

Sinestesia, ritmo e narratividade: interação entre música e imagem no videoclipe¹

Claudiane Carvalho²

Resumo

Não é possível mais enquadrar o videoclipe apenas como um produto marcado pela falta de linearidade. Para entender o clipe, é preciso contextualizá-lo dentro da lógica dos sistemas narrativos da música pop. O conceito de narratividade de Fabbri (2000) propõe tirar o foco do relato e colocá-lo sobre as relações: “concatenações e transformações de ações e paixões”. As regras que regem o ritmo musical e aquelas que norteiam o ritmo imagético entram em negociação, quando há a reunião entre imagem e música no clipe. A chave de acesso ao videoclipe, portanto, não está nas narrativas habituais do cinema e da televisão, porque se encontra no ritmo, ou seja, numa narratividade construída a partir da ligação tensiva entre ritmo musical e ritmo imagético. Para entender como se dá a narratividade no videoclipe, também abarcando os conceitos de canção popular massiva, gêneros musicais e performance, foram analisadas três versões de clipes para uma única música, One, do U2. Palavras-chave: videoclipe, narratividade, ritmo, música pop.

Abstract

It is not more possible to fit videoclipe only as a product marked for the linearity lack. It is necessary to understand the clip inside the logic of the "narrative systems of music pop". Fabbri's (2000) concept of narratividade considers the focus of the story and place it on the relations: "concatenations and transformations of action and passions". The rules that conduct the musical rhythm and those that guide the imagetic rhythm enters in negotiation, when it happens the meeting between image and music in the clip. The key of access to videoclipe, therefore, is not in the habitual narratives of the cinema and the television, because it meets in the rhythm, or either, in a narratividade constructed from the meeting between musical rhythm and imagetic rhythm. To understand the narrtive process in videoclipe - also accumulating stocks of the musical concepts, massive popular song, sorts and performance – it had been analyzed three versions of clips of a single song intituled, One, composed by U2. Key-word: videoclipe, narrative process, rhythm, pop music.

¹ Trabalho apresentado originalmente no Grupo de Trabalho “Mídia e Entretenimento”, do XVII Encontro da Compós, na UNIP, São Paulo, SP, em junho de 2008.

² Mestre pelo Programa de Pós Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Facom/UFBA. cauoliveira@yahoo.com.br

Entre a fragmentação e a linearidade: o videoclipe e a noção de narratividade

Grande parte das abordagens sobre o videoclipe considera que este produto marca uma ruptura com a narrativa tradicional da literatura, cinema e tv, para apresentar uma organização estrutural, afiliada à fragmentação e ausência de linearidade. A rotulação sem restrições torna-se falaciosa, quando é observado um demonstrativo diversificado de videoclipes e percebe-se que muitos mantêm histórias que atendem, por exemplo, ao desenvolvimento da trama, a partir de “ruptura, ação e resolução”.

Assim, não é possível mais enquadrar o videoclipe apenas como um produto marcado pela falta de linearidade. Para entender o clipe é preciso contextualizá-lo dentro da lógica dos “sistemas narrativos da música pop” (GOODWIN, 1992). Numa tentativa de flexibilizar o conceito de narrativa³ e dar conta também das manifestações culturais mais contemporâneas, Fabbri desenvolve a idéia de narratividade. “Chamaremos narratividade a tudo o que se apresenta cada vez que estamos diante de concatenações e transformações de ações e paixões”, (FABBRI, 2000:57).

Ainda que o videoclipe não seja a tessitura de uma intriga, no sentido lançado pelo filósofo francês Paul Ricoeur nos três tomos de Tempo e Narrativa, é identificada uma composição, uma *poesis*⁴ que se permite seguir. E essa composição é tensa e engenhosa, porque mesmo valendo-se de estratégias de endereçamento do cinema e da tv, este produto “conta história” de forma diferente. “Portanto, se nós inserirmos o videoclipe no contexto da narrativa da música pop, nós vamos começar a ver a lógica estrutural diferente do trabalho” (GOODWIN, 1992:77). As convenções ditadas pela

³ Um dos principais estudiosos do conceito de narrativa, o filósofo francês Paul Ricoeur, desenvolveu suas hipóteses a partir da articulação entre as reflexões sobre o tempo, em Santo Agostinho, e a tessitura da intriga, em Aristóteles. Ricoeur propôs reparar duas fissuras: conferir à narratologia um aspecto temporal e oferecer ao tempo uma extensão. Segundo este autor, para medir o movimento (a ação) é necessário tecer uma intriga, agenciar fatos e retirar da multiplicidade um certo encadeamento. Este processo de síntese ou de tessitura da intriga é a narrativa. A intriga, portanto, “toma conjuntamente” e integra numa história inteira e completa os eventos múltiplos e dispersos e assim esquematiza a significação inteligível que se prende à narrativa considerada como um todo (RICOEUR, 1994:10). Para o filósofo, o tempo torna-se tempo humano, quando articulado de forma narrativa. Ricoeur recupera e refina a idéia de Aristóteles da intriga enquanto mimese da ação para trabalhar com a perspectiva de uma imitação criadora.

