



II Seminário Internacional de Pesquisas em **Midiatização** e Processos Sociais

ICONOFAGIA E O CASO DE AMY WINEHOUSE: UM FENÔMENO QUE NÃO ACONTECEU?

ICONOPHAGY AND THE CASE OF AMY WINEHOUSE: A PHENOMENON THAT DIDN'T HAPPEN?

Luiza Spínola Amaral¹

Resumo: O caso de Amy Winehouse, tida por muitos críticos como o último grande ícone do jazz, parece mesmo demonstrar que a reprodutibilidade exacerbada de sua imagem terminou por conduzi-la à morte, antes mesmo que a grande artista pudesse se consagrar ou se exprimir verdadeiramente, como tantos outros no nicho do jazz. Se comparada, por exemplo, com Billie Holiday, pode-se levantar a hipótese de que Amy Winehouse tenha sido um fenômeno que “verdadeiramente” não aconteceu. Sobretudo se partirmos do pressuposto, também no intuito de apresentar uma definição, de que a “verdade”, no canto jazzístico, encontra-se na capacidade performática de suas cantoras. Amy não seria, por fim, um exemplo de iconofagia?

Palavras-chave: Amy Winehouse; Performance; Billie Holiday; Imagem; Mídia.

Abstract: The case of Amy Winehouse, recognized by many critics as the last great jazz icon, appears to demonstrate that the exacerbated reproducibility of her image ended by led her to the death, even before the great artist could devote or truly express herself, like many others in the niche of jazz. If compared, for example, to Billie Holiday we can raise the hypothesis that Amy Winehouse has been a phenomenon that "truly" not happened, except as a media image. Specially if we start from the assumption, also in order to present a definition, that the "truth" in the jazz singing lies in the performance ability of its singers. At the end, Amy would not be an example of iconophagy?

Keywords: Amy Winehouse; Performance; Billie Holiday; Image; Media.

¹ Professora substituta na Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília (FAC/UnB). Doutora (2016) pelo curso de Comunicação e Semiótica da PUC-SP, com uma tese sobre ‘áudio-imagem’ e mestre (2011) pela mesma instituição, com uma dissertação sobre a recepção crítica do jazz no Brasil.



II Seminário Internacional de Pesquisas em Mídia e Processos Sociais

Sobre performance, jazz e a música mediatizada: um problema relativo à cultura auditiva atual

Quando Amy Winehouse surgiu nas paradas de sucesso como um novo ícone do jazz, críticos de todo o mundo a comparavam com Billie Holiday. Tal comparação não era gratuita: tanto quanto a grande dama do jazz, Amy tinha uma voz bastante singular, capaz de transformar velhos *standards* em canções contemporâneas e de grande apelo emocional. No entanto, sua voz era ainda mais potente e encorpada, embora sem a clara dicção e lentidão, característicos do canto de Billie. Assim, a comparação com Lady Day é recorrente quando se trata de expoentes do canto jazzístico feminino. E não demorou, portanto, para que o nome de Amy fosse logo cotado para a genealogia das grandes cantoras do jazz.

Há, no entanto, um fator que deve ser destacado e que diz respeito à cultura midiática das sociedades atuais, nas quais a imagem do artista adquire mais valor do que a sua própria capacidade performática, o que descaracteriza a própria natureza do jazz, fundamentada na performance. Neste sentido, entendemos, em consonância com o pensamento de Carlos Calado, crítico musical paulistano, que a linguagem do improviso, tão característica do jazz, se vincula à desenvoltura performática do músico. Considerando, então, a performance como parte integrante da forma de expressão jazzística, nos diz o autor:

O fato de que num espetáculo o sentido da visão se alia ao da audição, além de que essa dupla atividade (ver/ouvir) é praticada coletivamente, insere o espetáculo numa outra esfera, que o disco não alcança. (...). Seria o mesmo que comparar a percepção da uma obra de Shakespeare através da simples leitura e assisti-la na forma de um espetáculo encenado. A leitura pode levantar aspectos que passam despercebidos e são importantes; no entanto, esse texto só consegue sua máxima expressão ao ser encenado. No concerto jazzístico, o fato de o músico se encontrar frente a frente com o público, numa troca imediata e recíproca de emoções, proporciona a ambos e à própria música possibilidades que a “frieza” do disco não pode oferecer” (Calado, 2007, p.26).

E se nos ativermos à noção de performance elaborada por Paul Zumthor, perceberemos que a competência performática de um artista é da ordem do corpo, com toda a sua força expressiva e presencial. Percebam:

Performance implica *competência*. Além de um saber-fazer e de um saber-dizer, a performance manifesta um saber-ser no tempo e no espaço. O que quer que, por meios linguísticos, o texto dito ou cantado evoque, a



II Seminário Internacional de Pesquisas em Mídia e Processos Sociais

performance lhe impõe um referente global que é da ordem do corpo. É pelo corpo que nós somos tempo e lugar: a voz o proclama, emanação do nosso ser. (Zumthor, 2010, p.166).

A performance pode ser, então, presencial ou mediada². Esta última, que em consonância com o pensamento do autor designa uma dentre as diversas categorias da performance, surge a partir do desenvolvimento tecnológico das mídias elétricas e eletrônicas, e exige, portanto, uma nova conformação da escuta, enquanto parte das paisagens acústicas nas culturais atuais. Acerca desse tema, trabalhado exaustivamente pelo compositor e musicólogo R. Murray Schafer (1991), pode-se dizer que, hoje, nossa escuta está mais habituada a lidar com a música gravada do que em condições presenciais e performáticas. Podemos sugerir, portanto, que a imagem acústica da gravação musical, sobretudo no trânsito para o século XXI, passa a ser mais naturalizada e, portanto, mais significativa, do que a própria performance presencial do artista.

