

Narratividade em videoclipe¹ **A articulação entre música e imagem**

Claudiane de Oliveira Carvalho²
Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da
Facom/ UFBA.

Resumo

Na tentativa de compreender a estruturação narrativa do videoclipe, este artigo coloca em perspectiva três autores. O trabalho de Goodwin(1992), um estudioso do videoclipe, foi aliado à semiótica de Fabbri (2000) e ao conceito de narrativa de Ricoeur (1994). Apesar do videoclipe não se configurar como uma narrativa clássica, alguns aspectos dos conceitos de narrativa e narratividade podem ser aplicados à articulação música e imagem. A intenção é apontar uma abordagem analítica do videoclipe, que leve em conta a tensão entre aspectos musicais e aspectos imagéticos. Indicar que a localização de uma narratividade no videoclipe depende da análise da música (elementos musicais) e sua integração com o vídeo (elementos imagéticos).

Palavras-chave: Videoclipe; Música; Imagem; Narrativa; Narratividade.

A maior parte da literatura sobre o videoclipe privilegia os aspectos imagéticos e, em geral, a música fica em segundo plano. Mas, enquanto produto midiático da indústria fonográfica, o videoclipe está atrelado a uma faixa musical e sua estruturação tensiona, simultaneamente, música e imagem. Reconhecer esta característica é propor o exercício de, numa mesma operação, visualizar a música e musicalizar a imagem.

Nossa proposta, num primeiro momento, é seguir pistas que confirmem a idéia de que o videoclipe não pode ser legitimado exclusivamente pela imagem ou pelo som, mas, apenas, pela interação de ambos. Nesta empreitada, Goodwin (1992) é enfático em contextualizar o videoclipe como um produto da indústria fonográfica, que está associado estruturalmente à música pop:

¹ Trabalho apresentado ao NP 15 – Semiótica da comunicação, do V Encontro dos Núcleos de Pesquisa do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Realiza pesquisa, na qual busca identificar uma narratividade nos vídeos do U2. O objetivo do trabalho é desenvolver uma metodologia, cujos operadores dêem conta tanto dos aspectos imagéticos, quanto os musicais. Graduada em Comunicação Jornalismo, na Facom/UFBA. E-mail: caoliveira@yahoo.com.br

A iconografia da música pop tem sido, muitas vezes, desconsiderada. As implicações do gênero da música pop são constantemente menosprezadas ou negligenciadas, desta forma, os vídeos são lidos como se sua significação genérica fosse baseada apenas nas convenções cinematográficas.

(...) o problema, com certeza, é que é extremamente difícil teorizar sobre o videoclipe sem adequar-se à conceitualização da música e a sua relação com a iconografia pop. (GOODWIN: 1992, p.04).

Goodwin aposta numa “musicologia da imagem”, sugere que a sinestesia é peça chave para entender o videoclipe e, numa tentativa de registrar a articulação entre som e imagem, relaciona elementos da música (tempo, ritmo, arranjo, desenvolvimento harmônico, espaço acústico e a letra) com os recursos de movimentos de câmera, performance do artista, edição de imagens e efeitos de pós-produção.

Sobre a música, Janotti Jr., propõe uma metodologia para análise e ressalta que algumas convenções precisam ser contempladas:

Convenções sonoras (o que se ouve); convenção de performance (o que se vê, que corpo é configurado no processo auditivo), convenção de mercado (como a música popular massiva é embalada) e convenções de sociabilidade (quais valores, gostos e afetos são incorporados e excorporados em determinadas expressões musicais). (JANOTTI Jr: 2004, mimeo)

Tendo em conta que num videoclipe, as convenções musicais são revistas a partir de sua posição dentro de uma poesis (composição, estruturação) que arremata imagem e som, as observações dos autores citados constituem importantes instrumentos analíticos, mas, antes de tudo, despertam uma polêmica comum nos estudos de videoclipe: a existência ou não da narrativa. É possível localizar um muthos³ no videoclipe? A junção de música e vídeo, com todos os seus elementos em composição, tece uma intriga? Ou é necessário extrair da narrativa sua narratividade?

