

Novos construtos de tempos audiovisuais simultâneos no videoclipe¹

Nuevos constructos de tiempos audiovisuales simultâneos en videoclips

New constructs of simultaneous audiovisual durations in video clips

Marcelo Bergamin Conter²

Suzana Kilpp³

RESUMO

O artigo indica algumas tendências de atualização da imagem-música em vídeos. Elas foram observadas na articulação das trilhas visuais e sonoras de três vídeos, todos dirigidos por Michel Gondry e produzidos entre os anos de 1996 e 1999, nos quais se encontra um uso muito criativo de tempos audiovisuais simultâneos. Esses são analisados na perspectiva teórica de autores que trabalham com o conceito de tempo relacionado à percepção e à memória. O artigo também toma por referência autores que pensam o audiovisual e a música em sua perspectiva técnica, estética e filosófica.

Palavras-chave: Videoclipe. Imagem-música. Michel Gondry. Tempos audiovisuais simultâneos.

RESUMEN

El artículo indica algunas tendencias de actualización de imagen-música en vídeo clips. Ellas fueron observadas en la articulación de las bandas visuales y sonoras de tres vídeos, todos dirigidos por Michel Gondry y producidos entre los

1 Artigo apresentado no 4º Congresso Internacional de Comunicação, Mídia e Cultura (São Paulo, 2008).

2 Aluno não regular de mestrado no Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos. Participou das pesquisas da Dra. Suzana Kilpp como bolsista de iniciação científica entre fevereiro de 2005 e julho de 2008. E-mail: bconter@gmail.com.

3 Doutora em Ciências da Comunicação, professora e pesquisadora no Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos. E-mail: sukilp@unisinos.br.

años 1996 y 1999, en los cuales se encuentra una utilización muy creativa de los tiempos audiovisuales simultáneos. Éstos son analizados en la perspectiva teórica de autores que trabajan con el concepto de tiempo relacionado con la percepción y la memoria. El artículo toma también como referencia autores que piensan lo audiovisual y la música en su perspectiva técnica, estética y filosófica.

Palabras-clave: Vídeo clip. Imagen-música. Michel Gondry. Tiempos audiovisuales simultáneos.

ABSTRACT

The present article points out some tendencies of the updating of music-image in video clips. They could be observed in the articulation of visual tracks and soundtracks of three videos, all directed by Michel Gondry and produced between 1996 and 1999, in which a very creative use of both tracks simultaneously is to be noticed. These videos are analysed from the theoretical perspective of authors who work with the concept of time related to perception and to memory. The article also uses as a reference authors who think about audiovisual media and music in a technical, aesthetic and philosophical perspective.

Keywords: Video clip. Image-music. Michel Gondry. Simultaneous audiovisual durations.

Tempos audiovisuais simultâneos

Nossas considerações seguem o rastro das formulações de Bergson (2006a, p. 51) sobre o tempo como duração:

o tempo, para nós, confunde-se inicialmente com a continuidade de nossa vida interior. [...] a *coisa* e o *estado* não são mais que instantâneos da transição artificialmente captados; e essa transição, a única que é naturalmente experimentada, é a própria duração. Ela é memória, mas não memória pessoal [...]; é uma memória interior à própria mudança [...].

Em qualquer audiovisual os tempos construídos na montagem dão-se a experimentar em sua duração. À percepção, porém, eles aparecem como instantes no espaço, a única maneira, aliás, de se poder perceber o tempo, e nessas espacializações percebidas há sempre algo da duração. Nos termos de Bergson (*idem*, p. 62),

formamos naturalmente a ideia de instantes e também a de instantes simultâneos desde que adquirimos o hábito de converter o tempo em espaço. [...] a partir do momento em que a uma duração fazemos corresponder uma linha, a porções de linha deverão corresponder “porções de duração” e a uma extremidade da linha uma “extremidade de duração”: será esse o instante – algo que não existe realmente, mas virtualmente.

É assim que entendemos os construtos de tempos simultâneos neste artigo, acompanhando o autor: “Chamamos então simultâneos dois fluxos que ocupam a mesma duração porque estão ambos compreendidos na duração de um mesmo terceiro, o nosso” (*ibidem*, p. 61).

Michel Gondry e a imagem-música

Costumeiramente, o videoclipe é produzido e pensado como um propulsor de vendas de discos. Em grande parte, eles exibem músicos performizando em *playback*⁴ e contam historietas relacionadas à letra da canção. Muitos são os clipes que fogem dessa regra, voltados para uma relação

⁴ Procedimento técnico em que uma música pré-gravada é aplicada à trilha de áudio, enquanto na trilha da imagem ela é performizada por músicos.

mais intensa entre imagem visual e sonora. É desses que o artigo trata, tomando por base três videoclipes do diretor francês Michel Gondry.