O também compositor e pesquisador francês Michel Chion, (1994), no intuito de esclarecer certos mitos que subjazem a escuta contemporânea, questiona-se sobre a difundida noção de “alta fidelidade” na qualificação das produções sonoras atuais, e nos adverte sobre o aspecto mercadológico deste conceito, que acusticamente não diz nada de concreto. A partir daí, diferencia acusticamente as imagens sonoras gravadas em discos daquelas performatizadas durante um concerto. E torna evidente que a imagem sonora das gravações se vincula a condições de audições muito diferentes da performance ao vivo, na medida em que sofre um tratamento e uma manipulação, inclusive para acentuar nitidez e proximidade do som. Aliás, tais tratamentos e manipulações ocorrem da mesma forma com qualquer imagem visual produzida na

² Heloísa A. Duarte Valente, no artigo “Por uma escuta clariaudiente da canção das mídias”, se valendo das categorias da performance elaboradas por Paul Zumthor, destaca sua modalidade “mediada”: “a performance mediada tecnicamente, como a denominação já sugere, necessita de aparatos técnicos para a emissão da mensagem ou ainda, para a emissão e recepção, simultaneamente. É o caso do microfone de amplificação, da transmissão radiofônica e todas as mídias sonoras. Embora as características gerais da performance ao vivo sejam preservadas, perde-se a tatilidade, o peso, o volume a presentidade na relação emissor-receptor” (2005, p.6). E também Júlia Lúcia Oliveira Albano da Silva trata do tema no livro: “Radio: oralidade mediada. O spot e os elementos da linguagem radiofônica” (São Paulo: Annablume, 2007).



II Seminário Internacional de Pesquisas em Mídia e Processos Sociais

atualidade. Assim, o autor propõe, por fim, qualificar a pretensa noção de “alta fidelidade” como “alta definição”, exatamente como no caso das imagens visuais.

Seguindo esta perspectiva, pode-se dizer, em suma, que o álbum, ou o DVD, de um artista, dissemina uma imagem sonora que efetivamente não coincide com sua performance ao vivo, tratando-se de uma performance mediatizada. O que seria uma áudio-imagem para exposição e divulgação do artista. A rápida proliferação destas áudio-imagens e sua capacidade de emocionar públicos os mais diversos e distantes, devido à grande difusão das mídias de som e junto da possibilidade de repetição da audição, já conformada à escuta de sons gravados e reproduzidos, conferem às imagens (e não às performances presenciais), o estatuto de referentes da realidade, quando a realidade dos fatos pode estar muito distante das imagens que a representam. Não seria esse, por fim, o caso de Amy Winehouse, que nem mesmo no DVD de lançamento do seu grande álbum, *‘Back to Black’* (2006), conseguiu manter uma performance coerente com as imagens divulgadas em seu disco? Se nossa hipótese estiver correta, então o fenômeno Amy não seria mais do que um simulacro, que culminou num ato iconofágico, com a tragédia que põe fim à carreira da artista.

A imagem e o artista: comparação entre Amy Winehouse e Billie Holiday

É preciso ressaltar que, ao menos no caso específico do jazz, a performance em presença sempre se manteve como referência basilar no que tange à qualificação de um músico, embora sempre, e em algum nível, ela não coincida com sua versão mediatizada, quer pela amplitude possibilitada pelo microfone durante um concerto, quer pelas possibilidades técnicas de manipulação do som gravado e/ou reproduzido tecnicamente. Isso porque, como nos confirma a tese de Carlos Calado, a linguagem do improviso característica das formas jazzísticas se sustenta e se estrutura a partir da linguagem performática das apresentações presenciais. Durante muito tempo, inclusive, diversos músicos de jazz produziam seus discos numa espécie de *jam session* gravada em estúdio, de forma a manter a estrutura das apresentações ao vivo. No entanto, uma análise do caso específico de Amy Winehouse, nos apresenta indícios, justamente, do contrário.



II Seminário Internacional de Pesquisas em Midiatização e Processos Sociais

Segundo seu pai, ele próprio só veio a conhecer a música da filha quando finalmente pôde ouvir a gravação do seu álbum de estreia, *'Frank'* (2003), já que Amy não gostava de se apresentar em público. Percebam isso na descrição em que narra o acontecido:

Pus o CD para tocar, sem saber o que esperar. Ia ser jazz? Rap? Ou hip-hop? A percussão começou e então veio a voz de Amy: como se estivesse ali na sala comigo. Para ser franco, as primeiras vezes que toquei aquele CD, eu não poderia ter dito a vocês nada sobre a música. Tudo o que eu ouvia era a voz da minha filha, forte, clara e poderosa. (Winehouse, 2012, p. 56)

Observem, pela última frase da citação, como a nitidez proporcionada pela edição da imagem acústica torna a voz da artista ainda mais potente e sedutora, a tal ponto que fascina até mesmo as pessoas mais familiarizadas com ela. Este disco de estreia era o preferido de seu pai, embora a própria Amy parecesse um pouco insatisfeita com ele. Na descrição seguinte, pode-se observar como nem mesmo a própria artista se identificava por completo com a imagem veiculada pelo disco:

Infelizmente, Amy não ouvia as coisas da mesma forma que eu. Tinha sentimentos conflitantes quanto à gravação final e se queixava que a gravadora tinha incluído algumas mixagens que ela já tinha lhes dito que não eram do seu agrado. Em parte, a culpa era dela: Amy, fiel a seu estilo, tinha faltado a algumas sessões de edição. (Winehouse, 2012, p. 66).

Aqui, fica evidente não apenas a falta de autonomia da artista em relação à sua obra, mas também o aspecto negligente da personalidade de Amy, com relação à pós-produção de seus álbuns³. De todo modo, com o lançamento e a divulgação deste primeiro disco, que, aliás, lhe rendeu indicações em importantes premiações de seu país - além do prêmio Ivor Novello na categoria de melhor canção contemporânea -, Amy pôde fazer muitos shows, inclusive em festivais de muito prestígio na Europa, como o Festival Internacional de Jazz de Montreal⁴. Além disso, aproximou Amy de Salaam

³ Tratando da relação entre 'padronização x criação' a partir da divisão do trabalho e da burocracia que regem as produções da indústria cultural, nos diz Edgar Morin, em referência à questão da identificação do artista com sua obra: "No seio da indústria cultural se multiplica o autor não apenas envergonhado de sua obra, mas também negando que sua obra seja obra sua. *O autor não pode mais se identificar com sua obra*. Entre ambos criou-se uma extraordinária repulsa. Então desaparece a maior satisfação do artista, que é a de se identificar com sua obra, isto é, de se justificar através de sua obra, de fundar nela sua própria transcendência" (Morin, 2011, p. 23).