Na tentativa de responder aos questionamentos, este estudo parte da abordagem de Paul Ricoeur sobre a narrativa, entendida, pelo filósofo francês, como um agenciamento de ações. Aqui, entretanto, reconhecemos os limites da proposta de Ricoeur, que, ao escrever os três volumes de Tempo e Narrativa, referiu-se aos gêneros literários duros, como o drama e a epopéia, e também à história. A partir dessa fronteira e da necessidade de abarcar o videoclipe, o trabalho amplia a noção de narrativa, exposta por Ricoeur, e adota

³ Para Aristóteles é o agenciamento de ações, a tessitura da intriga. Conceitos que foram retomados por Ricoeur nos volumes de Tempo e Narrativa.

a idéia de narratividade, trabalhada por Fabbri. “Chamaremos narratividade a tudo o que se apresenta cada vez que estamos diante de concatenações e transformações de ações e paixões”, (Fabbri, 2000, p.57). Neste artigo, essa passagem da noção de narrativa para narratividade tem uma dívida com Andrew Goodwin, autor que permitiu repensar o videoclipe, enquanto produto da indústria fonográfica, cuja estruturação engloba música e imagem e é legitimada pelo universo da canção pop.

1. Sob a lente de “Tempo e Narrativa”

(...) música pop e videoclipe desafiam certas convenções do “clássico texto realista”; em particular, nenhum dos dois aderem completamente a clássica seqüência ruptura-ação-resolução” (GOODWIN, 1992, p.84).

Transpor para o videoclipe o modelo de enlace e desenlace (ou do agir e sofrer) das narrativas tradicionais do cinema e da tv é uma operação fadada ao insucesso. A música popular massiva, por exemplo, não tem um desenvolvimento linear, mas opera pela reiteração. Além disso, a forma de contar uma história no videoclipe não segue os paradigmas já naturalizados pela arte cinematográfica, uma vez que as letras das canções e a edição de imagens, em alguns casos, não embaralham, simplesmente, a seqüência início-meio-fim, mas chegam a ignorá-la. Se imagem e música no videoclipe evitam os mecanismos do cinema e da tv, o reconhecimento do público se dá pela identidade com a música pop. “O videoclipe faz sentido em parte porque reflete, de forma direcionada, as características do pop, com as quais a audiência é extremamente familiarizada” (Ibdem, p.85).

Ultrapassada a fronteira da letra da canção, é possível pensar que a “música sugere modos de estruturação do tempo” (Janotti Jr: 2004, mimeo) e, por este viés, estabelecer um contato com a idéia de que o tempo precisa de conteúdo para se manifestar, ou seja, o tempo humano é um tempo narrativizado. A principal hipótese estampada pelo filósofo Paul Ricoeur, surgiu da articulação entre as reflexões sobre o tempo, em Santo Agostinho, e a tessitura da intriga, em Aristóteles. Ricoeur propôs reparar duas fissuras: conferir à narratologia um aspecto temporal e oferecer ao tempo uma extensão.

Para medir o movimento (a ação) é necessário tecer uma intriga, agenciar fatos e retirar da multiplicidade um certo encadeamento. Este processo de síntese ou de tessitura da

intriga é a narrativa. A intriga para Aristóteles é a mimese da ação. Ricoeur recupera e refina a idéia para trabalhar com a perspectiva de uma imitação criadora:

Evoco em Aristóteles a célula melódica de uma dupla reflexão cujo desenvolvimento é tão importante quanto o impulso inicial. Esse desenvolvimento afetará os dois conceitos inspirados em Aristóteles, o de tessitura da intriga (muthos) e o de atividade mimética (mimese). (RICOEUR: 1994, 56)

Ricoeur salienta que a função mimética da ação é exercida de preferência no campo da ação e de seus valores temporais. Para ele, a narrativa, entendida enquanto estruturação e não estrutura, comporta três semelhanças miméticas:

Mimese I (preconfiguração) - é o tempo da ação ou vivido

Mimese II (configuração) - é o tempo da invenção – ou armação – da intriga

Mimese III (reconfiguração) - o tempo de leitura, encontro do mundo do texto com o mundo do leitor.