⁴ O termo é usado, aqui, para referir-se aos “programas ou projetos de formação ou estruturação da obra de arte onde se inscrevem as intenções operativas dos produtores de obra de arte, da música à literatura, da arquitetura às artes plásticas” (Gomes, 1996).

música pop são elos de ligação entre a produção e o consumo do videoclipe e trazem à tona questionamentos que minam a estrutura da narrativa tradicional.

Recortar esta classificação tem a proposta, particular, de mostrar como a composição, a *poesis* (o ato poético) no videoclipe escapa ao que Ricoeur considera uma tessitura da intriga. Enquanto configuração, o clipe funciona, porque extrai da sucessividade algum tipo de agenciamento, em contrapartida traz uma lógica peculiar de resolver, ou deixar em suspenso, os conflitos - opera um agenciamento pela repetição e institui uma estruturação calcada nas convenções do pop.

Aqui, pode-se retornar a Fabbri⁵ e recuperar o conceito de narratividade dentro do processo de produção de sentido do videoclipe. O estudioso italiano ressalta que, na “acepção semiótica tradicional, do tipo semiológico com dominante lingüística, o estudo da narração se identifica com o estudo dos relatos no sentido comum do termo: oral ou escrito” (FABBRI, 1993:57). O autor propõe tirar o foco do relato e colocá-lo sobre as relações: “concatenações e transformações de ações e paixões”. Essa perspectiva, entretanto, não se trata de algo novo, já estava dada na Poética de Aristóteles. O filósofo referia-se à tessitura da intriga enquanto estruturação, não estrutura. A partir deste percurso já insinuado na obra de Aristóteles, a narratividade é, então, compreendida por Fabbri como “uma ato de configuração de sentido” que pode manifestar-se para além do relato:

(...) é, radicalmente, um ato de configuração de sentido variável de ações e paixões; ações e paixões que podem estar organizadas desde o ponto de vista da forma e seu conteúdo, a saber, de sua semântica, e podem ser manifestadas por uma forma expressiva distinta (verbal, gestual, musical, etc). (FABBRI, 1993:58).

Forma expressiva aqui é indissociável da forma do conteúdo: “é completamente distinto expressar uma narratividade com música, a saber, com certo tipo de sons, e expressá-la com palavras” (FABBRI, 1993:58). Deste modo, a narratividade não é uma propriedade do relato, mas das relações que são estabelecidas entre os diferentes elementos envolvidos numa forma expressiva para configurar o sentido. Fabbri é

⁵ Fabbri (2000) propõe um giro semiótico: “devemos de novo definir a semiótica não como um estudo dos signos, sim como uma indagação com vocação científica dos sistemas e processos de significação”.

objetivo e diz que a narratividade “está presente em cada trama de ações e paixões⁶ organizada com vistas a uma realização dos sujeitos e objetos, dos valores, portanto, que estão em jogo” (idem).

O conceito de narratividade amplia a noção de narrativa, ao contemplar uma reciprocidade entre forma de expressão e forma de conteúdo. É possível falar em narratividades, assim mesmo, no plural, uma vez que o ato de configuração de sentido na música não é o mesmo do romance ou novela televisiva: “não pode ser certo que existam pensamentos que permaneçam iguais quando se expressam com formas expressivas distintas” (idem).

A noção de narratividades permite abordar a temática da estruturação do videoclipe. Quando Goodwin destaca que o clipe escapa aos modelos tradicionais de narrativa, já consagrados no cinema, televisão e literatura, ele não evidencia apenas uma constatação, mas aponta um caminho: a contextualização do videoclipe nos sistemas narrativos da música pop:

O videoclipe, então, desafia os termos do debate sobre o “texto realista clássico” derivado dos estudos em cinema a partir de duas vertentes. Primeiro, a música em si conclui com êxito a resolução através da repetição, mais do que pelo desenvolvimento linear. Segundo, as letras das canções, freqüentemente operam sem qualquer desenvolvimento temporal – e se a história for contada em palavras do início ao fim, o método do contar é certamente inteiramente diferente do encontrado no cinema ou na tv (GOODWIN, 1992:84).

