



RELICI

CURTAS MUSICAIS - CINEMA, VIDEOCLÍPE E SEUS ENTRECRUZAMENTOS

MUSICAL SHORTS - CINEMA, VIDEOCLIP AND THEIR INTERCROSSINGS

Rodrigo Oliva¹

RESUMO

Este artigo apresenta uma reflexão sobre a categoria audiovisual dos curtas musicais e suas articulações de linguagem que enfrentam o cinema e o videoclipe. A partir de uma análise do curta musical *Anima*, do diretor Paul Thomas Anderson, discute-se pontuações teóricas de Jean Epstein sobre as poéticas do ritmo cinematográfico, evidenciando um local de aproximação com as teorias da arqueologia do cinema e do corpo como potências de representação. Nos espaços da linguagem do videoclipe, discute-se o conceito de narrativas que se dilatam a partir da articulação do tempo fílmico e direcionam o olhar para clipes de longa duração.

Palavras-chave: cinema, videoclipe, curtas musicais, *Anima*.

ABSTRACT

This article presents a reflection on the audiovisual category of musical shorts and their articulations of language that face cinema and video clips. Based on an analysis of the musical short *Anima*, by director Paul Thomas Anderson, Jean Epstein's theoretical scores are discussed on the poetics of cinematographic rhythm, showing a place of approximation with the archeology theory of cinema and the body as potential representation. In the spaces of the video clip's language, the concept of narratives that expand from the articulation of filmic time are discussed, directing the look to long duration clips.

Keywords: cinema, video clip, musical shorts, *Anima*.

¹ Universidade Paranaense. prof.rodrigo.oliva@gmail.com



INTRODUÇÃO

A imagem cinematográfica destaca-se pelo papel central dentro dos estudos audiovisuais. Identificar o lugar do cinema, na contemporaneidade, vem sendo discutido e debatido nesta longa caminhada histórica por meio de pesquisas e arranjos teóricos. Vemos hoje, com os estudos da arqueologia do cinema, o quanto a natureza da imagem cinematográfica se desdobra e se reconecta com momentos e movimentos que desconfiguram um lugar concreto, da inserção do cinema em espaços temporais ordenados. Este múltiplo caminhar, que se ramifica, faz do cinema o lugar de derrame e junção com outras formas de linguagens e outros formatos inerentes à própria linguagem audiovisual.

Interessa pensar, neste artigo, quanto o cinema vem se misturando com outras formas de linguagem e se expandido, quer por novos atravessamentos, quer pela imanência do digital, quer pela reconfiguração de estruturas cujos preceitos, ora pensados se reorganizam e inserem novos movimentos das linguagens, sendo articulados em desdobramentos dos sistemas que reproduzem imagens. Neste sentido, apresento a partir da leitura do curta musical *Ânima*, do diretor Paul Thomas Anderson, alguns pontos que saltam deste lugar do cinema enquanto um grande arsenal das convenções da linguagem audiovisual e suas reconfigurações, a partir do diálogo com o filme em plataformas digitais, as categorias de um gênero musical e suas correlações com o videoclipe e formatos temporais mais enxutos.

Ponto a questão do ritmo como importante lugar, essencial para entender as materialidades que promovem espaços de diálogo entre a linguagem do cinema e a linguagem do videoclipe. Pensar a construção da imagem cinematográfica a partir da noção de ritmo aproxima esta reflexão com os pensamentos vanguardistas de Jean Epstein (1983), que discute pontos importantes que condensam o ritmo à forma e suas potências de representação e, também, do referencial estético.



RELICI

204

Estabeleço uma correlação com os escritos de Hans Gumbrecht, que identifica associações das expressões do corpo a partir do conceito de produção de presença, evidenciando também um lugar para o ritmo enquanto potencial para se pensar possíveis correlações entre as linguagens.