A escolha de Paul Ricoeur, mesmo tendo em vista as restrições que o seu trabalho impõe ao objeto em questão, consiste numa alternativa estratégica. A abordagem da tríplice mimese constitui um recurso nosso para mexer na estruturação do videoclipe, partindo do ponto de que não é mais possível sustentar a definição deste simplesmente como produto de linguagem fragmentada e sem linearidade. Aqui, pretendemos deixar sempre no campo de visão a importância da música para o videoclipe. Como diria o diretor de cinema e também de videoclipes, Win Wenders:

Fazer um videoclipe é realmente uma jogada diferente. Você tem o roteiro, para dizer a verdade, porque tem a música. E tudo o que você faz é para ajudar a música a brilhar. Você só quer servi-la e fazer com que ela fique o melhor possível e soe tão interessante quanto possível. (Wenders, 2002)⁴

Não é interessante alongar as reflexões sobre quem vem antes o clipe ou a música, ou se ambos são gestados concomitantemente. Este é um debate que envolve inclusive os processos criativos específicos de cada artista. À parte a polêmica, aceitamos que a estruturação musical é referência para compreender o videoclipe. Enquanto uma forma de conteúdo do tempo, ela impõe, arbitrariamente, um começo e um fim. A música, portanto, será uma espécie de guia para amplificar, inclusive, a dimensão imagética.

⁴ Entrevista divulgada no DVD - U2- The Best of 1990 –2000, da Universal International Music.

1.1 Antes da configuração (Mimese I)

Como já foi visto, para construir a mediação entre tempo e narrativa, Ricouer lança mão dos três modos miméticos: “Seguimos, pois, o destino de um tempo prefigurado em um tempo refigurado, pela mediação de um tempo configurado” (RICOEUR: 1994, p.87). Na primeira mimese, dá-se a representação ou imitação criadora da ação, a partir de mediações simbólicas portadoras de aspectos temporais. Essa pré-compreensão só é possível porque há um repertório comungado culturalmente. Se de um lado, o tempo é configurado a partir da narrativa; por outro, a narrativa se vale sempre de codificações. “Se a ação pode ser narrada, é porque ela já está articulada em signos, regras, normas: e, desde sempre, simbolicamente mediatizada” (Ibdem,p.91).

Não ousamos inferir, neste momento do estudo, que o videoclipe constitua ou não uma narrativa, mas é possível compreender sua pré-figuração a partir da mimese I. Se este médium gozou de uma aceitação e, hoje, é um dos produtos midiáticos mais expressivos da contemporaneidade, existiu uma textualidade simbólica antes mesmo do texto. Além de trazer em sua estruturação traços da linguagem cinematográfica e televisiva e de beber na fonte da video-arte, o clipe tem na música pop um dos principais constituintes de sua estruturação. Caracterizações que permitiram um reconhecimento, o prazer do espectador de se encontrar no texto.

Andrew Goodwin (1992) chega a falar de uma iconografia presente na própria música. Em relação ao videoclipe, Goodwin enumera algumas fontes para as iconografias armazenadas na memória da cultura popular, a saber: a) imagens pessoais derivadas das histórias pessoais associadas com a música, b) imagens associadas a música em si, as quais podem operar através de metonímias ou metáforas, c) imagens dos músicos/ performances, d)visual significante derivado da iconografia popular nacional, e) signos da cultura popular associados com a musica rock (Ibdem: p.56). Esses níveis da iconografia seriam capturados pelos diretores e produtores do videoclipe. “Este é o meu argumento: eu quero salientar algumas correspondências entre a iconografia do videoclipe e sua ampla aplicação no consumo da música popular” (idem, Ibdem). O gênero, por este prisma, instaura um lugar de partilha entre produtores da obra e consumidor, surge como horizonte de expectativa e mediador, porque traz no próprio texto as indicações de consumo. Para Janotti Jr.:

Os gêneros musicais envolvem regras econômicas (direcionamento e apropriações culturais), regras semióticas (estratégias de produção de sentido inscritas nos produtos musicais) e regras técnicas e formais (que envolvem a produção e a recepção musical em sentido estrito). (JANOTTI, 2004).

Resumindo todos estes fragmentos, o videoclipe, portanto, seria incompreensível se não configurasse o que de certa forma já está figurado.

