



## **Ecos Temporais e Ecos Espaciais: Atravessamentos das Linguagens do Cinema e do Videoclipe <sup>1</sup>**

Rodrigo Oliva<sup>2</sup>  
UTP/UNIPAR

### **RESUMO**

O presente artigo estuda processos de interconexões das linguagens audiovisuais, especificamente a do cinema e a do videoclipe. Por meio do entendimento que as linguagens se integram a partir de atravessamentos de modelos característicos, cujo enfrentamento filmico produz poéticas e estéticas que se reconfiguram em novas visualidades. Nomeia-se o processo de *transclipecine* e seus desdobramentos de ecos temporais e espaciais, pensando que a linguagem do videoclipe amplia o tratamento dado as narrativas a partir do surgimento de novas plataformas de divulgação, como por exemplo o *youtube*. Verifica-se também como se estabelecem relações que reconstróem a linguagem do videoclipe por meio de diálogos entre os componentes da estética cinematográfica.

**PALAVRAS-CHAVE:** cinema; videoclipe; linguagem; ecos temporais; ecos espaciais.

### **Introdução**

No atual cenário das produções audiovisuais, uma série de alterações características da linguagem do videoclipe se aproximam de referências estabelecidas pelo cinema clássico/narrativo. Penso que as novas interações midiáticas promoveram, na linguagem do videoclipe, a recriação de poéticas de natureza mais autorais, centradas em princípios narrativos do cinema.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, realizado de 4 a 6 de junho de 2015.

<sup>2</sup> Doutorando do Programa de Pós Graduação em Comunicação e Linguagem da Universidade Tuiuti do Paraná/ Docente no curso de Comunicação Social da Universidade Paranaense, email: [prof.rodrigo.oliva@gmail.com](mailto:prof.rodrigo.oliva@gmail.com).



Em um estudo mais abrangente, defino os conceitos de *transcineclipe* e *transclipecine* para compreender os processos que organizam a interação entre as linguagens do cinema e a do videoclipe. Entendendo o primeiro conceito na relação especificamente em filmes cinematográficos e o segundo na relação direta nos videoclipes.

O foco da abordagem deste artigo é apresentar os desdobramentos do conceito *transclipecine*, nomeados como ecos temporais e ecos espaciais, cujo o objetivo é entender a expansão de narrativas e a influência da estética cinematográfica inserida nos videoclipes contemporâneos. Argumento que esta problematização é verificada por meio do intenso diálogo entre os componentes da imagem audiovisual nos cenários digitais. Analiso videoclipes contemporâneos que exemplificam os conceitos propostos.

Portanto, essas relações discutidas moldam-se nos contornos de pensamentos contemporâneos da comunicação, verificados num lugar de enfrentamentos das linguagens. Justifico que é notável as marcas de relações entre as linguagens do cinema e do videoclipe desde o início da produção de materiais audiovisuais. O videoclipe, enquanto linguagem, parece estar diluído dentro das estruturas do código cinematográfico. Penso que as relações entre as convenções de ambas linguagens se tornam complexas diante dos novos arranjos da comunicação da imagem e sonora.

### **Uma referência história: estudando *Thriller***

Ponto que a ideia de se contar histórias não se configurou como um dos elementos importantes nos primeiros estudos sobre a linguagem do videoclipe, porém algumas experiências foram estabelecidas, como por exemplo, o videoclipe *Thriller* (John Landis, EUA, 1983).

Este videoclipe se caracteriza por um formato diferenciado, já que não se consolida com o tempo exato da canção. O filme possui aproximadamente quatorze minutos. O prólogo do filme, até o momento inicial da canção tema, possui cinco minutos aproximadamente. Neste início, se estabelece uma composição dramática entre os personagens, um deles representado por Michael Jackson (uma espécie de zumbi). Percebemos, neste jogo dramático, a narrativa cinematográfica, já que ações e diálogos



são estabelecidos criando um enredo. Quando os personagens saem do cinema, apresenta-se uma incorporação da música, e estabelece-se a representação performática do cantor. Essa incorporação destoa, em seguida, com a presença de uma voz *over* (numa representação diabólica), que irá situar a aparição de vários monstros, que em seguida vão acompanhar Michael Jackson numa performance coreográfica. O que chama a atenção neste videoclipe são os componentes narrativos inseridos e principalmente, a assinatura final do diretor John Landis. O fato é que *Thriller* estabelece uma complexidade no tratamento que se dará ao videoclipe, pois podemos pensá-lo também, como um produto audiovisual filmico de pequena duração.