Pode-se, então, pensar numa narratividade da música, como diria Fabbri, ou numa “resolução estrutural” da música, para Goodwin, como âncora da produção e consumo do videoclipe. “Por resolução estrutural, eu entendo a organização de músicas em torno das formulas clássicas tanto com versos e refrões, quanto com a totalidade mesmo da canção” (GOODWIN, 1992:80). Mas, não se pode perder de vista que o videoclipe é um audiovisual e sua composição se dá na relação entre imagem e som, desta forma, só se pode falar em narratividade no videoclipe a partir deste entrosamento. Alguns questionamentos provocam e instigam a pesquisa: Se há uma narratividade na música, esta reverbera na imagem? Se não reverbera, ainda assim podemos falar de narratividade no videoclipe? Se a música não apresenta uma trama,

⁶ Para Fabbri, “o efeito da ação do outro é um, afeto, ou melhor dizendo, uma paixão. A paixão é o ponto de vista de quem é impressionado e transformado com respeito a uma ação” (FABBRI, 1993:61).

mas a imagem a desenvolve, podemos falar numa narratividade por contaminação? E quando não há trama, apenas a junção de elementos para provocar sinestesia? Por hora, vale salientar os aspectos da estruturação da música pop, desde sua tendência à reiteração até a maneira como apresenta resoluções.

O “contar” na música popular massiva e no videoclipe

A canção popular massiva é repetitiva por excelência e isso não constitui um demérito, mas uma propriedade do formato, elaborado para capturar o ouvinte. A música pop utiliza outras estratégias de captura: a localização do título da canção, geralmente, no refrão, momento da música feito para promover o “cantar junto” e a realização do percurso melódico-rítmico em um tempo médio de três minutos. Esse tempo de execução da canção constitui a base estrutural do videoclipe, que, muitas vezes, ao associar imagem e som atende à demanda de reiteração da música pop.

Compreender, portanto, o que Goodwin denomina de “sistemas narrativos da música pop” é uma etapa importante e imprescindível para o estudo do videoclipe. Mesmo estabelecendo algumas rupturas com as formas tradicionais de narrativa, o videoclipe segue essa estruturação da música pop, que já era conhecida pelo público. E foi este reconhecimento que serviu como alicerce e plataforma para a consolidação do videoclipe como mais um produto da indústria fonográfica.

O prazer do reconhecimento no consumo dos videoclipes aconteceu, principalmente, pela estruturação reiterativa da música pop. E essa repetição ocorre em três níveis: com a música, entre as músicas e nas mídias de divulgação (GOODWIN, 1992:79). No primeiro nível, observa-se que a canção popular massiva é baseada na repetição de elementos como estrofe, refrão e ponte. Rotineiramente é encontrada a seguinte estrutura na música pop: introdução>estrofe1>ponte> refrão> estrofe2> ponte> refrão> solo>ponte> refrão. No segundo nível, percebe-se que a repetição se dá também entre as músicas pop. É como se houvesse um modelo, referência que legitima uma semelhança entre melodias, ritmos, letras, *riffs*⁷ de guitarra etc. E para concluir, há ainda a repetição da música pop em diferentes mídias de divulgação. A mesma canção pode ser tema de novela, trilha sonora para filme, além de tocar nas rádios e ser capturada, facilmente, na Internet.

⁷ “O riff é um padrão rítmico ou melódico curto repetido muitas vezes, enquanto as mudanças acontecem junto com a música” (SHUKER, 1999, p.35)

Tendo em vista que toda a estruturação da música pop é calcada na repetição, fica em suspenso o questionamento sobre como aparecem os conflitos e resoluções nesta organização. Embora haja desvios em relação aos princípios da narrativa realista, e do realismo, o distanciamento não chega à totalidade. Em primeiro lugar, é preciso deixar claro que conflitos e resoluções existem, mas são lançados e resolvidos simultaneamente (GOODWIN, 1992). Por conta, inclusive, desta constante e inevitável reiteração, muitas vezes, os conflitos que surgem na letra são resolvidos na melodia; a entrada de um determinado instrumento musical pode demarcar um outro estágio da “trama”; no desenvolvimento harmônico, o refrão pode ser resposta às indagações expostas nos versos; enfim, as possibilidades são tantas que não seria possível relatar aqui tamanha multiplicidade. E quando são relacionados elementos imagéticos aos musicais, essa dinâmica de conflitos e resoluções mantém o mesmo padrão, ou seja, continua a existir, mas seguindo uma “ordem” já prevista na estruturação pop.

