

Corpo e Diálogos Visuais: a Performance de Bonham em *Moby Dick*, no *Earls Court Arena*¹

Rosane Oliveira SAMPAIO²
Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA

RESUMO

Diante da afirmação de que os atos performáticos são fenômenos cuja emergência se dá a partir da interação do artista com seu público, o problema de pesquisa que se desenha neste artigo se propõe a investigar e entender como a performance de John Bonham, baterista do Led Zeppelin, a partir de reiteraões e singularidades, relaciona-se com o gênero rock. Assim, um olhar será lançado sobre a sua performance no produto audiovisual *Earls Court Arena*. Além dos aspectos relacionados às questões mediáticas atreladas às performativas, estabelece-se nesse trabalho um vínculo entre performance e gênero musical, considerando que o Led Zeppelin é uma banda que se inscreve no gênero rock e dialoga com suas convenções.

PALAVRAS-CHAVE: performance; gênero musical; audiovisual; comunicação.

As questões relacionadas à performance (manifestações corporais, gestos e voz) apontadas por Zumthor (2000) e à *poética da conduta*, por Galard (2008), bem como aspectos relacionados ao gênero musical, em Jeder Janotti (2006), e ao audiovisual, em Bordwell (2008), foram base para a tessitura do percurso analítico a que se propôs esse capítulo. A partir do caminho apresentado acima foi possível construir uma argumentação em torno da emergência da performance musical em dispositivo audiovisual e dos motivos pelos quais determinados sentidos foram atribuídos a ela.

Além disso, houve a preocupação em considerar o espectador como o receptor das imagens, não o público pagante que viu as apresentações ao vivo. Por outro lado, essa estratégia não significa que o público ali presente não pode ser considerado, mas sim que, por se tratar de uma análise de um produto audiovisual, pressupõe-se a presença de um espectador que frui as performances mediatizadas pela tela. Considerando essa afirmação, pode-se dizer que a análise percorre um caminho específico que aceita a premissa de que a emergência de sentidos, a partir dos meios aqui colocados, acontece de maneira próprio.

¹ Trabalho apresentado no GP de Estéticas, Políticas do Corpo e Gênero, XVIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestre do Curso de Comunicação, PósCom-UFBA, e-mail: rosesampaio2@hotmail.com.

Assim, acreditando em um aspecto comunicacional constitutivo da performance, a relação que é estabelecida entre atos performáticos e características fundantes do campo da comunicação permite que a reflexão organizada nas próximas páginas se oriente por um caminho satisfatório. Pensando sobre essa perspectiva, Zumthor (2007, pg.35), ao afirmar que *as regras da performance – com efeito, regendo simultaneamente o tempo, o lugar, a finalidade de transmissão, a ação do locutor e, em ampla medida, a resposta do público – importam para a comunicação tanto ou ainda mais do que as regras textuais*, autoriza o vínculo que foi determinado no capítulo que se inicia.

O foco da performance que será vista e analisada é o solo de John Bonham em *Moby Dick*, quarta faixa do disco Led Zeppelin II, composta por 4:21 minutos. No dia em que fora executada, no show do *Earls Court Arena*, o solo de bateria teve uma duração aproximada de 24 minutos.

Tudo se inicia quando Plant aparece para anunciar a apresentação. Nesse momento, ele se mostra diante do público e das câmeras com o peito nu – sua camisa está aberta –, aparentando estar confortável na posição de “mestre de cerimônias”. Nesse momento, com duração de aproximadamente 1:07 até a entrada dos outros músicos, ele é o único iluminado no palco e sua fala não é acompanhada por nenhum instrumento. Quando a música começa, não se ouve apenas Bonham, mas Page e Paul Jones. No entanto, o primeiro que surge no vídeo é Bonham, fazendo emergir a ideia de que ele agora conduzirá o espetáculo. Por se tratar de um aspecto constitutivo e, portanto, indispensável da canção, a visualização primeira da bateria com seu instrumentista imerso nela cria uma atmosfera cuja performance sugere força e destreza.