Considero o videoclipe *Thriller* como modelo em termos de várias convenções que formataram o gênero do videoclipe. Trinta anos se passaram e foram estabelecidas reconfigurações em todo o trajeto de desenvolvimento das linguagens, mas é inegável a sua permanência. O que John Landis apontava, hoje é visto de uma maneira bem marcante. É o que demarca a linguagem do videoclipe pela recriação, projeção e visualização somente pela canção. Acredito que, na contemporaneidade, o próprio conceito do que é um videoclipe se dilui.

### **Atravessamentos da linguagens do cinema no videoclipe**

Para entender melhor essa problemática das relações entre a linguagem do cinema nos videoclipes, acho importante discutir a questão que envolve o conceito de narrativa em videoclipes. Carol Vernalis (2004) apresenta um dos estudos mais completos sobre a linguagem do videoclipe. A pesquisadora norte americana dissecou as várias caracterizações do gênero, apresentando seus limites, suas composições e principalmente o tratamento estético que os videoclipes recriaram nesses últimos trinta anos.

Em seu livro: "Experiencing Music Video: aesthetics and cultural context", Vernalis situa a linguagem do videoclipe no contexto acadêmico, apresentando os pontos importantes da complexidade e dos fundamentos do videoclipe no contexto contemporâneo, principalmente da cultura do entretenimento. A primeira questão abordada é o caminho que se estabelecesse entendendo o conceito de narrativa para o



conceito de não-narrativa, evidenciando uma dificuldade de entendimento e, ao mesmo tempo, pontuando que um dos componentes da natureza da linguagem do videoclipe se estrutura por meio de um caminho aberto sobre a história do filme.

Segundo Vernalis (2004, p. 12), vários videoclipes sugerem uma história. Porém, diante de um formato curto, os componentes que fundamentam as funções e os significados de um enredo serão instabilizados ou ficarão nebulosos. Penso que esta característica é uma das mais importantes para debatermos a questão das narrativas em videoclipes. Por se tratar de filmes de curta duração, com a característica de apresentação dos componentes música e performance do artista, os enredos ficam dissolvidos numa espécie de intenção de história.

Vernalis defende que existe, na linguagem do videoclipe, uma intensa experimentação de formas narrativas que caminham para variadas tipologias não-narrativas, porém elas não se definem em sua completude, como a narrativa clássica estabelecida por um filme de longa duração, visto que esta estrutura estabelece uma conexão com a ação de personagens, com a questão temporal e espacial e com os recursos dramáticos. Na linguagem do videoclipe, vemos efeitos, rupturas, contágios, porém o caráter narrativo aparece de uma forma bastante complexa.

Music videos' narratives are constructed by not the tangled accumulation of music/image conjunctions, each of which may possess its own point of view and truth values; music, lyrics and image even possess a distinct sense of time, whether suggestive of the future or the past, of time spent languidly or nervously. The sense of time created by music lyrics, and image is always indefinite rather than exact, never definitive of the day or the moment. (VERNALIS, 2004, p. 13-14).<sup>3</sup>

Uma hipótese que venho discutindo é que a abertura para videoclipes que contam histórias deva-se ao surgimento de novas plataformas midiáticas. Percebe-se que as linguagens se adaptam e se organizam no sentido de estabelecer arranjos que se sustentam nas características específicas de cada meio. Ao pensar sobre a linguagem do videoclipe, proponho uma discussão sobre as alterações evidenciadas no formato a

---

<sup>3</sup> VERNALIS, 2004, p. 13-14. Segue a minha tradução do texto: A narrativa dos videoclipes são construídas por meio da não acumulação de conjunções de componentes da música e da imagem, cada um dos quais pode ter o seu próprio ponto de vista e valores; música, letras e imagem, mesmo que tenham um sentido distinto de tempo, sugerem o futuro ou o passado, tempos lentos ou rápidos. A noção de tempo criado por letras de música e imagem é sempre indefinida, ao invés de exata, nunca definitivas do dia ou do momento.



partir do surgimento da Internet. Nota-se, em produções contemporâneas, algumas expressões novas, enquadradas principalmente pela abertura dos componentes temporais filmicos e aproximações entre as linguagens do videoclipe e a linguagem do cinema.