É nas estruturas da representação do corpo e suas relações com a imagem cinematográfica que discutimos algumas perspectivas de pensá-lo como um prolongamento do potencial da representação. No videoclipe, a ideia de performance é estruturada como um componente essencialmente característico e provocador do sistema formal, pois é por meio da performance em sua maioria, uma performance "coreograficamente dançante", que somos introduzidos ao componente da representação e nos embalamos com a fruição dos ritmos das imagens. Pensar o fílmico a partir de uma caracterização e relação com aspectos da corporeidade é um traço que será pontual nesta abordagem.

A problemática de que trata este texto se atém à perspectiva de pensar espaços onde o fílmico se conecta com categorias do cinema e do videoclipe, dentro de um formato de filmes como o curta-metragem. É comum identificarmos o videoclipe como um formato fílmico curto, essencialmente representado pela canção em uma forma de audiovisualidade. Todavia, há uma série de videoclipes que desdobram o caráter do tempo, se organizam narrativamente e ampliam o espectro a partir de uma forma "em contar histórias". Esse embaralhamento do que é videoclipe e do que é cinema, me parece um local provocativo para pensar estruturas que corroboram os filmes de pequena duração com o componente musical. Neste sentido, minha proposta é posicionar os curtas musicais como um espaço para identificar e pensar os laços que interagem o cinema com o videoclipe.



RITMO E PRESENÇA

O ritmo sempre teve um papel importante nos processos de organização das linguagens. Mesmo em textos ou mesmo em discursos cujos componentes são de natureza verbal, o ritmo está presente. A linguagem audiovisual é marcadamente rítmica. A articulação entre os componentes da audiovisualidade com o som, a imagem, os gestos, ruídos, o encadeamento dos planos e suas formas espaciais e temporais criam possibilidades de encontros e desencontros que provocam as categorias rítmicas, a partir do uso criativo e organizativo da edição audiovisual.

O ritmo foi sempre um elemento caracterizador da linguagem do videoclipe, principalmente pelo arranjo estético que opera elementos síncronos e assíncronos entre os componentes iminentes do som e da imagem. Michel Chion (2008) define "síncrise" como esses momentos onde verificamos um ligamento entre o componentes da banda sonora e da banda da imagem no fílmico. O autor defende a ideia de que o videoclipe evidencia uma polifonia visual. Diferentemente da imagem que se apresenta por simultaneidade, o som se articula por meio de camadas de falas, ruídos e música.

Se os clipes funcionam é certamente porque há uma relação elementar entre a banda sonora e a banda visual, e porque as duas não são totalmente independentes. Esta relação limita-se à presença pontual de pontos de sincronização, nos quais a imagem mina a produção de som. No resto do tempo, cada qual funciona de forma autônoma. (CHION, 2008, p. 132).

Vemos que Chion apresenta um dos fundamentos principais da linguagem do videoclipe, pois a partir da questão rítmica evidencia-se a natureza da presença e da materialidade que opera os aspectos da simultaneidade da imagem e do som como potencialidade de mixagem. A partir da montagem que sutura aspectos da simultaneidade da imagem com as potencialidades de mixagem do som coadunam-se interações entre aspectos visuais e sonoros. Buscando pensar a questão do ritmo na tradição teórica dos estudos audiovisuais, encontramos em Jean Epstein, um dos



RELICI

206

primeiros a teorizar aspectos do ritmo nas poéticas do cinema. Epstein pontua algumas categorias de natureza existencialista para se pensar os efeitos da aceleração e do retardamento.

Numa projeção acelerada, a escala dos reinos é deslocada – variando de acordo com a relação de aceleração – no sentido de uma maior qualificação de existência. Assim, os cristais começam a vegetar à maneira de células vivas; as plantas animalizam-se, escolhem sua luz e suporte, exprimem sua vitalidade por meio de gestos (EPSTEIN, 1983 [1974], p. 291).