Gondry adquiriu fama e prestígio durante os anos 1990, especialmente ao produzir clipes para grandes nomes como Beck, Björk, Foo Fighters, Rolling Stones e White Stripes. Nos clipes do diretor francês já encontramos, na época, uma liberdade criativa que ultrapassava as gramáticas até então vigentes.

O mais relevante no seu trabalho é que ele toma como sistema de referência o ritmo da música para pensar o fluxo da imagem, ao contrário de outros diretores que a compõem a partir da letra da canção, da capa do CD ou ainda jogando com uma série de imagens desconexas. Ele estrutura a montagem com base no ritmo da música, e não na necessidade de mostrar o rosto do músico ou a performance do guitarrista. Os planos são pensados de acordo com a duração dos compassos musicais, não sendo mais medidos pelos segundos do relógio ou pelo número de fotogramas. Ou seja, em Gondry, o videoclipe não é *imagem para música* como em outros clipes, mas *imagem-música*:

um texto sincrético, isto quer dizer, um texto formado por diferentes linguagens em cujos planos de expressão importam mais as articulações entre sons (musicais) e imagens, do que as gramáticas específicas de cada linguagem considerada isoladamente (SILVA, 2005, p. 2).

Por isso, os clipes do diretor se tornam muito interessantes para análise, pois eles ensaiam outro ponto de vista na concepção de videoclipes e pensam a técnica de produção audiovisual a partir daquilo que a música e seus ritmos permitem.

Analisaremos a seguir *Sugar water*, *Let forever be* e *Come into my world*.

■ **Sugar water**

Em *Sugar water*, clipe de quatro minutos e dois segundos produzido em 1996 para a música da dupla Cibo Matto, Michel Gondry filmou um plano-sequência e montou-o em duas versões, uma que se desenrola, conforme a seta do tempo, do passado em direção ao futuro, e outra que se desenrola ao contrário, do futuro em direção ao passado.

Na tela – dividida ao meio por uma linha vertical tênue – a primeira aparece do lado esquerdo; a segunda, do lado direito. Com isso, a montagem das duas na mesma tela produz um palíndromo⁵ visual. As duas sequências se relacionam assim às avessas, sendo que a música acompanha a seta ordinária do tempo em que se desenrolam as imagens da esquerda, resultando daí um vídeo que se institui pelo choque e pela harmonização dos encontros e desencontros entre música, letra e imagens visuais.

A música possui uma estrutura típica da canção popular, dotada de introdução, verso, refrão, reaparição de verso e refrão, e final, sempre sob um mesmo padrão de batida e linha melódica de contrabaixo, compondo intervalos assim: introdução – 1º verso – refrão – 2º verso – 2º refrão – 3º verso – final. Como a imagem se espacializa na forma de um palíndromo – o que diverge da concepção da música utilizada no clipe, que segue sempre na mesma direção –, o panorama que vemos durante o primeiro refrão (que ocorre mais ou menos no meio do vídeo), por exemplo, é completamente diferente do que é visto na segunda aparição do refrão, ao fim da música. Esse choque estabelece múltiplas narrativas entre imagem e música, entre música e sequência da esquerda e/ou da direita, entre duas imagens quaisquer no mesmo panorama cheio etc.

Na introdução, de 19 segundos (*Frames 1 a 3*), escutamos acordes de teclado e a fala “*The velocity of time turns her voice into sugar water*”, exatamente quando aparece *sugar water* escrito espelhado na janela (*Frame 13*).



Frame 1



Frame 2



Frame 3

⁵ Palíndromos são sequências de unidades que podem ser lidas tanto da esquerda para a direita quanto ao contrário. O fato de dispor a mesma tomada também de trás para a frente faz com que, no panorama à esquerda, o vídeo tome a direção $A \rightarrow A'$, e, à direita, a direção $A' \rightarrow A$.

Vê-se que as duas personagens realizam ações simultâneas. Nos primeiros segundos, já é perceptível que a imagem na moldura da direita está sendo exibida de trás para a frente, quando um vaso espatifado no chão se reconstitui e “voa” de volta à janela de onde caiu. Surge o primeiro verso “*I’m on a concrete way*”, e nenhuma das garotas o canta em sincronia (o que seria um *playback*). Miho Hatori (direita) balbucia alguma coisa, mas não há relação com a letra da canção. Como essa imagem passa ao reverso, ela parece caminhar de costas. Após tomarem banhos de açúcar e água, “*sugar and water*” (*Frame 3*), Miho troca seu pijama azul por um vestido vermelho, e Yuka Honda, na moldura à esquerda, seu pijama vermelho por um vestido azul.