Arlindo Machado (2000, p. 173) aponta que o videoclipe se caracterizava por uma linguagem criativa, emoldurada em tipologias artísticas e de fato situava uma reinvenção do formato, pois muitos cantores despontavam como os criadores de seus próprios filmes, assim como havia uma alternativa visual diferente daquela estabelecida inicialmente, como simplesmente uma apresentação performática da canção.

Acredito na existência de uma conexão convergente, tendo em vista que muitas experiências sinalizam para tratamentos de ordem sinérgica entre diferentes plataformas. A ideia de cultura da convergência encontra nessas configurações um caminho possível para pensarmos como os conteúdos e as formas midiáticas se configuram diante de novas estruturas e cenários. Henry Jenkins (2008, p. 50) argumenta que estamos numa era de transformação dos modos de operação dos meios de comunicação diante de uma perspectiva diferente de participação do público no cenário das novas tecnologias.

O cinema digital é um novo capítulo da complexa história das interações entre cineastas amadores e mídia comercial. Esses filmes continuam amadores, no sentido de que são feitos com orçamentos baixo, produzidos e distribuídos em contextos não comerciais e criados por cineastas não profissionais (embora muitas vezes sejam pessoas que desejam entrar para a esfera comercial). Contudo, muitos dos criadores clássicos de filmes amadores desapareceram. Esses filmes não são mais caseiros, e sim públicos - públicos porque, desde o início, são destinados a espectadores que vão além do círculo imediato de amigos e conhecidos; públicos em seu conteúdo, que envolve a recriação de mitologias populares; e público em seu diálogo com o cinema comercial. (JENKINS, 2008, p. 193).

Diante dessa nova configuração, onde existem novos canais que fazem com que as interações entre o que é da natureza pública e a da privada se envolvam, é que se estabelecem novos jogos de linguagens. Hoje, com a democratização do processo de produção de filmes, tornou - se acessível não somente a realização de filmes, como também a divulgação e distribuição, outrora muito complexas.



Nesse jogo de interconexões entre poéticas, as linguagens acabam se adaptando e se reconfigurando diante de novos arranjos e possibilidades. Penso que a questão temporal do fílmico muda a partir do momento que o processo de convergência de linguagens se organiza, pois alguns elementos bastante rígidos ora projetados por uma tipo de linguagem se diluem e novas perspectivas de tratamento estético são incorporadas.

No desenvolvimento histórico da linguagem do videoclipe, nota-se uma vasta produção de materiais cuja diversidade foi estabelecida por meio de experiências, que em síntese caracterizaram o próprio formato. Inicialmente, pautado em performances sem muitos apelos estéticos, o videoclipe foi se aproximando de movimentos como a videoarte, com o cinema experimental e cimentando sua própria linguagem.

No texto, "A reinvenção do videoclipe", Arlindo Machado (2000, p. 178) apresenta um conjunto de experiências que se tornaram transgressivas e inovadoras no gênero. Segundo o autor, elas se configuram a partir da interconexão entre a produção de artistas e músicos que, contrários ao status de aproximação da qualidade audiovisual de natureza fotográfica, incluem novas modalidades como a gráfica e a rítmica.

Um outro aspecto relacionado à natureza da linguagem do videoclipe, centrado na valorização do tempo da música, ganhou peculiaridades e uma espécie de rigidez no formato que, em sua grande maioria, se pautava no tempo total da música, já que, tal qual uma rádio que toca músicas, a televisão se pautava também na apresentação musical em blocos. Essa experiência fragmentada contracena com o surgimento da MTV, o local onde o videoclipe ganha projeção a partir das décadas de oitenta e noventa e até meados dos anos dois mil.

No texto "O Efeito Zapping", Machado (2001, p. 161) trata dessas categorias da natureza da imagem da televisão e debate o conceito de efeito *zapping* como modelo para compreensão das artimanhas da linguagem televisiva. Este modelo, que caracteriza o caráter fragmentado e seriado da televisão, permite incorporações audiovisuais. O videoclipe é uma peça dentro desse jogo de encaixes e ganhou uma dinâmica de articulação e modelos próprios que o configuraram como um elemento importante incorporado às experiências da própria linguagem da televisão.