⁴ Sobre as apresentações de Amy ainda há poucos meses do lançamento de *Frank*, nos diz seu pai que apesar da potência vocal absolutamente sedutora da filha, "as apresentações ao vivo não deixavam de ter seus problemas". E cita o exemplo de quando Amy fez o show de abertura para Jamie Cullum, e levou tempo demais para encerrar seu espetáculo: "um dos aspectos mais difíceis de fazer show de abertura é saber quando parar. E, como aquela noite demonstrou, Amy não sabia. Não a culpo, porque ela era



II Seminário Internacional de Pesquisas em Mídia e Processos Sociais

Remi⁵, que coproduziu o álbum e seria o seu parceiro na criação de seu segundo, último e mais famoso disco, o *'Back to Black'* (2006).

No entanto, e apesar da recepção calorosa que o seu primeiro disco teve na Inglaterra, prossegue seu pai, confessando uma tristeza: “uma decepção que todos tivemos foi o fato de *Frank* não ser inicialmente lançado nos Estados Unidos. A [gravadora] 19 achava que Amy não estava pronta para os EUA. (...), na opinião deles, seu desempenho no palco precisava melhorar” (Winehouse, 2012, p. 67-68). E prossegue:

Àquela altura, Amy ainda tocava guitarra no palco e a 19 queria tirar a guitarra das suas mãos: ela estava sempre olhando para baixo, para o instrumento, em vez de se comunicar com a plateia. Às vezes era como se não houvesse ninguém ali e ela estivesse cantando e tocando para o seu próprio prazer. Sua voz era sensacional, mas ela não estava se apresentando corretamente: precisava de treinamento para aprender a dar o melhor à plateia. Era necessário que sua presença de palco se aprimorasse antes que ela encarasse os Estados Unidos (Winehouse, 2012, p.68).

Havia, como se percebe, um grande investimento impulsionando a carreira de Amy e ela não apenas recebeu um adiantamento de 250 mil libras pelo primeiro disco (algo que se repetiria no segundo), como produziu todo o álbum nos Estados Unidos, ao lado de Salaam Remi, financiada pela gravadora EMI, com a qual havia assinado um contrato de administração de direitos autorais. Mas do seu dinheiro o pai cuidava⁶, e ela contava com bons produtores para mascarar suas fragilidades artísticas, pelo menos na

inexperiente. Talvez seu empresário devesse ter lhe dado umas dicas” (Winehouse, 2012, p. 62-63). E acerca do contentamento da filha em se apresentar nesse período, comenta: “Naquela época, ela gostava de se apresentar ao vivo – como era praticamente desconhecida, ela não sentia pressão e simplesmente curtia o que estava fazendo. Sempre estava feliz depois de uma apresentação, e eu adorava vê-la daquele jeito. / Sua voz sempre deslumbrava as plateias, mas ela precisava trabalhar sua presença de palco” (Winehouse, 2012, p. 61).

⁵ Salaam Remi já era um produtor renomado da grande gravadora EMI, com a qual Amy assinou o contrato de administração de seus direitos autorais, quando conheceu a cantora. Ele já havia produzido faixas para os *Fugees* e é a ele que Mitch Winehouse atribui as influências do hip-hop e do raggae, presentes na música de Amy. Percebam: “Como Amy tinha ido aos EUA para gravar o álbum, eu não estava assim tão envolvido nos ensaios e no trabalho de estúdio, mas sei que ela adorava Salaam Remi, que coproduziu *Frank* com o igualmente talentoso Commissioner Gordon. Salaam já era renomado, (...), e Amy gostava muito do que ele fazia. Suas influências do hip-hop e do raggae podem ser ouvidas com clareza no álbum. Eles logo se tornaram bons amigos e compuseram juntos uma série de canções” (Winehouse, 2012, p. 55). Aqui vale ainda ressaltar que o primeiro prêmio Ivor Novello que Amy recebeu, pela canção “*Stronger Than Me*”, foi uma composição em conjunto com ele.

⁶ A relação que estabelece com o dinheiro da artista fica muito clara quando, no livro, seu pai afirma que: “Amy entendeu muito rápido que, se sua mãe e eu não exercêssemos algum tipo de controle financeiro, ela acabaria com o dinheiro como se não houvesse amanhã” (Winehouse, 2012, p. 60).



II Seminário Internacional de Pesquisas em Mídia e Processos Sociais

imagem difundida pelas mídias acústicas. Nesse contexto, quando no segundo álbum, *Back to Black*, tiram-lhe a guitarra, que sempre a acompanhava em shows e fotos, o intuito não era outro senão o de fazê-la performatizar com mais ênfase, sem que o instrumento se impusesse entre o público e sua musa. E além do mais, era preciso transformá-la numa autêntica (e contemporânea) diva do jazz. Amy, então, troca a calça jeans pelo vestido; o cabelo solto por um penteado coque de ninho e se apresenta sob uma nova estética, como se representasse uma nova geração dentro da fecunda genealogia do canto jazzístico⁷.

