



Onde o Videoclipe Encontra o Cinematográfico: Um Olhar Pelo Viés da História¹

Rodrigo Oliva²
Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, PR

RESUMO

O presente artigo apresenta um olhar sobre momentos da história do audiovisual, com foco no desenvolvimento de inter-relações entre as linguagens do cinema e do videoclipe. O objetivo é reconhecer marcas que evidenciam aproximações estéticas e poéticas entre as linguagens, mapeando cronologicamente eventos a fim de compreender relações e fenômenos de comunicação do início do cinema com as vanguardas artísticas até às experiências do cinema e videoclipes contemporâneos contextualizados nos cenários da hipermodernidade.

PALAVRAS-CHAVE: cinema; videoclipe; história; audiovisual

É comum pensar o desenvolvimento da linguagem audiovisual partindo de relações específicas de como o cinema se estruturou e se desenvolveu nesses cento e poucos anos de história. Penso que o cinema é o grande arsenal de compreensão da linguagem de som e imagem, mesmo que outros sistemas se tenham tornado importantes no desenvolvimento da tecnologia audiovisual, como o vídeo e as novas tecnologias, por exemplo. Portanto, é o cinema que inaugura e dissemina todo um panorama de compreensão e estrutura da linguagem audiovisual.

Sendo assim, o desenvolvimento deste artigo pretende abordar como nessa trajetória histórica do cinema se pode, em determinados momentos, compreender o desenvolvimento de uma outra linguagem, característica da contemporaneidade e que de certa forma entra em processos de confluência de linguagens. Trata-se do videoclipe, que se infiltra em alguns filmes cinematográficos no cenário contemporâneo.

¹ Trabalho apresentado no DT 04 – Comunicação Audiovisual do XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 3 a 5 de julho de 2013.

² Doutorando do Programa de Pós Graduação em Comunicação e Linguagem da Universidade Tuiuti do Paraná, email: prof.rodrigo.oliva@gmail.com.



Buscarei apresentar esta relação de interferência por meio de uma abordagem cronológica, estabelecendo momentos históricos que chamam atenção a partir de um pensamento sobre o desenvolvimento das linguagens. Esses momentos passam pelo surgimento do cinema; pelas experiências da vanguarda cinematográfica que antecipam ideias e características do que poderia se chamar de um *pré-pensamento videoclipe*; o surgimento dos musicais que combinam um tratamento sonoro com a imagem; em seguida, o surgimento do suporte videográfico e as primeiras experiências da videoarte; o surgimento da MTV e da linguagem videoclipe; a influência do vídeo na linguagem do cineastas como *Jean Luc Godard e Peter Greenaway* e, para finalizar, os conceitos de hipercinema e hibridização que fundamentam o processo de interferência pelo qual vivenciamos na contemporaneidade.

Essa linha historiográfica demarca um estudo que busca compreender como se dá esse processo de interferência de linguagens no cenário atual, situando o videoclipe e o cinema em uma espécie de focalização.

Pré-cinema

As primeiras experiências cinematográficas datam do século XIX, quando vários cientistas pesquisam as influências de determinados aparelhos óticos no olhar humano. Estas experiências marcam a dinâmica de uma primeira fase daquilo que posteriormente irá se chamar de cinema. Neste sentido, é interessante perceber que o cinema nasce de maneira científica, porém existirá uma outra abordagem, centrada numa espécie de atuação circense, revelando um universo mágico e onírico que as representações pontuadas pela câmeras poderiam projetar.

Os primeiros filmes dos irmãos *Lumière* eram simples em termos de linguagem: filmes curtos, com apelos factuais, quase nenhuma narratividade. Faziam parte de uma linguagem marcadamente documental, um cinema de paisagem. Arlindo Machado situa esse momento histórico do cinema como pré-cinema. Segundo Machado (1997, p. 14), não podemos considerar a história da invenção técnica do cinema aliada somente às pesquisas de natureza científica, pois houve ideias de espetacularização massiva, de fantasmagoria com apelos exóticos: uma espécie de comércio paralelo mambembe que fascinava e inventava uma nova linguagem.