1.2 Um agenciamento subvertido (Mimese II)

Chega-se ao reino da ficção, do “como se”. A mimese II trata da sucessão configurada como obra, Ricoeur, neste estágio, substitui o termo intriga pela expressão “tessitura da intriga”, porque refere-se a operações, ao agenciamento dos fatos.

Numa posição intermediária, este modelo mimético tem também uma função mediadora, justificada, segundo Ricoeur, por três motivos: 1) extrai de uma sucessão uma configuração, 2) instaura a passagem do paradigmático ao sintagmático e 3) traz caracteres temporais próprios. É nessa transição da mimese I à mimese III que nascem os paradigmas, os tipos são diversificados, os gêneros remodelados ou instituídos, as formas testadas. O jogo entre inovação, tradição e sedimentação é constituinte do configurar. E Ricoeur adianta o que entende por narrativa (por uma tessitura da intriga), ao referir-se a uma história que se deixa seguir, permitindo à intriga poder ser traduzida num pensamento, num “tema”:

Primeiro, o arranjo configurante transforma a sucessão de acontecimentos numa totalidade significativa, que é o correlato do ato de reunir os acontecimentos, e faz com que a história se deixe seguir. Graças a esse ato reflexivo, a intriga inteira pode ser traduzida num “pensamento”, que é justamente seu “assunto” ou seu “tema” (...). O tempo da “fábula-e-do-tema”, para empregar uma expressão de Northrop Frye, é o tempo narrativo que faz a mediação entre o aspecto episódico e o aspecto configurante (RICOEUR: 1994-I, p. 105 e 106).

Reconhecemos que este modelo traçado por Ricoeur não aconchega e nem se propõe a acomodar produtos midiáticos, como o videoclipe. Para continuar o estudo é preciso apontar os desajustes, sublinhar o campo de abrangência do autor e as extrapolações trazidas pelo objeto em foco.

Imaginar a história/ narrativa que se deixa seguir (conflitos criados para que haja soluções) é provocar a emergência de apresentar as especificidades do videoclipe. Neste produto, os conflitos existem na tensão entre imagem e música e não são resolvidos nem

pela dimensão musical nem pela imagética, de forma excludente. O desenlace da história contada na letra pode estar, por exemplo, na edição de imagens, no ritmo, na sutileza ou imponência dos arranjos. “Conflito e resolução existem na música, mas eles são articulados simultaneamente” (GOODWIN, 1992, 83).

Minimizada a discussão do caráter anárquico e fragmentado do clipe, buscamos entender a sua estruturação, já com algumas provas que dificultam defini-lo como a narrativa, segundo Ricoeur.

A sinestesia é pedra angular na compreensão do videoclipe e resultado mais expressivo da tensão entre imagem e som. Em síntese, é forma, conteúdo e efeito da estruturação do clipe. De acordo com Goodwin, sinestesia “é o processo intrapessoal, por meio do qual as impressões sensoriais são conduzidas de um sentido para outro, por exemplo, quando ouvimos os sons das imagens com os nossos “olhos da mente””(1992, P.50). Como já foi citado em outro momento, Goodwin destaca cinco aspectos musicais (tempo, ritmo, arranjos, desenvolvimento harmônico e espaço acústico), além das letras da canções, para verificar de que forma ocorre a articulação com a imagem. Ao tempo o pesquisador confere uma atenção especial. Movimentos de câmara, efeitos de edição e pós-produção estão entre as várias técnicas usadas para promover a visualização da velocidade. O ritmo também é menina dos olhos. Embora a ritmo da edição nem sempre seja coerente ao que solicita a música, esta é referencial até mesmo para ser negado. E para Goodwin, o ritmo não é representado apenas pelo “corte na batida”, efeitos especiais e variação na luminosidade dão resultados. A supremacia da voz do cantor pop em relação aos instrumentos musicais também direciona a composição do clipe, quando, por exemplo, são feitos closes na cara do artista numa espécie de resposta ao que pede a canção, lembra Goodwin. A estrutura repetitiva da canção popular serve ainda como baliza para a edição. Aqui, citamos apenas algumas maneiras da interação música/ imagem, sem nem mesmo tocar em questões concernentes a letra, a qual confere uma aura (humor) à canção e também pode trazer uma história que, no clipe, só pode ser analisada como parte de um conjunto.