A produção do disco soa impecável e sua voz se apresenta de maneira mais segura e grave, menos inocente e jovial. Em pouquíssimos anos, Amy se transforma radicalmente, de uma jovem e talentosa cantora para a *jazz singer* mais famosa do mundo. E passa por um relacionamento conturbado e pela descoberta do uso de entorpecentes... E cada passo em falso se torna notícia com reverberação mundial. A jovem cantora passa a ter que fazer viagens o tempo todo e a ter que se apresentar para plateias que lotam estádios inteiros. Algo, aliás, muito diferente do ocorrido com Billie Holiday, que se apresentava, no máximo, para plateias de grandes teatros. Mas Amy, como conta seu pai, não gostava de apresentar-se em público e, naquela altura da vida, tinha interesses pessoais que deviam soar mais importantes do que sua carreira profissional⁸. De tal forma que, podemos sugerir, manter a imagem de musa em tempo integral tenha sido mais um fardo do que uma realização para ela. Nesse sentido, parece mesmo que a sua repercussão cada vez maior só veio a contribuir para aumentar um velho medo das performances no palco, que Amy sempre carregou consigo:

Era exatamente com isso que ela lutava. Amy adorava cantar e tocar para a família e amigos, mas, à medida que as apresentações foram ficando maiores, também a pressão cresceu, ressaltando o fato de que ela não era uma artista

⁷ Aqui, pode-se dizer em consonância com o pensamento de Edgar Morin, que se trata, exatamente, da criação de uma vedete. Na citação seguinte, e em referência à criação da vedete no contexto do cinema, nos diz ele que: “o filme deve, a cada vez, encontrar o seu público, e, acima de tudo, deve tentar, a cada vez, uma síntese difícil do padrão e do original: o padrão se beneficia do sucesso passado, e o original é a garantia do novo sucesso, mas o já conhecido corre o risco de fatigar, enquanto o novo corre o risco de desagradar. É por isso que o cinema procura a vedete que une o arquétipo ao individual; a partir daí, compreende-se que a vedete seja o melhor antirrisco da cultura de massa, e principalmente do cinema” (Morin, 2011, p. 18). Segundo a nossa análise, o mesmo vale para a indústria da música.

⁸ Sobre isso, narra o seu pai: “suas outras prioridades naquela época eram como as de muitas outras garotas da sua idade: roupas, rapazes, sair com amigos, sua imagem, seu estilo. Afinal de contas, estava com 20 e poucos anos” (Winehouse, 2012, pg. 67).



II Seminário Internacional de Pesquisas em Mídia e Processos Sociais

de palco nata. Como Amy manifestava tanta segurança, ninguém imaginava que dentro de si ela abrigasse o medo de estar no palco; e que, embora ela se apresentasse diante de multidões cada vez maiores, o medo não tinha desaparecido. Com o tempo, ele se agravou (Winehouse, 2012, p. 68).

Talvez, a segurança manifesta sobre a qual fala seu pai na citação acima, só fosse mesmo evidente nas imagens que divulgavam a artista. Ele, podemos supor, enquanto pai e empresário, vivia, possivelmente, cercado pelas imagens de divulgação de Amy, e a contar pelo que narra no livro, já vislumbrava a ascensão da filha com fascínio. No entanto, ele próprio destaca que “ela não era uma artista de palco nata”, corroborando o diagnóstico apresentado pela gravadora⁹. Mas com o fim trágico da carreira da cantora, o que fica evidente é que ela não teve mesmo tempo para trabalhar e desenvolver sua atuação no palco. O prazer do canto terminou sublimado pelo medo das plateias cada vez maiores que seu nome atraía. Indício, ao que parece, de que ela não conseguiu consagrar-se como um ícone do jazz, a não ser enquanto uma imagem sem referente, o que seria um simulacro.

A crítica musical, não poucas vezes e até com certa razão, comparou Amy Winehouse com Billie Holiday, no entanto, talvez se pudesse mesmo dizer que enquanto a arte de cantar tenha trazido algum sentido para a vida desta, acabou por esvaziar o sentido de vida daquela. Se compararmos aspectos da vida biográfica e profissional de ambas as cantoras, enfatizando questões que tangenciam a temática da performance, pode-se demonstrar como Amy Winehouse foi consumida pelo imaginário do novo ícone do jazz, antes mesmo que pudesse incorporá-lo em suas apresentações. Fato, ao que parece, oposto ao ocorrido com Billie Holiday, cuja consagração se deu de forma mais gradual e lenta, mas sempre lhe exigindo presença de palco como algo basilar. Se nos atentarmos, por exemplo, para a descrição na qual narra sobre a primeira vez que teve que se apresentar em público como cantora, pode-se inferir que Billie Holiday tenha sido uma artista de palco nata.

Segundo ela própria, em sua autobiografia, o motivo que a mobilizou para sair de casa, ainda durante os primeiros anos da década de 1930, era tentar levantar um

⁹ Neste sentido, pode-se sugerir que Amy Winehouse tivesse um perfil mais próximo ao de uma artista de estúdio.



II Seminário Internacional de Pesquisas em Mídia e Processos Sociais

dinheiro para pagar o aluguel e não ser enxotada de casa junto de sua mãe doente no dia seguinte:

Desci a Sétima Avenida da Rua 139 à Rua 133, invadindo cada espelunca e tentando descolar um emprego. (...). Estava cheio de clubes que ficavam abertos até o fim da madrugada, boates com horários regulares, restaurantes, cafés, uma dúzia por quarteirão.

Finalmente, quando cheguei ao *Pod's and Jerry's*, estava desesperada. Fui entrando e perguntando pelo dono. Acho que falei com Jerry. Disse que era dançarina e queria mostrar meus dotes. Eu conhecia apenas dois passos. Não sabia que a palavra “teste” existia, mas era o que eu queria.

Então Jerry me mandou para perto do pianista e disse para eu dançar. Comecei, e foi uma coisa deplorável. Repetia os passinhos que conhecia até que ele olhou para mim e mandou que eu parasse de gastar seu tempo.

Iam me puxar pelas orelhas e jogar na rua, mas eu continuava implorando pelo emprego. Finalmente o pianista sentiu pena de mim: - garota, você sabe cantar?

- Claro que sei cantar! Mas de que adianta isso?

Eu tinha cantado a vida inteira, mas sentia prazer demais naquilo para achar que pudesse ganhar dinheiro de verdade cantando. Além disso, aqueles eram tempos do *Cotton Club* e daquelas donas glamourosas que nada mais faziam além de se embelezar, gingar um pouco e pegar o dinheiro nas mesas.

Eu achava que aquela era a única maneira de ganhar dinheiro e precisava de quarenta e cinco paus até o amanhecer, para evitar que botassem minha mãe na rua. (...).