Antes de avançar, é salutar analisar a conduta performática de Robert Plant, já que uma das possibilidades interpretativas da sua aparição naquele momento é de elo entre o público e John Bonham. Aliás, no *Earls Court Arena*, os discursos de Robert Plant antes das apresentações aparecem sem cortes, o que pode servir de pista para que a sua imagem se associe a de um mediador. Nesse momento do show, Robert Plant conversa com o público, cantarola displicentemente o trecho de uma canção, ajusta o microfone no pedestal, sacode os cabelos, olha os dedos da mão esquerda e diz que, naquela noite, o filho do baterista Bonham, Jason, com idade de 7 anos, está assistindo ao show. Plant se mostra com o peito nu – sua camisa está aberta –, marca de muitas de suas aparições nos shows, incorporando o papel, assim, de um “mestre de cerimônias”. Enquanto ele fala, ouvem-se gritos e palmas do público. Não se pode esquecer de destacar que em nenhum

momento o público é filmado, o que se subentende que a parte mais importante da cena, naquele momento, é Plant. Além disso, nota-se, nesse momento, que existe uma intencionalidade em representar uma imponência do *frontman*, ao mostra-lo a partir de planos médios, com câmera posicionada de baixo para cima, em que ele surge centralizado, e outros, também médios, que apresentam o perfil de seu corpo. Percebe-se, também, um cuidado em apenas apresentar Robert Plant, já que nenhum outro integrante da banda aparece nos enquadramentos, sugerindo importância desse personagem na linha de frente do grupo. Em outras palavras, ele é o responsável por conduzir o público pelo que será experienciado ali. Um outro aspecto curioso é a luz feita no palco, composta por alguns poucos refletores coloridos que podem ser vistos acima da cabeça de Plant. Nota-se, assim, uma escolha pela inexistência de um cenário e presença de pouca iluminação, porém precisa, necessária para iluminar os músicos e seus instrumentos. Numa outra tendência, vale perceber que, no instante em que há esses relatos de Plant, a iluminação não cumpre qualquer função dramática. É como se fosse necessário para que uma situação prosaica seja destacada, retirar qualquer teor teatral que a iluminação pode provocar. Assim como o vocalista, ela, portanto, emerge no contexto como uma ferramenta estática que apenas anuncia o espetáculo que está sendo executado ali.

Diante de toda essa atmosfera, permite-se concluir que, deparando-se com a figura de um vocalista que se porta como se estivesse deslocado do papel de intérprete, a audiência entra em contato com uma expressão corporal que conota intimidade de relato, de conversa. Dessa maneira, a desenvoltura de Robert Plant para dar seguimento ao que estaria por vir seduz o público, por oferecer o seu corpo, em uma postura de ataque que, ao mesmo tempo, é lânguida e desafiadora, e apresenta possibilidades de comportamentos disruptivos, assim, estabelece um canal dialógico com o público.

Figuras 1, 2 e 3 - Trechos da apresentação da canção *Moby Dick*.



Fonte: Capturas de tela feitas pela autora.

Figuras 4, 5 e 6 - Trechos da apresentação da canção *Moby Dick*.



Fonte: Capturas de tela feitas pela autora.

Nota-se, ainda, que, não há, na sua conduta, gestos agressivos, mas sim um convite a uma performance que celebra o corpo descoberto, os gestos minimalistas, os movimentos corporais que se assemelham aos de uma conversa com alguém próximo espacialmente, posturas que só podem ser percebidas, portanto, quando vistas de perto. Dessa forma, os movimentos de câmera permitem ao espectador/ouvinte uma aproximação do corpo de Plant, colocando-o face à observação de quem o assiste.

É nesse sentido que se afirma a necessidade de considerar como fundamental para a construção da conduta gestual de Robert Plant a presença ostensiva de dispositivos audiovisuais, já que a sua execução em gestos minimalistas, deve-se ao fato de que havia projeção em vídeo, simultaneamente ao show, da sua performance. Por outro lado, há um outro fator aqui necessariamente destacável: a possibilidade do seu vocabulário gestual ser constituído por expressões reconhecidas como delicadas e sutis que reificam a sua performance minimalista. O fato é que Robert Plant não exagera em seus traços expressivos tendo por causa, possivelmente, ou a possibilidade de visualização de sua imagem por um espectador que estivesse longe do palco ou assistindo através da tela a sua performance ou por ter, em sua construção poética da conduta uma expressividade distintiva de outros vocalistas de bandas de rock naquele momento³.