Ainda que o videoclipe não seja a tessitura de uma intriga, no sentido lançado por Ricoeur, é identificada uma composição, uma poesis que se permite seguir. E essa

composição é tensa e engenhosa, porque ainda que seja possível localizar os modos de endereçamento do cinema e da tv, este produto “conta história” de forma diferente:

Portanto, se nós inserirmos o videoclipe no contexto da narrativa da música pop, nós vamos começar a ver a lógica estrutural diferente do trabalho. É visível que a música pop utiliza um modo de endereçamento direto (...) Estas convenções que são mostradas pelos cantores e músicos quando olham na câmara e falam diretamente para nós. (Goodwin: 1992, 77) .

As convenções ditadas pela música pop são elos de ligação entre a produção e o consumo do videoclipe e trazem à tona questionamentos que minam a estrutura da narrativa tradicional. Em tempo, vale lembrar que o texto pop é repetitivo por excelência. A estrutura das canções confirma isso (introdução>verso>ponte> refrão> verso> ponte> refrão> solo>ponte> refrão), e a reiteração não acontece apenas dentro das canções (na estrutura). Goodwin lembra que ela está também entre as canções (todas repetem o mesmo modelo) e perpassa diferentes lugares da mídia (a mesma música pode ser ouvida no rádio, na tv, na internet, no cinema). É inevitável, pois, ao videoclipe ser herdeiro dessa característica. Os desenlaces podem estar no refrão, mas também podem escapar à competência da letra para requisitar todos os elementos do jogo, uma vez que, se houver resolução, estará embrenhada em toda a estruturação. Goodwin arremata:

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

Para este autor, na música popular massiva, a lógica da estrutura visual é baseada em três códigos: música, letra e iconografia. Ele destaca três relações entre canção e vídeo:

Ilustração: a narrativa visual conta a história da letra da canção

Amplificação: o clipe introduz novos elementos que não entram em conflito com a letra da canção, mas associa novos sentidos.

Disjunção (intencional ou não) imagem e letra não têm nada em comum. Foram localizados dois tipos: a disjunção em que as imagens não têm relação aparente com a letra e a disjunção em que a narrativa visual contradiz a letra , muitas vezes minimizando-a, ainda que de forma não intencional.

Recortar aqui esta classificação tem a proposta, particular, de mostrar como a composição, a *poesis* (o ato poético) no videoclipe desvirtua do que Ricoeur considera uma tessitura da intriga. Enquanto configuração o clipe funciona, porque extrai da sucessividade algum tipo de agenciamento, em contrapartida traz uma lógica peculiar de resolver, ou deixar em suspenso, os conflitos. Se forem colocados em debate os modelos estruturais trazidos por Goodwin (expostos há pouco) e os motivos, que segundo Ricoeur justificam a denominação da mimeses II como mediadora (rever página 5), confirma-se, mais uma vez, que o modelo apresentado pelo filósofo francês não comporta o videoclipe, o qual opera um agenciamento pela repetição e institui uma estruturação, calcada nas convenções do pop. E é essa familiaridade com o universo da música pop que suscita o prazer de assistir ao clipe (inclusive, mais de uma vez); um prazer, obviamente, alimentado pelo ato de reconhecer.

1.3 Encontro com o espectador (Mimese III) – Da narrativa para a narratividade

Insistimos na idéia de utilizar o modelo mimético, exposto por Ricoeur, como recurso (ou ferramenta) para abordar, agora, o encontro do mundo do texto (videoclipe) com o mundo do leitor (espectador).

Para o filósofo francês, o percurso mimético termina no leitor. Umberto Eco retomou essa idéia, quando escreveu: “Mas numa história sempre há um leitor, e esse leitor é um ingrediente fundamental não só do processo de contar uma história, como também da própria história(ECO: 1994, p.7). É a leitura que confere à narrativa um sentido pleno, através da “presentificação”. O texto, então, só se torna obra nesta interação. E mais: “o que é comunicado, em última instância, é, para além do sentido de uma obra, o mundo que ela projeta e que constitui seu horizonte”(119).

