ação

⁶ Da teoria agostiniana, Ricoeur vai incorporar as concepções concordância e discordância – também existente na obra de Aristóteles. Na teoria agostiniana, a relação entre concordância e discordância nasce da possibilidade de medir o tempo através da distentio e da intentio. Distentio e Intentio são os conceitos que permitem medir a experiência do tempo na alma de quem as vivenciou. Dessa maneira, distentio e intentio referem-se a medidas do movimento da alma e vão constituir, no fim das contas, três experiências do presente: um presente do passado (memória), o presente do presente (atenção) e o presente do futuro (expectativa). Para Agostinho, somente na experiência humana reside o passado, o presente e o futuro. “Só um espírito assim diversamente estendido pode ser distendido” (RICOEUR, 1994. P. 38).

A segunda chave da relação estabelecida por Ricoeur é a concepção de tessitura da intriga, formulada por Aristóteles – considerada, pelo autor, como a réplica inversa da distentio animi agostiniana. Baseado nas noções de muthos e mimese é possível pensá-las como disposição dos fatos num sistema e como o processo ativo de imitar ou representar, respectivamente.

regida pelo agenciamento dos fatos.

Ricoeur, contudo, faz algumas distinções no interior do conceito de *mimesis* a fim de garantir a dinamicidade cobrada pela experiência. Uma primeira mímese, a de referência, possui exatamente a função descrita por Aristóteles – representar, pré-figurar. A *mimese I* possui um componente ético, derivado do sistema simbólico que explica e normatiza ações particulares. Ou seja, a mímese I fornece bases sob as quais as ações serão julgadas. “Esses graus de valor, atribuídos primeiro às ações, podem ser estendidos aos próprios agentes, que são tidos como bons, maus, melhores ou piores” (RICOEUR, 1994, p. 94). Nessa mímese repousam as questões éticas, convenções de gênero e caracteres temporais. É nela, portanto, que o autor desenvolve a idéia de intratemporalidade, que surge como modo de compreensão do que ocorre com o agir humano, semântica, simbólica e temporalmente – o que é muitas vezes chamado de “repertório”. Nesse sentido, é a *mimese I* que explica as relações que conseguimos fazer entre o Radiohead e o universo do Rock de forma geral, mesmo reconhecendo que essa banda não emprega os tradicionais repertórios do gênero.

A segunda mímese de que fala Ricoeur é a mímese de criação, de elo entre a representação e o leitor – esta é a figuração. A *mimese II*, no seu dinamismo característico, é disposição e tessitura ao invés de intriga e sistema. Estabelece o elo e a mediação de três maneiras: relacionando acontecimentos pontuais com a história completa, compondo junto fatores heterogêneos e desenvolvendo os próprios caracteres temporais. Aqui, não estaríamos falando apenas da estrutura que envolve o Rock, ou do estilo específico do Radiohead, mas da forma peculiar como gestos e ações são articulados numa canção específica, no momento de sua relação com o ouvinte, a fim de suscitar determinado tipo de disposição anímica – daí o caráter figurativo da *mimese II*.

A terceira mímese (*mimese III*) é de interpretação e corresponde a uma dimensão extratextual – refigurada pelo mundo o qual o leitor se apropria. Das disposições ao comportamento, percebe-se a passagem da segunda para a terceira *mimese* e uma ação, ou conduta, evocada no ouvinte. Segundo Gebauer & Wulf (2004) trata-se do efeito catártico da obra, expressada pelo comportamento mimético do leitor. Nessa dimensão é possível entender ações recorrentes que acabam se tornando “rituais” e que contribuirão para a constituição de novos valores éticos de pré-figuração (ampliando aspectos da *mimese I*). A partir dessas três subdivisões miméticas, seria possível fazer brotar a concordância de uma experiência iminentemente discordante e dilacerada.

Além da atividade hermenêutica, tomamos a *mimese* como uma categoria cultural e antropológica que possibilita a garantia da instauração de certa “ritualidade” nas apresentações (tanto ao vivo quanto gravadas). Recentemente retomada em trabalho sobre a música eletrônica dançante, a articulação entre mímese e performance ganha visibilidade na prática dos DJs (NARDI, 2012) e pode ser pensada como uma ação sujeita a padrões instituídos que podem ser objetos de estudo da Comunicação.