A história da técnica do cinema, ou seja, a história da sua produtividade industrial, pouco tem a oferecer a uma compreensão ampla do nascimento e do desenvolvimento do cinema. As pessoas que contribuíram de alguma forma para o sucesso disso que acabou sendo batizado de cinematógrafo eram, em sua maioria, curiosos, bricoleurs, ilusionistas profissionais e oportunistas em busca de negócios. Paradoxalmente, os poucos homens de ciência que por aí se aventuraram caminhavam na direção oposta de sua materialização (MACHADO, 1997, p. 15).

Portanto, nesse primeiro momento podemos pensar que historicamente, o início do cinema se molda a partir de alguns pontos essenciais de valorização das ideias de ilusão, representação onírica em detrimento de um caráter analítico, centrado na capacidade de propor debates ou diálogos mais intensos. Segundo Machado (1997, p. 24), a impressão de realidade avançava como princípio fundamental do cinema e as ideias de transgressão do real ficavam em segundo plano.

Vamos perceber que é preciso alguns anos para que novas ideias avancem a composição do pensamento cinematográfico. O cinema passa a se experimentar com o surgimento de cineastas, principalmente vinculados ao universo das artes, que promovem novos pensamentos e ideias a partir do aparato cinematográfico.

Entre Atos – Um momento *videoclípico* no formato cinematográfico

A vanguarda cinematográfica apresenta um novo tratamento estético aos modos de fazer filmes. *Griffith* já apresentava um cinema tipicamente narrativo, moldando a linguagem cinematográfica com caracterizações essencialmente literárias e teatrais. Com pensamentos e intenções desconstrutivas, alguns cineastas propõem novas formas de se compreender a representação da linguagem cinematográfica.

Centrarei minha abordagem especificamente num filme que considero marcante e que, em meados da década de vinte do século passado, indica algumas caracterizações da linguagem do videoclipe ainda no suporte cinematográfico.

O filme, em questão, é *Entre Atos* (*Entr'acte*, *Rene Clair*, 1924). Trata-se um filme curta-metragem, encomendado por *Francis Picabia* ao diretor *Rene Clair*. O filme tinha como objetivo ser projetado nos intervalos de uma peça do Ballet *Relâche* na França. Quatro dos grandes expoentes da vanguarda artística participam do filme: *Eric Satie*, que compõe a trilha sonora do filme, os dadaístas *Marcel Duchamp* e *Man Ray* e o próprio *Picabia*.

Entre Atos é um filme extremamente original para a época, pois a partir de justaposições no estilo dadaísta, buscando as ideias de fotomontagem que marcam uma



dinâmica de ritmo acelerado, com a câmera simulando e representando movimentos lentos e acelerados. O filme discute essa natureza da imagem cinematográfica, chamando a atenção para novos deslocamentos e novas possibilidades de representação não realista da imagem.

Gilles Deleuze (2007, p.73) analisa o filme em sua obra *Imagem-tempo*, situando o filme pela abordagem onírica. Segundo o autor, *Entre Atos* traça uma série de anamorfozes, com figuras que se transformam em outras figuras, como a roupa da bailarina que se abre como uma flor, e a flor abre-se e estica-se, tornando-se novamente a bailarina. Esse jogo de montagem de sobreposições marca a estética desse filme e das propostas vanguardistas da época.

A cena final do filme, quando a câmera percorre velozmente o espaço da montanha russa, dialoga com as ideias de velocidade e abstração presentes na linguagem do videoclipe. Segundo DELEUZE (2007, p.75), trata-se da imagem-sonho, já que esta se caracteriza por recriar um grande circuito em que cada imagem se atualiza na próxima imagem, a fim de retornar à situação inicial.

Verifico, no filme, pontes que o aproximam das ideias apresentadas posteriormente pelo produtores de videoclipes. A discussão fragmentada da linguagem audiovisual por meio de uma montagem com recursos estéticos que sinalizam velocidade e relação direta da imagem visual com as possibilidades de representação musicais são projetadas pelo filme *Entre Atos*, marcando o estilo artístico dadaísta.