A seguir, elas parecem trocar correspondência sincronicamente (*Frames 4 e 5*), efeito produzido pela justaposição de caixas de correio na linha divisória dos dois planos-moldura.



Frame 4



Frame 5



Frame 6

O efeito é reforçado por um gato preto que “atravessa” o limiar entre as duas imagens quando escutamos “*When a black cat crosses my path*”. No *Frame 6*, elas trocam novamente a correspondência, através de outras caixas de correio.

Essas “trocas” são possibilitadas por um artifício de montagem. As duas imagens que passam simultaneamente são, como dissemos, frutos de uma só tomada, e foi preciso que Gondry marcasse o momento exato em que as garotas deveriam realizar determinadas ações, para que estas pudessem ser sincronizadas com a ação correspondente no sentido inverso. Significa que qualquer ação realizada na imagem nos seus primeiros dez segundos, por exemplo, se relaciona com a ação realizada aos últimos dez.

Os *Frames* 7 a 9 correspondem ao clímax do vídeo, no qual se evidencia a lógica da tela dividida para a narrativa e se produz maior densidade nas articulações entre as molduras. A música atinge pela primeira vez o refrão, introduzindo uma dramaticidade tonal contrastante com as imagens.



Frame 7



Frame 8



Frame 9

Durante esse espaço/tempo, Yuka Honda dirige seu carro, enquanto Miho Hatori, olhando para a câmera, ballucia coisas desconexas, que novamente não correspondem à canção (*Frame* 7). Subitamente, Yuka atropela algo fora de quadro (*Frame* 8), freia e sai de seu carro, enquanto seu corpo também aparece na tela da direita, em segundo plano (*Frame* 9).

Logo ao final do refrão, Miho aparece também na tela esquerda, caída no chão, e então se percebe que Yuka a atropelou. Ao mesmo tempo, na tela da direita, Miho se deita no chão ao lado da moto, tendo nas mãos a suposta carta que elas haviam trocado entre si. Na esquerda, a mesma carta aparece no seu colo (*Frame* 10). Ao fechar o refrão, a música reapresenta o tema inicial, o trecho instrumental que havia sido usado durante o intervalo das garotas tomando banho. Nesse instante, a percepção do trecho musical é completamente diferente de sua primeira aparição, não só porque a memória do espectador já está contaminada pela primeira audição, mas, em especial, porque agora há muita coisa ocorrendo (e concorrendo) com ele na imagem visual.



Frame 10

Então, o clipe está chegando ao meio, quando supostamente deve haver uma reviravolta na “história”, o que o diretor resolve em poucos segundos, numa sequência da qual selecionamos esses três *frames* emblemáticos:



Frame 11



Frame 12



Frame 13

A câmera fecha o enquadramento na carta, que aparece espelhada nos dois “outros lados”, montando no panorama cheio a frase “*You killed me*” (Frame 11). O clipe chega à metade exata de sua duração em um exato *Frame* – que poderia ser pensado, assim, como o seu epicentro – no qual as duas molduras exibem a mesma imagem especular (Frame 12); ou seja, a partir daqui o que passava na esquerda vai passar ao reverso na direita, e o que passava na direita ao reverso vai passar ao normal na esquerda.

Em seguida, a frase “*You killed me*” aparece toda espelhada, como se pode ver no Frame 13, e ela é a imagem reversa do Frame 11. No Frame 13, porém, nota-se que a frase não aparece tão bem alinhada quanto no Frame 11, contrariando em parte o que viemos defendendo. Mas percebe-se que durante todo o clipe a imagem da moldura da direita está deslocada mais para cima e para a esquerda em relação à moldura da esquerda, sugerindo antes que o desenquadramento foi uma opção estética do diretor, para não deixar as imagens tão simétricas; ou ainda para mais uma vez produzir desencontros harmoniosos, gagueiras e desafinações que ressaltam a meticulosa montagem que ele fez.

Então, Miho passa a agir na moldura esquerda, enquanto Yuka, que provocou o acidente, na direita.



Frame 14



Frame 15



Frame 16

Fica claro a partir daqui que os caminhos das garotas se cruzaram. Talvez o espectador pense: “a partir de agora tudo vai se repetir de trás para a frente e espelhado”. Entretanto, a imagem continua processando novas articulações com a música. Ou seja, aqueles intervalos imagéticos que reconhecemos como da primeira metade do vídeo passarão agora a ter outra função. Aquelas falas que pareciam desconexas vão se justapor à letra da canção, e agora *vemos e ouvimos* Miho na esquerda (Frame 14) cantar em sincronia com a música, num tradicional *playback*, caminhando normalmente, enquanto Yuka passa a caminhar “de costas”.