Mimesis encourages understanding through imitation: gestures, inflections, expressions, cultural patterns are grasped by means of bodily imitation or simulation. Secondly, it disobeys linear temporality and suspends causal logic: mimesis, bouncing like reflexivity between action and reaction, allows a mutual exchange rather than a unidirectional transmission of information, imbuing social interaction with dynamism. Finally, it places emphasis, rather than in the content of communication, in the act of communicating and, hence, in the establishment of a relationship.⁷ (NARDI, 2012, p. 84)

Assim, as dimensões de imitação, dinamismo e de relação que impregnam a mímese enquanto atividade banham as ações de sentidos (hermenêuticos) e de afetos (estéticos) que podem ser constantemente acessados e transformados na performance dos músicos e ouvintes. Focamos aqui na análise de recorrências e singularidades que podem ser observadas nos gestos da banda em uma de suas composições, *Anyone can play guitar*, que integra o álbum Pablo Honey, de 1993 - cerca de 20 anos antes da performance de Thom Yorke, em Lotus Flower, tornar-se febre nas redes sociais.

Do objeto de desejo ao objeto ordinário

*I wanna be in a band when I get to heaven
anyone can play guitar.
Thom Yorke*

Steve Waksman (1999) batiza seu principal livro com o título *Instruments of Desire*, “instrumentos de desejo”, e segue com *the electric guitar and the shaping of musical experience*, “a guitarra elétrica e a formatação da experiência musical”. Se houve um período no qual a guitarra formatou toda uma sensibilidade musical, esse estaria distante de ser aquele ao qual o Radiohead se refere em sua canção *Anyone can play guitar* (“qualquer um pode tocar guitarra”). De objeto de desejo à objeto ordinário.

É interessante como Waksman (1999) confere importância ao modo como determinados guitarristas contribuíram com o ensinamento de gestos e posturas de palco ao repertório do Rock: Muddy Waters, Chuck Berry, Jimmy Hendrix, Pete Townshed, Jimmy Page, só para citar alguns. A tese de fundo sustentada pelo autor é que a guitarra elétrica tem uma importância, no século XX, muito maior que a aquela sugerida na discussão sobre a “great divide⁸”, favorecendo inclusive ao cultivo de uma experiência sensível amparada hegemonicamente em parâmetros masculinos e brancos.

⁷ A mímese incentiva a compreensão através da imitação: gestos, inflexões, expressões, padrões culturais são apreendidos por meio de imitação corporal ou simulação. Em segundo lugar, ela desobedece a temporalidade linear e suspende uma lógica causal: a mímese, saltando como reflexividade entre ação e reação, permite uma troca mútua, em vez de uma transmissão unidirecional de informação, imbuindo a interação social com dinamismo. Finalmente, enfatiza o ato de comunicação ao invés do conteúdo e, portanto, o estabelecimento de uma relação. (Tradução livre).

⁸ A divisão entre processos musicais acústicos e elétricos ficou conhecida como “grande divisão”, uma vez que antes das técnicas de reprodução mediante alto-falantes e transistores toda música era produzida mediante efeitos físico-acústicos.

Electric guitarists, in other words, are the true guitar heroes; for the values embedded in the figure of the guitar hero – virtuosity, bodily flamboyance, an aesthetics of excess in which the sonic and physical presence of the guitarist spills over the boundaries of the pop song format – are in a sense dependent upon the literal and metaphoric amplification of the guitarist’s role brought about by the incorporation of the electric guitar⁹ (WAKSMAN, 1999, p. 279).

Esses valores, então, se articulam no processo mimético da performance na dimensão de referência (vinculadas ao gênero Rock), fornecendo as bases de julgamento das ações (*mimese I*). Quanto mais se aproxima desses valores, melhor avaliada é a performance dentro do sistema axiológico do Rock. Evidentemente, a profundidade da análise de Waksman não poderá ser aqui debatida. Interessa-nos, então, recortar esses aspectos que o autor identifica na relação do instrumento com a formatação da sensibilidade a fim de pensar como o Radiohead reafirma e/ou dilui esses parâmetros em *Anyone can play guitar*, no processo de figuração (*mimese II*) e nas disposições comportamentais (*mimese III*) dos ouvintes na relação com a canção.