Em relação às manifestações corporais de Plant citadas acima, é interessante notar que ele irá repetir esses gestos em outros momentos do espetáculo, enquanto canta. Isso pode significar que, para ele, cantar e conversar guardam um espaço de interseção e de uma espécie de naturalidade. Evidentemente, essa aura sobre expressões cotidianas, reconhecidas como comuns, é uma construção da relação entre Plant e o público tanto pelo viés audiovisual quanto para um show ao vivo. Em perspectiva sintetizada, seria

³ Vale ressaltar que, no ano em que esses shows foram filmados, David Bowie já tinha realizado e encerrado uma série de shows do álbum *Ziggy Stardust and the spiders from mars* (1973 fora o ano de sua última apresentação). Esse evento é chamado em causa dada à expressão andrógina e delicada possível de ser vista em seus gestos e expressão de Bowie em entrevistas e quando se dirigia ao público nos shows, reforçando uma tendência que transformava ou dilatava o que se pode pensar sobre uma poética do rock que reconhecia traços associados a uma ideia de virilidade masculina perpassada por gestos fortes e rígidos.

como se o vocalista convidasse a audiência a um contato com seu corpo através de gestos prosaicos e cotidianos. Sobre esse contato, Paul Zumthor afirmará que

O intérprete, na performance, exibindo seu corpo e seu cenário, não está apelando somente à visualidade. Ele se oferece a um contato. Eu o ouço, vejo-o, virtualmente eu o toco: virtualidade erotizada, um nada, uma mão estendida seria suficiente: impressão tanto mais potente e rechaçada quanto o ouvinte pertença a uma cultura que proíba, sobremaneira, o uso do toque nas relações sociais. (ZUMTHOR, 2011, p.218)

O teórico afirma que quanto mais impedimento perpassa o *éthos* e impossibilita o toque entre os indivíduos em suas relações cotidianas, mais potente será a performance que os convida para esse tipo de contato. Dessa forma, o artista que performa oferece o seu corpo ao seu público e convida-o para um ritual erotizado que não necessariamente se dará pela materialização do toque. Pode-se ter a ideia do gesto, e o que importa é que o corpo está posto para essa circunstância. Pensando num olhar voltado para a mise-en-scène nesse contexto, constata-se que esse aspecto, por sua vez, ao mesmo tempo em que reforça a virtualidade da relação entre Plant e o público, chama atenção para os detalhes da performance, para os mínimos gestos, por utilizar de planos fechados e enquadramento que possibilitem enxergar o artista mais de perto.

Quando a apresentação feita por Plant termina e o nome de Bonham é anunciado, logo é possível ver o baterista sentado entre seu instrumento, preparando-se para começar a tocar. O lapso de segundos existentes entre a voz de Plant e o corpo de Bonham em sua preparação, com um breve *fade out*, configura-se num prenúncio do que está por vir.

Ao tocar as primeiras batidas de *Moby Dick*, luzes mais fortes se ascendem sobre Bonham, que surge em um plano médio, no centro, imerso na bateria, com a câmera posta sobre ele de cima para baixo. Percebe-se que conjunto de informações (som-luz-imagem em movimento) que se oferece ao espectador naquele instante conota uma explosão de sensorialidades representada pela figura de baterista em ação. Em seguida, surge na tela a imagem de Jimmy Page. O jogo entre planos sobre Page e Bonham continua por alguns momentos. Enfim, são apresentados os músicos, guitarra-baixo-bateria, formação que compõe, tradicionalmente, o universo do rock e faz alusão à formação clássica no rock n roll: *o power trio*. Esse momento, que dura, em média, 2 minutos, apresenta o tema da música, o *riff* de guitarra, mostra Jimmy Page vestido com sua indumentária com desenho de dragões e peito aberto. É curioso perceber alguns detalhes interessantes para a análise, a saber: a bateria que se encontra numa espécie de tablado, o enquadramento da câmera,

de baixo para cima, destacando Jones e Page, o primeiro mais ao fundo e o segundo mais à frente no quadro. Então, à banda é oferecido um lugar de destaque no vídeo, assim, ao executarem a música, justificando-se os planos em que eles ocupam a maior parte do espaço.

Figuras 7, 8 e 9 - Trechos da apresentação da canção *Moby Dick*.



Fonte: Capturas de tela feitas pela autora.