Os musicais

Os musicais tornam-se importantes após a II Guerra Mundial. Filmes memoráveis como *Cantando na chuva* (Stanley Donen, EUA, 1952), *Cinderela em Paris* (Stanley Donen, EUA, 1957), *Amor sublime amor* (Robert Wise, EUA, 1960), aprimoram o gênero, que ganha um certo destaque a partir do aparecimento do som sincronizado com a imagem no universo cinematográfico.

Percebo a grande influência dos musicais na linguagem do videoclipe, mas um caminho interessante de análise é a percepção do caráter narrativo dos filmes, algo que atualmente começa a ser valorizado dentro do videoclipe. Contar uma história por meio da coreografia, da atuação do ator que desloca a fala para o canto em atuações performáticas.



Nos filmes musicais existe uma questão temporal importante de ser apresentada. Fugindo da ideia da realidade, os filmes apresentam uma dimensão estética pela musicalidade. De repente, no meio de uma ação em tempo, o som ganha espaço e a encenação torna-se pontuada pela expressão da música e performance do cantor/ator. Tal composição é apresentada e representada nos contornos da linguagem do videoclipe.

(...) a comédia musical não se contenta em nos fazer entrar na dança, ou no que dá no mesmo, em fazer-nos sonhar. O ato cinematográfico consistem em que o próprio dançarino entre em dança, como se entra no sonho. Se a comédia musical nos apresenta explicitamente tantas cenas funcionando como sonhos ou pseudossonhos com metamorfoses (Cantando na chuva, A roda da fortuna, e acima de tudo, Um americano em Paris, de Minelli) é porque ela inteira é um gigantesco sonho, mas um sonho implicado, e que ele próprio implica a passagem de uma suposta realidade ao sonho (DELEUZE, 2007, p.75).

Deleuze apresenta algumas discussões sobre as comédias musicais. Os filmes, ao tornarem a dança peça importante na composição estética, apresentam-se de uma forma onírica. Essa caracterização de uma imagem que se aproxima da ideia de sonho também é pontual para debater a interconexão que se estabelece entre a linguagem cinematográfica e a linguagem do videoclipe.

O vídeo e a videoarte

Nesta mesma época, a linguagem videográfica começa a gerar novas ideias nas formas audiovisuais. Roy Arnes sinaliza o impacto do vídeo na contribuição para o declínio do cinema (1999, p. 98). Mais doméstico, de fácil acesso, o vídeo ganha alguns contornos interessantes que mudam um pouco as formas de recepção. As pessoas deixam de assistir aos filmes em locais públicos, preferindo o ambiente doméstico.

Essa abertura para novas possibilidades estéticas contribui para mudanças estruturais na linguagem do cinema. A partir da década de 60, o desenvolvimento da linguagem do vídeo amplia novas possibilidades estéticas como as incrustações, justaposições e sobreposições de imagens. O filmico procura encontrar novos rumos.

É bem verdade que o vídeo, nessa passagem, teve muita dificuldade para encontrar locais de projeção e se tornou de certa forma uma extensão do cinema. Foi possível transferir filmes em película para sistemas videográficos e os filmes produzidos via cinematografia encontrariam também um caminho de distribuição nas linhas do vídeo.



Porém, um grupo de videoartistas buscaram encontrar novos paradigmas para arte videográfica, produzindo obras que utilizavam os códigos videográficos de maneira a criarem representações. Um dos grandes expoentes da videoarte foi o coreano-americano *Nan June Paik*, que em 1973 cria uma obra famosa: *Global Groove*.

O videoclipe ainda não existia enquanto gênero, porém essa obra apresenta recursos importantes que, de certa forma, fundamentam a linguagem *clípica*. Por exemplo, o uso do *croma key*, a possibilidade de justaposição de duas imagens vindas de fontes totalmente diferentes, inseridas num mesmo espaço. Ao discutir a questão cultural, Paik cria um imagem visual justapondo uma dança oriental e ao fundo a ilha de Manhattan. Unindo dois mundos, passa a criar efeitos de sentido por meio de articulações que o sistema videográfico permitia.