Ao tratar sobre a questão da narrativa, Arlindo Machado define a existência de um fluxo narrativo, fragmentado, que situa a programação diante de uma formatação que recupera os estudos de Raymond Williams, o autor que identificou, na programação da televisão, o caráter seriado e de fluxo, apontando uma perspectiva de programação mais dinâmica.

Agora, sob a ameaça permanente do controle remoto, já não se contam mais histórias completas, esfacelam-se as distinções e gêneros e formato, não mais sobra sequer a distinção ontológica entre a realidade e a ficção. Uma narrativa nova começa a tomar forma, a partir dos cacos de gêneros, das sobras de outras narrativas, sem conseguir se completar nunca. Em que pese sua aparência exótica e desconcertante, talvez seja a única forma sintagmática capaz de resistir ao tritramento implacável do efeito zapping. (MACHADO, 2001, p.161).

Quando elaborado a partir da perspectiva narrativa, percebe-se que a linguagem do videoclipe situa-se num campo diferenciado do convencional, pois as experiências que ditam as regras do gênero traduzem-se por um complicado processo de identificação de aspectos narrativos. Machado (2001, p. 161) diz que as narrativas no videoclipe são “antes de tudo, de uma aparência de relato, a sugestão pura e simples de um universo fictício possível mas nunca efetivado”. Segundo o autor, apesar de estar diante de todos os elementos importantes que caracterizam a narratividade, as histórias são sempre indefinidas, cujo efeito principal é uma espécie de processo não acabado.

Mas será que ainda podemos falar de narrativa a propósito desses efeitos de diegese, ou não será mais apropriado imaginar uma metaficção, feita das sobras de narrativas familiares em circulação nos canais de massa. O videoclipe, executa, de fato, uma verdadeira predação do patrimônio audiovisual. (MACHADO, 2001, p. 161).

Penso que este debate é importante, pois diante dos processos de convergência. A partir do momento em que a Internet surge como uma plataforma de divulgação fílmica, o próprio conceito de videoclipe se expande e a natureza da imagem, antes definida por essa categorização de narrativas inacabadas, passa a ser questionada por meio de algumas experiências que introduzem certas peculiaridades naquilo que se colocava como características bastante tradicionais do gênero como, por exemplo, a



utilização de recursos de natureza fragmentada como câmeras rápidas e cortes descontínuos.

A ideia desta natureza multiforme, centrada na fragmentação excessiva, requer uma discussão mais aprofundada. Acredito que o cinema experimental, que de certa forma influenciou muito a natureza da caracterização da imagem do videoclipe, passa a ser muito mais referencial na própria linguagem do cinema atualmente. Todavia, a abertura para videoclipes que expandem o tempo da música e recriam cenas com ações de personagens em meio a narrativas que se completam começam a ser, na contemporaneidade, uma evidência bastante comum.

A partir desta dificuldade, apresento a ideia de ecos temporais e ecos espaciais como fundamentos para a compreensão desta relação, argumentando que a influência do cinema nos videoclipes não se dá de uma maneira intrusiva no filmico e sim por meio de influências, de sinalizações, de referências e de um arsenal de modelos já previamente estabelecidos e promovidos pela linguagem do cinema.

### **Ecoss temporais e ecoss espaciais**

As linguagens, em suas múltiplas configurações, se adaptam e se estruturam diante das novas ondas e avanços da tecnologia. Com o surgimento da Internet, particularmente de canais de livre acesso de comunicação audiovisual, os materiais ganharam novas dimensões, ora retornando a antigos padrões de linguagens ou, por vezes, incorporando novas possibilidades.

Entende-se que o hibridismo se encaixou de forma intensiva nesses novos arranjos. Segundo Lucia Santaella (2010, p. 95), o hibridismo foi dominando vários componentes da realidade, infiltrando na cultura contemporânea, nas mídias, nas poéticas textuais, sonoras e visuais.

A trajetória dos hibridismos revela que sua tendência é se expandir. Tanto isso é verdade que não pode haver uma caracterização mais ajustada do que híbrida para a natureza das culturas de nosso tempo. Do mesmo modo, desde a revolução industrial que, no mundo da linguagem, fez emergir o jornal, seguido do cinema, do rádio e da televisão, a tendência das mídias tem sido a crescente hibridização das linguagens, numa direção em que a revolução digital está cada vez



mais explorando o limite das suas possibilidades. (SANTAELLA, 2010, p. 96).