O *power trio*, composto por guitarra, baixo e bateria, é uma formação comum ao rock. Diversas foram as formações que seguiram esse padrão, como o Cream. Dentro desse padrão, ficam claras, portanto, além do diálogo construído entre os instrumentistas, as performances previstas, pois a cada um pode ser atribuído um papel, um personagem. Assim, o baixista aparece compenetrado, mais ao fundo; o guitarrista, mais à frente, geralmente reiterando um traço que marque suas apresentações; o baterista, ao fundo, em um lugar de destaque, num tablado centralizado, no qual o público possa identificar nele, ao passo em que o show acontece, traços ligados a arquétipos de destreza e de força. Evidentemente, não se pode afirmar que o Led Zeppelin é um *power trio*, mas a sua formação apresentada nos planos que precedem o solo de Bonham remete a essa tradição.

Assim, nesse cenário reproduzido e afirmativo de uma poética do rock, os integrantes do Led Zeppelin possuem traços definidores de suas identidades musicais e suas performances. É o que se pode inferir quando se observa as suas condutas performáticas: Paul Jones com o olhar fixo e a atenção voltada para o baixo; Jimmy Page, rosto coberto pelo cabelo, mas peito nu e indumentária chamativa; Bonham, cercado pela bateria cheia de címbalos e bumbos, conotando que tudo ali será utilizado naquela apresentação.

Sobre os aspectos performáticos, mas, dessa vez, vistos como pertencentes ao gênero musical no qual se inscreve a banda, como presteza na execução dos solos, peso e agressividade ao tocar bateria e guitarra – sem contar com a aceleração da música e com todos os instrumentos sendo tocados em volume alto – e conduta gestual marcada por gestos precisos, provocativos e de ataque, Jeder Janotti afirma que

A música sugere modos de estruturação do tempo. As acentuações, os tempos forte e fraco, o andamento e as “batidas” estão relacionadas ao modo como a música popular massiva produz sentido. A experiência rítmica corta as valorações que os diversos grupamentos de fãs acoplam ao processo auditivo, permitindo que as configurações rítmicas sejam consideradas “tediosas” ou “prazerosas”. (JANOTTI, 2005, pg. 11)

Ao tomar por base as ideias de Jeder Janotti, afirma-se que ritmo musical, batidas e andamentos produzem sentido que, por sua vez, atravessam a concepção de experiência estética, lugar do qual emergirão identificações com as músicas produzidas, que as categorizam como tediosas ou prazerosas. Essa construção interfere na noção de gênero musical, pois trata-se de uma categoria cultural em torno da qual reúnem-se seus traços constitutivos, identificados e vividos por membros de uma comunidade de ouvintes. Então, sabendo que expressões corporais podem formar condutas performativas na audiência, a união entre movimentações de corpo e musicalidade podem produzir performances tanto visuais quanto auditivas. No caso dessa introdução a Moby Dick, infere-se que o ritmo, o peso e a altissonância associados a movimentações pouco expansivas sugerem condutas constrictas e concentradas da audiência e identificações de que se trata de uma música “pesada” e “forte”.

Finalmente, chega o momento do solo de Bonham, imediatamente após a saída de cena de Jimmy Page e John Paul Jones. A partir desse ponto, os enquadramentos serão dedicados a capturar as expressões faciais, as mãos do baterista e seu corpo imersos na bateria, nuances e texturas proporcionadas pela luz, ora fraca, ora intensa sobre o baterista e seus movimentos. Instigante perceber que, pelos três momentos do solo, os enquadramentos e iluminação mudam de acordo com as fases do solo de bateria. Isso possibilita inferir que existe uma relação de sentido entre o jogo de planos, a luz, o corpo do baterista e o som produzido que se dá na criação de uma paisagem sonora contraditória e, às vezes, caótica. Em alguns momentos, a imagem que é mostrada na tela parece enigmática, às vezes clarividente; forte em intensidades de luz e, em alguns momentos, branda; da mesma forma, o corpo do baterista, às vezes descarrega muita força sobre os instrumentos, às vezes menos, produzindo sons altos e fortes, baixos e brandos.

Portanto, a percepção de uma relação entre imagem, som e movimentos corporais sugere uma performance, capturada pelas câmeras, que reitera um sentido de contrição na expressão de Bonham e expansão, um quase desaparecimento, seguido do surgimento de um corpo, que se esconde e se mostra imerso, sempre, no instrumento e pelo som. Nesse sentido, a *mise-en-scène* conta a narrativa do artista e pode ajudar a criá-la também,

permitindo a emergência de significados ou reificando rituais. O *momento-Bonham*, se assim for possível nomear, ficou gravado, modelado com o auxílio da luz e dos *close ups*, como aquele em que o baterista expressará controle sobre o instrumento, habilidades em transitar por possibilidades e texturas sonoras antitéticas e execução de movimentos que denotam força e, talvez, delicadeza. Por isso, a análise do gesto e da conduta corporal do artista, dentro dessa situação mediatizada, deve ser vista com atenção, porque permite capturar a dimensão do gesto, que torna a manifestação do artista subjetiva e poética, dentro de uma narrativa construída para acomodá-lo, para dar-lhes diversos contornos.