Ou seja, no meio do tempo do clipe elas cruzaram uma com a outra e trocaram de caminho, como se tivessem se conectado por dimensões paralelas, mas que não se afetam, apenas coexistem no(s) fluxo(s). Vale lembrar que essa coexistência só é justificada pela audição simultânea da música, que age como uma terceira “dimensão”, que se articula das mais diversas formas com o panorama e as imagens da tela dividida.

O refrão é então reapresentado, contrastando novamente com as imagens e na mesma intensidade. A experiência estética e os sentidos, porém, já são outros, por conta das imagens-lembrança dos trechos anteriores que o espectador aciona em sua memória (audiovisual) e que atualizam o refrão.



Frame 17

Tem-se a sensação de que o clipe está terminando, e isso ocorre porque essa imagem das personagens tomando banho (*Frame 17*) já foi usada, logo no começo do clipe (*Frame 3*), e agora passa simultaneamente ao refrão, que, em sua primeira aparição, fora utilizado no clímax da narrativa. Realiza-se assim a retomada de um motivo musical com vistas a uma resolução do fluxo audiovisual do vídeo, que, lembrando, tem a forma de um palíndromo.

Adiante (*Frame 18*), as garotas trocam seus vestidos pelos mesmos pijamas que usavam no início, trocando também de cores entre si (o pijama de uma é da cor do vestido da outra).



Frame 18

Ao segundo refrão, segue o final do clipe com as seguintes imagens:



Frame 19



Frame 20

Nas janelas de seus respectivos quartos, Miho escreve “Su Wa”, e Yuka “Gar Ter”, formando o título do clipe (*Frame 19*). A imagem se forma ao mesmo tempo que se ouve “*sugar water*” na trilha sonora, assim como na primeira aparição da imagem, no início do vídeo. As garotas põem-se novamente a dormir, e a imagem entra em *fade out*, assim como a música (*Frame 20*).

Como estamos tentando mostrar, Gondry constrói uma narrativa ambígua graças ao recurso simples (de muito difícil execução) do palíndromo.

Os modos de retorno do verso e do refrão, quando se articulam com imagens diferentes das anteriormente articuladas, produzem novos sentidos, para além dos que já se formariam em qualquer retorno. Por que isso?

Seincman diz que “A escuta é prenhe de lembranças, impressões imediatas e expectativas que conformam e alteram constantemente o significado do que foi, do que está sendo e do que será. Não pode haver dois fenômenos idênticos, pois o tempo não se repete jamais” (2001, p. 31).

Assim, quando o clipe está sendo exibido é difícil perceber a imagem do palíndromo, porque vamos processando as imagens e criando novas relações entre elas, nunca “desfazendo” as cadeias de pensamento. Ou seja, palíndromos são instantes tomados da duração que se submetem à experiência do fluxo. Mas são eles que engendram os nós por onde fluem os vários fluxos articulados nesse audiovisual. O que se tem, ao final, via palíndromo, é uma experiência de múltiplos tempos que por ele foram tornados simultâneos.

■ **Let forever be**

Em *Let forever be*, produzido em 1999 com música do Chemical Brothers, Gondry apresenta uma história (com argumento não específico) que se desenvolve em dois espaços distintos, apresentados intercalados na montagem. O primeiro espaço, capturado em película, é onde a protagonista atua. O segundo espaço, capturado em vídeo, é onde ela é replicada em sete clones, que dançam alhures; e é também onde objetos do primeiro espaço aparecem replicados ou replicados e distorcidos. A articulação entre os dois planos não é feita com cortes e colagem, mas através de uma técnica que simula *passagens* de um a outro, atenuando o choque visual, e estabelecendo um movimento suave de transição, com vistas à experimentação de um só tempo, contínuo.





Sequência 1

Todas as mudanças no plano são trabalhadas com uma técnica que simula um caleidoscópio, qual um *feedback* de vídeo,⁶ como podemos ver na Sequência 1. Nela, a protagonista se espreguiça no seu quarto, e através da janela se vê sua replicação, simulando um *feedback*, quando o que ocorre de fato no plano geral é um *cross fade* entre película e vídeo.

Dessa maneira, pode-se perceber como o videoclipe pensa o tempo e o espaço a partir de multiplicações e simultaneidades num mesmo fluxo audiovisual, e ele o faz imitando a música, buscando a fluidez das colagens eletrônicas.

Mais um exemplo interessante de transição: a protagonista está na rua, quando subitamente sua imagem é replicada, alastrando-se para a direita da tela, envolta por um espectro multicolorido, que, ao final, reconhecemos como a barra de cores da televisão.