Se transpusermos esta relação tensiva (texto/leitor) para os estudos do videoclipe, poderemos argumentar que seguir a estruturação do videoclipe significa ser arrebatado pela correspondência entre música e vídeo e ainda inserir o clipe no contexto de um produto feito para (pela) indústria fonográfica. Segundo Goodwin (1992), a música é âncora central do consumo do videoclipe.

A leitura de um produto da indústria fonográfica não escapa às convenções de sociabilidade. Analisar um clipe é, portanto, localizar no texto manifestações de afeto, referir-se à sinestesia e à performance, tendo como respaldo a noção de corpo. Neste ponto,

fica claro que a idéia de narrativa, proposta por Ricoeur, pode até nos permitir um instrumento para compreender a estruturação do videoclipe, mas não acomoda um produto midiático com tais especificidades. Aqui, os estudos desenvolvidos por Paolo Fabbri parecem indicar um caminho possível. Para o autor italiano, há narratividade quando se têm “concatenações e transformações de ações e paixões” (FABBRI: 2000, p.57).

Na passagem de Paul Ricoeur para Paolo Fabbri, o estudo da configuração do sentido ganha a dimensão afetiva. Na sua época, o filósofo francês inovou quando falou de uma concatenação de ações, com dimensão temporal. Já o semiótico italiano foi além e trouxe ao debate a idéia de que todo discurso tem concatenações de ações e paixões, logo, com dimensões afetivas e temporais. Essa dimensão afetiva solicita a presença de um corpo humano, mas também podemos pensar em “corporificação”, a necessidade de manifestação material de todo discurso.

A forma expressiva não deixa passar incólume a forma do conteúdo, a configuração do sentido no videoclipe é diferente da configuração na música, assim como também o é no cinema e na tv:

Dito de outra forma, a narratividade é, radicalmente, um ato de configuração de sentido variável de ações e paixões ; ações e paixões que podem estar organizadas desde o ponto de vista da forma e seu conteúdo, a saber, de sua semântica, e podem ser manifestadas em formas expressivas distintas (verbal, gestual, musical, etc).
É evidente que a forma expressiva utilizada em cada ocasião para expressar a narratividade não deixa intacta a forma de seu conteúdo que deve ser posto em manifestação. (FABBRI:2000, p. 58)

O autor conclui que “existe uma pressuposição recíproca entre a forma da expressão e a forma do conteúdo”(Ibidem, p. 58). Assim, mesmo que no videoclipe haja modos de endereçamento previstos no cinema e na tv e ainda uma estruturação inspirada nas convenções das músicas pop e rock, este produto midiático tem a sua maneira singular de articular todos os componentes e levar ao espectador um conteúdo único.

Performance

Toda música precisa de um corpo, pois é “encorpada” e ganha materialidade com a voz e/ou instrumentação. E como texto, a música traz uma performance implícita:

Nesse sentido, não é falso dizer que a performance existe fora da duração. Ela atualiza virtualidades mais ou menos numerosas, sentidas com maior ou menos clareza. Ela as faz

“passar ao ato”, fora de toda consideração pelo tempo. Por isso mesmo, a performance é a única que realiza aquilo que os autores alemães, a propósito da recepção, chamam de “concretização”(ZUMTHOR: 2000, 59)

Um elemento irreduzível na noção de performance é a idéia da presença de um corpo (Ibdem, p. 45). E para Zumthor, até o ato silencioso da leitura traz uma performance. No que diz respeito à música, Janotti Jr. é claro:

Não é somente a apresentação ao vivo, já que escutar uma canção inclui a “corporificação” da voz, ou seja, uma atuação, um modo especial de conduta, a “personalização” de uma interpretação, um ato orientado para o processo comunicativo. Isso implica destacar os traços performativos como a entonação, o movimento, a situação e a ambientação em que a canção se apresenta”. (Janotti Jr.: 2004, mimeo)

A partir do momento que se associa música a imagem no videoclipe, a memória é requisitada quando se ouve a canção, o que promove uma fusão de horizontes de expectativa (o que o videoclipe oferece e o que o leitor traz como repertório pessoal). Deve-se a isto, o fato do clipe potencializar os locais de performance.

Afeto

Mesmo reconhecendo as dimensões inconscientes que escapam às palavras, para este trabalho, está em pauta o afeto (afetar e ser afetado por algo) que se manifesta semanticamente, que pode ser localizado no texto. Embora sejam relevantes e tenham funções específicas, abordagens, como a psicanalítica, não possibilitam uma análise de produto. Assim, em relação à música:

Os afetos e seus correlatos, as paixões, manifestam-se através de percursos narrativos, posicionamentos hierárquicos que podem ser reconhecidos através da repetição de traços presentes não só nas estruturas profundas das modalizações das práticas discursivas, como em seus traços mais visíveis, ou seja, na superfície, nos vestígios dos valores, na manifestação de gostos, enfim, nos processos de produção de sentido que caracterizam o consumo da música (videoclipe). (idem, Ibdem)

E só podemos falar em afeto como traços reconhecidos no texto, na estruturação do videoclipe, enquanto parte da tessitura de sua configuração, ou seja, na correlação entre vídeo e música. Num trabalho mais analítico, é necessário um estudo descritivo que decomponha a estrutura da música e do vídeo e situe, na conformação e interação dos diferentes elementos musicais e imagéticos, as manifestações afetivas. E o ritmo é o lugar, por excelência, dos afetos:

A razão, pela qual o ritmo é particularmente importante para a música popular é que um tempo estável e um interessante padrão de batida oferecem um caminho fácil para entrar no evento musical; eles permitem ao ouvinte, sem grandes habilidades instrumentais, a responder ativamente a experiência musical tanto corporalmente, quanto mentalmente (FRITH: 1998, 143)

Frith completa resumindo que o ritmo é a organização musical do tempo”(Ibdem, p. 153). Frisamos que no videoclipe o ritmo também é dado pela configuração visual, que tanto segue o corte na batida, quanto lança mão de outros efeitos ou recursos. O ritmo é um dos componentes estruturadores, é o lugar preferencial de manifestação dos afetos. A dimensão afetiva da estruturação videográfica manifesta-se no ritmo, ou seja, na narratividade. Para este artigo, importa, pois, a dimensão afetiva manifesta nos aspectos rítmicos tanto da música, quanto da montagem de imagens. Para Fabbri (2000), toda narrativa tem um ritmo e a esse ritmo é dado o nome de narratividade. Aqui, chegamos a um momento crucial da nossa trajetória, no qual vislumbramos a possibilidade de localizar, de forma analítica, a narratividade no videoclipe. Para além da configuração ou marcação do tempo, o ritmo no clipe é uma forma de agenciamento, um gestor de sinestesia.

Assim, o videoclipe apresenta uma narratividade específica da relação tensiva entre vídeo e música. Uma narratividade gestada por uma solicitação da indústria fonográfica e aceita, graças ao repertório do espectador, que tem, entre outras codificações, as convenções da música pop e seu universo.

2. Narratividade no videoclipe

Considerações finais

A partir dos estudos desenvolvidos por Goodwin, é possível pensar numa estruturação narrativa do videoclipe. Ao relacionar os elementos constituintes da música (tempo, ritmo, arranjo, desenvolvimento harmônico, espaço acústico e letra) com a movimentação de câmeras, edição e pós-produção de imagens, Goodwin apontou que o videoclipe tem sim uma narratividade, a qual nem sempre é respaldada pela “clássica seqüência ruptura-ação-resolução”, mas pela identidade com o universo da música pop e do rock. Para compreender melhor a estruturação do videoclipe, este artigo recorreu ao conceito de narrativa, trabalhado por Ricoeur, e ampliou a idéia do filósofo francês com a

noção de narratividade. Fabbri desenvolveu um conceito, cuja flexibilidade e abrangência permitem abarcar o videoclipe. Ele explica:

É evidente que as formas expressivas utilizadas em cada ocasião para expressar narratividade, manipulando várias substâncias (sonoridade, corporeidade, espacialidade, etc), não deixam intacta a forma desse conteúdo, que vai ser manifesto. Existe uma pressuposição recíproca entre a forma da expressão e a forma do conteúdo: é completamente distinto expressar uma narratividade com música, a saber, com certos tipos de sentido, que expressá-la com palavras. (Fabbri: 2000, 58)