(...) vídeo do coreano-americano Nam June Paik que cruza os códigos culturais do Extremo Oriente e do Extremo Ocidente. Quando Paik incrusta uma dançarina tradicional da Coreia sobre uma imagem de vistas aéreas de Manhattan, ele está não montando planos (uma cena), mas compondo uma imagem eletrônica que mostra de uma só vez o equivalente videográfico de que o cinema teria inevitavelmente mostrado por meio de uma clássica montagem alternada. Melhor ainda: a ideia de confrontação ligada à lógica de alternância se transforma, com a inscrustação videográfica, em uma ideia de mixagem, mescla, interpenetração (tanto de culturas quanto de imagens) (DUBOIS, 2004, p. 90).

Os videoartistas abrem caminho para as experimentações diversas na linguagem videográfica. Estas experiências evidenciam novos tratamentos estéticos da imagem que serão pontuais na transformação da estrutura da linguagem cinematográfica. Verifica-se que alguns cineastas irão dialogar e trazer para o cinema os experimentos e ideias que são projetadas pela linguagem do videoclipe.

Experiências híbridas: os suportes videográficos e cinematográficos interagem

Dois cineastas são marcantes ao estabelecerem contato entre a linguagem do vídeo e a linguagem do cinema: são eles Godard e Peter Greenaway. Ambos vão recriar, nos suportes, novas possibilidades estéticas, evidenciando as potencialidades que os recursos das linguagens operacionam.



Segundo Philippe Dubois (2004, p. 177), nos anos 80 o discurso perde o caráter ontológico, pois não existem imagens puras que se sustentem. Segundo o autor, o tempo das especificidades e das demarcações categóricas se vai.

Cinema e vídeo: interpenetrações. Sabemos que o estudo dos processos de interferência, mescla, incorporação e até mesmo transformação entre estes dois suportes é delicado, sinuoso, cheio de obstáculos epistemológicos. No entanto, esta via parece nos conduzir mais diretamente ao coração do problema, ali onde as imagens, por se entrecrocarem, fundarem, camuflarem e travestirem, acabam afirmando ainda mais seu ser de imagem (DUBOIS, 2004, p. 177).

Uma questão importante para este debate é a da velocidade que marca procedimentos que justapõem e modificam as experiências da linguagem do vídeo. Câmeras lentas ou aceleradas permitem uma dimensão rítmica às imagens, até então não muito elaborada pelos diretores de cinema. Em 1977, Godard apresenta uma série de experiências videográficas, denominadas de *France/tour/detour/deux/enfants* (1977/1978). Segundo Dubois (2004, p. 210), cada um dos doze episódios desta série abre-se em esplêndidos momentos de mudança de velocidades que mostram, decompostos/recompostos, gestos simples, movimentos comuns e cotidianos.

Essa característica estética será uma das formas mais recorrentes da linguagem do videoclipe: a experimentação das possibilidades de subversão de temporal da imagem. Peter Greenaway vai além, ao unir os procedimentos videográficos. Em *A última tempestade (Prospero's book's, Peter Greenaway, 1991)*, telas múltiplas, em espécie de várias molduras, sistematizam novas dinâmicas do olhar e em outro emblemático filme: *O livro de cabeceira (The Pillow Book, Peter Greenaway, 1996)*. Chamam a atenção as texturas criadas pelas formas gráficas que, vinculadas a imagem fotográfica, se apresentam de formas marcadamente híbridas, criando assim novos procedimentos estéticos.

Tais incorporações, presentes na obra dos dois cineastas acima, marcam o desenvolvimento das linguagens, que neste momento, especialmente, se unem. O videoclipe irá se inspirar em todas essas fontes e apresentar características marcantes nesse entrecruze de linguagens.

A linguagem do videoclipe



O videoclipe nasce com o surgimento da MTV no início da década de 80. Algumas experiências de natureza *videoclípica* teriam sido feitas anteriormente a esse período, mas, com o surgimento da emissora de televisão, o gênero ganhou o local de exibição e pôde ter um local específico que sinalizou um início para a evolução da linguagem. Gilles Lipovetsky discute tais aspectos da linguagem do videoclipe na relação com o cinema e a influência que exerceu no início dos anos 80.