Anyone can play guitar tem início com uma base de baixo e bateria sincopada e um ruído distorcido de guitarra, depois disso um *riff* característico acompanha o desenvolvimento da canção, que alterna uma passagem mais cadenciada e sincopada (na qual a letra da canção é entoada de forma mais clara) com uma mais agressiva (que corresponde à ponte e ao refrão da canção). Na apresentação ao vivo, disponível no DVD do show *The London Astoria Live*, ela é executada após a canção *Stop Whispering*, já no terço final do show. A letra da canção faz comentários sobre o mundo do Rock, sobre a efemeridade e seus símbolos de autenticidade¹⁰. No agenciamento performático específico desse show, Thom Yorke repete a frase *I wanna be, wanna be Jim Morrison* ainda mais vezes que a letra da canção requisita, debochando ainda mais do padrão masculino dominante no Rock (símbolo sexual, de cabelos longos etc.).

É no ponto mais agressivo em que se pode perceber o público reagindo de maneira mais frenética, já na passagem cadenciada podem-se observar mãos para cima, balanços suingados. Ou seja, na dimensão catártica, o comportamento dos ouvintes não se afasta dos padrões estabelecidos no Rock e na música pop – onde é,

⁹ Guitarristas, em outras palavras, são os verdadeiros heróis; pois os valores embutidos na figura do herói da guitarra - virtuosidade, extravagância corporal, uma estética do excesso em que a presença sônica e física dos guitarristas transbordam os limites do formato da canção pop - são, de algum modo, dependentes da amplificação literal e metafórica do papel que o guitarrista desempenhou a partir da incorporação da guitarra elétrica. (Tradução livre).

¹⁰ Segue aqui a reprodução da letra da canção como elemento ilustrativo, uma vez que a análise semântica de seu conteúdo não é nosso objetivo nesse trabalho.

“Destiny, destiny protect me from the world/ Destiny, hold my hand protect me from the world/ Here we are with our running and confusion/ And I don’t see no confusion anywhere.

And if the world does turn/ And if London burns I’ll be standing on the beach with my guitar/ I wanna be in a band when I get to heaven/ Anyone can play guitar/ And they won’t be a nothing anymore.

Grow my hair, grow my hair/ I am Jim Morrison/ Grow my hair/ I wanna be wanna be wanna be Jim Morrison

Here we are with our running and confusion/ And I don’t see no confusion anywhere/ And if the world does turn/ And if London burns I’ll be standing on the beach with my guitar/ I wanna be in a band when I get to heaven/ Anyone can play guitar/ And they won’t be a nothing anymore” (RADIOHEAD, 1993)

normalmente, no refrão que se requisita uma postura corporal mais ativa do público. Nesse sentido, a conduta ainda está bastante impregnada das práticas já estabilizadas no campo da prefiguração.

Já o clipe da música tem início com Thom Yorke em primeiro plano de braços abertos, em um fundo vermelho estão outros membros da banda. Ele é, basicamente, composto por duas narrativas: a primeira é o Radiohead executando a canção, encenando para a confecção do videoclipe. A segunda narrativa se insinua como uma banda de Rock excêntrica (representada pelos próprios membros do Radiohead), inserida nos padrões típicos do mercado fonográfico. Nessa narrativa, uma série de estereótipos do Rock e da própria indústria é encenada: um réptil como bicho de estimação da banda, os músicos estrela com óculos escuros e jaquetas de couro, as caras de tédio e a postura blasé. Não há público participando da performance – os músicos parecem tocar para si mesmos.



Fig 04. Abertura de *Anyone can play guitar*

Há também algumas imagens em negativo, que trazem a banda tocando de forma protocolar, tendo galinhas como público. Duas cenas nos chamam atenção particular, pois parecem não participar de nenhuma das duas dimensões narrativas do videoclipe. Aproximam-se mais de comentários: o boneco de Jim Morrison, que rodopia no quadro para ser ridicularizado – justamente no momento em que a letra da canção diz *grow my hair; I am Jim Morrison* – e a cena emblemática da guitarra incendiada, ao final do clipe. Ao mesmo tempo em que essas figurações acionam repertórios específicos do gênero, reforçam o aspecto irônico da canção, ridicularizando dois “fetiches”: Jim Morrison e a guitarra elétrica. Dois objetos de desejo convertidos em objetos banais.

A performance de Jim Morrison nos palcos, líder da banda *The Doors*, contribuiu para a consolidação de um padrão no Rock: o da estrela excêntrica, símbolo sexual, atraente e jovem – características que figuram na relação com o gênero. *Hits* como *Light my Fire*, *The End* e *Break on Through (to the other side)* ficaram mundialmente conhecidas a partir das apresentações de Jim Morrison. Contudo, esse importante personagem da história do Rock não figura no clipe (nem na letra da canção) para ser celebrado, mas para ser ridicularizado.