Enquanto um produto audiovisual, o videoclipe é marcado pelo fato de que música e vídeo juntos instauram sentidos, que não seriam possíveis fora desta combinação. Para Chion (1993), quando se fala de audiovisual, uma percepção influencia a outra e a transforma: “não se “vê” o mesmo, quando se ouve; e não se “ouve” o mesmo quando se vê”. (CHION: 1993, 11) Ele explica:

Comparada uma a outra, as percepções sonora e visual são de natureza muito mais díspares do que se imagina. Se não se tem senão uma ligeira estranheza disso é porque, no contrato audiovisual, estas percepções se influenciam mutuamente e emprestam uma a outra, por contaminação ou projeção, suas propriedades respectivas. (ibdem, p. 20)

Uma abordagem do videoclipe, portanto, tem que levar em conta a tensão entre aspectos musicais e aspectos imagéticos. Enfatizamos, mais uma vez, o que localizar a narratividade no videoclipe é, pois, analisar os elementos musicais, listados por Goodwin (tempo, ritmo, arranjo, desenvolvimento harmônico, espaço acústico e letra) e sua integração com elementos imagéticos, como movimentos de câmeras, enquadramento, cor, iluminação, recursos de edição e efeitos de pós produção. Aqui, as idéias de performance e afeto, enquanto marcas inscritas semanticamente no texto, também são percursos para ajudar a identificar a narratividade no videoclipe. E se considerarmos que há uma certa iconografia pop que determina a narratividade no videoclipe, faz-se necessário também abordar a questão de gênero. Janotti Jr. vem desenvolvendo pesquisas para conceituação do gênero midiático:

Torna-se necessário esclarecer então que, antes de ser um operador duro, que ignora as especificidades de cada materialização do eixo paradigmático em manifestação midiática, a abordagem dos gêneros é dinâmica e suficiente para dar conta dos rótulos e de suas manifestações particulares. Esse percursos minimizaria em parte a idéia de que os gêneros seriam pré-determinantes no processo de produção de sentido da cultura midiática. Assim, a configuração de determinados traços estilísticos de gênero em um

produto midiático define um processo de produção de sentido e, conseqüentemente, de comunicação, que pressupõe regras formais e ritualizações partilhadas por produtores e audiência. (Janotti jr: 2005, Mimeo)

Em resumo, identificar uma estrutura narrativa no videoclipe é considerar a narratividade da canção e seu encontro com a edição. Enquanto configuração, o clipe funciona, porque extrai da sucessividade um tipo de agenciamento, que articula música e imagem. Assim, o videoclipe apresenta uma narratividade específica da relação tensiva entre vídeo e canção. Uma narratividade aceita, graças ao repertório do espectador, que tem, entre outras codificações, as convenções da música pop, o seu universo. Não perdemos de vista que o videoclipe é um produto da indústria fonográfica, reconhecemos também a dificuldade de estabelecer uma classificação que dê conta da sua abrangência e especificidades. E embora pretendamos aqui apontar uma abordagem analítica do videoclipe, enquanto narratividade, estamos cientes da extensão e complexidade do tema, cujo desenvolvimento requer discussões mais amplas. Apesar disso, reconhecemos que qualquer abordagem do videoclipe deve partir do princípio da tensão, que envolve a articulação entre música e imagem.

Referências Bibliográficas

CHION, Michel. **La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido.** Traducción de Antonio López Ruiz. Buenos Aires: Ediciones Paidós, 1990.

ECO, Umberto. **O conceito de texto** . São Paulo: Edusp, 1984.

_____. **Seis Passeios pelos bosques da ficção.** Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FABBRI, Paolo. **El Giro Semiótico.** Barcelona: Editorial Gedisa, 2000.

FRITH, Simon. **Performing rites: on the value of popular music.** Cambridge/ Massachusett: Harvard University Press, 1998.

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

JANOTTI Jr. Jeder. **Gêneros musicais, performance, afeto e ritmo: uma proposta de análise midiática da música popular massiva.** Trabalho apresentado no Intercom 2004. (mimeo)

_____. **Dos gêneros textuais, dos discursos e das canções: uma proposta de análise da música popular massiva a partir da noção de gênero midiático.** Trabalho apresentado na Compos 2005. (mimeo)

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

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa (Tomos I e II).** Campinas: Papyrus, 1994.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura.** São Paulo: Educ, 2000.