

POÉTICAS DO CINEMA E VIDEOCLÍPE EM TRÂNSITO: UM ESTUDO SOBRE O “TRANSCINECLÍPE” EM FILMES CINEMATOGRAFÍCOS

Amanda Thiemi de Andrade¹

Diovana Teixeira Costa²

Edvaldo Marcilio Junior³

Joubert Matheus Garcia Novaes⁴

Nadijanane Feliciano da Silva⁵

Rodrigo Oliva⁶

ANDRADE, A. T. de; COSTA, D. T.; MARCILIO JUNIOR, E.; NOVAES, J. M. G.; SILVA, N. F. da; OLIVA, R. Poéticas do cinema e videoclipe em trânsito: um estudo sobre o “transcineclipe” em filmes cinematográficos. **EDUCERE** - Revista da Educação, Umuarama, v. 17, n. 2, p. 175-185, jul./dez. 2017.

RESUMO: Este artigo apresenta um estudo sobre o conceito de “transcineclipe” e seus subconceitos: o de passagem e paisagem “transcineclípica”. Evidencia-se recortes e objetos de estudos onde comprova-se a aplicabilidade do conceito estudado, por meio de análises de variados filmes. Entende-se por “transcineclipe”, os blocos audiovisuais que aproximam às linguagens do cinema e do videoclipe. Eles demarcam caracterizações que evidenciam inter-conexões entre poéticas audiovisuais.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema; Linguagem; Transcineclipe; Videoclipe.

CINEMA AND VIDEOCLIP POETICS IN TRANSIT: A STUDY ON “TRANSCINECLÍPE” IN CINEMATOGRAPHIC MOVIES

ABSTRACT: This article presents a study on the concept of “transcineclip” and its subconceptions: the “transcinecliptic” passage and lan-

DOI: 10.25110/educere.v17i2.2017.6595

¹Acadêmica do curso de Publicidade e Propaganda da UNIPAR, e-mail: amandathie@hotmail.com

²Acadêmica do curso de Publicidade e Propaganda da UNIPAR, e-mail: diovanate@hotmail.com

³Acadêmico do curso de Publicidade e Propaganda da UNIPAR, e-mail: edvaldo.marcilio@gmail.com

⁴Acadêmico do curso de Publicidade e Propaganda da UNIPAR, e-mail: joubertmatheus@gmail.com

⁵Acadêmica do curso de Publicidade e Propaganda da UNIPAR, e-mail: nady_janne@hotmail.com

⁶Professor do curso de Publicidade e Propaganda da UNIPAR, e-mail: prof.rodrigo.oliva@gmail.com

dscape. Cut-offs and study objects are evidenced where the applicability of the studied concept is verified through the analysis of several films. “Transcineclip” is understood as the audiovisual blocks that approximate the languages of cinema and of music video. Their characterizations evidence the inter-connections between audiovisual poetics.

KEYWORDS: Cinema; Language; Music video; Transcineclip.

POÉTICAS DEL CINE Y VIDEOCLIP EN TRÁNSITO: UN ESTUDIO SOBRE EL “TRANSCINECLIP” EN PELÍCULAS CINEMATOGRAFICAS

RESUMEN: Este artículo presenta un estudio sobre el concepto de “transcineclip” y sus subconceptos: el de pasaje y paisaje “transcineclipica”. Se evidencia recortes y objetos de estudios donde se comprueba la aplicabilidad del concepto estudiado, a través de análisis de variadas películas. Se entiende por “transcineclip” los bloques audiovisuales que se acercan al lenguaje del cine y del videoclip. Ellos demarcan caracterizaciones que evidencian interconexiones entre poéticas audiovisuales.

PALABRAS CLAVE: Cine; Lenguaje; “Transcineclip”; Videoclip.

INTRODUÇÃO

Este artigo apresenta um estudo sobre os processos de inter-relações entre as linguagens do cinema e do videoclipe. Por meio de pesquisas, levantamentos de filmes cinematográficos e estudos teóricos, são abordados alguns filmes que dialogam com o conceito de “transcineclip”. O objetivo do estudo é compreender e evidenciar a aplicabilidade do conceito a partir de cenas de variados filmes, bem como promover uma reflexão sobre a linguagem audiovisual e seus contornos.