O narrador é outro ponto de desencaixe entre as narrativas tradicionais no cinema, tv e literatura e a configuração no videoclipe. Mais uma vez, no primeiro momento, é preciso considerar a canção pop. A letra desta canção sempre envolve duas dimensões: o conteúdo das palavras e a “voz”, presentificação, de quem está cantando (FRITH, 1996). De uma maneira geral, “o endereçamento lingüístico da letra da musica pop é distinto de outros discursos da *mass media*” (GOODWIN, 1992:79). É que, na música, não há a distinção entre autor implícito e autor real, a própria natureza da música requer a presença física do narrador. Ela chega até o ouvinte “diretamente, pela boca e instrumentos dos músicos, os quais não são completamente mediatizados (como na câmera narrativa no cinema e na televisão)” (GOODWIN, 1992:75).

Quando a canção é associada à imagem do cantor em cena no videoclipe, os questionamentos apontados acima são tonificados. Para dissecar esta ciranda de personagens e narradores, interpretada pelo cantor pop, Goodwin traça paralelos entre o cantor, o apresentador de telejornal e o ator de cinema, numa tentativa de buscar aproximações e diferenças para situar o lugar do cantor pop (GOODWIN, 1992).

Como a música pop utiliza um endereçamento direto ao ouvinte (seja pela voz do cantor e/ou pela letra da canção), o olhar direto para a câmera faz parte desta estratégia de aproximação e de construção de uma relação de intimidade. O apresentador de um telejornal “olha” para o telespectador com o propósito de estreitar

vínculo e estabelecer um relacionamento de confiança. Com intenção similar, de provocar intimidade, o cantor pop também “busca os olhos” do fã. Quando este cantor, além de intérprete da música, é também personagem, o olhar para a câmera não constitui uma quebra ficcional, mas uma filiação à estratégia de endereçamento da própria música pop. O olhar para a câmera também remete ainda para a apresentação ao vivo, uma manifestação expressiva, cujo sentido é comungado entre fãs e cantores. Além disso, assim como o ator de cinema, o cantor pop também “vive” diferentes personagens, mas já possui uma imagem, uma unidade enquanto integrante da cena pop, que perpassa, suplanta ou esmaga as suas diferentes interpretações.

Aqui, mais uma vez, são apresentados indícios que comprovam as apropriações que o videoclipe faz das estratégias de endereçamento do cinema e da tv. O videoclipe se equilibra nesta balança entre as heranças, as negações e as alterações que faz dos meios audiovisuais precedentes, todavia, produz sentido, especialmente, porque expressa e reflete, no tensionamento entre música e imagem, as propriedades do pop⁸, com as quais a audiência está extremamente familiarizada.

Do tensionamento entre música e imagem: a conexão entre ritmo da música e ritmo de edição

Do caminho percorrido até aqui, é possível inferir que a visualização do videoclipe é explicada pela sua relação com a música em duas dimensões: 1) pela propriedade sinestésica e 2) pela estruturação narrativa do pop e sua estratégia de endereçamento. A partir do momento que se considera elementos imagéticos e elementos musicais, em conexão, surgem as indagações: Que aspectos da música são enfatizados na (pela) imagem? Sobre que elemento musical recai a ênfase da edição de imagens?

Essa relação entre imagem e som no audiovisual não constitui, *a priori*, uma unidade, é marcada por tensionamentos e conflitos, presentes também no videoclipe. Na intenção de avançar na abordagem dessa interação no videoclipe, Goodwin reconhece três códigos da música pop, a saber: música, letra e iconografia (GOODWIN, 1992). Esses códigos seriam a referência para análise da visualização da

⁸ E quando nos referimos a pop tratamos não apenas da música, mas também da economia organizacional da indústria musical.

canção no videoclipe. Entretanto, mesmo apontando três pontos de entrada no assunto, Goodwin explora apenas um deles: a relação entre imagem e mensagem da letra da música. A partir deste recorte ele nota três tipos de relação: 1) Ilustração: a narrativa visual conta a história da letra da canção; 2) Amplificação: o clipe introduz novos elementos que não entram em conflito com a letra da canção, mas associa novos sentidos e 3) Disjunção (intencional ou não) imagem e letra não têm nada em comum. Essa classificação não prevê categorizações estanques e admite os modelos mistos, assumindo, inclusive, a possível necessidade de criar outras classificações para abarcar formatos, que não foram contemplados nos modelos apresentados. Apesar desta flexibilidade, a abordagem proposta pelas categorias, criadas por Goodwin, é muito limitada e restringe as potencialidades do videoclipe enquanto um produto audiovisual.