Sequência 2

Esse tipo de montagem, mais própria do vídeo, está muito além das possibilidades do cinema. Arlindo Machado nos ajuda a compreender por quê:

6 “[...] efeito gerado por um circuito fechado onde a câmera é apontada para a tela do mesmo monitor que exhibe a imagem que ela capta. O resultado é uma espiral caleidoscópica móvel, que pode ser modificada infinitamente, a partir de qualquer manipulação da câmera” (MACHADO, 1995, p. 212).

[...] o novo recurso da edição auxiliada por computador multiplica ao infinito a possibilidade de “corte”, já que permite codificar, imagem por imagem, todas as sequências pré-gravadas e, a partir daí, realizar uma maquete de montagem com tal gama de possibilidades de tratamento que o próprio cinema nunca poderia reproduzir. [...] a televisão, por influência talvez do próprio processo constitutivo de suas imagens [...] tende mais para a excitação visual, o *flickering* do efeito de montagem (MACHADO, 1995. p. 103).

O conceito de *flickering* é muito importante para compreendermos como o videoclipe age, uma vez que não caberia analisá-lo a partir do referencial cinematográfico. Transições como a apresentada na Sequência 2 são inconcebíveis no cinema (a não ser naqueles filmes em que, obviamente, são utilizados efeitos de vídeo).

Tanto nessa transição como nas outras, as imagens replicadas são obtidas por objetos idênticos colocados fisicamente em cena. As replicações da protagonista são dublês, dançarinas com biótipo e vestimentas similares às da protagonista. Os efeitos foram obtidos com as dublês segurando ampliações fotográficas da cabeça da protagonista. O truque eletrônico (produzido por *software* de edição de vídeo) está somente nas transições, nas quais se multiplica um objeto singular sobrepondo-o às suas réplicas (como a cabeça da protagonista e as fotografias, ainda na Sequência 2).

É importante ressaltar também que, para cada transição desse tipo, ouve-se um ruído que não há na versão sonora em CD. No caso da Sequência 3, por exemplo, escutamos o soar do alarme de um relógio, que toca no ritmo da música.



Sequência 3

O modo de fazer a troca de planos, juntamente com os “ruídos de transição”, constrói um ritmo imagético em total sincronia com os

eventos musicais. Essa fluidificação ocorre especialmente pelo fato de Gondry respeitar, nas articulações com a imagem, o andamento da música. Se dividirmos a canção em compassos de oito batidas, perceberemos que os planos são trocados exatamente na troca entre compassos. Alguns planos duram até quatro compassos (ou 32 batidas), mas nunca menos do que um compasso, o que, no caso dessa música, é o mínimo de tempo necessário para se formar uma *frase musical*.⁷ Ou seja, assim como a música, também a imagem precisa dessas oito batidas para produzir sentidos.

Gondry trabalha com imagens do tempo, mas não exatamente aquilo que no cinema Deleuze (1990) apontou como falsos *raccords*. Acreditamos que essas imagens se aproximam muito mais do comentário que Coelho Netto (1995) faz sobre a MTV, de que a ela não interessa a “realidade”. Ela existe num fluxo próprio, ela imagina estar numa dimensão paralela.

■ **Come into my world**

Para essa análise, faz-se necessária uma breve introdução sobre o sistema tonal, que é, grosso modo, a forma como a cultura ocidental pensa, compõe e escuta suas músicas.

O tonalismo possui um conjunto de regras que permitem (mas também limitam) a criação de peças. Segundo Wisnik (1999, p. 9-10), ele inicia na polifonia medieval, tendo seu ápice entre Bach e Wagner. Ele perde força no meio erudito a partir do século XX com concepções mais radicais de compositores modernos, como Schoenberg, Stravinsky e Webern, mas, mesmo assim, ainda encontramos fortes reverberações suas na canção popular e na música ocidental em geral. Segundo o autor,

a música tonal se funda sobre um movimento *cadencial*: definida uma área tonal (dada por uma nota *tônica* que se impõe sobre as demais notas da escala, polarizando-as), levanta-se a negação da *dominante*, abrindo a

7 “[...] trecho de música que é relativamente autônomo e coerente em relação a uma escala de tempo média. Na prática, [na canção popular em geral] as frases têm quatro ou mais frequentemente, oito compassos.” Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Frase_\(m%C3%BAstica\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Frase_(m%C3%BAstica))>. Acesso em: 24 out. 2007.

contradição que o discurso tratará de resolver em seu desenvolvimento. Mas a grande novidade que a tonalidade traz ao movimento de tensão e repouso (que, em alguma medida, está presente em toda música) é a trama cerrada que ela lhe empresta, envolvendo nele todos os sons da escala numa rede de *acordes*, isto é, de encadeamentos harmônicos (WISNIK, 1999, p. 114).

Há ainda a subdominante, que também produz um movimento de tensão, de afastamento, similar ao da dominante. O retorno à tônica proporciona um relaxamento. É pela organização apropriada desses elementos que se produz música tonal. “Olhando panoramicamente, o tonal é o mundo onde se prepara, se constitui, se magnifica, se problematiza e se dissolve a grande *diacronia*: o tempo concebido em seu caráter antes de mais nada evolutivo. É o mundo da dialética, da história, do romance” (ibidem).

Em *Come into my world*, produzido em 1996 para a música de Kylie Minogue, encontramos esse caráter evolutivo da música tonal, pois a canção do clipe possui um discreto desenho narrativo, notado especialmente em sua letra e estrutura harmônica, que se desenvolve através da alternância de intervalos assentados na tônica e na subdominante.

Sua estrutura musical tem quatro desenhos melódico-harmônicos diferentes, expressos por trechos comuns, todos reexpostos na canção pelo menos mais de uma vez. Há a *ponte*, comumente atribuída a um intervalo que antecede o refrão, assentada na subdominante; o *canto*; o *refrão*, no qual se repete um verso de fácil memorização, assentado na tônica; e uma *extensão do refrão*, utilizada também para terminar a música em *fade out*.

Ao contrário da maioria das canções populares, que tendem a iniciar com a exposição do tema melódico, ou do canto, do refrão, ou até com uma introdução à parte,⁸ a trilha musical de *Come into my world* começa com um intervalo que será depois caracterizado como a ponte para o re-

⁸ Como exemplo característico desse fato há a coletânea 1 dos Beatles, com 27 faixas, sendo, todas, músicas de trabalho, e que, assim, chegaram ao topo das paradas. Elas começam sempre com alguma dessas quatro características.

frão. Podemos aceitar que ela não é “ponte” no momento de sua primeira aparição, pois ainda não foi apresentada a tônica da canção. A questão é que a lei da música tonal age com centros de gravidade⁹ que regulam o tom da introdução como subdominante do tom do refrão (tônica). E como subdominante, ele naturalmente causa um afastamento do centro de gravidade, que só é sentido quando o refrão chega e o movimento da canção é atraído para esse intervalo.

É assim, através de um plano-sequência – produzido por uma grua elétrica que circula em torno de seu próprio eixo, da direita para a esquerda e num movimento estável –, que, na seqüência da qual subtraímos os *Frames* 21 a 23, abaixo, a câmera acompanha a cantora. Ela entra em cena ao sair de uma loja (*Frame* 21), cantando o primeiro refrão da música, e segue caminhando em círculos em um centro urbano.



Frame 21



Frame 22



Frame 23

Ao terminar de dar a primeira volta e passar pela frente da loja de onde saiu, uma “segunda” Kylie sai pela porta da mesma loja (*Frames* 24 e 25), e todas as pessoas e alguns objetos também estão duplicados:



Frame 24



Frame 25



Frame 26

⁹ Qualquer ouvinte, mesmo que não seja músico, pode ao menos *sentir* os movimentos entre tensões e relaxamentos, o que se percebe, por exemplo, quando se cantarola a música.

Essa segunda Kylie também canta em *playback* o refrão (segunda aparição) assim que entra em cena. A terceira volta é marcada por uma terceira aparição simultânea da cantora, bem como a multiplicação dos atores e objetos paralelos, o que também ocorre na quarta e última volta (*Frame 26*).

Vejam outras características do clipe. Na introdução, uma escada aparece no vídeo antes da cantora, sem réplicas (*Frame 27*), durante o intervalo musical que é utilizado como ponte para o refrão.



Frame 27



Frame 28

Ou seja, a volta da câmera não recomeça quando a cantora entra em cena, durante o refrão, mas sempre a partir da ponte, que se dá quando a música está em seus intervalos de “afastamento”, assentada na subdominante. Por isso, na segunda volta, vemos duas escadas antes de vermos duas Kylies (*Frame 28*). Ora, isso pode parecer óbvio, mas, para o espectador que assiste ao vídeo em fluxo, a música “começa” quando ela apresenta seu tom, quando ela está em repouso. Por isso é comum, em audições em grupo, um ouvinte qualquer dizer coloquialmente, enquanto a música está em sua introdução, que ela ainda não “começou”. No *rock* isso é usual, quando, por exemplo, a bateria não participa da introdução, entrando em seguida. A bateria é que caracteriza o ritmo do *rock*, e, sem ela, não há dança, não há festa – não há, portanto, para a percepção habituada, “música”.