E sobre o retardamento:

Numa projeção lenta, ao contrário, observa-se uma degradação das formas que, ao sofrerem uma diminuição em sua mobilidade, perdem algo de sua qualidade vital. Por exemplo, a aparência humana é privada, em boa parte, da sua espiritualidade. O pensamento apaga-se no olhar: na fisionomia, o pensamento fica entorpecido, torna-se ilegível. Nos gestos, a falta de jeito – signo da vontade, resgate da liberdade – desaparece, absorvida pela graça infalível do instinto animal (EPSTEIN, 1983 [1974], p. 292).

Segundo o autor, a projeção lenta desnaturaliza e deforma a realidade, conotando uma ideia de não pertencimento das coisas. Por outro lado, a projeção rápida animaliza a natureza, qualificando a existência e traduzindo-a em imagens dinâmicas e efervescentes. Penso que essas contribuições são importantes para pensarmos o presente. Epstein demarcou que o uso da velocidade lenta em filmes traduz-se como perda da qualidade vital, aquilo que aproxima o homem da impressão de realidade, porém estabelece uma referência de morte, como se o pensamento se apagasse, tornando-se ilegível.

Para Epstein, o lugar da materialidade cinematográfica é atravessado pela poética do ritmo. Cinema é ritmo, a partir de considerações sobre esta imersão de uma temporalidade e de marcações que se estabelecem a partir do uso de elementos do código cinematográfico, como as técnicas do enquadramento, aproximação e distribuição de especialidades e temporalidades que permeiam esse local de uma poética que opera na produção de presenças e efeitos do sensível.

O pensamento de Han Ulrich Gumbrecht é marcado pelo tratamento para o



conceito de produção de presença que demarca interações entre os textos filosóficos de Martin Heidegger, a partir do conceito de ser. Gumbrecht sinaliza que a experiência estética aproxima a cultura do sentido e a cultura da presença, estabelecendo o lugar para esta, já que tradicionalmente, principalmente, no que tange às Humanidades, o caráter hermenêutico ganha *status* referencial exclusivo em detrimento dos aspectos substanciais que oscilam presença e sentido.

No que concerne ao campo da presença, entende-se, segundo Gumbrecht, que são pautadas a partir de relações espaciais com o mundo e seus objetos “uma coisa presente deve ser tangível por mãos humanas - o que implica, inversamente, que pode ter impacto imediato em corpos humanos” (GUMBRECHT, 2010, p. 14). Ao tratar de ritmo no campo da literatura, Gumbrecht nos traz um local interessante para pensar no ritmo como forma: o ritmo produz a materialidade e a presentificação que opera nos sentidos intenso apelo emocional, estético e catalizador do sensório. Neste sentido, é importante verificar a potência do ritmo como organizador de uma série de eventos e efeitos que culminam com graus de articulação dos componentes fílmicos. Verificaremos no curta *Anima* como estes elementos são pensados e provocam uma série de movimentos em fluxos contínuos e descontínuos que reverteram o ritmo como uma possível categoria para entender esses encontros e desencontros entre o cinema e a linguagem do videoclipe.

AS NARRATIVAS DILATADAS EM VIDEOCLIPES

Neste tópico, recupero um tema que desenvolvi nos meus estudos de doutoramento. Trata-se de uma abordagem que verifica uma ampliação dos aspectos narrativos em videoclipes, a partir da transposição dos videoclipes que eram essencialmente feitos para serem fluidos nos contornos da MTV. Os videoclipes que foram produzidos para as plataformas digitais, em muitos casos,



RELICI

208

ampliaram e introduziram formas "mais narrativas" em suas composições poético-estéticas. Em novos ambientes online, verifica-se que os videoclipes tendem à ampliação narrativa em nível temporal e espacial, quer pelo tempo total ou não da música, enfatizando a tendência *storytelling* que vem sendo caracterizada em vários espaços das mídias na atualidade.