Na procura por uma abordagem mais ampla desta conexão entre imagem e som no videoclipe, o conceito de ‘valor agregado’, tratado por Chion, revela-se promissor:

Por valor agregado designamos o valor expressivo e informativo com o qual um som enriquece uma imagem dada, fazendo crer na impressão imediata de que ela se tem recordado do que ela mesma se conserva, que esta informação ou esta impressão se desprende de modo “natural” do que se vê, e já está contido na própria imagem (CHION, 1993:16).

Ao desenvolver o conceito, Chion apontou o “som” como agente da agregação de valor à imagem. Tendo como objeto de pesquisa o cinema, o autor canalizou energias para demonstrar que, no estudo do audiovisual, a imagem não deve ser priorizada em detrimento do som. Andando na contramão da maior parte dos trabalhos na área cinematográfica, que se detêm aos aspectos imagéticos, Chion destacou o papel crucial e indispensável do áudio. Apesar do autor referir-se apenas ao som como “agregador de valores”, este trabalho propõe utilizar o conceito em via dupla, ou seja, elementos musicais podem agregar valores às imagens, assim como as imagens podem agregar valores à música. Esticar o conceito a tal ponto não se propõe uma subversão⁹, mas a tentativa de, no estudo do videoclipe, considerar música e imagem importantes na mesma proporção, ainda que, em momento distintos, um esteja em

⁹ O próprio Chion considerou a reciprocidade do “valor agregado”: “se o som faz ver a imagem de modo diferente ao que essa imagem mostra por si mesma; a imagem, por sua parte, faz ouvir o som de modo distinto a como este ressoaria somente na escuta” (CHION, 1993:31).

maior relevância que o outro. Assim como o som pode fazer a imagem ganhar força expressiva, se pensarmos no clipe, o mesmo pode ocorrer no caminho inverso. O jogo do “dar e pegar”, sugerido por Mundy para entender como acontece a relação entre música e imagem no videoclipe, tem nesse conceito um princípio explicativo. Que elementos musicais têm seus valores agregados pela imagem? Formulando nos termos de Mundy: o que a música “dá” e a imagem “pega”? Os questionamentos, obviamente, podem ser feitos também na ordem inversa (mundy, 1999).

O conceito de valor agregado vem colado a uma outra noção: “pontos de sincronização”. O fenômeno dessa associação de valor marca o ponto de sincronismo som/imagem, “que permite estabelecer uma relação imediata e necessária entre algo que se vê e algo que se ouve” (CHION, 1993:17). O costume, o olhar treinado do telespectador, conduz à impressão de que os pontos de sincronização são “naturais” e desprovidos de interesses audiovisuais, a proposta aqui é salientar o contrário. A partir dessa noção de pontos de sincronização pode-se decompor a música e a imagem em, respectivamente, aspectos musicais e aspectos imagéticos e, assim, verificar quais desses aspectos provocam sincronia entre si. O exercício de localizar os pontos de sincronização é também o de apreciar a música e a imagem em “camadas” produtoras de sentido e promover o intercâmbio entre elas:

Um ponto de sincronização é, na cadeia audiovisual, um momento relevante de encontro síncrono entre um instante sonoro e um instante visual; o ponto no qual o efeito de “síncrese”¹⁰ está mais acentuado: como uma acorde musical mais afirmado e mais simultâneo que os demais em uma melodia (CHION, 1993:61).

No consumo de um videoclipe, os pontos de sincronização podem passar despercebidos, como se fossem produtos de uma relação automática e inevitável, mas é preciso salientar que eles estão a serviço da produção de sentido e do ritmo do audiovisual. Além de responder pela dinâmica do videoclipe em geral, os pontos de sincronização influenciam também na produção de sentido de uma determinada cena.

¹⁰ Síncrese é um neologismo forjado a partir da combinação das palavras “sincronismo” e “síntese”. Trata-se, segundo o autor, “da soldadura irresistível e espontânea que se produz entre um fenômeno sonoro e um fenômeno visual momentâneos, quando estes coincidem em um mesmo momento, independente de toda lógica racional” (CHION, 1993:65).

É necessário, aqui, reduzir o passo para cercar, com mais cuidado, a função dos pontos de sincronização.