Pedi ao pianista que tocasse “*Travelin' all alone*”. Era o que mais se aproximava do meu estado de espírito. E devo ter transmitido uma parte daquilo à plateia. A boate inteira ficou em silêncio. Se alguém deixasse cair um alfinete, soaria como uma bomba. Quando terminei, todo mundo estava chorando no copo de cerveja, e apanhei trinta e oito dólares do chão. Quando deixei a boate naquela noite dividi a fêria com o pianista e ainda levei para casa cinquenta e sete dólares (Holiday, 2003, p. 37 e 38).

Ao que se pode perceber, embora Billie Holiday não tenha conseguido bancar a dançarina, tal como se apresentou para o dono da boate, conseguiu cantar como uma artista nata, mesmo sem nunca ter pisado numa escola de artes, como era o caso de Amy. Até aqui, ela contava com uma formação primária e tinha trabalhado como empregada doméstica e até prostituta. E também já havia cantado enquanto lavava as escadas de um bordel em Baltimore, sua cidade natal no sul dos Estados Unidos, ouvindo Louis Armstrong e Bessie Smith pela vitrola do grande salão, para ganhar alguns trocados. Além disso, o desenvolvimento tecnológico era ainda muito precário neste período, o que contribuía de certa forma para a competência performática de um artista. Para se ter uma ideia, Billie Holiday vivenciou com surpresa o surgimento e o



II Seminário Internacional de Pesquisas em Mídia e Processos Sociais

desenvolvimento de carros¹⁰ e telefones¹¹, e só chegou a ver um microfone depois de cantar por algum tempo em bares e clubes.

Foi já trabalhando como cantora no programa da casa noturna *Log Cabin*, no Harlem, que Billie Holiday conheceu Benny Goodman, que a convidou para fazer sua primeira gravação. Sobre esta experiência, nos diz ela:

Nunca vou esquecer. Benny veio me apanhar e levou-me até um estúdio no centro da cidade. Quando chegamos lá vi um microfone imenso e velho e senti um medo mortal. Nunca havia cantado diante de um troço daqueles e sentia medo (Holiday, 2003, p. 41).

Percebe-se, então, que o seu medo era do microfone, num estúdio, e não do público, durante seu espetáculo. Para superar seu medo, a artista recebeu a ajuda de um dos músicos, que a instruiu e depois a provocou dizendo que ela não tinha coragem de encarar a gravação: “aquilo funcionou. Simplesmente ignorei o microfone e gravamos duas músicas, “*Mothers’s son-in-law*” e “*Riffin’ the scotch*”. Recebi trinta e cinco dólares pela sessão, mas nada aconteceu com o disco” (Holiday, 2003, p. 42). O mesmo insucesso ainda viria a se repetir com sua atuação no cinema e em radionovelas. Isso significa que, em primeiro lugar, Billie Holiday era uma cantora famosa dentro do circuito restrito das casas noturnas da cidade; e em segundo, as imagens, ainda antes do grande desenvolvimento da indústria fonográfica e cultural, não exerciam a mesma influência que exercem nas culturas atuais; no caso específico da música, isso quer dizer que o sucesso comercial de um disco dependia, necessariamente, da capacidade do artista de angariar público com suas performances.

Foi, então, graças à sua intensa atuação nas casas noturnas nova-iorquinas, que Billie Holiday gravou com diversas orquestras e músicos, até perder o medo do microfone e conseguir gravar o seu primeiro álbum solo. Seu insucesso nas outras vertentes artísticas era compensado por suas performances vocais impecáveis, embora, sobretudo devido às restrições técnicas da época, fossem absolutamente irreproduzíveis

¹⁰ Sobre a raridade do automóvel, nos diz a cantora num dado momento de sua biografia: “e quando vi o belo automóvel, estava disposta a ir a qualquer lugar só pelo prazer da viagem. Nunca andara muito de carro e não podia jogar fora a chance de um passeio. Rodamos do centro de Nova York até Long Branch” (Holiday, 2003, p. 26).

¹¹ Sobre a impressão que lhe causavam os telefones, nos diz a cantora, quando descreve o primeiro local em que trabalhou como garota de programa em Nova York: “a única coisa nova, até mesmo para mim, era o telefone bacana. Eu tinha visto em filmes aqueles telefones estranhos que você atende deitada na cama, em vez de velharias coladas na parede” (Holiday, 2003, p. 27).



II Seminário Internacional de Pesquisas em Midiatização e Processos Sociais

em sua grandiosidade. Neste sentido, Billie Holiday teve que trabalhar muito a sua presença de palco, figurando na programação das diversas casas noturnas que coloriam as noites de Nova York, até para que pudesse ser vista/ouvida pelos grandes músicos e produtores da cidade. A intensidade de suas apresentações fica evidente nesta citação, quando fala sobre uma de suas estreias: “na manhã em que estreei no Apollo eu tinha passado a noite inteira cantando no Hotcha Club e fui direto de lá para o teatro” (Holiday, 2003, p. 44). E sobre a plateia e o sucesso de sua performance, conclui:

Não existe nada como uma plateia do Apollo. O público estava bem acordado já no começo da manhã. Não me perguntaram qual era meu estilo, quem eu era, como tinha evoluído, de onde tinha vindo, quem me influenciara ou qualquer coisa do gênero. Simplesmente fizeram a casa tremer. E continuaram aplaudindo. Apresentei-me no Apollo pela segunda semana. Essa foi uma das poucas vezes em que isso aconteceu lá, acreditem. E não há quem me desminta (Holiday, 2003, p. 45).

Além disso, as famosas *jam sessions* eram recorrentes na época, acontecendo sempre após os trabalhos formais dos músicos. Nessas ocasiões, Billie Holiday não apenas cantava, mas tinha a chance de se aproximar dos grandes nomes de sua geração:

Aquelas *jam sessions* eram realmente o máximo. Toda madrugada, depois que eu terminava o trabalho, havia sempre uma grande *jam session* rolando em algum lugar. Caras como Benny Goodman e Harry James apareciam depois de encerrar seus compromissos com as grandes orquestras de estúdio do rádio. E davam canja com os sujeitos mais espertos da época: Roy Eldridge, Lester Young, Benny Webster. Eram todos meus amigos (Holiday, 2003, p. 55).