Nos contornos das linguagens do videoclipe, esta perspectiva de contar histórias nos faz pensar em algumas problemáticas. Primeiramente, o caráter de divulgação e publicitário na performatização da canção faz com que a imagem do artista e também a *performance* do artista possa assumir a persona de um personagem dentro de uma narrativa ou representar o papel de apresentação e interpretação da música. A linguagem do videoclipe é ágil, rápida, calcada eminentemente em arranjos rítmicos, quer rápidos ou lentos. É necessário visualizar a correspondência entre os arranjos rítmicos das canções com as imagens visuais.

No ano de 2016, a cantora pop Lana del Rey protagonizou um filme de curta-metragem chamado *Trópico*. Neste filme, três canções de seu álbum são incorporadas a um contexto fílmico único. A cantora atua como personagem. *Trópico* possui trinta minutos e pode ser assistido inteiramente ou também fragmentado em três partes distintas relacionados diretamente com as canções temáticas.

Um outro exemplo destas articulações cinema e videoclipe, se dá em *The Ballad Of Cleopatra*" (2016), da banda The Lumineers. O filme foi lançado inicialmente em fragmentos, como se fossem videoclipes das canções do álbum. Isto provocou nos fãs da banda curiosidades sobre o desenrolar narrativo que operava em cada um dos videoclipes, proporcionando diferentes recortes de tempo e indícios conectivos entre as histórias. Nesta experiência, é a linguagem do videoclipe que se expande, pois é possível organizar os videoclipes em ordem cronológica. Pode-se notar que esse fenômeno só foi possível a partir do momento em que a Internet surgiu como uma plataforma de divulgação fílmica. O curta musical pode ser visto



em fragmentos ou na sua versão integral com 24 minutos de duração.

Estes exemplos evidenciam que a linguagem do videoclipe vem sendo incorporada à linguagem da internet, articulando e desarticulando arranjos que se conectam com as características específicas dos meios digitais e das redes. Vários videoclipes contemporâneos ampliam o tempo da música e centram a parte imagética em narrativas bem definidas, o que chamo de "*narrativas dilatadas*". Neste sentido, verifico que, no cenário contemporâneo, esta estratégia discursiva é utilizada com recorrência. Se outrora a linguagem do videoclipe se caracterizava pela desconstrução da narrativa, o que vemos atualmente é uma ampliação deste tipo de forma para os videoclipes. Penso que esta caracterização deve-se, essencialmente, às novas plataformas midiáticas, que permitem uma recepção destoada dos cânones específicos da exposição de videoclipes outrora disponíveis em formatos televisivos.

ANIMA E OS ESPAÇOS POÉTICOS ENTRECRUZADOS DO CINEMA E DO VIDEOCLIFE

O curta musical *Ânima* (2019) foi lançado na plataforma Netflix. É dirigido pelo cineasta americano Paul Thomas Anderson e é configurado como um projeto a partir do lançamento do álbum *Ânima* do cantor Thom Yorke, reconhecido como vocalista da banda Radiohead, cuja marca, principalmente, no início dos anos 2000 eram videoclipes criativos. O curta-metragem apresenta uma composição narrativa a partir da junção de três músicas do álbum e o protagonista principal é o próprio Thom Yorke.

O aspecto coreográfico, característico da videodança, do cinema musical e do videoclipe, é o centro do processo de representação do curta, pois embala todos os aspectos da encenação. No curta, três músicas operam espaços de



RELICI

210

representação coreográfica. Esta marcação coreográfica é também geográfica, pois permitirá verificar as passagens espaciais-temporais e as demarcações rítmicas que operam o processo de sincronização música, corpos em performance e a audiovisualidade.