Em primeiro lugar, o ponto de sincronização é uma evidência da idéia de sinestesia. Se a uma determinada imagem é acrescentado um som que parece ter sido dela emanado, tem-se nessa operação um demonstrativo de que, na própria imagem, já há uma latência, em forma de solicitação, do áudio. Há pouco, esta pesquisa discorreu sobre a visualização, enquanto parte do processo de produção de sentido da música. Com base na pesquisa de Goodwin, foi mostrado de que maneira os elementos musicais dão pistas para a visualização no videoclipe. As pistas, quando acatadas, transformam-se em candidatas a pontos de sincronização. Nesta perspectiva, a própria música já sugere os pontos de sincronização para o videoclipe, uma vez que ela precede a concepção do clipe e é base para a captação e edição de imagens e execução dos efeitos de pós-produção.

Pensar na estrutura reiterativa da canção pop, que consiste na repetição de elementos como refrão, verso e ponte, é vislumbrar também outras articulações de aderência aos pontos de sincronização. A aparição (ou não) dos pontos de sincronização no decorrer de um videoclipe pode ser pautada pela própria estruturação da música. Os efeitos de “síncrese” podem ser reservados, por exemplo, para os refrões e pontes, ou acentuados durante os solos. E é justamente o bailar, cadenciado ou não, entre presença e ausência dos pontos de sincronização que vai influir no ritmo do videoclipe. E num produto audiovisual, o ritmo não é propriedade nem da edição imagética nem da música, mas da conjuntura, da relação entre ambos (CHION, 1993).

Narratividade no videoclipe: sinestesia, ritmo e narratividade

Por questões mais analíticas, vamos tratar, separadamente, do ritmo na música e do ritmo na edição de imagens para, depois, abordar em que instância o entrosamento dos dois define o audiovisual. Na canção popular massiva, o ritmo não é uma propriedade única da estruturação reiterativa, mas pode ser compreendido, principalmente, como “(...) organização musical do tempo” (FRITH, 1996:153). Desta maneira, envolve a repetição do pop e especificidades imanentes à música, que a filiam a um determinado gênero musical.

A repetição confere à canção pop uma demarcação narrativa e também uma configuração midiática, esta última regida pelo consumo massivo. Mas a mesma

estruturação, modelada pela repetência, atende ao *axé music*, ao *rock pop*, ao sertanejo, ao forró e às canções românticas, não sendo, portanto, o definidor do ritmo de uma determinada canção. Tão importante quanto considerar a reiteração, é compreender que "o ritmo está intimamente ligado à conformação temporal dos sons" (JÁNOTTI JR, 2005b:8). A música captura e transporta o ouvinte a algum lugar, através do seu desdobramento. E essa dimensão temporal é espacializada na apreciação. Uma maneira de detectar isso é através da dança, que já está prevista no gênero musical e constitui uma interpretação rítmica da canção:

(...) Meu ponto principal é que para a maioria da audiência de música popular massiva o modo mais fácil de entrar na música é quase sempre através do ritmo, através de movimentos regulares do corpo (nós todos podemos participar da ação percussiva da música, mesmo se nós não tivermos quaisquer habilidades musicais). (FRITH, 1996:142).

Falar da dança neste momento do trabalho serve como "metáfora" à compreensão dos padrões rítmicos da canção. E assim como o ouvinte responde ao ritmo da música, através do ato de dançar ou ficar parado, a edição de imagens também pode "bailar" na intensidade e frequência deste mesmo ritmo, além de ignorá-lo ou usá-lo como referência para uma subversão.

Quando o foco é tirado do ritmo musical e direcionado à edição de imagens, sem considerar ainda a interação, temos que na imagem, o ritmo responde "pela ênfase dramática de um plano em relação a outro" (DANCYGER, 2003:380). Na edição, cabe ao ritmo conduzir o espectador em sua reposta emocional à obra. Do ritmo acelerado ao lento, há a possibilidade de provocar uma gama de efeitos que transita da intensidade à sonolência.

Na edição de imagens, o primeiro passo é a certeza do que se pretende com uma sequência como um todo. A partir desse acordo entre editor e diretor, alguns recursos são usados para compor ritmo: o tempo de duração de cada plano; tratamento de imagens para saturar determinadas cores ou retirar delas a força expressiva; o tipo de transição usado entre as sequências (pode ser desde o corte seco até os efeitos de transição, como fusão, *fade in* e *fade out*, etc), entre outros.