Com a orquestra de Count Basie, passou dois anos excursionando pelos Estados Unidos, o que contribuiu significativamente para sua popularidade nacional¹². A indústria da música ainda estava começando a se fortalecer e a divulgação dos artistas ainda estava absolutamente vinculada às performances ao vivo e às muitas turnês¹³,

¹² Sobre a pouca rentabilidade desta turnê, nos diz Holiday: “Entre para a orquestra de Count Basie a fim de ganhar um dinheirinho e conhecer o mundo. Durante quase dois anos não vi outra coisa a não ser o interior de um ônibus Blue Goose e nunca mandei um tostão para casa” (Holiday, 2003, p. 60). Neste sentido, pode-se sugerir que essas turnês eram estratégicas para a formação de um público nacional, que impulsionava a venda de discos e o fortalecimento dessa indústria, mais do que qualquer outra coisa.

¹³ Acerca de sua segunda gravação em estúdio, e ressaltando o fato dessa indústria se beneficiar em detrimento dos direitos de seus artistas, nos diz: “Depois John Hammond me juntou a Teddy Wilson e sua orquestra para outra gravação. Dessa vez recebi trinta dólares por meia dúzia de canções, (...). Eu não sabia sequer o que eram direitos autorais naqueles dias. Fiquei satisfeita com os trinta dólares. Fui destaque como vocalista da banda de Teddy Wilson, e ponto final. Mas depois de um ano e pouco, quando os discos começaram a ir para a frente, me dei conta de que estavam vendendo em função do meu nome ter se tornado conhecido, tanto quanto o de Teddy, e tentei arrancar mais alguma grana. Mas não



II Seminário Internacional de Pesquisas em Midiatização e Processos Sociais

quando se percorriam grandes quilometragens de ônibus ou navio. De toda forma, sua estreia no Teatro Apollo deve mesmo ter sido calorosa, pois, segundo a cantora, “depois de encerrar no Apollo fui contratada para cantar num clube francês em Montreal. Foi minha primeira temporada fora de Nova York, e gostei bastante” (Holiday, 2003, p. 60). Mas o fato de ser relativamente famosa não significava ser um ícone mundial do jazz, apenas impulsionava a venda de discos e aumentava as propostas para concertos.

Foi só então, depois de uma carreira consolidada durante pelo menos uma década e meia, centenas de álbuns gravados e cenas performatizadas¹⁴, além de algumas prisões por uso de drogas, que a mídia passou a ridicularizar Billie Holiday pelos seus excessos afetivos e uso de entorpecentes, e que a crítica musical começou a levantar aspectos que indicavam a sua decadência vocal¹⁵. Lady Day morreu no ano de 1959, numa situação deplorável, com apenas 44 anos, e sem dinheiro nem para bancar o próprio enterro, como consequência do excesso de álcool e drogas ao longo da vida. E, certamente, não podia imaginar que, apenas algumas décadas depois, o seu rosto estaria estampado em camisetas, bolsas, *bottons* e afins, utilizados por todo tipo de gente ao redor do globo. Billie Holiday morreu sem ter cantado para um estádio de futebol lotado.

Já Amy Winehouse, nem mesmo nos piores dias, não deixou vazio sequer um estádio de futebol por onde passou em sua última turnê mundial, que se estendeu, inclusive, até o Brasil, para o lançamento do seu segundo disco. A turnê, facilitada pelo

conseguiu” (Holiday, 2003, p. 42). Percebam, também, como a venda de discos estava ainda atrelada ao sucesso das performances presenciais, que tornavam o seu nome conhecido, impulsionando as vendas.

¹⁴ Um exemplo claro ela própria narra em sua autobiografia, quando descreve sua capacidade de encenação para conseguir manter um contrato financeiramente vantajoso para a orquestra de Count Basie, com apresentações no Fox Theatre, em Detroit, em detrimento de seu profundo (e não aparente) desgosto. Acerca do que era então o “negócio dos espetáculos” naquele período, nos diz Holiday, em referência ao problema que teve que enfrentar, diante dos distúrbios raciais que estavam ocorrendo naquela cidade: “[eu] tive de ser escurecida para que o espetáculo pudesse continuar naquela cidade de merda de Detroit. É como dizem, *there's no business like show business*, não existe negócio como o negócio dos espetáculos. Você era obrigada a sorrir para não vomitar” (Holiday, 2003, p.66).

¹⁵Sobre essa polêmica, nos diz Roberto Muggiati, no epílogo da autobiografia de Billie Holiday, em referência ao penúltimo álbum da cantora, *Lady in Satin* (1958): “segundo uma facção, ela simplesmente entrara em decadência e não tinha mais salvação; segundo outra facção, apesar de ter os recursos vocais comprometidos pelo excesso de drogas, de álcool e pela saúde precária, Lady Day compensava tudo isso com uma capacidade cada vez mais profunda de expressar seu sentimento, sua dor e, em certos momentos, o que parecia uma absurda exaltação da vida, quando não pelo simples fato de estar viva” (in Holliday, 2003, p. 215).



II Seminário Internacional de Pesquisas em Mídia e Processos Sociais

investimento da gravadora e pela agilidade dos transportes aéreos, fazia parte da agenda de compromissos, acertados em contrato, que Amy deveria cumprir, enquanto a promoção/divulgação do disco angariava público por todo o planeta. E ainda antes de morrer, a artista se viu retratada não apenas em *souvenir*, mas nas capas das principais revistas e jornais de todo o mundo: quer para impulsionar sua carreira artística, quer para divulgar seus escândalos pessoais. A certa altura da vida, até mesmo na hora de comprar um pão, havia um *paparazzi* tentando obter um registro de sua imagem. E cada passo em falso, show ou aparição, se tornava notícia com repercussão internacional. No documentário produzido pela Netflix sobre a vida da cantora, este assédio fica evidente na cena em que mostra o seu pai convidando a mídia para fazer a cobertura da vida da cantora, durante sua estadia num centro de reabilitação. Sua primeira e última turnê mundial foi cumprida aos trancos e barrancos com a artista absolutamente retraída no palco. A disparidade entre ela e seus *back vocals* era evidente e eram estes, de fato, os que cantavam durante a apresentação.