No primeiro momento, temos uma série de representações de corpos disciplinados. No metrô, evocando a rotina do trabalho, o corpo se apresenta por meio de movimentos repetitivos. A dança mostra a sonolência a partir de uma visualização da disciplina, que coloca os sujeitos em espaços marcados. O protagonista se ocupa deste mesmo espaço, na mesma gestualidade operária e sincrônica. Quando passa para a segunda música, há um desequilíbrio do ritmo. O personagem dança numa espécie de contra-fluxo. Estabelece um gravidade a partir de um jogo visual em uma plataforma, onde os corpos tendem a se desequilibrar e a resistir, estabelecendo um contra-senso, um contra-sentido. No terceiro momento, os corpos dançantes saltam em movimentos de liberdade, como se o personagem acordasse do sonho e dançasse no fluxo. Os elementos performáticos são leves, os corpos se tocam e se desencontram, mas seguem para uma direção, em leveza, em um tempo brando e poeticamente livre.

Figura 01

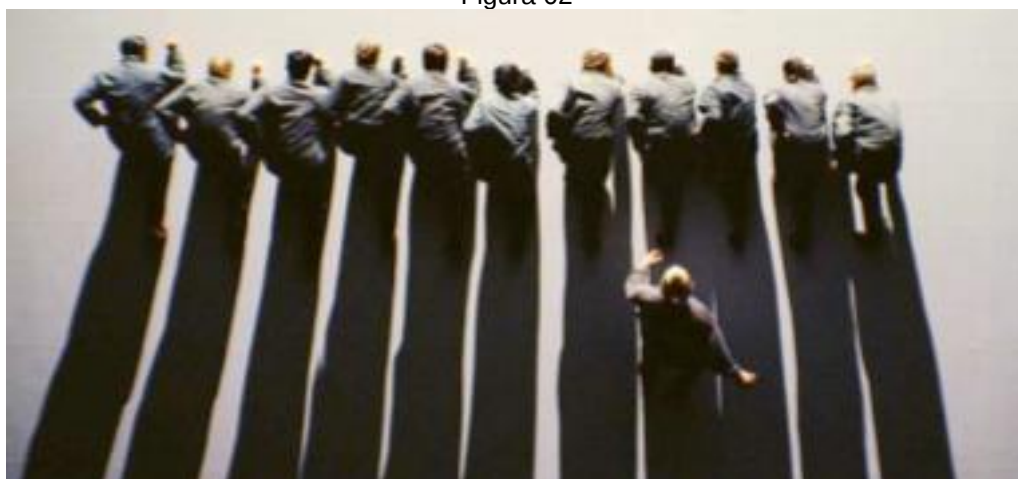


Fonte: <https://interprete.me/anima-netflix-explicacao-teorias-thom-yorke/>



Esta pequena apresentação sintetiza aspectos puramente formais da composição rítmica do curta. Interessa refletir sobre este potencial do ritmo e da representação que marca os corpos, principalmente pelo embalo da gestualidade e da coreografia. Neste curta, estes três espaços de representação rítmica são agenciados pelas canções, que separadamente promovem uma potência para pensar como a composição do ritmo se manifesta como produção de presença. É na materialidade dos corpos em movimento e nos aportes síncronos e assíncronos que o ritmo ganha potencial de presença. Outro aspecto importante a ser salientado é o desses jogos de ilusão, a partir das formas como as imagens são editadas que permitem pensar uma categorização mais existencialista da audiovisualidade. Em *Ânima*, ficam bem evidenciadas as fronteiras do ritmo, que demarcam a percepção que temos sobre a trajetória dos espaços e dos lugares por onde o personagem se desloca.

Figura 02



Fonte: <https://interprete.me/anima-netflix-explicacao-teorias-thom-yorke/>

O caráter narrativo aparece nesta sutura que faz destes três momentos, evidenciados pelas três músicas, que poderiam ser fluidas separadamente, como videoclipes únicos de cada canção. A articulação narrativa se dá a partir de um



RELICI

212

evento que ocorre no primeiro momento, uma mala que uma personagem esquece no trem. Este objeto conduzirá o protagonista a vivenciar uma jornada, passando por espaços que se articulam por jogadas cênicas que se entrecruzam sem cortes. A mala é um elemento simbólico que une as trajetórias dos personagens, é ela que indica este caminho narrativo que entrecruzam as canções, os espaços e o tempo fílmico. Este caráter existencialista do filme é articulado com esta composição figurativa, exaltada juntamente com a composição audiovisual, pois a câmera está o tempo todo seguindo o protagonista - do trem ao ônibus, ela dança com ele e se movimenta também. Este caráter narrativo é evidenciado no final, quando somos surpreendidos pela representação da jornada estabelecida pelo protagonista, uma jornada do seu próprio eu.