Para garantir a ênfase dramática da sequência de imagens, é preciso ter em conta não apenas o tempo de duração de cada plano (ou "composição de imagens"), mas também o momento em que deve ser colocado na sequência para "não perder" o

ritmo. Se o plano geral tem mais detalhes e merece um tempo maior de apreciação? Se o close-up vai instigar um sentimento importante para o envolvimento do telespectador? Se o plano subjetivo é mais relevante que o objetivo? Se o *insert* deve ter mais ou menos tempo de duração? São questionamentos, cujas respostas estão afinadas com o ritmo da edição imagética. Além disso, elementos internos à cena podem influenciar neste ritmo, sem que haja a necessidade de mudança de *takes*. O movimento de personagens ou de algum 'objeto', a presença de cores fortes e saturadas, o apagar ou acender de luzes também influenciam na maneira como o telespectador responde. Isso sem citar que é bem diferente sair de um plano para o outro, usando corte seco e fusão, só para referendar dois dos recursos de transição de imagens. Enquanto o primeiro pode ser "duro" e agressivo, o segundo traz a sensação de suavidade e serve como deixa para a passagem do tempo e mudança de locação. O *fade out*, por sua vez, pode indicar o fim de uma seqüência e oferecer ao telespectador um "tempo para respirar", depois de uma carga emocional grande (DANCYGER, 2003).

Amputar o ritmo musical do ritmo de edição de imagens é aniquilar a possibilidade de apreender e compreender o videoclipe. É no tensionamento entre esses dois ritmos que se constitui este audiovisual. As regras que regem o ritmo musical e aquelas que norteiam o ritmo imagético entram em negociação, quando há a reunião entre imagem e música no clipe. E nesta negociação, não se pode afirmar que cabe à edição de imagens, por exemplo, a ênfase dramática; nem tampouco, inferir o ritmo do clipe a partir do tempo de duração de cada plano ou composição de imagens.

A chave de acesso ao videoclipe, portanto, não está nas narrativas habituais do cinema e da televisão, porque se encontra no ritmo, ou seja, numa narratividade construída a partir do encontro tensivo entre ritmo musical e ritmo imagético. Como foi dito anteriormente, o ritmo, no videoclipe, não é nem especificamente sonoro, nem visual:

Em outros termos, quando um fenômeno rítmico nos chega por um caminho sensorial, este caminho, vista ou ouvido, não é mais do que o canal pelo qual nos chega o ritmo. Depois de haver entrado no ouvido ou olho, o fenômeno nos afeta em alguma área cerebral conectada com as áreas da motricidade e somente neste nível é ritmicamente decodificado. (CHION, 1993:130).

A narratividade do videoclipe é configurada a partir do ritmo, o qual se desenvolve também pelo jogo entre presenças e ausências dos pontos de

sincronização. E o ponto de sincronização consiste numa manifestação da sinestesia, onde “não se deve confundir o som e a imagem com o ouvido e a vista” (CHION, 1993:128). A sinestesia, por sua vez, é a noção chave para compreender o videoclipe, ou seja, e parte essencial no processo de produção de sentido do clipe.

Se nos foi legado, a partir de Fabbri, que a narratividade é um ato de configuração de sentido, que pressupõe uma reciprocidade entre forma de expressão e forma de conteúdo, tem-se, aqui, argumentos para inferir que a narratividade do videoclipe é acessada a partir das noções de ritmo e sinestesia e do conceito de pontos de sincronização (FABBRI, 1999).

Entre a fragmentação e uma “nova” linearidade: o videoclipe

Ao concluir que o videoclipe escapa, na maioria das vezes, às regras e normas das narrativas habituais da literatura, cinema e televisão e instaura uma narratividade a partir do ritmo, não se inicia uma labuta para mapear uma ruptura ou reservar ao clipe uma posição de total novidade. Como vem sendo mostrado ao longo deste trabalho, o audiovisual em questão filia-se às “estruturas narrativas do pop” e também se apropria de estratégias de endereçamento do cinema e da televisão. Ao longo das últimas duas décadas, entretanto, o clipe revelou-se um espaço simpático às experimentações, o que contribuiu para a disseminação de determinados rótulos, como “fragmentado” e “sem linearidade”.

Para Dancyger o clipe mantém uma certa fidelidade ao legado recebido da vídeo-arte, do curta metragem e do cinema experimental, ou seja, a necessidade de experimentação. Ao citar o trabalho de diretores como Luís Buñel, Maya Daren e Andy Warhol e compará-lo ao videoclipe, Dancyger salienta que a única diferença entre ambos é “o papel do som, particularmente da música, como a base do formato” (DACYNGER, 2003:196). O autor, pesquisador da área de edição e montagem no audiovisual, trata o videoclipe como um estilo, que não tem a necessidade de desafiar a trama, todavia o imperativo de criar um sentimento, a partir da música:

Aqui estão os primeiros elementos estilísticos do videoclipe. A base do formato é a música. A narrativa é o menos importante, o sentimento é o mais importante. Do ponto de vista da montagem, isso traduz-se em fazer o *jump-cut* mais importante do que o corte contínuo. Também implica na centralidade do ritmo. Dado o baixo quociente de envolvimento da narrativa, é no ritmo que está o papel da interpretação.

Conseqüentemente, o ritmo torna-se a fonte de energia e de novas justaposições que sugerem anarquia e criatividade (DANCYGER, 2003:193).

Ao reconhecer no videoclipe, primeiro, que o ritmo é o elemento central e, segundo, que não está descartada a possibilidade do “contar” uma história, Dancyger serve como mais um guia para que se olhe o videoclipe não apenas como o lugar da anarquia audiovisual, mas detentor de uma lógica diferenciada. Para Machado:

(...) Na verdade, não existem razões para a obediência aos cânones clássicos de continuidade pela simples razão de que pouquíssimos cliques são realmente narrativos, nos sentidos literário e cinematográfico mais habituais. O que se vê com maior frequência nos cliques é algo assim como um efeito de narração, ou um simulacro de ficção, sugeridos por cenas isoladas, mas que não engrenam jamais uma continuidade narrativa de tipo clássico (MACHADO, 2000:180).

Considerações finais

Aqui, mais importante do que levantar argumentos para corroborar com esta discussão, é entender como os elementos musicais e os elementos imagéticos se relacionam entre si para conferir uma narratividade ao videoclipe. A narratividade do clipe está centrada no ritmo (englobando pontos de sincronização e sinestesia), mas o clipe também pode apresentar o desenvolvimento de uma trama, ou seja, contar uma história com referência na lógica “ação-ruptura-resolução”. E neste sentido, demarcamos dois modelos extremos de videoclipe, levando em consideração, claro, a existência de outras organizações estruturais entre uma extremidade e outra, pontuamos: de um lado: videoclipes com narratividades configuradas a partir do ritmo e da trama; e do outro, videoclipes com narratividades configuradas a partir do ritmo sem a trama. Em outros termos, consideramos, em pontos opostos de uma classificação, videoclipes preocupados também em contar uma história - “trata-se de uma nova forma de contar histórias visualmente. Parte narrativa, parte atmosfera, som intenso e imagem rica” (DANCYGER, 2003:194) – e videoclipes voltados, prioritariamente, ao envolvimento do telespectador, como diria Dancyger, num determinado (s) “sentimento(s)” da música:

Quando a trama é menos importante, incidente, adquire-se um sentido diferente e o personagem transforma-se no mais importante. Quando a lógica da progressão da trama é menos fundamental, a fragmentação

pode ser mais freqüente. O tom, a intercalação de humores, a fantasia, as brincadeiras, o pesadelo, tudo pode ser justaposto mais prontamente porque sua contribuição para a progressão da trama é desnecessária (DANCYGER, 2003:193).

Muitas das características atribuídas ao clipe têm uma dívida, como já mostrado antes, com a música pop. O videoclipe, entretanto, também busca autonomia dentro da cadeia da indústria fonográfica e, embora não tenha sido tema direto de discussão neste artigo, é preciso considerar, no estudo do clipe, a dimensão midiática, aspectos ideológicos e sociológicos que envolvem a produção e o consumo.

Referências

CHION, Michel. *La audiovisión: introducción análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Buenos Aires: Paidós, 1990.

DACYNGER, Ken. *Técnicas de edição para cinema e vídeo: história, teoria e prática*. Trad. Maria Angélica Marques Coutinho. 2 ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003.

FABBRI, Paolo. *El giro semiótico*. Barcelona: Gedisa, 2000.

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

GOODWIN, Andrew. *Dancing in the distraction factory: music television and popular culture*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1992.

JANOTTI JR, Jeder. Dos gêneros textuais, dos discursos e das canções: uma proposta de análise da música popular massiva a partir da noção de gênero mediático. In: XI COMPÓS, 2005a, Rio de Janeiro - UFF. Anais da XIV Compós.

JANOTTI JR, Jeder. Uma proposta de Análise Midiática da Música Popular Massiva a partir das noções de canção, gênero musical e performance. Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporânea – Facom/UFBA. 2005b.15f. Mimeo.

MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa: tomo 1*. Trad. Constança Marcondes César. Campinas: Papirus, 1994. 3v., v1.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa: tomo 2*. Trad. Constança Marcondes César. Campinas: Papirus, 1994. 3v., v2.