A metodologia para este estudo foi evidenciar o universo filmico, apontando em vários momentos para a diégese filmica e entender a linguagem como um referencial de possibilidades de construção de imagens. São variados os elementos do código audiovisual, desde a parte fotográfica até as que evidenciam os tratamentos de sonoridade que sincronizadas produzem efeitos de sentido.

Tanto o videoclipe quanto os filmes de natureza mais clássica, fazem parte de um cosmos de imagens e sons nos ambientes da nossa

contemporaneidade. Apresentaremos esses filmes e recortes a fim de estruturar o universo que os caracterizou, bem como evidenciar a aplicabilidade do conceito de "transcineclipe", que será explicado no decorrer das cinco análises.

DJANGO LIVRE

A criação cinematográfica, além de ser constituída pela combinação de elementos visuais e literários, encontra na composição musical um grande recurso para o desenvolvimento de efeitos artísticos em filmes. Dessa forma, a utilização da música no cinema, entre os diversos efeitos possíveis, causa similaridade às características do videoclipe. Estas podem ser compreendidas como "transcineclipes", "[...] um conjunto de recursos estilísticos reservados pela dinâmica da interação e inserção da poética do videoclipe na linguagem cinematográfica." (OLIVA, 2016, p. 83). É possível reconhecer o "transcineclipe" nos filmes do diretor norte-americano Quentin Tarantino como um recurso para suavizar o uso excessivo da violência, uma vez que a cena "transcineclípica" provoca a aproximação empática entre as personagens e o espectador.

Django Livre, dirigido por Tarantino, conta a estória de Django, um escravo negro que, com o intuito de reencontrar sua esposa escravizada, atravessa o sul dos Estados Unidos ao lado de Dr. Schultz, um caçador de recompensas alemão, por volta de 1850. Neste filme, é possível destacar três cenas marcadas pelo uso do transcineclipe. A primeira, constituída por um flashback, traz a lembrança do sofrimento de sua esposa, torturada como escrava. No que se refere à paisagem da cena, ocorre uma mudança drástica na composição cinematográfica, utilizando, em contraste à anterior, cores obscuras e ângulos tortos. Além disso, como outro elemento do "transcineclipe", na referida cena a música destaca-se entre os diálogos, assim como no outro trecho do filme em que Django, literalmente, se liberta de correntes e assassina três homens que o prendiam. Nesta cena, o ritmo da música junto a paisagem do filme, faz o espectador aplaudir a violência, porém, não como um modelo a ser seguido, mas como um elemento que "(...) afeta a relação do espectador com o que lhe é mostrado" (LIPOVETSKY, 2009, p. 83).

Na última cena do filme, Django atinge seus objetivos e resgata

sua esposa, fechando o arco da sua estória. A música, que começa após a explosão de uma mansão e marca a paisagem com planos em *slow motion*, é caracterizada por um assovio despreocupado e ritmo animado, enfatizando o sentimento de “dever cumprido” da personagem e refletindo esse mesmo sentimento no espectador, que, neste ponto do filme, está feliz pela personagem, e até mesmo orgulhoso, apesar de todo o massacre que cometeu durante todo o filme.

Portanto, pode-se perceber que a utilização do “transcineclipec” em *Django Livre* pode ser caracterizada como uma ponte empática entre as personagens e o espectador, guiando o personagem a ignorar o alto nível de violência presente nas ações de tais personagens. A música incorporada à paisagem do filme neutraliza a excessiva violência, essa aproximação com a linguagem do videoclipe faz com que o cineasta Quentin Tarantino tenha um estilo peculiar de direção.

EU MATEI MINHA MÃE

No filme *Eu Matei Minha Mãe*, o cineasta Xavier Dolan emprega dois estilos em cenas específicas. Desta forma, cria-se uma aproximação entre as linguagens do cinema e do videoclipe, produzindo narrativas e sensações sincronizadas pelo ritmo da música. De acordo com Chion (2008, p. 67) a música de ecrã é, “àquela que emana de uma fonte situada direta ou indiretamente no lugar ou no tempo da ação”. A cena analisada trata-se de uma música de ecrã, a canção *Noir Désir*, da banda *Vive la Fête*. Na diegese fílmica, quando se inicia essa música, os personagens Hubert e Antonin, são envolvidos por uma performance no ritmo musical. Enquanto criam um *dripping*, os dois personagens se movem conforme a música. Já na cena seguinte não há cortes entre os planos, o que a torna dinâmica, é a forma como Dolan brinca com o uso da síncope, alternando a velocidade da câmera de acordo com a velocidade da música. Vale ressaltar que, enquanto o personagem Hubert se encontra feliz, a iluminação da cena traz para o telespectador luminosidade e cores quentes e vivas. No entanto, no momento em que Hubert descobre que voltará para o internato, por meio de uma carta destinada à sua mãe, a iluminação da cena muda drasticamente, o que se vê é uma escuridão solitária e claustrofóbica. Assim como as cores, a música também é outro ponto forte para essa