O canal da MTV é o primeiro a apostar, em 1981, no clipe contínuo, 24 horas por dia. Em 1983, *Thriller* de Michael Jackson dirigido pelo cineasta John Landis, traz ao gênero uma causa artística e cinéfila, ao se inspirar ostensivamente em *A noite dos vivos mortos* (1968) e outros filmes de terror de George Romero. A seguir, *Beat it*, outro clipe de Michel Jackson, se inspira diretamente em *West Side Story – Amor sublime amor* (Robert Wise, 1961) (LIPOVETSKY, 2009, p. 276)

Segundo Valéria Brandini (2006, p. 05), o rock e música pop evidenciaram um estilo de vida em torno da expressão dos jovens e o videoclipe apresenta os signos que representam este estilo. Como uma divulgação publicitária de bens de consumo juvenil, surge uma nova relação das gravadoras e a mídia.

Arlindo Machado (2000, p. 174) aponta que inicialmente os videoclipes se caracterizavam por uma apresentação simples da banda ou dos artistas. Não havia uma estrutura de encenação e criatividade. Eram marcados pela presença do cantor, um microfone e a interpretação da música. Geralmente com poucos cortes e pouca performance.

[...] numa época de entreguismos e de recessão criativa, o videoclipe aparece como um dos raros espaços decididamente aberto a mentalidades inventivas, capaz ainda de dar continuidade, ou nas consequências, às atitudes experimentais inauguradas com o cinema de vanguarda dos anos 20, o cinema experimental dos anos 50-60 e a videoarte dos anos 60-70 (MACHADO, 2000, p.174).

Com o passar do tempo, o videoclipe começa a ser um dos maiores campos de experimentação audiovisual e ícones da música pop, como Madonna e Michel Jackson por exemplo, tornam-se representativos por divulgarem o desenvolvimento tecnológico da edição de imagens, com tratamentos que retiram o videoclipe daquele caráter inicial de divulgação de suas músicas.

Isso tem possibilitado um salto qualitativo no tratamento visual dos clipes e ao mesmo tempo permitido que a imagem seja trabalhada como textura, tapeçaria



cromática e sofra a interferência ou processamento que já ocorre na música. Em lugar de uma galeria de retratos animados de astros e estrelas do videoclipe, passa agora a ser encarado de forma autônoma, na qual se podem praticar exercícios audiovisuais mais ousados (MACHADO, 2000, p.176).

Um exemplo clássico é o videoclipe *Black or White*, de Michael Jackson. Lançado em meados dos anos 90, o videoclipe apresenta novos contornos da linguagem audiovisual por meio das possibilidades de transformação de edição, no qual personagens de várias caracterizações e status cultural se transformavam em outros personagens.

Nos anos 2000, Madonna lança um videoclipe chamado *Ray of light*, e novas dimensões imagéticas se sobressaem. O videoclipe entra no universo da música eletrônica, projetando paisagens visuais por meio de imagem fractais, ganhando novos contornos diante das possibilidades da arte tecnológica.

Percebe-se um desenvolvimento estético em função dos vários recursos que o cinema e o vídeo projetaram, mas que, com o passar dos tempos, as novas tecnologias digitais irão empreender de uma forma mais evidente. Passados os tempos, o jovem irá dialogar abertamente com a linguagem fragmentada do videoclipe. Sinalizando novos tempos, opera-se um novo status para a composição das imagens.

A contemporaneidade: hipercinema e interferências

Nesse caminho de conexões podemos perceber que no cenário contemporâneo estas marcas chegam a fazer parte da esfera cotidiana. As novas gerações consomem de maneira desordenada tais produtos fragmentados e interagem com o universo híbrido. No campo do cinema, Lipovetsky discute o conceito de hipermodernidade, como representação de fenômenos da contemporaneidade. Segundo o autor, o cinema hipermoderno é justamente marcado pelas conexões entre a tecnologia e as linguagens fragmentadas, o que se pode definir como a interação entre o que o videoclipe sinalizou como características estéticas e o que cinema vem desenvolvendo em sua linguagem com o passar dos tempos.