Neste caso, evidencia-se a aproximação com o conceito de “narrativas dilatadas”. Este movimento de sutura que é feito amplia o potencial narrativo da expressão fílmica, que junta estes momentos musicais e cria um bloco único, daí resultando neste hibridismo de linguagens audiovisuais. Portanto, esta conectividade entre o ritmo como uma potência para colocar em evidencia aspectos da representação é bem pontuada no curta *Ânima*. Vemos como o cinema, em suas mais amplas formas de representação e organização da linguagem audiovisual, potencializa uma ampla expansão em consonância com aspectos de outras linguagens. Aqui, cinema e videoclipe ganham uma dimensão expandida e se imbricam ressignificando e redimensionando aspectos para problematizarmos estes locais temporais e espaciais cujos confrontos com as poéticas do ritmo e da produção narrativa ganham amplo espaço.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para esta apresentação foi estabelecido um recorte para pensar as categorias de potencial de ritmo e de narrativa num gênero curtas musicais e, como



estas categorias problematizam algumas convenções sobre os desdobramentos da imagem audiovisual a partir das correlações que se estabelecem com o cinema, com o videoclipe e com a videodança. O que vemos nos espaços atuais de divulgação, principalmente nas plataformas *on demand*, é a utilização do termo curtas musicais para categorizar filmes de tempos reduzidos. A linguagem do videoclipe passa por movimentos com relação a suas reconfigurações a partir de espaços pós-tv, pois as produções na época MTV, entravam na programação da emissora, em formas diferenciadas e de fruição e eram muito apoiadas ao tempo da canção.

Em *Ânima*, apesar de vários diálogos com a linguagem do videoclipe e seu caráter de divulgação do álbum do cantor Thom Yorke, temos uma produção visualmente rica para pensarmos as fronteiras entre o híbrido e o simbólico. Estas são vistas a partir das potências do ritmo, por meio da capacidade performática dos corpos que materializam expressões sincronizadas e dessincronizadas. Como se fossem uma espécie de marionetes, estes corpos dançantes provocam o sensório e põem em evidência, nos aspectos da audiovisualidade, a expansão do cinema em outros formatos e dispositivos

Sobre o autor: Rodrigo Oliva é Doutor em Comunicação e Linguagens pelo PPG-UTP (co-orientação CIAC-Portugal). Mestre em Comunicação: Mídia e Cultura pela Universidade de Marília. Especialista em Práxis e Discurso Fotográfico pela UEL. Graduado em Comunicação Social com habilitação em Cinema pela FAAP-SP. Coordenador e Docente dos cursos de Publicidade e Propaganda e de Tecnologia em Produção Audiovisual da UNIPAR. Pesquisador e participante do Grupo Temático: Estéticas, Políticas do Corpo e Gêneros da Intercom, de Estudos do Cinema e Audiovisual da SOCINE e do GP CIC-UTP (em parceria com o CIAC-Portugal).

REFERÊNCIAS

CHION, Michel. **A Audiovisão**: som e imagem no cinema. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2008.



RELICI

214

EPSTEIN, Jean. A inteligência de uma máquina. In: XAVIER, Ismail (Org). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Ed PUC RIO, 2010.

_____. **Nosso amplo presente**. O tempo e a cultura contemporânea. São Paulo: Editora da UNESP, 2015.

_____. **Serenidade, presença e poesia**. Belo Horizonte, MG. Relicários Edições, 2016.

OLIVA, Rodrigo. **Interconexões de poéticas audiovisuais**. Curitiba: Apris, 2017.