Ponto que as relações híbridas situam novos patamares para a organização do tempo nos materiais videográficos, pois dos próprios sistemas, como visto, emergem novas formatações para os filmes. Um exemplo pode ser percebido em novos tratamentos para os filmes de caráter publicitário. Ao serem feitos diretamente para serem disponibilizados via Internet, os mesmos perdem a rigidez que marcava os filmes publicitários que deveriam cumprir seus apelos em trinta segundos fortemente rígidos pelos sistemas de inclusão e precificação das mídias.

Ao estabelecer uma comparação com a linguagem do videoclipe, percebe-se o mesmo tratamento. A questão temporal, antes estabelecida pela programação estilo MTV que fragmenta o tempo, na inclusão seriada de videoclipe junto a intervalos comerciais, ganha novos contornos nos espaços da Internet. Isso se deve à flexibilização e esse caráter fluido que caracteriza esta linguagem.

Segundo Henry Jenkins (2008), muitos críticos apontam para o fim das narrativas clássicas, porém o processo de convergência sinaliza para novas estruturas narrativas. O autor defende que, apesar das críticas sobre esse novo estatuto das narrativas audiovisuais, o público ainda não perdeu o interesse pelas histórias.

A maioria dos críticos de cinema aprende a pensar em termos de estruturas narrativas muito tradicionais. Cada vez mais, os críticos falam sobre o colapso da narrativa. Temos de desconfiar dessas declarações, já que é difícil imaginar que o público tenha realmente perdido interesse em histórias. Histórias são fundamentais em todas as culturas humanas, o principal meio pelo qual estruturamos, compartilhamos e compreendemos nossas experiências comuns. Em vez disso, estamos descobrindo novas estruturas narrativas, que criam complexidades ao expandirem a extensão de possibilidades narrativas, que em vez de seguirem um único caminho, com começo, meio e fim. (JENKINS, 2008, p. 165).

Argumento que, neste contexto, elementos de caráter narrativo clássico, como a exposição de performances dos personagens, criação de enredos, inclusão de diálogos, um caráter mais fotográfico do que gráfico, estão sendo reconfigurados. Estes pontos são importantes para entender o *transclipecine*. Apresento alguns detalhes como exemplos em produções contemporâneas de videoclipes.



Um dos primeiros videoclipes produzidos para serem compartilhados via *youtube* foi *What's goes around ... comes around* (Samuel Bayer, EUA, 2007), do cantor Justin Timberlake. Criado a partir de uma confluência de linguagens, este videoclipe encontrou na Internet um modelo de apresentação cuja aproximação com a linguagem do cinema se revela pela inclusão de diálogos que interferem diretamente na canção recriando uma série de pausas. Além de toda uma concepção narrativa, o cantor Justin Timberlake contracena com a atriz Scarlett Johansson, estabelecendo uma performance dramática entre os dois e um terceiro personagem, que neste caso é o amante, que aparentemente é o melhor amigo do cantor-personagem. O caráter narrativo é central e os diálogos operam no sentido de fortalecer a trama estabelecida entre as personagens.

Misturados a performances do cantor, a inclusão de falas e diálogos produz uma sequência típica de filmes de ação *hollywoodianos*, demarcando uma apropriação espacial-temporal com elementos da linguagem do cinema clássico. A cena final, onde a personagem de Scarlet Johansson sofre o acidente automobilístico, exibe um diálogo explicitamente com os filmes de ficção científica. Esta cena se apresenta numa construção estética em câmera lenta, acompanhamento do ritmo da música estabelecido por dois momentos, a apresentação do acidente, visto por meio de uma câmera externa e, em seguida mixada a planos da performance do cantor, de uma bailarina, do personagem-ator correndo de carro ao encontro da personagem e de planos fechados. Num segundo momento, vemos o acidente por meio de uma câmera próxima do carro, como se acompanhasse o vôo do carro: neste momento centra-se o foco na interpretação da atriz dentro do carro, minuto antes do acidente fatal, provocado por uma disputa de carros em alta velocidade entre os dois personagens.