Se a ideia de um cinema hipermoderno se impõe, é primeiro em razão de uma série de invenções tecnológicas que transformaram o processo econômico e os modos de consumo. O cinema sempre foi uma arte que convocou os recursos múltiplos da técnica, mas um novo patamar foi, sem dúvida nenhuma, franqueado com o desenvolvimento das altas tecnologias: o vídeo a partir dos anos 1980 e, principalmente, as imagens digitalizadas desde os anos 1990. A



técnica deu lugar à hipertecnologia eletrônica e informática (LIPOVETSKY, 2009, p. 50).

Verifico um jogo lúdico de representações, de poéticas criativas que representam imagens em choque, imagens cristalizadas por infinitos recortes atemporais. A incorporação digital leva a possibilidades criativas infinitas e os recortes se unem em representações de colagens. Segundo Machado (2007, p. 74), os recursos de edição digital permitem projetar numa tela infinitas imagens combinadas, mas que em arranjos inesperados podem ser redefinidas em novas combinações. O abrir janelas ganha espaço em ambientes de múltiplas configurações de imagem e de som.

Conclusão

De maneira sintética, procurei estabelecer alguns marcos que permitem reconhecer num desenvolvimento cronológico momentos históricos que marcaram aproximações de níveis estéticos e estruturais na linguagem do cinema e do videoclipe.

Importante ressaltar que diante de uma infindável produção audiovisual, tanto os aspectos cinematográficos como os do videoclipe, o que soa diante de tal aproximação é um contínuo caminho de elaboração da linguagem audiovisual. Por mais que a tecnologia se desenvolva, o caráter fílmico põe em questão que muitos dos valores, às vezes ditos como extremamente originais na nossa contemporaneidade, tornam-se pouco originais, devido às experiências que nortearam o desenvolvimento da linguagem audiovisual.

Este percurso objetiva traçar um caminho de reflexões sobre tais experiências, delimitado por um gênero que na contemporaneidade se tornou marcante, pois teve uma aceitação bastante progressiva entre os jovens e despertou um avanço em algumas categorias visuais, marcadamente a questão da velocidade e ritmo alucinante. Também encontrou o local adequado para se tornar a linguagem das gerações mais atuais e impregnou nas mentes novos contornos e novas formas de organização e criação de produtos audiovisuais.

Atualmente o que se vê é uma “multiplicação de canais musicais, alimentados pelo mercado em pleno crescimento do clipe, até que nos anos 2000, com os novos avanços técnicos, venham trazer mais uma mudança agora é a vez do MP3 e do ipod,



download em celular, dos sites de som e imagem na web” (LIPOVETSKY, 2009, p. 276).

Percebe-se que o cinema incorpora em suas estéticas tais configurações, já que vários filmes contemporâneos são estruturados em torno de características bem específicas da linguagem do videoclipe. Neste cenário, mudanças se estabelecem. Hoje vemos videoclipes que se apresentam como curtas-metragens, extremamente narrativos, com espaços e ambientações que fogem da relação direta com a canção divulgada. Estrelas pops como *Madonna*, *Lady Gaga* e *Britney Spears* trazem para os seus filmes caracterizações deste tipo de natureza mais narrativa e cinematográfica.

Portanto, no desenvolvimento histórico, tais linguagens se ampliam e ambas, em um caráter interacionista, abrem as possibilidades de cruzamentos. Neste cenário contemporâneo, elas criam poéticas próprias, desconstruindo velhas ideias e reconstruindo-as em novos olhares.

REFERÊNCIAS

ARMES, R. **On vídeo: o significado do vídeo nos meios de comunicação**. São Paulo: Summus, 1999.

BERCHMANS, T.. **A música do filme**. São Paulo: Escrituras Editora, 2006.

BRANDINI, V. Panorama Histórico: MTV Brasil. In: **Admirável Mundo Novo**. (org) Maria Goretti Pedroso e Rosana Martins. São Paulo: Saraiva, 2006.

DELEUZE, G. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DUBOIS, P. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

LIPOVETSKY, G. **A tela global: mídias culturais e cinema na era hipermoderna**. Porto Alegre: Sulina, 2009

MACHADO, A. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas: Papyrus, 1997.

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

MACHADO, A. **A Arte do vídeo**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

MACHADO, A. **Arte e Mídia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