Segundo Jean Galard (2008), o gesto, de maneira geral, é relevante para que se perceba a extensão do regime estético. Para o teórico, o gesto em si, se não for atribuída a ele nenhuma espécie de valor alegórico, conotativo, não poderá ser vinculado a quaisquer regimes estéticos. Além disso, esse fenômeno dará contornos específicos a uma manifestação estética. Isso porque, enchê-lo de sentido, já que ordinariamente não se poderá delinear algum caráter simbólico, cria atmosferas poéticas. Adotar essa perspectiva e aliá-la ao esquema mediatizante que produz a *mise-en-scène* significa entender o gesto como poético também pela forma como ele dialoga com as ferramentas visuais que lhe são postas em sua construção.

Então, cada momento da performance, cada movimento, cada olhar ou ação brusca de Bonham é apreendido como instantes poéticos e alegóricos. Além disso, mesmo que se repita todo o ritual do corpo, transformado em expressão poética, ele não perde sua força inventiva, porque Bonham afirma, entre as câmeras e a bateria, as suas marcas performáticas que sugerem uma personalidade selvagem, instintiva e um tanto primitiva. Ainda assim, a repetição, nesse caso, é, paradoxalmente, singularizante, posto que *a reiteração desempenha um papel estético decisivo* (GALARD, 2008). Ou seja, retificar as situações em que os gestos se apresentam figurados, faz emergir uma força estética, já que, à medida que se repete, ao gesto pode ser atribuído caráter estético. Nesse contexto, no que tange à *mise-en-scène*, os enquadramentos e as luzes que flamulam, que se acendem e se apagam (luzes brancas, vermelhas e azuis) sobre o corpo de Bonham e se repetem, reafirmam esse ritual no tempo em que procuram transportá-lo para o universo audiovisual.

Tomando um comentário de Bordwell (2008) sobre a sutileza de alguns cineastas dos anos 10 do século XX, sobre eles intuïrem que o poder de tudo ver não teria sentido sem que, em certos momentos, apenas as coisas essenciais pudessem ser observadas

(BORDWELL, 2008), pode-se inferir que é poética a escolha por filmar detalhes do corpo de Bonham, como olhares, mãos, braços e baquetas, convocando o espectador a tecer um imaginário de força, destreza e atenção, referente ao baterista, sem necessariamente, por todo o tempo, deparar-se com o corpo inteiro do músico e seu instrumento. Então, isso significa dizer que observar os movimentos corporais de Bonham e sua habilidade com o instrumento é se deparar com as “coisas essenciais”, como se referiu Bordwell, ou seja, deparar-se com o que existe de poético e polissêmico em sua apresentação.

Enfim, Bonham está no foco. A partir de uma escolha por planos fechados em suas mãos, seu rosto, além de detalhes do rosto por entre a bateria, boca semiaberta, olhar fixo, somente pés. Bateria rápida, bateria lenta. Destreza, habilidade, criação de “texturas musicais” são exploradas nos enquadramentos dos detalhes que se multiplicam, em ângulos diversos. Existe uma profusão de imagens, portanto, de partes importantes do corpo do baterista, como mãos, pés, rosto em atenção, que são capturadas e que permite inferir que dali emerge uma performance concentrada que, por sua vez, convoca uma audiência concentrada e disposta a ver o baterista em diferentes momentos do solo, permanecendo no estado de atenção.

Ainda observando a expressão corporal de Bonham, depara-se, a cada momento, com diversas movimentações do seu corpo: cabeça baixa ou pendida para trás; em alguns momentos, a cabeça marca o ritmo. Chegando ao fim da primeira parte, ele acelera as batidas, de forma crescente. A luz acende-se sempre sobre ele, e os planos fechados continuam tendo-o como tema. É nesse momento em que gritos e aplausos são ouvidos pela primeira vez durante o solo e, mesmo assim, ao espectador não é dada a visão do público, permitindo dizer que é necessário que ele permaneça atento à execução do solo por Bonham.