Este videoclipe opera um mix de linguagem de cinema e de videoclipe de maneira a nos fazer pensar sobre esses limites. Tal como *Thriller*, o videoclipe tem 10 minutos, feito rigorosamente por meio da *mise en scène*. Penso que ele vai demarcar uma abertura para produções que irão cada vez mais ampliar a narratividade nos videoclipes. O *transclipicine* pode ser visto por meio desse apelo que sugerem uma aproximação com os recursos advindos pelo cinema clássico: da inclusão dos diálogos,



das performances dramatizadas dos atores, bem como dos diálogos estéticos traçados com o cinema surrealista e de ficção científica.

Um outro exemplo é *Hurricane* da banda 30 Seconds the Mars (Bartholomew Cubbins, *EUA*, 2012). Com vinte minutos de duração, este videoclipe utilizou-se de artimanhas narrativas, que se expandiram na Internet em três versões: uma curta, uma longa e uma com as cenas que foram censuradas, devido a polêmica gerada por conteúdos de natureza sad-mazoquistas. Dirigido pelo ator e vocalista da banda 30 *Seconds to Mars*, Jared Leto, que se apresenta com o pseudônimo de *Bartholomew Cubbins*. O filme se confunde com um curta-metragem, pois explora todas as convenções da linguagem do cinema de caráter ficção científica, por meio de um jogo de efeitos especiais no estilo *hollywood*. É comum as pausas na canção com inserção de ruídos, câmeras aceleradas e lentas com atuação de personagens e natureza realista da imagem em caráter fotográfico.

Este recorte de exemplos permite pensar sobre como o tempo ganha uma dimensão mais fluida a partir do surgimento da Internet. Em todos os filmes e videoclipes relatados, o tempo se expande e se organiza de forma diferenciada, o que penso ser uma reconfiguração bastante flexível a partir de tratamentos outrora sinalizados de forma bastante rígida. Não existem mudanças e sim pequenas novas alocações que emergem modos de representação focados no contexto da cultura participativa.

Num cenário de intensas conexões, é complexo estabelecer distinções, pois se percebe que os conceitos ora estabelecidos se perdem com a mudança acelerada dos rumos que estão sendo projetados pelos cenários da comunicação. Aponta-se que, neste espaço de convergência, muitas ideias começam a ser discutidas, repensadas, pois o trânsito das linguagens se problematiza.

Ao nos depararmos com a linguagem do videoclipe, sua sistematização e diferenciação por meio de comparações com outras linguagens audiovisuais, algumas questões são problematizadas, pois na verdade nota-se que muitas das considerações sobre as qualidades e articulações de elementos da linguagem fílmica já haviam sido pensados e pontuados pelas teorias do cinema. Porém, o que falta é uma busca pela apreensão destes estudos que situaram aspectos que caracterizaram a linguagem do



videoclipe, centrados principalmente no tipo de projeção e veiculação instituído pela emissora MTV.

O que se percebe nos novos status de relações transmidiáticas é que o movimento sobre o qual as linguagens operam, tocam-se e se misturam criando novas possibilidades. Acredito que as experiências citadas retomam um outro contexto de produção, já que instituem nos filmes um caráter mais narrativo, de maior exploração temporal, pois a Internet permite que o produto não fique preso aos cânones da programação em fluxo.

Ponto que essa abertura faz com que os videoclipes se aproximem de um formato característico da linguagem do cinema, que é o curta-metragem, já que exploração dos personagens, cenários, ações, elementos característicos do cinema narrativo serão privilegiados em detrimento daqueles disjuntivos e de natureza descontínua que outrora tornaram-se tão característicos da linguagem do videoclipe.

Do mesmo modo, percebo que os espaços serão reconfigurados, pois entendo que a natureza filmica se ordena na relação espaço e tempo. Os ecos espaciais se apropriam das reconfigurações estabelecidas pelas convenções desta natureza, visto que os locais onde serão representados os videoclipes também serão destacados e redefinidos.

Se a linguagem do videoclipe opera a partir "de uma contiguidade espacial de várias imagens" (CHION, 2008, p. 131), entrelaçada com a polifonia dos recursos do som e da música, nota-se que, no que se refere às composições de natureza mais narrativas, o espaço tende a se projetar de maneira mais evidente, o que direciona uma valorização pois, como aponta Michel Chion, as convenções do videoclipe fracionam, por meio de planos mais fechados e curtos, as composições espaciais.