Assim, analisando em retrospecto a carreira de Amy, pode-se dizer que sua obra se restringe a dois discos radicalmente opostos: *Frank*, o álbum de estreia, que apresenta ao ouvinte uma expressividade vocal absolutamente singular, mas em arranjos simples, e que soa como um disco inaugural de uma cantora no início da carreira. E *Back to Black*, lançado apenas três anos depois, e que apresenta em suas imagens (acústicas e visuais) uma artista madura e completa, cujas composições soam modernas e ousadas, e os arranjos fundem as mais diversas correntes musicais, como uma vertente do *jazz fusion*. Com esta primeira imagem, a de *Frank*, a artista recebeu diversas indicações em prêmios importantes de seu país, como o Mercury Music Prize e o BRIT Awards, nas categorias de melhor cantora britânica e melhor performance urbana, respectivamente, mas levou, de fato, o prêmio Ivor Novello, na categoria de melhor canção contemporânea. Tais indicações e prêmios, sem dúvida, contribuíram de forma muito proveitosa para a disseminação de sua imagem, sobretudo em seu país. Mas acabou ganhando proporções ainda maiores quando, no ano de 2008, por meio da segunda imagem, *Back to Black*, Amy se torna a única mulher britânica a ganhar, numa mesma noite, cinco prêmios no Grammy Awards, nas categorias: artista revelação, disco do ano, canção do ano, vocal feminino pop e álbum de vocal feminino pop. Isso para não



II Seminário Internacional de Pesquisas em Mídia e Processos Sociais

falar das outras premiações; dos quase dois milhões de cópias vendidas somente no primeiro ano após o lançamento do disco; de suas apresentações na BBC de Londres, em 2006, no MTV Movie Awards de 2007, no Brit Awards de 2008 e nos principais festivais de música ao redor do globo, nestes mesmos anos. Depois de 2008, sua carreira entrou numa derrocada tão grande, que terminou com a morte da cantora, no ano de 2011, com apenas 27 anos. Exatamente cinco anos após o lançamento do seu segundo e último álbum.

Amy Winehouse, um caso de iconofagia?

Assim, pode-se terminar perguntando pelo sentido de se pensar a imagem no âmbito das questões musicais atuais¹⁶. A partir daí uma infinidade caleidoscópica de temas pode ser abordada, desde a imagem performática do artista em palco até sua projeção em imagens visuais (como em cartazes, revistas, jornais, sites...) e também auditivas (no caso das gravações de álbuns) e audiovisuais (quando se trata do registro de shows para DVD, por exemplo). Isso significa que, ao artista pop contemporâneo, não basta saber *performatar* uma canção, por assim dizer, mas é preciso, também, saber promover a sua imagem, o que significa não apenas manter-se sempre às vistas do público, mas inclui, ainda, a vinculação a uma grande gravadora e aos grandes produtores, de forma que seu som soe contemporâneo (tecnicamente falando) e de forma cada vez mais abrangente. Madonna é possivelmente o exemplo mais bem-sucedido de um ícone pop atual¹⁷, algo, aliás, relativamente raro (mas não incomum), visto que nem mesmo Michael Jackson conseguiu passar ileso¹⁸.

¹⁶ Nesse sentido, será sempre importante ressaltar que as imagens não são apenas visuais, mas também auditivas, gustativas, táteis, olfativas... Para o neurologista António Damásio, as imagens provêm das diferentes modalidades sensoriais do corpo: “[a palavra imagem] também se refere a imagens sonoras como as causadas pela música e pelo vento, e às imagens sômato-sensitivas, que Einstein usava na resolução mental de problemas – em seu inspirado relato, ele designou esses padrões como imagens “musculares”.” (In. DAMÁSIO, 2000, p. 402).

¹⁷ A cantora continua não apenas fazendo shows e gravando discos com as maiores gravadoras e os melhores produtores, mas também mantém uma conta ativa no Instagram de forma a promover a sua imagem e a simular uma proximidade junto ao seu público.

¹⁸ Acerca da projeção midiática da figura de Michael Jackson e seus problemas, Norval Baitello Júnior proferiu uma palestra da série "Os Deuses e os Homens", promovida pela Unibes Cultural em São Paulo, e intitulada “Michael Jackson e a eterna criança”, no dia 21/06/2016.



II Seminário Internacional de Pesquisas em Mídia e Processos Sociais

No caso de Amy Winehouse, tida por muitos críticos como o último grande ícone do canto jazzístico¹⁹, parece mesmo que a reprodutibilidade exacerbada de sua imagem, com vistas à exposição midiática, terminou por conduzi-la à morte, antes mesmo que a grande artista pudesse se consagrar ou se exprimir verdadeiramente, como tantos outros no nicho do jazz. Algo, aliás, fundamental no canto jazzístico. Se comparada, como fizemos, com Billie Holiday (a primeira grande cantora feminina do jazz)²⁰ pode-se deduzir que Amy Winehouse tenha sido um fenômeno que “verdadeiramente” não aconteceu, a não ser enquanto imagem midiática²¹. Sobretudo se partirmos do pressuposto, também no intuito de apresentar uma definição, de que a “verdade”, no canto jazzístico, encontra-se na capacidade performática de suas cantoras.

Neste sentido, a comparação com Billie Holiday não é gratuita, mas se deve, também, ao fato de seu surgimento ter se dado em consonância com o desenvolvimento inicial das tecnologias do som e das mídias de massa. De tal modo que o artista precisava, ainda, ser capaz de vivenciar e superar adversidades performáticas as mais diversas, como prova do seu talento. Isso para não adentrar nos problemas referentes à baixa qualidade técnica na captação e produção dos áudios neste período. Amy, pelo contrário, já surgiu em meio a uma cultura midiaticizada, por assim dizer. E revela um exemplo no qual o valor da imagem sobrepõe-se ao da performance em palco. Indício, a nosso ver, do que Hans Belting (2007) denominou como “crise da representação”²², porém, no âmbito das questões musicais da atualidade.

¹⁹ Neste sentido, e dentro de uma proposta classificatória, pode-se considerar Amy como um ícone pop. Inclusive, suas premiações foram sempre na categoria pop e não jazz.