O que é mais curioso nessa atualização da ponte na imagem é o fato de que com isso Gondry não apenas aplica a lógica da música e o tensionamento e a expectativa produzidos pelas pontes na imagem, mas também liquefaz o estatuto desses intervalos, fazendo com que

eles se confundam com os intervalos anteriores e posteriores *simultaneamente*.

Outro fato intrigante é que não é só a primeira imagem técnica de Kylie que canta a música em *playback*, mas todas suas réplicas também o fazem, e entram em cena no momento certo para cantar o refrão.

Quando vemos uma segunda Kylie saindo da loja, na segunda volta da câmera em torno de seu eixo, na verdade, é a mesma tomada do início do clipe. O intervalo de imagem da primeira volta é recortado e sobreposto ao intervalo da segunda volta. Na mesa de edição, essa imagem é editada de tal forma que o cenário (prédios, rua, céu) fica transparente nos espaços onde aparecem pessoas e objetos das voltas sobrepostas. O mesmo efeito é repetido na terceira e na quarta voltas.¹⁰

Ou seja, a imagem bruta do clipe, aquela que foi capturada na rua, antes de passar pela edição, é um único plano-sequência. Antes de a câmera terminar de dar uma volta, a única coisa necessária era que os atores e objetos se deslocassem um pouco para o lado em relação à sua posição anterior, para não se sobreponem na edição. Kylie saiu uma só vez da loja, e deu quatro voltas ao redor do eixo da câmera. Sua primeira réplica, que aparece num recorte da tomada anterior, entra em cena na segunda aparição do refrão, mas ela repete apenas as três primeiras voltas da imagem técnica original de Kylie. A segunda réplica, que entra em cena na terceira aparição do refrão, repete somente as duas primeiras voltas; e, finalmente, a terceira, na última aparição do refrão, repete apenas a primeira.

Ao analisar o vídeo, percebemos que a música tem, após uma introdução de quatro compassos, quatro grandes intervalos de exatamente 32 compassos, e como se trata de uma música com bateria eletrônica, sempre com a mesma velocidade de batidas por minuto (BPM), eles possuem tempo de duração idêntica. Num *software* de edição de áudio, recortamos essas cinco partes, justapondo-as em canais de áudio separados. Em alguns trechos, a canção soava quase em uníssono, como se não houvessemos sobreposto trechos diferentes. Em contrapartida, na versão

¹⁰ No final do clipe, com a imagem já em *fade out*, entra em cena uma quinta réplica de Kylie. Sua presença é curta, e acompanha o sentido de continuidade que o *fade out* produz.

do áudio em CD, isso não acontecia. Ou seja, a música foi editada especificamente para o videoclipe.

Desenvolvemos, então, um gráfico tomando por base esse procedimento, para compreender melhor o desenvolvimento desse videoclipe. As células de cor cinza e numeradas correspondem a grupos de quatro compassos (16 batidas), totalizando 144. Kylie entra em cena exatamente no segundo grupo de compassos, no primeiro refrão, na Parte A do gráfico. As entradas em cena de suas réplicas ocorrem no 10º, 18º e 26º grupo de compassos, iniciando respectivamente nas partes que chamamos de B, C e D.

Gráfico 1

Introdução								(Ponte)	
Grupos de compassos								1º	
Parte A	Refrão		Canto				Ponte		
Grupos de compassos	2º	3º	4º	5º	6º	7º	8º	9º	
Parte B	Refrão			Ext.	Canto		Ponte		
Grupos de compassos	10º	11º	12º	13º	14º	15º	16º	17º	
Parte C	Refrão				Ext. Refrão		Ponte		
Grupos de compassos	18º	19º	20º	21º	22º	23º	24º	25º	
Parte D	Refrão				Extensão do Refrão				
Grupos de compassos	26º	27º	28º	29º	30º	31º	32º	33º	

Como se pode notar no Gráfico 1, os grupos de compassos 2º e 3º do refrão se justapõem aos 10º e 11º, 18º e 19º, e 26º e 27º, que também são

de refrões. O mesmo ocorre com os demais intervalos, ainda que estejam misturados com outros. É por isso que as réplicas de Kylie parecem cantar o refrão em *playback*.

Vale lembrar que isso não acontece o tempo todo no videoclipe. Na extensão do refrão no fim da música, nos grupos de compassos 32º e 33º, quando a cantora vocaliza “*Na nanana...*”, vemos réplicas de Kylie que equivalem às pontes da estrutura da canção quando ela canta “*I need your love, like night needs morning*”. De qualquer modo, o gráfico mostra que, na maior parte das vezes, os elementos sobrepostos são similares, provocando, no espectador que assiste em fluxo, uma sensação de que Kylie e suas réplicas cantam a mesma coisa. Isso é reforçado também pelos diversos elementos duplicados em segundo plano e por tudo o mais que ocorre em paralelo ao *playback* – que é apenas um dos vários elementos tecnológicos utilizados em *Come into my world*.

Assim, a cada reaparição do refrão, e a cada replicância da cantora, surgem imagens-lembrança via justaposições de ordem rítmica. É como se enrolássemos o tempo de duração do clipe numa fita transparente, na qual pudéssemos ver as camadas internas, compondo uma bola de neve de si mesma (nos termos de Bergson, 2006b) e acumulando no presente intervalos que já passaram. Assim, passado, presente e também futuro¹¹ se articulariam na simultaneidade.

No videoclipe de Gondry o modo de agir da duração confunde-se com seu modo de ser, que é inapreensível. Isso porque, diferente do cinema clássico que apresenta imagens-lembrança via *raccord* indireto,¹² intercalando tomadas do “presente” com tomadas da memória do passado – efeito *flashback* –, Gondry as apresenta simultaneamente num mesmo panorama. As imagens-lembrança só podem ser diferidas das que são “presentes” quando assistidas em *fluxo*.

11 O porvir também se acumula, pois, a cada volta que a câmera dá, espacializamos mais detalhadamente o espaço/tempo percorrido pela câmera, e começamos a adivinhar o que está por vir na imagem, que é composta por imagens que retornam regularmente.

12 Opera através da troca de tempo/espaço unindo tempos audiovisuais gravados em momentos e/ou lugares diferentes, sempre lógicos. É usado para inserir, na narrativa, imagens relativas ao passado, ao futuro, ou para suprimir um intervalo de tempo da história sendo contada.

Considerações finais

Como foi destacado no início do texto, entendemos ser importante para a análise de vídeos musicais uma aproximação de conhecimentos sobre o audiovisual, a música e os conceitos bergsonianos de percepção e duração. Desse modo, foi possível compreender como a memória influencia nossa percepção de intervalos de tempo, como os da canção popular, por exemplo, em que nosso hábito dificulta o reconhecimento de trechos repetidos como *diferença* que se repete.

A exploração da repetição na música é bem-sucedida pelo fato de que a nossa memória entende cada repetição como “diferente” da anterior. Ela difere de si mesma, atualizando-se como novidade a cada vez que se repete. A música tonal, dessa forma, consegue desenvolver cadências e evoluções sem precisar necessariamente usar um padrão estrutural evolutivo (estilo *a b c d*), podendo ser repetitivo (*a b a b c a b*), como vimos nas canções de *Sugar water* e *Come into my world*.

É importante apontar que as reaparições de elementos na trilha visual (como as réplicas da protagonista de *Let forever be* e as de Kylie Minogue) só acontecem porque a estrutura da música permitiu, pois ela também trabalha com reaparições. Esse efeito de plano-sequência que imita os intervalos da música constitui um audiovisual que não é da ordem cinematográfica; não opera nem partindo do espaço nem do tempo. Opera com intervalos rítmicos de fluxos visuais e sonoros, de tempos diversos, que se tornam simultâneos ao se sobreporem à trilha musical.

E como o essencial do videoclipe são essas articulações entre a trilha sonora e a imagética, acreditamos ser importante distinguir os tempos espacializados (instantes) da duração, bergsonianos, pois somente assim é possível perceber com clareza os modos como os cliques são editados. Aqui poderíamos lembrar de *Come into my world*, no qual Gondry apresenta simultaneamente imagens de tempos diferentes, confundindo as *imagens do tempo* com a (nossa) duração através de um artifício de montagem.

É a memória audiovisual que permite que isso ocorra, sendo o presente estágio dos videoclipes consequência da atualização de determinados

elementos da memória da música e do audiovisual. Essas atualizações, diversas e complexas, vão inventando novos fluxos aos cliques e instituindo novos construtos audiovisuais de tempos simultâneos.

Referências

- BERGSON, H. *Duração e simultaneidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2006a.
_____. *Memória e vida*. São Paulo: Martins Fontes, 2006b.
- DELEUZE, G. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- MACHADO, A. *A arte do vídeo*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- SILVA, A. R. Devires de imagem-música. In: XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2005, Rio de Janeiro. *Intercom*, 2005. Disponível em:
<<http://reposcom.portcom.intercom.org.br/dspace/bitstream/1904/16872/1/R0921-1.pdf>>. Acesso em: 19 out. 2007.
- SEINCMAN, E. *Do tempo musical*. São Paulo: Via Lettera, 2001.
- WISNIK, J. M. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.