transição. Após a descoberta do internato, é visivelmente perceptível a raiva tomando o controle das ações de Hubert. Neste momento de ira, enquanto ele bagunça todo o quarto, a letra da música relata o estado de espírito do personagem, sincronizados com a performance vocal da cantora que solta gritos, aparentemente de fúria e extravagância. Não há diálogos. Toda a percepção dos sentimentos passados pelo enredo, se dá por meio do ritmo da música. Segundo Baptista (2007, p. 92): “Nos momentos do filme onde não há diálogos - ou onde existe um momento subjetivo de um personagem - a música tem o potencial de manter a continuidade da presença humana”.

Concluimos por meio da análise do estilo cinematográfico de Xavier Dolan, presente no filme *Eu Matei Minha Mãe*, que existe a relação entre a linguagem do videoclipe inserido no cinema, pois evidencia-se por meio do estudo das cenas o conceito de “transcineclipec”, visto que a música transcendeu sua importância apenas como trilha sonora. A canção, juntamente de outros atributos estéticos cinematográficos, tornou-se uma ferramenta imprescindível para a narrativa filmica.

(500) DIAS COM ELA

Quando analisamos as inter-relações das linguagens do videoclipe com as linguagens do cinema, nos deparamos com o conceito de “transcineclipec”, na qual indica o encontro de aspectos visuais e sonoros, que caracterizam a linguagem do videoclipe, em filmes cinematográficos (OLIVA, 2016, p. 85).

Tomando como objeto de estudo o filme *(500) Dias com Ela* (2009), do consagrado diretor de videoclipes Marc Webb, fica claro a presença das passagens “transcineclípicas”, pois é possível perceber diversas características da linguagem do videoclipe como a não-linearidade do enredo, montagem fragmentada com planos curtos e justapostos e o sincronismo ou síncope. No decorrer da narrativa, destacamos dois recortes que dão rumo à presente pesquisa científica. Em ambos os momentos selecionados, é possível perceber (além das características citadas acima) que horas e dias se passaram no universo do filme, mas para o espectador, são apenas alguns minutos.

No primeiro recorte, vemos o personagem principal chegar a uma

feita, socializar e ir embora em apenas três minutos ao som de *Hero of the story* (Regina Spektor); no segundo recorte, observamos procurando emprego em inúmeras empresas de arquitetura e superando um antigo amor em pouco mais de dois minutos acompanhado pela música *Vagabond* (Wolfmother). Esses momentos do filme possuem uma característica em comum a ser discutida: a ação de transcender tempo e espaço. Segundo Michel Chion (2011, p. 68), a música pode ajudar os personagens a transporem instantaneamente grandes distâncias e longos períodos de tempo, sendo assim, a cena não se encontra ancorada num tempo e num espaço real e coerente. A música em questão se insere na cena com a função de suspender o tempo real e compacta a narrativa em poucos minutos, ela “permite à imagem passear-se à vontade no tempo e no espaço” (CHION, 2011, p. 68).

Outra característica que vale destacar nestes recortes é a presença do sincronismo, que é o som sincronizado à imagem; e a justaposição de imagens, ambas muito presentes na linguagem estética do videoclipe e também do vídeo. Essas inter-relações das passagens “transcineclípicas” ocorrem a todo o momento no filme de Webb, pois, “a música é oferecida ao espectador não meramente como um reforço da imagem. Ela é um elemento tão forte quanto a imagem.” (MIRANDA, 1998, p. 109), trazendo destaque e significação à obra do cineasta.

Por meio da análise do filme de Webb, foi possível perceber que a música não pertence ao filme somente como trilha sonora, mas dá sentido às cenas do filme “(500) Dias Com Ela.” A música age sobre a nossa percepção da imagem, nos conectando e transpondo em tempo e espaço, pois, “diferentemente da imagem, a música possui um nível de liberdade e fluidez que permite que ela circule livre de qualquer regra de coerência diegética dentro do discurso do filme” (BAPTISTA, 2007, p. 26); ela cria ritmo e interpretações e descreve o sentimento principal da narrativa.