Fig. 05: Boneco de Jim Morrison, cena do clipe

Ao ironizar o fato de muitos ouvintes de Rock se sentirem atraídos pelo modelo sintetizado em Jim Morrison, *Anyone can play guitar* acaba estabelecendo um tensionamento com valores consolidados, inclusive, confrontando os padrões de performance de outras bandas consagradas. O Radiohead não explora aspectos sexuais nem em suas letras nem nas performances, como aponta Harde (2005). Suas danças não são sensuais nem há corpos demasiadamente expostos na narrativa¹¹.

Jim Morrison representaria esse valor de sensualismo no Rock, de modo que precisaria ser ridicularizado para a própria performance que se desenrola no videoclipe tenha sucesso. O boneco é um corpo, portanto, em que se retarda a construção da sexualidade – essa marca é um elemento fundamental nas experiências com diversas expressões do Radiohead (álbuns como *Kid A*, e *In Rainbows*, seus websites, seus videoclipes). Prescindindo de uma competência sensual específica, os gestos da performance são cotidianos. Esse tipo de interação qualquer um pode estabelecer – daí seu caráter ordinário e sua figuração (*mimese II*) desestabilizadora em relação ao gênero Rock.

Já a guitarra incendiada ao final do vídeo, remete diretamente para um dos principais ícones estadunidense no Rock: o guitarrista Jimi Hendrix – famoso pela performance no Woodstock, na qual incendeia a própria guitarra no palco. Daí em diante, o ritual de destruição das guitarras (e posteriormente de todos os instrumentos, após as apresentações) tornou-se mais um dos ritos do Rock – bandas como The Who e mesmo Guns N' Roses ficaram famosas pela destruição dos instrumentos. Pode-se pensar que, inicialmente, essa atitude representasse a rebeldia, um culto a unicidade daquele momento, naquela apresentação, que não deveria se repetir.

À medida que se torna algo que funciona apenas para fazer referência a certa tradição (independente de juízo de valor), a prática ganha uma estabilidade relativa e pode ser tensionada. As chamas incendiárias, na cena final de *Anyone can play guitar*, em nada se aproximam das chamas celebratórias de um Hendrix piromaniaco. Virtuoso. Que valoriza a unicidade daquele momento, o aqui e agora daquela performance. Penso

¹¹ Esse recurso, obviamente, não é inaugurado pelo Radiohead. Pode-se pensar em todo um ramo de expressões do Rock que adentraram nesse campo, como a simplicidade do Punk, o minimalismo da New Wave etc.

que as chamas do clipe em questão tensionam essa representação. São as chamas da transformação de um objeto de culto em um objeto de exposição. Não é simplesmente o instrumento que é queimado, mas o que ele simboliza. Destruí-lo, nesse sentido, é evidência de um modelo estereotipado de performance “masculina” e virtuosa que precisa ser tensionado por uma postura como a apresentada por Thom Yorke e seus companheiros. “Qualquer um pode tocar guitarra” é uma espécie de ode ao ordinário, nesse sentido.



Fig. 06 e 07: Guitarra em chamas, frames do clipe

Os gestos apresentados no videoclipe atestam para uma espécie de livre conduta para relação com o Rock. Não seria preciso ser forte ou viril, nem dançar com um bom rebolado. Não seria preciso a técnica de um virtuoso, nem os trejeitos de um guitarrista excêntrico. Qualquer um pode fazê-lo, independente de seu padrão corporal. Aspecto que favorece uma figuração tensiva na relação com aspectos convencionais do próprio gênero Rock (*mimese I*). Curiosamente, a marca de uma livre conduta dos ouvintes (*mimese III*) também não reverbera na postura que é observada no show The London Astoria Live - observado nesse artigo para fins comparativos.

Performance e competência (considerações finais)

Pode-se perceber, por exemplo, que a vibração corporal com a música é mais evidente no refrão e segue os principais gestos do público de Rock (como as mãos para cima e cabeças balançando). Durante os versos 1 e 2 da canção, o que se observa é uma ação em que o público se limita a cantarolar e retraindo-se corporalmente, numa espécie de preparação para o clímax nos refrãos. Assim, embora no campo da *mimese II* seja possível destacar que o clipe sugere uma dimensão de livre conduta, no âmbito da *mimese III* observa-se uma configuração de ordem da convenção.

As mãos levantadas, pulos e cabeças balançando são gestualidades que já fazem parte da suposta *competência* dos ouvintes de Rock. A competência é um aspecto importante, considerado por Noam Chomsky (1965), na discussão sobre norma e uso no campo das teorias linguísticas, uma vez que está mais próximo da norma que do uso (performance) e, portanto, nem sempre diz respeito ao acontecimento singular numa situação. Seria interessante questionar, portanto, em que medida aspectos situacionais dessa performance (gravada no ano de 1995) favorecem o reforço de padrões gestuais

já estabilizados, ao passo que a performance de Lotus Flower, em 2013, contribui para uma desestabilização. Tal contraposição sugere que há vetores com diferentes níveis de força na passagem da *mimese II* para a *mimese III* (disposição anímica para a conduta corporal) que precisariam ser mais bem explorados em estudos posteriores.

Do mesmo modo, outro aspecto, de maior amplitude, que pode ser questionado é a relação entre *transgressão* e *respeito aos limites* de gênero que se evidencia com o estudo dos gestos nessas performances. Numa perspectiva de *performance studies*, o problema a ser encarado seria estabelecer se o jogo entre transgressão e respeito aos limites é dado pela norma (competência) ou pelo uso (performance) – de modo que se percebam as inflexões pragmáticas na semântica e as inflexões semânticas na pragmática. Nesse sentido, a competência dos ouvintes (já estabilizadas na *mimese I*) pode ser transformada a partir de algumas performances (sobretudo as disruptivas), mas também esses usos podem ser incorporados à norma e tornarem-se novas competências gestuais dos ouvintes.

Referências

AZEVEDO, Rafael. *Tom Zé em Ensaio: entre performances e dispositivos*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2012.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas II: Rua de Mão Única*. 6a. Reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 2003.

CHOMSKY, Noam. *Aspects of the Theory of Syntax*. Cambridge: MIT Press, 1965.

CLARKE, Martin. *Radiohead: hysterical and useless*. 2nd ed. London: Plexus, 2003.

FRITH, Simon. *Performing Rites: on the value of popular music*. Cambridge: Harvard University Press, 1996.

GEBAUER, Günter & WULF, Christoph. *Mimese na cultura: agir social, rituais e jogos, produções estéticas*. São Paulo: Annablume, 2004.

HAINGE, Greg. *To(rt)uring the Minotaur: Radiohead, Pop, Unnatural Couplings, and Mainstream Subversion*. In: TATE, Joseph (ed.) *The Music and Art of Radiohead*. Aldershot: Ashgate, 2005, p. 62 – 84.

HANSEN, Mark. *Deforming Rock: Radiohead's plunge into the Sonic Continuum*. In: TATE, Joseph (ed.) *The Music and Art of Radiohead*. Aldershot: Ashgate, 2005, p. 118 – 138.

HARDE, Erin. *Radiohead and the Negation of Gender*. In: TATE, Joseph. *The Music and Art of Radiohead*. Aldershot: Ashgate, 2005, p. 52 – 61.

LIMA, Luiz Costa. *Mímesis e modernidade: formas das sombras*. 2a.. Edição. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

NARDI, Carlo. *Performing electronic dance-music: mimesis, reflexivity and the commodification of listening*. *Contemporânea – Revista de Comunicação e Cultura*, v. 10 (1), 2012, p. 80–98.

TATE, Joseph. *Radiohead's Antivideos: works of art in the age of electronic reproduction*. In: TATE, Joseph (ed.) *The Music and Art of Radiohead*. Aldershot: Ashgate, 2005, p. 103 – 117.

RADIOHEAD. 27/05/94 *The London Astoria Live*. [S.I.] EMI, Parlophone, 2005. 1 DVD

RADIOHEAD. *The Best Of*. [S.I.] EMI, Parlophone, 2008. 1 DVD

RADIOHEAD. *Pablo Honey*. [S.I.] EMI, Parlophone, 1993. 1 CD

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa: tomo I e III*. Campinas: Papyrus, 1997.

SEEL, Martin. *Aesthetics of Appearing*. Stanford: Stanford University Press, 2005.

VALVERDE, Monclar. *O Renascimento do trágico no espírito do Rock*. Janelas e Imagens. Salvador: Art-Contemp, 1995.

SILVEIRA, Fabrício. *Rupturas instáveis: entrar e sair da música pop*. Porto Alegre: Libretos, 2013.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.