Ao iniciar a segunda parte do seu solo, ele abandona as baquetas e passa a bater no instrumento com as mãos à maneira de um percussionista. Estar de frente para essa transição abre espaço para pensar que se está de frente para um artista virtuoso e que extrapola a regra, tocando sem a utilização das baquetas. Evidentemente, o som tirado com as mãos é diferente, mais grave. Assim, ele irá, dentro da sua relação com o instrumento, dar vazão a outra maneira de manipulá-lo. Os planos continuam se alternando entre médios e fechados, possibilitando que se afirme a importância de reter, como um todo, a performance do baterista em ação, porque o espectador é conduzido para estar entre os gestos de Bonham, aproximando-se deles e se afastando, criando a

impressão de que está diante de todos os seus movimentos. Além disso, pode-se construir uma proximidade entre esse vai-e-vem dos planos e as batidas leves e outras mais fortes do músico na bateria. Ao final, ele acelera as batidas, pegando de volta as baquetas. Destaca-se, finalmente, que nesse momento do solo, os enquadramentos e a luz seguem o mesmo padrão da primeira parte.

Figuras 10, 11 e 12 - Trechos da apresentação da canção *Moby Dick*.



Fonte: Capturas de tela feitas pela autora.

Inicia-se a terceira parte do solo em que Bonham toca em bumbos e caixas de uma forma que a sonoridade é metálica. As luzes diminuem, portanto tudo fica menos visível no vídeo. Não é possível saber, de forma precisa, o que ele usa ou faz para que o som seja daquela maneira. Além disso, pouco se vê do rosto ou das mãos de Bonham. Os planos médios e fechados passam a ser difusos e a possível impressão é de uma atmosfera misteriosa e turva. Ao longo de toda a execução dessa última parte, não é possível enxergar com nitidez o corpo do artista no quadro. Percebe-se pouco do ambiente, por conta da ausência quase completa de iluminação. Contudo, mesmo com o pouco que se nota, infere-se que os gestos são tão constrictos e concentrados, semelhantes aos do início da apresentação, que se pode especular que Bonham permanece em estado de atenção. Seria como se ele estivesse assumindo facetas de uma personagem de força instintiva, ora mais explícita, ora mais escondida, sempre reforçando o sentido de que ele não se desligou um instante sequer da concentração. Assim, ele continua a relentar e a acelerar o som, quando deseja.

Figuras 13, 14 e 15 - Trechos da apresentação da canção *Moby Dick*.



Fonte: Capturas de tela feitas pela autora.

Como foi dito, nessa parte, é muito difícil ver o corpo de Bonham, mas, ao finalizar o som metálico, o som da bateria retorna ao que é apresentado na primeira parte, as luzes tornam o seu corpo mais nítido e é possível ao espectador notar a conduta do baterista sendo similar ao início do solo. Seria possível imaginar que o baterista houvesse iniciado um périplo sonoro na bateria e estivesse mantido, de forma constante, a sua atenção corporal. Ou seja, não há variação da disposição de Bonham, muito embora haja variação de intensidade dos gestos. Ratifica-se a conduta pelo fato de não ser perceptível expressões corporais ou faciais de cansaço ou tédio no baterista, ao contrário, percebe-se força, esforço e capacidade de causar surpresa. Infere-se, portanto, que sua performance incita no espectador curiosidade em adentrar as fases do solo executado.

De volta ao tema inicial do solo, seu corpo está mais acelerado e acompanha o som que produz no instrumento. Isso, em verdade, acontece durante toda a execução do solo, com maior ou menor intensidade. Diferente é a aceleração do corpo ser constante. As luzes, novamente, acendem-se sobre ele e a sequência de planos capturam-no imerso na bateria. Ele acelera mais as batidas e, em seguida, desacelera para retomar o tema central de *Moby Dick*, junto com Page e Paul Jones que retornam ao palco e à música.

Figuras 16, 17 e 18 - Trechos da apresentação da canção *Moby Dick*.



Fonte: Capturas de tela feitas pela autora.

Num dos últimos momentos, com Page no plano, somente Bonham aparece iluminado, propondo que o destaque é para ser dele. Finalizando a música por completo, Bonham ainda faz um pequeno solo. As luzes estão apagadas sobre eles, enfim. É o momento final da apresentação que funciona como uma espécie de “bis” do solo. Ouve-se uma marcha tocada na bateria e, numa breve pausa, a câmera captura um discreto sorriso do baterista e muitos gritos do público são ouvidos.

Até que as luzes se acendem novamente, e é possível ver Bonham acelerado, assim como o som produzido por ele. Enquanto finaliza, o plano o mostra com olhos fechados, cabeça pendida para trás e boca levemente aberta. Robert Plant, então, aparece e apresenta o baterista, concluindo aquele momento, sob gritos e aplausos. E, à maneira de um

acrobata-malabarista, que procura a todo instante equilibrar-se e equilibrar objetos que segura, sobe no banco da bateria e agradece dali ao público.

Figuras 19, 20 e 21 - Trechos da apresentação da canção *Moby Dick*.



Fonte: Capturas de tela feitas pela autora.

Figuras 22, 23 e 24 - Trechos da apresentação da canção *Moby Dick*.



Fonte: Capturas de tela feitas pela autora.

Muito interessante essa imagem de Bonham, descrita acima, sobre a bateria, pois a execução do solo sugere uma performance acrobática e malabarística, possível de ser subentendida, como no momento em que o baterista está tocando com velocidade e agilidade os címbalos, os bumbos, as caixas com baquetas e mãos. Enfim, quando Plant, no encerramento, torna a anunciar Bonham, ele evoca mais uma vez essa figura do acrobata-malabarista, ao subir no seu banco e desafiar o equilíbrio, para agradecer ao público, oferecendo a possibilidade de caracterizar a sua performance da forma como aqui foi apontada.

Para que se estabeleça um contraponto interessante a Bonham, é preciso destacar a figura de Keith Moon, baterista do Who. Keith era considerado um baterista expansivo e extrovertido. Enquanto tocava, Moon jogava as baquetas para o ar e pegava-as em seguida, como um malabarista. As suas expressões eram frenéticas e seu corpo projetava-se para frente enquanto tocava, às vezes, antes de começar uma música, subia na bateria para anuncia-la, fazendo gestos de maestro regendo uma orquestra. Algumas vezes, Moon também cantava enquanto tocava, além de, ao final das apresentações, junto com Peter Townshend, quebrar os instrumentos musicais da banda e os amplificadores. Esse

personagem sustentado por Keith se distancia do baterista do Led Zeppelin pela expansão do seu gestual, pela forma de materializar o virtuosismo esperado. Bonham, num outro sentido, era marcado pela introversão, portava a imagem de baterista forte, que tocava muito alto.

O tratamento da bateria como se fossem malabares, é um aspecto presente na performance de Bonham, expressado de acordo com a forma como se construía o seu personagem diante do público. Ou seja, esses gestos circenses evocados na visualização da sua apresentação deflagram um aspecto constitutivo da sua performance dentro de um padrão do gênero rock. É como se os fãs do gênero esperassem essa conduta gestual dos bateristas, visto que se está diante de um músico produzindo sons sobre um instrumento composto por muitas partes e de onde se extraem sonoridades de diferentes naturezas, ora graves, ora agudas. Dentro desse universo de referências ao rock e a habilidades manuais que exigem precisão, é possível considerar a sua contribuição para uma espécie de gramática gestual do rock, se for ressaltada uma espécie de caráter selvagem, sério, animalesco e malabarístico que compunha o diagrama performático de sua apresentação, em outras palavras, a *poética da conduta* (GALARD, 2008) que caracterizava a sua performance.

REFERÊNCIAS

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema**. Trad.: Maria Luiza Machado Jatobá. Campinas: Papyrus, 2008.

BRAGA, José Luiz. **Experiência estética e mediatização**. UFMG, 2007.

BRASIL, André. **A performance: entre o vivido e o imaginado**. Compós, Porto Alegre – UFRGS, 2011.

CARDOSO FILHO, Jorge. *Práticas de escuta e cultura de audição*. In: Jeder Janotti Júnior; Tatiana Lima; Victor Pires. (Org.). **Dez anos a mil: mídia e música popular massiva em tempos de internet**. Porto Alegre: Simplicity, 2011.

_____. *Anyone can play guitar: dos gestos à experiência com o Radiohead*. In: **territórios e fronteiras da música mediática**. Belém, 2013.

_____. **Para “apreender” a experiência estética: situação, mediações e materialidades**. Revista Galáxia, São Paulo, n 22, p. 41-52, dez. 2011.

_____. **A música popular massiva, o mainstream e underground: trajetórias e caminhos da música na cultura midiática**. Intercom, 2006.

_____. DE OLIVEIRA, Luciana Xavier. **Espaço de experiência e horizonte de expectativas como categorias metodológicas para o estudo das cenas musicais**. Intercom, Fortaleza, CE, 2012.

_____. **Música popular massiva na perspectiva midiática: estratégias de agenciamento e configuração empregadas no Heavy Metal**. Dissertação final. UFBA, 2006.

_____. **Práticas de escuta do rock: experiência estética, mediações e materialidades da comunicação**. Tese de doutoramento. UFMG, 2010.

_____. **As materialidades da canção midiática: contribuições metodológicas**. In: Revista Fronteira: estudo mediático. Unisinos, 2009.

COHEN, Thomas. **Playing to the camera: Musicians and Musical Performance in Documentary Cinema**. Universidade de Columbia. Ed. Wallflower Press, 2012.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

FABBRI, Franco. *A theory of musical genres: two applications*, p. 02. In: **Popular Music Perspectives**. Amsterdam: ed. D. Horn and P. Tagg; 1981.

FILHO, João Freire; FERNANDES, Fernanda Marques. **Jovens, Espaço Urbano e Identidade: Reflexões sobre o Conceito de Cena Musical**. Intercom, UERJ, 2005.

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

FRIEDLANDER, Paul. **Rock and roll: uma história social**. Ed. Record. São Paulo, 2010.

GALARD, Jean. **A beleza do gesto: Uma estética das condutas**. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Edusp, 1997.

GARDIES, René. **Compreender o cinema e as imagens**. Lisboa, Ed. Papelmundi, 2008.

GOMES, Itania. **Articulações entre música e tecnocultura no Led Zeppelin**. Compós, 2015, Brasília – UNB.

_____. **Gênero televisivo como categoria cultural: um lugar no centro do mapa das mediações de Jesús Martín-Barbero**. In: Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia. Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 111-130, janeiro/abril 2011.

GROSSBERG, Lawrence, *Another Boring Day in Paradise: Rock and Roll and the Empowerment of Everyday Life*. **Popular Music, Vol. 4, Performers and Audiences**. Cambridge University Press, pg. 225-258, 1984.

GUIMARÃES, César. **A experiência estética e a vida ordinária**. Revista eletrônica E-compós 1ª edição, 2004.

GUIMARÃES, César; LIMA, Cristina; GUIMARÃES, Victor. **Mise-en-scène e experiência estética: o trabalho do espectador em A falta que me faz**. Compós, Juiz de Fora, 2012.

JANOTTI, Jeder. **Música popular massiva e gêneros musicais: produção e consumo da canção na mídia**. São Paulo, 2006.

_____. **Dos Gêneros textuais, dos Discursos e das Canções: uma proposta de análise da música popular massiva a partir da noção de gênero mediático.** In: Compós, 2005, Rio de Janeiro - UFF.

_____. **Dos Gêneros musicais aos cenários musicais: uma viagem da Cidade de Deus à Lapa a partir das canções de MV Bill e Marcelo D2.** In: Intercom, 2005, Rio de Janeiro - Uerj.

JULLIER, L., MARIE, M. **Lendo as imagens do cinema.** São Paulo: Editora Senac, 2007.

KANIA, Andrew. **Making Tracks: The Ontology of Rock Music.** In: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 2006.

PRESTON, Neal. 2010. **Led Zeppelin: fotografias.** Trad: Teodoro Lorent. São Paulo: Madras.

SANTOS, Cerqueira André. **A performance e a vida de Chet Baker.** TCC final. UFBA, 2013.

SCHERCHNER, Richard. 2006. *What is performance?* In: **Performance Studies: in introduction, second edition.** New York & Londres: Routledge, pg 28-51.

WALL, Mick. 2009. **Led Zeppelin: quando os gigantes caminhavam sobre a terra.** Trad: Elvira Serapicos. São Paulo: Larousse do Brasil, 2010.

WELCH, Chris. **Treasures of Led Zeppelin.** Ed. Carlton.

ZUMTHOR, Paul. *A performance.* In: **A letra e a voz: A "literatura" medieval.** São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Performance, recepção, leitura.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. **Introdução à poesia oral.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011