MAGNÓLIA

A passagem “transcineclípica” trata-se do entendimento de como são designadas as articulações dos planos e as estratégias elaboradas pelos cineastas, na produção do universo filmico (OLIVA, 2016, p. 84). No filme *Magnólia*, é nítido que a linguagem do videoclipe é empregada

no enredo. Observa-se a manifestação expressiva da passagem temporal, pois serão apresentados nove personagens situados em espaços diferentes, cujas atuações são caracterizadas por situações subjetivas, como por exemplo: uma personagem viciada em drogas, um senhor no leito de morte e um garoto na biblioteca. Esta cena será composta por meio da inserção da canção *Wise Up* de Aimee Mann. Esta música é posicionada de modo que a passagem "transcineclípica" indique o encontro de aspectos visuais e sonoros inseridos à narrativa, estes recursos produzem uma quebra no ritmo de um filme (OLIVA, 2016, p. 85). Cada personagem canta, um de cada vez, uma parte da música sobreposta à voz da cantora Aimee Mann. Segundo CHION (2011, p. 67), a forma como essa música é inserida, é caracterizada como música de fosso, pois trata-se de uma canção que acompanha a imagem a partir de uma posição off, fora do local ou tempo da ação, encontrando-se num plano extradiegético e dialogando com a diégese dos personagens, que acompanha o ritmo do outro. Quando a música *Wise Up* inicia é observada a aflição de cada personagem, a música faz com que também, nos envolvemos com o enredo, pois conecta o espectador à narrativa, aproximando-se ao drama de cada um dos personagens. Segundo Soares (2013, p. 160) "a voz é emitida, pensada e apreciada iconicamente. Ou seja, ao nos determos na audição de uma determinada voz, somos impelidos a registrar de maneira imagética as operações executadas pelos intérpretes". Neste ritmo, os personagens estão inertes, a câmera aproxima-se de cada um, em numa tentativa de vivenciarmos o que estão sentindo, por meio da música e de suas narrativas de vida. É neste ápice que acontece o cruzamento das vozes dos atores com a voz da cantora, sendo que a letra da música busca acompanhar o momento vivenciado por cada um dos personagens no momento exato em que está sendo exteriorizado, criando-se uma elipse temporal, que mostra a passagem do tempo vivido por todos eles.

A passagem "transcineclípica" ocorre dentro do universo filmico *Magnólia*, o videoclipe mostra-se de forma inconfundível, no qual as vozes dos nove personagens é sobreposta com a voz da cantora Aimee Mann entoando a canção *Wise Up*, uma vez que a música busca retratar o sofrimento vivido por todos os personagens, sintetizando e justapondo o sofrimento deles ao mesmo tempo, apesar de estarem vivenciando suas narrativas em espaços diferentes. Nesta cena, a música é um componen-

te articulador do espaço e tempo narrativo, pois interage a performance de nove personagens situados em espaços diferentes, porém vivenciando dramas particulares inseridos no mesmo tempo fílmico.

QUEM QUER SER UM MILIONÁRIO

É perceptível que cada filme possui uma característica de reproduzir e passar uma linguagem diferente na construção de seu enredo, seja na fotografia, trilha sonora, movimentação de câmera, entre outros. Segundo Oliva (2016, p. 83), em certos filmes, o receptor é surpreendido por cenas nas quais a musicalidade e o ritmo das imagens se transformam em uma outra natureza audiovisual, que descaracteriza a narrativa clássica cinematográfica, cujo efeito é a suspensão da narrativa de ordem temporal e espacial.

O filme "Quem quer ser um milionário" conta a história de Jamal Malik, um rapaz de origem pobre, e que sem estudo nenhum participa e se destaca num programa de perguntas e respostas. Após ser acusado de estar trapaceando, ele passa a contar toda sua trajetória de vida e de como sabia responder as perguntas, nos levando a entender os motivos de estar onde está. No decorrer da história são apresentados diversos momentos em que a música surge justamente como forma de quebra da linha clássica, fazendo com que o enredo se posicione de forma mais dinâmica. Isto leva o espectador, a ficar mais próximo do ápice final e do entendimento de cada momento, sendo que, a música diversas vezes dialoga com a cena apresentada.

O objeto deste estudo é uma cena que se inicia após a representação de um policial que pergunta a Jamal o que aconteceu com Latika, uma amiga deles que não conseguiu fugir junto com ele e seu irmão de um lugar que exploravam crianças. Então, a cena mostra o personagem Jamal e seu irmão mais novos, em cima de um trem e, em seguida a música "Paper planes" da cantora M.I.A. Essa música é caracterizada como música de fosso, que segundo Chion (2011, p. 67), é aquela que acompanha a imagem, a partir de uma posição off. Um dos trechos desta canção diz: "Às vezes eu me sinto sentando em cima de trens, a cada parada que eu chego estou marcando esse jogo, todo mundo é um vencedor, agora estamos fazendo a fama, um legítimo trapaceiro fazendo meu nome".

Segundo Soares (2013, p. 145), “videoclipes performatizam as canções que os originam, propondo uma forma de “fazer ver” a canção a partir de códigos inscritos nas próprias canções populares massivas, mas também diante da problemática dos gêneros musicais e das estratégias de endereçamento dos produtos da indústria fonográfica”. Enquanto isso, fragmentos de imagens mostram cenas dos dois personagens vendendo diversos produtos e furtando comida para sobreviver. Estes fragmentos de imagem se aproximam da linguagem do videoclipe. Durante a cena é perceptível que a câmera se movimenta de forma mais ágil e trabalha com ângulos. Ao fim da cena, Jamal e seu irmão caem do trem e, em sincronia com a música, eles rolam ladeira abaixo enquanto a câmera segue cada movimento. Quando eles caem e param, a poeira abaixa, percebe-se que os dois já não são mais crianças. É neste momento que estabelece a passagem temporal, o que reflete uma nova fase na história em um tempo e espaço diferente.

Portanto, a partir da análise do filme "Quem quer ser um milionário" foi possível identificar a inter-relação audiovisual tendo o conceito de "transcineclipe" como fundamento. Identificamos a construção de passagens temporais no filme, inseridas nos movimentos da linguagem. No filme estudado, este recurso é criado de uma forma criativa e permite uma suspensão temporal e espacial, pois os personagens são mostrados num período de transição de suas vidas, no mesmo espaço, sincronizados com o tempo da canção, mas em tempos diferentes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A ideia do "transcineclipe" é compreender como em determinados filmes, há momentos em que podemos pensar haver uma aproximação com a linguagem do videoclipe. Foi possível evidenciar, por meio desses filmes, que o "transcineclipe", de fato, pode ser entendido como blocos que sinalizam um trânsito entre as linguagens. As cenas destacadas apontam para essa configuração.

Nota-se, também, a utilização dos subconceitos de passagem e paisagem “transcineclípica”, pois eles buscam avançar na compreensão destes processos, entendendo paisagem como a imagem em si, tanto sonora como visual e passagem a ideia por trás da articulação destes blocos

frente a própria estrutura narrativa dos filmes.

Esta pesquisa cumpriu com seus objetivos, pois ampliou a discussão estabelecida, permitiu uma reflexão e análise crítica sobre o filmes e estruturou novas ideias para o entendimento de que a imagem audiovisual carrega, na contemporaneidade, um caráter híbrido e de intendo trânsito entre as linguagens. Além disso, foi possível entender como a música e a imagem compõem-se das mesmas estruturas de harmonia e sincronia para a geração de imagens capazes de impactar e projetar uma infinidade de percepções visuais e auditivas.

REFERÊNCIAS

BAPTISTA, A. **Funções da música no cinema** - Contribuições para a elaboração de estratégias composicionais. Dissertação de Mestrado (Música e Tecnologia). Universidade Federal de Minas Gerais/ Escola de Música, Belo Horizonte 2007.

BENTES, I. **Ecos do cinema**: de lumière ao digital. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007 BOCCA, J. P. O Estilo Cinematográfico de Xavier Dolan. 2015. 90 f. Trabalho de Conclusão de curso. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

BORDWELL, D. **A arte do cinema**. Campinas: Unicamp, 2013

BRETON, A. **O manifesto do surrealismo (1924)**. Disponível em: www.culturabrasil.pro.br/breton.htm. Acesso em: 18 ago. 2016.

CHION, M. **A audiovisão**. