

A performance de Sia:

**embates ideológicos
e verbivocovisualidade**

Bárbara Melissa Santana¹
Marcela BarchiPaglione²

RESUMO: O presente trabalho se propõe a analisar a performance verbivoco-visual da cantora Sia no programa televisivo *The Ellen DeGeneres Show* (2014) no que concerne às valorações socioculturais imbricadas na representação desse sujeito. A partir da Filosofia da Linguagem do Círculo B.M.V. (Bakhtin, Medvédev, Voloshínov) utiliza-se os conceitos de sujeito, ideologia, diálogo e arquitetônica, bem como a noção de verbivocovisualidade (PAULA; SERNI, 2017). Há como objetivo refletir sobre os conflitos ideológicos demarcados na performance da artista, como a afronta à indústria do entretenimento e a objetificação do corpo da mulher. De acordo com a metodologia analítico-descritiva, parte-se das materialidades enunciativas para os aspectos translinguísticos do discurso. Espera-se, a partir da discussão proposta, apontar como se configuram os embates ideológicos refletidos e refratados na performance de Sia e, assim, contribuir para os estudos sobre a construção sociocultural do sujeito na episteme bakhtiniana.

PALAVRAS-CHAVE: Círculo B.M.V. Sujeito. Ideologia. Sia.

1. Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa UNESP FCLAr, email: barbaramelissasantana@gmail.com

2. Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa UNESP FCLAr, email: marcelapaglione@gmail.com

1. INTRODUÇÃO

O presente artigo tem como proposta refletir sobre a construção estética da performance de Sia na canção “Chandelier” no programa televisivo norte-americano *The Ellen DeGeneres Show* (2014) no que concerne ao reflexo e à refração de ideologias em seu projeto arquitetônico. A performance a ser analisada apresenta refrações de Sia, em um movimento de “mostra-esconde”, visto que o rosto da artista é velado enquanto ela canta de costas para a plateia ao mesmo tempo em que há a sua representação, projetada em uma dançarina no palco.

A reconfiguração artística do *show* e os índices valorativos abarcados nos atos de não mostrar o rosto e incorporar a dançarina como uma representação da cantora são aspectos de interesse, tendo em vista que tais elementos constituem a imagem artística de Sia e fazem parte de seu projeto de dizer artístico, sendo recorrentes em suas performances, entrevistas e demais aparições públicas. Usualmente, em performances ao vivo, a artista se posiciona e canta ao fundo do palco, de costas e/ou com o rosto encoberto por uma peruca, deixando somente sua boca (metonimicamente sua voz) à mostra. No entanto, a intérprete e compositora australiana nem sempre adotou essa postura. A partir de seu sexto álbum, *1000 forms of fear* (2014), seu rosto deixou de ser sua marca pública como artista em um protesto contra a objetificação do corpo da mulher pela indústria midiática, conforme será explorado adiante. A partir desse conflito, pretendemos demonstrar que o projeto de dizer do sujeito Sia constitui a imagem da artista, que é a não-face como face, o não-rosto como rosto e a identidade artística desse sujeito, construída a partir de tais embates ideológicos.

Há como objetivo analisar a arquitetônica da relação do sujeito Sia com seus outros, no caso, a mídia - instância que influencia sua postura e representação diante do palco e do público consumidor -, a dançarina, como sua representante nos palcos, e o público - o auditório para o qual enuncia, previsto desde a enunciação, em seu projeto arquitetônico. A partir do vídeo da performance ao vivo da artista, analisaremos de que maneira sua performance semiotiza, nas diversas instâncias da linguagem (verbal, visual e vocal), conflitos ideológicos com seus outros, em um reflexo e refração da vida na arte.

Para o desenvolvimento de nossas reflexões, partimos do arcabouço teórico metodológico do Círculo B.M.V.³ (Bakhtin, Medvédev, Volochinov), com enfoque nos conceitos de sujeito e sua constituição pela alteridade; ideologia e seu reflexo e refração nos signos; diálogo, enquanto base para a compreensão do conceito de linguagem pelo Círculo; a verbivocovisualidade da linguagem e arquitetônica, ou projeto de dizer, conforme discorreremos posteriormente.

3. Adotamos a nomenclatura utilizada por Vauthier (2010), ao invés do comumente conhecido “Círculo de Bakhtin” para uma tentativa de defesa da autoria dos outros membros do Círculo.

Em um primeiro momento, faremos uma reflexão teórica acerca dos conceitos do Círculo e discutiremos de que maneira eles serão mobilizados ao longo do trabalho, principalmente em como a construção estética da apresentação no palco semiotiza os conflitos ideológicos vividos por Sia na vida, em um processo de reflexo e refração. Em seguida, traremos recortes de cenas da performance (tomada como enunciado irrepitível) articulados com pontos de discussão propriamente dita e, quando necessário, o videoclipe oficial de “Chandelier” (2014) será trazido como cotejo para a análise, em suas aproximações e distanciamentos em relação ao vídeo ao vivo.

2. PREPARAÇÃO DO PALCO: O PROJETO ESTÉTICO DE SIA

Uma das questões principais neste trabalho é a problemática em torno da construção do sujeito Sia, principalmente em relação a seu corpo, no que concerne à instância do eu-para-o-outro e suas relações com o outro-para-mim e eu-para-mim, conforme a concepção do Círculo B.M.V. Desse ponto de vista, a construção estética das performances de Sia é elaborada a partir dos conflitos ideológicos calcados na arquitetônica do mundo real e as relações que contextualizam o seu lugar único, singular e irrepitível em relação aos seus outros. Essa arquitetônica do mundo real sobre a qual discorrem os estudos do Círculo e na qual se calca a existência da cantora se fundamenta no vínculo dialógico existente entre os sujeitos que com ela se relacionam direta ou indiretamente. Tais vínculos, ou relações dialógicas do sujeito, são momentos fundamentais ou pontos arquitetônicos do mundo real do ato: o eu-para-mim, o outro-para-mim e eu-para-o-outro (BAKHTIN, 2012, p. 114).

É a partir desses pontos elementares que se torna possível a existência do sujeito como tal e que se constrói a imagem de Sia como uma constituição única e singular desse sujeito. Por sua vez, por meio de sua performance artística, que é seu ato responsável⁴, a artista responde aos seus outros, neste caso a “mídia” e o “público”, já que na arquitetônica do mundo real, esses últimos se configuram como momentos fundamentais, como “outros” que irreparavelmente dialogam com Sia e a constroem como sujeito. Assim, nessa episteme não egocêntrica, o centro axiológico da constituição do sujeito é a relação do eu com seu outro, dois ou mais sujeitos em uma relação de alteridade, pois, conforme Bakhtin (2011, p. 407), “o limite aqui não é o eu, porém o eu em relação de reciprocidade com outros indivíduos, isto é, eu e o outro, eu e tu”.

4. Sobre a noção de ato responsável, consideramos que “Olhamos para a fala de um indivíduo como um ato responsável e responsável, que reverbera índices valorativos oriundos de diferentes locais de fala, e que, de cada um desses locais diferentes, denota sobre o posicionamento axiológico daquele que enuncia.” (SANTANA, 2018, p. 45).

Em locais e tempos singulares e irrepitíveis, o eu ocupa sua posição na vida, em uma posição extraposta ao outro, também sujeito em sua posição única na existência. No entanto, o pensamento filosófico do Círculo baseia-se no princípio do diálogo como origem do dizer e do ser, motivo pelo qual, apesar de se situarem cada qual em sua posição, esses sujeitos encontram-se em interação via linguagem e, nesse processo ininterrupto, estão em permanente fazer-se, tal como a vida e a linguagem viva. Constituir-se como sujeito bakhtinianamente implica em constituir-se a partir do olhar (exotópico) do outro, em uma relação responsiva e responsável em direção a ele.

A partir do olhar do outro vejo a mim mesmo, como o bebê vê a si refletido nos olhos de sua mãe. Em uma relação empática, entro em contato com o outro como “outro eu” a quem eu vejo o todo e posso dar completude. Por uma via de mão dupla, vejo o outro e o outro me vê e essa interação me dá acabamento. O “eu” em si mesmo não se conhece, é incompleto. Ele necessita do outro para ser, para ver-se, para ter a autoconsciência. A respeito disso, trata Bakhtin:

A não-auto-suficiência, a impossibilidade da existência de uma consciência. Eu tomo consciência de mim e me torno eu mesmo unicamente me revelando para o outro, através do outro e com auxílio do outro. Os atos mais importantes, que constituem a autoconsciência, são determinados pela relação com outra consciência (com o tu). [...] Ser significa ser para o outro e, através dele, para si. O homem não tem um território interior soberano, está todo e sempre na fronteira, olhando para dentro de si ele olha o outro nos olhos ou com os olhos do outro. [...] Eu não posso passar sem o outro, não posso me tornar eu mesmo sem o outro; eu devo encontrar a mim mesmo no outro, encontrar o outro em mim (no reflexo recíproco, na percepção recíproca). (2011, p. 341-342).

O filósofo aponta a imagem significativa da fronteira: para ele, eu e o outro não estão separados, mas constroem-se mutuamente, em um processo de responsividade e responsabilidade recíprocas. O eu é não-indiferente em relação ao outro a quem responde. Eu ocupo outro lugar em relação a ele, um lugar fora de si, irrepitível no tempo e no espaço, pois trata-se do tempo do ato (BAKHTIN, 2012). A partir de suas posições únicas no vir a ser, os sujeitos encontram-se situados em um tempo e espaço de seus atos, como também são parte de um grande tempo da cultura, de uma era na qual certos valores e construções enunciativas estão em voga.

Assim, ao tratarmos da construção estética da performance de Sia, dialogamos com um conjunto de valorações sistêmicas que configuram o espaço da mulher na sociedade contemporânea. Como figura pública de uma mulher inserida na grande mídia popular, a artista se posiciona em um lugar de grande visibilidade e, conseqüentemente, é questionada sobre sua postura de não mostrar o rosto em aparições públicas. Considerando-se que tratamos de um sujeito inserido em um mundo de princípios e nuances

patriarcais, a questão da beleza e, também a juventude feminina ressoam com tênue relevância para a mídia. Isso porque a beleza que foge ao padrão feminino magro e jovem é considerada como feia e desagradável. A relação entre a escolha de Sia em não mostrar seu rosto se insere, portanto, dentro de questões de cunho ideológico proveniente de valorações patriarcais intrínsecas à construção do sujeito mulher na sociedade.

Aqui, a mídia age como um outro de si, que interfere na construção do eu-para-o-outro. Percebemos a construção de uma postura de confronto entre a intérprete e a mídia, que recai na escolha de não mostrar o rosto em aparições públicas como *talk shows*, tapetes vermelhos e apresentações ao vivo, pois seu processo de envelhecimento não é bem aceito e ela estaria exposta ao julgamento de uma beleza aceitável. Em um ato de preservação de sua imagem e da visibilidade de seu corpo, esse sujeito se recolhe aos cantos dos palcos em apresentações, de costas e de peruca, dando invisibilidade ao seu corpo.

Ao mesmo tempo em que Sia preserva sua imagem da mídia, ela coloca como uma refração de si a bailarina Maddie Ziegler, que, como a cantora, também está com uma peruca branca. Há um conflito entre expor a si mesma e expor ao outro, pois a bailarina, ainda criança, tem seu rosto e corpo expostos ao apresentar-se com um *collant* bege, simulando nudez (essa relação de exposição será aprofundada mais adiante, na análise das cenas do vídeo). Tanto a mídia como a dançarina atuam como outros que constroem a imagem do sujeito, fragmentadas em um jogo de forças entre exposição do corpo do eu e do outro e a relação de resistência contra a mídia e a sociedade machistas.

Há um jogo de forças ideológicas na construção estética do sujeito. Conforme Bakhtin (2015), essas forças chamadas de centrípetas e centrífugas (termos criados a partir da Física mecânica) caracterizam um movimento de aproximação e afastamento concêntrico e excêntrico dos enunciados entre si, dentro de uma esfera ou em relação a outras, a partir de forças sociais econômicas e ideológicas ali veiculadas. Nesse caso, apontamos uma divergência na construção de Sia no que constitui sua imagem para a mídia, pois ao mesmo tempo em que ela esconde seu rosto e seu corpo, em uma tentativa de contestar a objetificação da mulher na mídia, ela expõe um outro corpo em seu lugar. Além disso, tamanho esforço em se esconder acarreta um efeito de estranhamento e de curiosidade no público e acaba, por sua vez, sendo também uma estratégia de marketing para promoção da cantora.

Conforme apontamos já na introdução deste texto, essa configuração pública não era presente até seu álbum *1000 forms of fear*, lançado em 2014. Por esse motivo, notamos uma mudança em sua arquitetônica, isto é, na construção da obra como uma unidade, um todo estético (MEDVIEDEV, 2012). A força organizadora dos elementos é uma resposta axiológica. No caso, uma resposta em relação à mídia e à exploração da imagem da mulher, refletida e refratada em sua construção estética feita majoritariamente em preto e branco, marcada pela ausência do rosto de Sia e pela presença de uma peruca, com fundos escuros e mais sóbrios em comparação com as capas de álbuns mais antigos, como *We are born* (2010) e *Some people have*

real problems (2008), em que seu rosto aparece em foco, com fundos nas cores rosa e azul claros, delicados e com toque lúdico.



Figura 1 - Na sequência, os álbuns *1000 forms of fear* (2014), *We are born* (2010) e *Some people have real problems* (2008)⁵.

Podemos considerar, ao observarmos as capas dos três álbuns em questão, que há diferentes projetos de dizer em cada um desses enunciados, que se tornam concretos nas cores e na identificação do rosto no caso de *We are born* (2010) e *Some people have real problems* (2008) e na ausência do rosto e no fundo escuro de *1000 forms of fear* (2014). Consequentemente, denota outra fase musical de Sia e outro momento de refração de sua imagem como mulher e cantora na mídia. Vale ressaltar que a análise das capas dos álbuns em si gera material para um outro trabalho e foge do nosso objetivo principal com o artigo em questão, focado na análise da performance da artista.

Ao pensarmos na constituição arquitetônica da performance e na constituição do sujeito Sia em sua relação de alteridade com o outro, pensamos em seu posicionamento axiológico e nos índices valorativos que atuam como plano de fundo de sua posição de não-álibi no existir. O ato constitutivo de Sia é a resposta aos seus outros, que como vimos anteriormente, são a mídia e seu público. Ao impor como marca de sua identidade artística a não-face como face, a artista opta por um lugar único no existir-evento e essa escolha é um ato responsivo e responsável que transcende o plano visual de seu projeto estético. A peruca, como peça de figurino utilizada no intento de esconder o rosto, para além de uma peruca, nesse projeto de dizer da cantora, é percebido como um signo ideológico que aponta para os índices de valor intrínsecos ao uso da mesma.

Pela filosofia da linguagem bakhtiniana, compreendemos o signo ideológico como elemento essencial da linguagem, que se materializa nas mais diversas formas e tons, em diferentes manifestações da linguagem. Percebemos os objetos constituintes do cenário da performance de *Chandelier*

5. Disponível em: https://www.amazon.com/dp/B00KEC48TS/ref=ntt_mus_ep_dpi_3/143-7407685-8144423. Acesso em: 28 fev. 2021.

no *The Ellen Show* como signos ideológicos, já que a partir do momento em que tais materialidades reverberam valores translinguísticos que excedem o plano físico de sua existência e se banham nas relações de ordem cultural, política e econômica da nossa sociedade, estão no domínio do ideológico. As cores, a disposição imagética do cenário, os móveis escolhidos e as opções de figurino se dão dentro de propósitos arquitetônicos que, por sua vez, se constituem no âmbito das ideologias.

Em *Que é a Linguagem*, texto de 1930, Voloshinov explora a construção progressiva do conceito de linguagem e sua relação com o desenvolvimento das culturas humanas primitivas nas formas de organização social atualmente conhecidas e reflete, nesse contexto, sobre a constituição ideológica do ato do sujeito.

Essa organização extremamente primitiva, que vinha se tornando complexa gradualmente, gerou sucessivos estados da *compreensão* do mundo circundante e da *relação* com ele, em outras palavras, da *ideologia* em formação do homem, experimentando reciprocamente sua influência (VOLOSHÍNOV, 2013, p. 138).

A ideologia passa a ser fator constituinte das relações humanas e da linguagem que permeia essas relações. Ela é inerente ao ato humano dentro da cultura, e os índices ideológicos se refletem e refratam no ato enunciativo do sujeito, na atividade da linguagem, na alteridade com o outro dentro de uma cultura específica. O domínio do ideológico se estabelece em um ponto de intersecção com o domínio das atividades humanas e da linguagem, pois no ato comunicativo, na relação com os elementos constitutivos da arquitetura do mundo real, o sujeito dialoga, responde e incita respostas que se inserem dentro das manifestações ideológicas da sociedade. Ao se impor discursivamente, o sujeito atua no conflito de vozes sociais que banha sua existência própria como ser social. Seu ato, por sua vez, cria confrontos valorativos à medida que sua resposta provoca demais respostas.

Ao defender que a progressão complexa das organizações humanas a partir da comunicação entre sujeitos culmina no desenvolvimento de relações hierárquicas e de trabalho e, conseqüentemente, nas ideologias, o autor russo nos direciona a pensar em como a luta de classes originada no trabalho organizado e na hierarquização das relações em agrupamentos humanos primitivos gera índices de valor. A fala dos sujeitos, como atos enunciativos, passa a reverberar valores sobrepostos na linguagem. Ao responder ao outro por meio do gesto, da fala, do grito e do silêncio, cada mínimo sinal dessa comunicação aponta para valores que transcendem a materialidade própria do som e do tom da voz ou a forma da gesticulação, pois tais detalhes mínimos remetem à construção ideológica do mundo real que contextualiza o ato de fala.

Os valores ideológicos são, portanto, intrínsecos ao signo linguístico que é, por sua vez, indiscutivelmente ideológico. A ideologia é inerente

ao signo, pois ele reverbera os índices valorativos das lutas de classe de nossa sociedade. No nível do signo se refletem e refratam o teor ideológico do confronto de interesses sociais proveniente das super e infraestruturas. Como um campo de confronto entre vozes sociais, o signo demonstra o choque contínuo de vozes e manifestações sociais que divergem e convergem entre si, em um movimento ininterrupto e infinito. Nesse campo de lutas se interseccionam manifestações ideológicas de cunho contraditório que se exteriorizam na linguagem, no ato enunciativo do sujeito. No durame dessa luta, que se dá no signo ideológico, os índices de valores que apontam para a problemática da objetificação do corpo da mulher pela mídia se alojam num jogo ideológico de choque entre interesses de diferentes esferas e grupos sociais.

Ademais, por esse ângulo, entendemos que o ato enunciativo se sustenta a partir das diferentes dimensões da linguagem, verbal, vocal e verbivisual, articuladas no que denominaremos aqui como verbivocovisualidade da linguagem. Bem como a ideologia, tais elementos são constitutivos da linguagem, sendo parte inerente a qualquer construção enunciativa, seja ela materializada em quaisquer possíveis modalidades. À parte do que se refere à materialidade dos enunciados, a vocal/oralidade, a visualidade e a verbalidade figuram como dimensões inseparáveis no ato enunciativo. Aquilo que se diz em uma canção carrega em seu bojo o teor dessas dimensões, pois os valores ideológicos particulares a elas também ali se alojam. Assim, embora seja a canção materializada em sua forma musical e verbal, também nela se verifica a visualidade, por exemplo, já que múltiplas valorações típicas da cultura e das ideologias se dispõem no espaço da materialidade e transcendem esse espaço. O musical e o verbal da canção são limiares ultrapassados pela significação inerente às dimensões da linguagem que, por sua vez, apresentam essencial papel na atividade da compreensão dialógica pelo sujeito, funcionando como ponto de partida para as relações de diálogo entre os elementos extraverbais que se fazem presentes.

Nesse sentido, o termo, inicialmente explorado por James Joyce e, também utilizado por Décio Pignatari abarca, aqui, o sentido global do enunciado, independentemente de sua forma. Portanto, partimos de tal pressuposto cunhado por Paula e Serni para defendermos a constituição verbivocovisual da performance a ser analisada no próximo tópico.

O termo verbivocovisual foi cunhado por James Joyce e utilizado de maneira metafórica por Décio Pignatari para tratar da linguagem da poesia concreta. Também se utiliza aqui a expressão de maneira metafórica, pois ela não só abarca como explícita as dimensões constituintes da linguagem, como pensada pelo Círculo de Bakhtin. A verbivocovisualidade diz respeito ao trabalho, de forma integrada, das dimensões sonora, visual e o(s) sentido(s) das palavras. O enunciado verbivocovisual é considerado, em sua potencialidade valorativa (PAULA; SERNI, 2017, p. 179 – 180).

A verbivocovisualidade é, desse modo, não apenas uma característica de enunciados compostos por materialidades verbais, visuais e sonoras, mas um aspecto constituinte da própria linguagem e, conseqüentemente, dos enunciados em geral. Isso ocorre pois “As relações dialógicas, na construção de sentido do enunciado, ocorrem de forma verbivocovisual, a partir das marcas e vestígios presentes no ato enunciativo; por meio da construção discursiva realizada pelo sujeito que, ao conceber seu projeto de dizer, apoia-se na tridimensionalidade da linguagem(...)” (PAULA; LUCIANO, 2020, p. 123), ou seja, as relações de diálogo estabelecidas no ato enunciativo se dão na e pela verbivocovisualidade, já que a própria constituição da linguagem pressupõe a tridimensionalidade verbal, visual e sonora.

Sobre a tridimensionalidade, Paula e Luciano (2020) discorrem que:

Volóchinov afirma ser a consciência constituída por signos verbais, visuais e sonoros, objetivada em esferas de atividade humana e, simultaneamente, parte da realidade material e uma força constitutiva da realidade social. Dessa forma, a consciência é definida, estabilizada e objetivada ao mesmo tempo por material sócio-verbal, visual e sonoro, logo, o sujeito é constituído – visto que esse só é efetivado na existência ao tomar consciência de si – de maneira verbivocovisual. Assim, compreendemos que a linguagem é verbivocovisual porque o sujeito se constitui tridimensionalmente, ao passo que a consciência se constitui de maneira verbivocovisual, pois a linguagem se caracteriza e se comporta dessa maneira.(p. 112).

A análise da verbivocovisualidade é, portanto, indispensável para a compreensão dos valores sociais e culturais que transcendem a enunciação, já que o enunciado é, desse ponto de vista, tridimensional e, como consequência, também verbivocovisual. Essa natureza linguística e social da linguagem é, também, marcada por ideologias e embates ideológicos, isso pois “Os conflitos sociais em embate no signo ideológico transcendem na obra a partir da semiotização no enunciado verbivocovisual, dado que o signo ideológico refrata e reflete esses conflitos da vida para a obra e da obra para a vida.” (SANTANA, 2017, p. 20), ou seja, essas materialidades constituintes do enunciado são valoradas, já que toda enunciação é sempre situada em um processo enunciativo que é potencialmente valorado.

As valorações que identificamos nos enunciados são parte do processo dialógico da linguagem, no qual todo enunciado é constituído como resposta a outros enunciados e responde, involuntariamente, a embates sociais e ideológicos. Para a presente análise, a reflexão sobre a verbivocovisualidade da linguagem apresenta relevância com o propósito analítico da performance de Sia no *The Ellen Show* no que concerne aos aspectos valorativos constituintes dessa enunciação que são, por sua vez, fundamentos essenciais para análise das valorações socioculturais imbricadas na disposição estética da mencionada performance.

3. HORA DO SHOW: A PERFORMANCE EM ANÁLISE

A delimitação de nossa análise ao vídeo da performance da canção *Chandelier* no *The Ellen Show* se justifica por ser esta uma apresentação ao vivo que sintetiza no espaço físico do palco a presença da cantora em sua relação com a dançarina, visto que, dentre nossos propósitos analíticos, há também o foco na relação dialética de projeção do sujeito Sia na dançarina. Esta última é representada em uma espécie de nudez transcrita no *collant* cor nude que denota esse outro de Sia também como uma refração desse próprio sujeito. Assim, adentro de tal proposta, voltamos nossos olhares a essa projeção da cantora que, por sua vez, responde ao embate ideológico da mídia no que concerne aos ideais de beleza e aos estereótipos de feminilidade idealizada veiculados nessa esfera.

A disposição dos sujeitos Sia e a dançarina na cenografia denotam o conflito ideológico que habita no lugar ocupado pela cantora, que verificamos aqui como um lugar de vários embates entre diferentes sujeitos (Figura 2). De um lado, Sia se posiciona de costas, ao fundo do palco, tendo sobre si a luz de um holofote que vem de cima e projeta sua sombra na parede. O vestido rosa-bebê da cantora, que pouco lhe demarca a silhueta e possui uma modelagem que remete à vestidos infantis, contrasta com a roupa da dançarina, um *collant* que, por sua vez, marca cada parte do corpo da criança que dança e que simula uma condição de nudez desse corpo. O figurino da performance denota traços da alteridade entre esses sujeitos e da construção dialógica da dançarina que refrata a imagem de Sia em sua própria imagem. A questão do espelhamento dos gestos será analisada nas Figuras 4 e 7.



Figura 2 - Maddie e Sia ao fundo (THEELLENSHOW, 2014, 00:02:45).

A nudez simulada nos direciona a pensar no corpo exposto, descoberto, e à mostra, em uma adjetivação de vulnerabilidade e fragilidade do próprio sujeito desnudo. Essa ideia da fragilidade também se faz presente na letra da canção *Chandelier*, em que há o tom de uma existência conflituosa, “Sun isup, I’m a mess/ Gottaget out now/ Gottarunfromthis/ Here comes theshame/ Here comes theshame/ One, two, three, one, two, three, drink/ One, two, three, one, two, three, drink/ One, two, three, one

, two, three, drink/ Throw ‘em back till I lose count”⁶ (THEELLENSHOW, 2014, 00:02:02). A noção da fragilidade denotada nesse figurino cru de Maddie Ziegler, a dançarina, aponta, portanto para uma metáfora da fragilidade do sujeito vulnerável que se expressa na canção: com voz rasgada, ele canta que vai beber todas, precisa fugir e está destruído.

Ao mesmo tempo, a noção da fuga se relaciona ao exagero e abuso de bebidas na busca por um alívio do desespero do sujeito, que se faz presente logo no título da canção, *Chandelier*, traduzido como “candelabro” ou “lustre” e, também no refrão da mesma. “Swinging from the chandelier”, na língua inglesa, é uma expressão idiomática que remete à diversão extrema, à agitação e divertimento exacerbados. A tradução literal indicaria “me balançar no lustre”, do qual compreende-se o sentido de “divertir-se até chacoalhar o lustre”, fazer tanta bagunça que o lustre até balance no teto. No refrão, há uma acentuação do desespero, pela vontade de diversão sem limites e incontrolada em “I’m gonna swing from the chandelier/ From the chandelier/ I’m gonna live like tomorrow doesn’t exist/ Like it doesn’t exist”⁷ (THEELLENSHOW, 2014, 00:00:56), quando o eu-lírico propõe que se divertirá sem limites, como se não houvesse amanhã. A dançarina se movimenta com brutalidade, se joga e pula com maior rapidez, em sincronia às batidas da música e à voz rasgada de Sia. Esse casamento rítmico entre dança e musicalidade concretiza a atmosfera de peso e desespero entre os movimentos bruscos da dança, o tom de aflição da voz que soa como retalhada e grita e as batidas aceleradas e mais altas da canção.

Ao mesmo tempo, a própria disposição do cenário aponta para uma atmosfera destruída, de cores escuras, com buracos na parede, quadros na parede tortos e a ponto de cair, colchão velho jogado no chão e o próprio chão cheio de manchas, todos em cores escuras e pouco coloridas, variando em escalas de bege, cinza e um verde pouco vivo (Figura 3). Há um cenário de fragilidade que faz emergir o teor de desespero da letra da canção, do sujeito em desespero que precisa fugir, que busca por um ponto de fuga na bebida e afirma que vai beber todas até perder as contas. Essa fuga, por sua vez, aliada aos demais aspectos desse discurso, remete à própria fuga que se dá na performance de Sia. A fuga implicada na performance de costas, na peruca que cobre seu rosto e impede que a plateia a veja e também na projeção da cantora na dançarina Maddie Ziegler.

6. O Sol nasceu, estou destruída/ Preciso sair/ Tenho que fugir disso/ Aí vem a vergonha/ Aí vem a vergonha/ Um, dois, três, um, dois, três, beba/ Um, dois, três, um, dois, três, beba/ Um, dois, três, um, dois, três, beba/ Beber até perder a conta” (Tradução nossa)

7. “Vou divertir até chacoalhar o lustre/ Balançar o lustre/ Vou viver como se não houvesse amanhã/ Como se não houvesse amanhã” (Tradução nossa)



Figura 3 - A sombra projetada de Sia na parede (THEELLENSHOW, 2014, 00:00:43).

Conforme discorrido em nossa discussão teórica, no enunciado em questão, a natureza tridimensional presente em todo o ato enunciativo e no projeto de dizer torna-se aqui concreta, materializada no enunciado sincrético.

A composição estética da obra, embora seja uma composição materializada e concreta, que é visível e audível, remete, involuntariamente, à tridimensionalidade da linguagem e às valorações socioculturais que contextualizam esse enunciado. Os elementos visuais, sonoros e verbais constituintes da cena são, além de concretos, também sociais e culturais e, portanto, valorados.

A fuga, a fragilidade e o desespero fazem-se presentes na letra da canção, na coreografia e gestos espelhados na dança, no figurino, na composição de elementos cenográficos, luzes e cores utilizadas para compor o cenário do palco, e na voz da intérprete da canção, cada qual a sua maneira e toda essa construção do enunciado denota uma valoração sobre a fragilidade do sujeito que tenta escapar de sua condição atual.

Quanto à relação dialética que se faz presente no ato do sujeito com seu outro, ao esconder-se aos fundos do palco e incorporar Maddie Ziegler como um reflexo e refração de si, há um deslocamento da objetificação do corpo ao qual Sia resiste ao se ocultar em suas apresentações, enquanto se projeta a imagem da menina que dança. Além de passar a ser a dançarina o centro de movimento e atenção do palco, o *collant*, que aparece também como uma exploração da fragilidade, contorna todos os ângulos do corpo da dançarina, colocando-a como um corpo completamente vulnerável à objetificação a qual Sia se recusa por meio de sua performance.

O corpo, nessa semiose, mais que corpo biológico de carne e osso, ressoa valorações discursivas do âmbito da cultura e das ideologias. O corpo enquanto corpo é vivo não apenas organicamente, porém também, socialmente, e a representação que se faz desse corpo na arte acarreta conflitos sociais. Como signo ideológico, inserido em um contexto de múltiplos elementos valorativos, ele também denota sentidos nesse espaço ao se relacionar com os demais elementos ideológicos que o entornam. A tentativa de ocultamento do rosto de Sia como protesto à indústria midiática que a objetifica e cobra que ela seja uma mulher jovem e bela faz com que entre em cena um outro corpo que, por sua vez, passa a sofrer outras conotações ideológicas por parte dessa indústria.

Assim, a construção de Sia na performance é uma construção que dialoga com a própria performance da dançarina e com as opções de figurino e disposição do cenário. Como sujeito semiotizado nesse enunciado, a construção social de Sia depende desse outro- dançarina, e das valorações ideológicas indissociáveis dos elementos estéticos do palco. O jogo de sentidos desse

enunciado emerge das dimensões da linguagem, do conjunto de ideologias que se confrontam no âmago de cada signo, de cada aspecto desse enunciado.

Nesse sentido, confirmamos que as materialidades verbais, visuais e vocais encontram-se em harmonia para a construção do sentido da performance, como ocorre no refrão da canção analisado anteriormente. Como trata-se de uma performance em vídeo, todas as dimensões da linguagem encontram-se aqui materializadas em um enunciado sincrético de maneira que voz (som), gestos e coreografia (visual) e letra da canção (verbal) estão sincronizados, conforme observamos na imagem abaixo, na qual “One, two, three” é enunciado ao mesmo tempo em que Maddie realiza movimentos coreografados:



Figura 4 - Um, dois, três (THEELLENSHOW, 2014, 00:00:45-6).

Em meio à coreografia, Maddie faz um sinal de despedida (THEELLENSHOW, 2014,00:02:45), movimento espelhado por Sia, o qual remete a uma vontade de ir embora, em uma tentativa de fuga vislumbrada em diversos momentos da performance, especialmente na ida à janela (THEELLENSHOW, 2014, 00:02:39), no vídeo ao vivo e, também, na ida ao corredor (SIAVEVO, 2014, 00:02:38- 00:02:51), no videoclipe oficial. No primeiro caso, o sujeito vai até a janela e volta cambaleando, em uma indicação de que esta, símbolo de liberdade e tentativa de saída daquele ambiente, não pode ser aberta e, conseqüentemente, não há fuga daquele local e situação. No segundo, a ida ao corredor também simboliza uma tentativa frustrada de fuga, pois, na realidade, ele não sai do apartamento.

Entendemos o corredor como um não-espço, pois ele tem a função de levar alguém a algum lugar, mas não é um lugar em si mesmo, semelhante à estrada, analisada por Bakhtin em sua discussão sobre o cronotopo (1988). No caso, ele traz em si o escape em potencial, assim como a porta e janela, mas, como um labirinto, o sujeito volta ao ponto inicial, preso, sem saber como sair. Ele dança freneticamente, pula, não para de se mover, porém se choca com as paredes (THEELLENSHOW, 2014, 00:02:48 e 00:02:53), com a janela e ainda se encontra no mesmo ambiente fechado.

Tais elementos que ocorrem no visual também estão em consonância com o verbal e o vocal. Na canção, ouvimos “But I’m holding on for dear life / Won’t look down, won’t open my eyes / Keep my glass full until morning light / ‘Cause I’m just holding on for tonight / Help me, I’m holding on for dear life”⁸ (THEELLENSHOW, 2014, 00:03:07 - 00:03:20).

Há uma tristeza presente tanto na voz quanto nas frases cantadas, enunciadas em tom decrescente. O sujeito a que essa canção se refere está se agarrando à vida, em uma tentativa frustrada de fuga. Ele está figurativamente preso em um ciclo de repetição e escapismo por meio de bebidas e festas. O refrão se repete e também os atos do sujeito: “One, two, three, one, two, three, drink”⁹ (THEELLENSHOW, 2014, 00:02:12 - 00:02:14). Ele bebe até perder a conta, repete a fuga pelas festas com o intuito de aguentar somente hoje. Nesse sentido, além da tristeza, notamos um ciclo de comportamentos que levam ao mesmo local, assim como na dança.

O sentimento de prisão causa uma tensão claustrofóbica no sujeito, sufocado em um apartamento velho, em ruínas. Vemos materializado o sufocamento na dança, nos gestos teatrais, gritos, esperneios, choros e movimentos frenéticos, bem como na voz rasgada de Sia, que grita no refrão, pedindo ajuda para sair desse ciclo de festas, falsa liberdade que aprisiona o sujeito.

No momento da canção em que o sujeito pede ajuda, pois está aguentando somente hoje (“Help me, I’m holding on for dear life”), Maddie vai novamente até a janela e utiliza as cortinas para se sufocar, como vemos na imagem abaixo:



Figura 5 - Maddie sufoca-se na janela (THEELLENSHOW, 2014, 00:03:12).

Aqui, o sujeito se sufoca tentando subir desesperadamente enquanto busca por ar ao mesmo passo em que a cortina se fecha cada vez mais em sua garganta. A cortina é, figurativamente, a corda no pescoço de um condenado e a janela, o local por onde o sujeito quer “voar como um pássaro na noite” (“I’m gonna fly like a bird through the night”, em THEELLENSHOW, 2014, 00:02:50 - 00:02:51).

A aproximação entre o valor de liberdade e os signos pássaro e janela é construída desde o início do vídeo, de modo que a sua importância é revelada ao longo da performance. No início, há um foco na janela, com Maddie contra a luz, enquadrada entre os limiares, como um pássaro agachado, pronto

8. Mas eu estou me agarrando à vida / Não vou olhar para baixo, não vou abrir meus olhos / Meu copo vai ficar cheio até o amanhecer / Porque eu estou aguentando só por hoje à noite / Me ajude, eu estou me agarrando à vida (Tradução nossa).

9. Um, dois, três, um, dois, três, beba. (Tradução nossa).

para voar. O ponto de fuga do cenário e das imagens selecionadas também é a janela, centro de atenção do espectador e figurativamente o local por onde o sujeito tenta fugir, como um pássaro. No entanto, em frente a ela está a cortina, o objeto de sufocamento e seu oposto. Deixamos claro que, a partir de nossa perspectiva da linguagem, os sentidos não se encontram nos signos, mas são construídos no ato de enunciação.

Nesse sentido, cortina e janela adquirem na performance a natureza de signos ideológicos que refletem e refratam, respectivamente, a prisão e a liberdade desejada para o sujeito, inserido em um grupo social, histórico e cultural que considera a bebida e as festas como medidas de escapismo a conflitos e problemas pessoais.

Também a câmera, no videoclipe da canção, atua como um elemento agravante para a claustrofobia presente em ambos os vídeos:



Figura 6 - Enfoque claustrofóbico da câmera(SIAVEVO, 2014, 00:03:01).

A câmera persegue Maddie pelos cantos ao longo do videoclipe, junto a seus pés (SIAVEVO, 2014, 00:00:20), junto ao seu corpo quando ela está no canto do quarto (SIAVEVO, 2014, 00:00:58) e também pelo corredor, em um jogo de aproximação e afastamento. Justamente no momento em que ela se enforca com a cortina (SIAVEVO, 2014, 00:03:01-00:03:07), a câmera dá um *close* em seu rosto, também a sufocando, conforme a figura 5.

Esses elementos combinam-se uns aos outros e atuam em conjunto para a construção de sentido da vulnerabilidade desse sujeito da performance e da canção. Apontamos uma tensão entre vulnerabilidade e abrigo encarnados em um conflito entre Sia e Maddie, entre facetas de um “eu” fragmentado, no momento em que Maddie aponta o dedo à Sia em sua performance, como o outro que a julga de fora, enquanto ela se encolhe, se abraça e se dá colo, buscando abrigo em si mesma (THEELLENSHOW, 2014, 00:03:27 - 00:03:33).

Há uma posição de vulnerabilidade da cantora que pode ser relacionada à sua posição conflituosa a respeito de exposição na mídia, conforme discutimos anteriormente. Sia é colocada a julgamento enquanto Maddie, refração de si, está com um *collant* que simula nudez, mais uma vez relacionado à vulnerabilidade. Seu próprio eu lhe aponta o dedo e lhe julga, um outro que a compõe, que constrói o sentido de autojulgamento ou de uma projeção do julgamento do outro-mídia.

Por fim, Maddie (e Sia, em um gesto espelhado), encerram a canção e a performance com um agradecimento, como ao fim de um espetáculo:



Figura 7 - Sia e Maddie agradecem (THEELLENSHOW, 2014, 00:03:47).

Trata-se de um agradecimento cínico, feito com olhos arregalados e sorriso forçado repetidamente, como um gesto que deve ser feito por obrigação. O espetáculo se encerra e os sujeitos Sia e Maddie agradecem, cnicamente, a atenção da mídia e sua exposição. Esse gesto teatral possibilita uma leitura de que a apresentação (e talvez a vida pública da cantora) é uma encenação, em que o sorriso é forçado e a alegria é falsa, assim como a liberdade.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo do texto, procuramos demonstrar como os conflitos inerentes ao sujeito Sia são semiotizados na performance, na relação arte e vida, em sua apresentação de costas e na refração por meio da dançarina Maddie, além da entoação e da letra da canção, marcadas pela tristeza, desespero e vontade de liberdade, presentes também na coreografia e na cenografia. Conflitos entre os valores de liberdade e prisão fazem-se presentes em todo o vídeo da performance, o que, em sua configuração, culmina em um julgamento de si e do outro. Esse julgamento de si e do outro, por sua vez, remete à questão do desespero e da fuga como elementos decisivos do projeto arquitetônico desse sujeito que, por sua vez, responde à problemática ideológica da objetificação da mulher na esfera midiática.

O percurso analítico nos comprovou que a análise do videoclipe deve ser feita com vistas à verbivocovisualidade constituinte da linguagem, tendo em vista sua natureza tridimensional. Desse modo, quando analisamos as características do cenário, a letra da canção, as performances da bailarina e da cantora e outros elementos desse enunciado, tais aspectos materiais são, também, ideologicamente valorados, pois refletem e refratam índices de valores e embates de ideologias sociais.

Nessa perspectiva, apercebemo-nos da construção do sujeito Sia como um dado dialógico que, em sua relação com seus outros, neste caso de análise, Maddie e mídia, responde e é construído na dinâmica dessas relações. Ademais, verificamos que o processo de construção de sentido da performance de Sia no programa *The Ellen Show* se dá nessas relações dialógicas a partir da verbivocovisualidade imanente à linguagem, a contar das dimensões verbais, visuais e vocais nesse enunciado sincrético. O trabalho realizado

contribui aos estudos da área, portanto, no que se refere ao estudo da construção socioideológica do sujeito em suas relações e também no que concerne à sua construção a partir da essência verbivocovisual da linguagem.

Entre as perspectivas futuras trazidas por este estudo, temos a abertura para possíveis estudos sobre a tridimensionalidade da linguagem e, também, sobre o próprio objeto aqui estudado. Ressaltamos que, embora neste trabalho tenhamos trabalhado a tridimensionalidade da linguagem em um enunciado sincrético, ela também pode ser percebida e analisada em outras materialidades enunciativas.

Além das perspectivas de análise colocadas anteriormente, outra possibilidade que se coloca, é o estudo das capas dos álbuns *1000 forms of fear* (2014), *We are born* (2010) e *Some people have real problems* (2008), trazidos na análise como cotejo e que são materiais férteis para futuras análises.

SIA'S PERFORMANCE: IDEOLOGICAL CONFLICTS AND VERBIVOCOVISUALITY

ABSTRACT: This paper intends to analyze the verbivocalvisual performance of the singer Sia in the television program *The Ellen DeGeneres Show* (2014) in what it concerns to the sociocultural valuations imbricated in the representation of this subject. From the Philosophy of Language of the B.M.V. Circle (Bakhtin, Medvedev, Voloshinov) the concepts of subject, ideology, dialogue and architectonic, as well as the notion of verbivocovisuality (PAULA, 2014) are used. The objective is to reflect on the ideological conflicts demarcated in the artist's performance as an affront to the entertainment industry and the objection of the woman's body. According to an analytical-descriptive methodology, one starts from the enunciative materialities for the discourse translinguistics aspects. It is expected, based on the discussion proposed, to point how are configured the ideological confrontation reflected and reproduced in Sia's performance and, thus, contribute to studies of the sociocultural construction of the subject in the Bakhtinian episteme.

KEYWORDS: Sia. B.M.V. Circle. Subject. Ideology.

REFERÊNCIAS:

BAKHTIN, M./VOLOSHINOV, V. N. **Discurso na vida e discurso na arte: sobre poética sociológica.** Tradução de C. A. Faraco; C. Tezza. Circulação restrita.

BAKHTIN, M. **Estética da Criação Verbal.** São Paulo: Martins Fontes Editora, 2011.

BAKHTIN, M./VOLOSHINOV, V. N. (VOLOCHINOV). **Marxismo e filosofia da linguagem.** São Paulo: Hucitec, 1997.

BAKHTIN, M./VOLOSHINOV, V. N. **Para uma filosofia do ato responsável.** São Carlos: Pedro & João Editores, 2011.

BAKHTIN, M./VOLOSHINOV, V. N. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance.** São Paulo: HUCITEC, 1988.

CHANDELIER (Official Video). SiaVEVO. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2vjPBrBU-TM> Acesso em: 11 de março de 2017.

MEDVÍEDEV, P. **O Método formal nos estudos literários.** São Paulo: Contexto, 2012.

PAULA, L.; LUCIANO, J. A. R. **A tridimensionalidade verbivocovisual da linguagem bakhtiniana.** Linha D'Água (Online), São Paulo, v. 33, n. 3, p. 105-134, set.-dez.

PAULA, L.; SERNI, N. M. **A vida na arte: A verbivocovisualidade do gênero musical.** Revista Raído, Dourados, v.11, n. 25, p. 178 - 201, jan./jun. 2017.

SANTANA, Bárbara, Melissa. **La Majorité Opprimée: ironia e inversão na crítica a imagens de feminino e masculino.** 2017. 185f. Dissertação (Mestrado em Linguística e Língua Portuguesa). Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Araraquara, 2017.

SANTANA, B. M. Análise de comentários no Youtube: embates ideológicos nas respostas ao filme Cinquenta tons de cinza. **EID&A - Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação**, Ilhéus, n. 15, p. 43-57, jan./jun.2018.

SIA PERFORMS 'CHANDELIER'. The Ellen Show. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ILTZ8qZbNK0>. Acesso em: 11 de mar. 2017.

SIA: Top Albums. **Amazon Music**, s/d. Disponível em: https://www.amazon.com/Sia/e/B000APTSYO/ref=pd_sim_bl_1?pd_rd_w=SOgiY&pf_rd_p=5dadclab-1aea-4988-b62f-4dbe559e6cca&pf_rd_r=BXTR25QDN109PGWZGA0E&pd_rd_r=f102ada8-9e5c-4511-87d-3-4c8318d44112&pd_rd_wg=U43xu&pd_rd_i=B071DQ6KBW. Acesso em: 28 fev. 2021.

VAUTHIER, B. **Autoridade e tornar-se autor:** nas origens da obra do “Círculo B.M.V.” (BAKHTIN, MEDVEDEV, VOLOCHINOV). In: PAULA, L. de; STAFUZZA, G. (Org.). *Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável. v. 1. Série Bakhtin – Inclassificável.* Campinas: Mercado de Letras, 2010.

VOLOSHINOV, V. N. Que é a linguagem? In: **A Construção da Enunciação e outros Ensaios.** Tradução de João Wanderley Geraldi. São Carlos: Pedro & João Editores, 2013.