*Dance for you* (Knoweless; Alan Ferguson, EUA, 2011) é um videoclipe performático da cantora *Beyoncé*, que dialoga com recursos estéticos do gênero cinema *noir*. A performance da cantora se atém a representação da *femme fatale*, tipologia de personagem característica deste gênero. O videoclipe é todo estabelecido em cima da estética fotográfica do cinema *noir*, evidenciado pelo preto e branco nebuloso, com pouca iluminação, sendo esta marcadamente evidenciada por meio de uma luminosidade natural vinda externamente. Neste sentido, valoriza-se a



luminosidade por meio de persianas que criam um jogo de imagens muito típicos, meio esfumado e ao mesmo tempo com uma natureza clara e escuro bem contrastante.

Os primeiros planos, ainda sem a música, iniciam com ruídos de sirene e chuva sincronizados a um plano próximo do personagem masculino, identificado como um tipo detetive, de chapéu e sobretudo. Em seguida, há uma subjetiva do personagem e a aparição em contra-luz da cantora (representando a *femme fatale*) até um plano conjunto da cantora, evidenciando todo o seu curto emoldurado a porta do escritório, que será o palco performático da personagem. Ao lado, vemos um reflexo na porta da janela, com as persianas que caracterizam o gênero noir. As sombras do ventilador de teto, o reflexo da luz da janela na parede serão os pontos evidenciados nessa troca dos elementos estéticos cinematográficos impregnados no videoclipe. No final, a assinatura clássica do cinema com o famoso *The End* em *lettering*.

O espaço em destaque é o escritório tradicional de um filme noir. Com o ventilador, a mesa, a janela e suas persianas, o espaço é totalmente explorado dentro da performance da cantora. Todo o videoclipe será emoldurado neste local.

Portanto verifico que, neste jogo de integrações das linguagens, o videoclipe dialoga com vários componentes da linguagem cinematográfica. Essas relações que denomino de *transclipecine* estruturam-se pela dinâmica de interação entre as linguagens. Percebe-se nos videoclipes contemporâneos estruturas narrativas mais amplas e ordenadas segundo princípios clássicos do cinema, bem como uma série de inspirações estéticas que recuperam vários tratamentos anteriormente postulados pelo cinema.

## **Conclusão**

Percebo uma série de videoclipes contemporâneos que estruturam suas composições poéticas fora dos registros dos componentes estruturais, afastando-se do que se convencionou a linguagem do videoclipe inicialmente, cuja abordagem via as performances dos cantores como divulgação musical ou ainda uma aproximação com contornos de vídeos de caráter experimental. Argumento que é bastante notável uma



aproximação com o contar histórias e que as narrativas dos videoclipes se dilatam na atualidade.

Ao estudar as particularidades das linguagens do videoclipe e do cinema situadas numa dinâmica de inter-relações, penso existir um trânsito de componentes específicos dos códigos de ambas, que se hibridizam, e permitem que os videoclipes reconfiguram-se em novos tratamentos visuais. A proposta de conceituação deste processo é nomeado de *transclipecine*, cujas relações na linguagem do videoclipe se organizam por influência e absorções dos componentes da linguagem do cinema. É nessa perspectiva que saltam as ideias de ecos temporais e ecos espaciais.

Neste cenário contemporâneo, é possível destacar que o surgimento de novas plataformas como o youtube, sinalizam também possíveis mudanças nas configurações estéticas dos videoclipes. O que antes era evidenciado por uma natureza mais seriada, que caracteriza a linguagem da televisão. Hoje é visto por uma acelerada perspectiva de liberdade por parte de quem compartilha e participa dos processos da comunicação. Neste momento de intensa convergência, as imagens audiovisuais são compostas por meio de atravessamentos e as linguagens operam novos arranjos, partilhando e reconfigurando seus códigos característicos.

### **Referências Bibliográficas**

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

JENKINS, H. **Cultura da Convergência**. São Paulo: Aleph, 2008.

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

\_\_\_\_\_. **Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

SANTAELLA, L. **A ecologia pluralista da comunicação**. São Paulo: Paulus, 2010.

VERNALLIS, C. **Experiencing music video: aesthetics and cultural context**. New York: Columbia University Press, 2004.

\_\_\_\_\_. **Unruly media: youtube, music video and the new digital cinema**. New York: Oxford University Press, 2013.