²⁰ Importante ressaltar aqui que podemos considerar Billie Holiday como a maior voz feminina do jazz, não apenas pela singularidade de sua voz e do seu canto e nem mesmo pelas centenas de discos que gravou e vendeu, mas também porque sua forma de cantar antecipava toda a estética do jazz moderno, que se iniciaria durante a década de 1940. Observem nas palavras do grande crítico alemão, Joachim-Ernst Berendt: “Billie foi a primeira também – e não apenas como cantora, mas em todo o jazz – em cuja voz e tipo de interpretação se nota a futura influência decisiva do sax tenor no toque e formação sonora do jazz moderno. (...) Pode-se dizer que o jazz moderno se iniciou no canto – através de Billie Holiday – e só depois, anos mais tarde, na música instrumental” (2007, p. 284).

²¹ Neste sentido, trata-se do que Jean Baudrillard (1993) denomina como simulacro. O que seria, uma imagem sem o seu duplo referencial. No contexto aqui exposto, pretendemos demonstrar como, no contexto performático que fundamenta a tradição jazzística, Amy Winehouse não sustenta sua imagem da grande dama do jazz.

²² Também influenciado pelo pensamento de Jean Baudrillard, o pesquisador da imagem, Hans Belting, se refere à crise da representação na atualidade, como uma crise da analogia, percebem na sua explicação sobre o problema: “*la crisis de la representación es en realidad una duda en cuanto a la referencia, que*



II Seminário Internacional de Pesquisas em Mídia e Processos Sociais

Assim, pode-se dizer que o caso de Amy revela com clareza o fenômeno da emancipação da imagem, na cultura da mídia. O que significa, no caso específico da música, que as imagens de divulgação do artista, imagens estas de toda ordem, ganham autonomia, ou se libertam dos fenômenos representados, tornando-se não apenas independentes destes, mas, sobretudo, mais poderosas e sedutoras. Sua capacidade de difusão massiva torna-se, assim, mais eficaz na conquista de novos públicos do que as próprias apresentações ao vivo. Estas, só são então produzidas quando é garantida a presença do público. Assim, se atentarmos para o tema do imaginário suscitado pelas imagens na cultura atual, pode-se dizer que a manutenção da vida em imagem, em contraposição à dimensão da vida pessoal e individual do artista, manifesta-se de forma bem mais cruel do que nos anos do surgimento das mídias massivas de comunicação. Para concluir, podemos dizer, então, que a emancipação da imagem de Amy tomou proporções que certamente assustaram a jovem cantora. As drogas, nesse contexto, não ajudaram na extroversão da artista, mas, ao contrário, pareciam contribuir ainda mais para o medo de suas aparições em público. Público, aliás, que crescia exponencialmente a cada ano a partir de 2008.

No âmbito das questões musicais atuais, em suma, o tema das imagens parece de grande importância, não apenas pelo fato delas se tornarem referência, mas também porque o seu assédio excessivo parece mais auxiliar na ruína de um grande artista do que seu contrário. Neste sentido, e sob influência do conceito de “iconofagia”, desenvolvido por Norval Baitello Junior na sua teoria da imagem e da mídia, pode-se apresentar o caso de Amy Winehouse como um exemplo que salta aos olhos, no que diz respeito à devoração de uma artista por sua imagem (a da grande musa do jazz), antes mesmo que ela pudesse se consagrar ou se estabelecer como tal.

hemos dejado de confiar a las imágenes. Las imágenes fracasan unicamente cuando ya no encontramos en ellas ninguna analogía con aquello que las precede y con lo que se las puede relacionar en el mundo” (Belting, 2007, p. 23).



II Seminário Internacional de Pesquisas em **Mediatização** e Processos Sociais

Referências

- BAITELLO**, N. 2005. *A Era da Iconofagia*. São Paulo, Hacker, 124 p.
- BAUDRILLARD**, J. 1993. *Cultura y simulacro*. Tradução Pedro Rovira. Barcelona, Kairós, 194 p.
- BELTING**, H. 2007. *Antropología de la Imagen*. Tradução Gonzalo María Vélez Espinosa. Buenos Aires/Madrid, Katz Editores, 321 p.
- BERENDT**, J.E. 2007. *O Jazz do rag ao rock*. Tradução de Júlio Medaglia. São Paulo, Perspectiva, 403 p.
- CALADO**, C. 2007. *O Jazz como Espetáculo*. São Paulo, Perspectiva, 275 p.
- CHION**, M. 1994. *Músicas, Media e Tecnologias*. Tradução de Armando Pereira da Silva. Lisboa, Instituto Piaget, 143 p.
- DAMÁSIO**, A. 2000. *O Mistério da Consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si*. Tradução Laura Teixeira Motta. São Paulo, Companhia das Letras, 474 p.
- HOLIDAY**, B e **DUFTY**, W. (colaborador). 2003. *Lady sings the blues: a autobiografia dilacerada de uma lenda do jazz*. Tradução Roberto Muggiati. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 238 p.
- MORIN**, E. 2011. *Cultura de Massas no Século XX: espírito do tempo 1: Neurose*. Tradução Maura Ribeiro Sardinha. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 205 p.
- SCHAFER**, M. 1991. *O Ouvido Pensante*. Tradução Marisa Trench de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal. São Paulo, Fundação Editora da UNESP, 399 p.
- SILVA**, J. L. O. A. da. 2007. *Radio: oralidade mediatizada. O spot e os elementos da linguagem radiofônica*. São Paulo, Annablume, 118 p.
- VALENTE**, H. A. D. 2005. Por uma escuta clariaudiente da canção das mídias. Disponível em: http://www.academia.edu/1095699/POR_UMA_ESCUTA_CLARIAUDIENTE_DA_CAN%C3%87%C3%80O_DAS_M%C3%88DIAS. Acesso em: 15/01/2018.
- WINEHOUSE**, M. 2012. *Amy: minha filha*. Tradução Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro, Record, 348 p.
- ZUMTHOR**, P. 2010. *Introdução à Poesia Oral*. Tradução Jerusa Pires Ferreira. Belo Horizonte, Editora UFMG, 354 p.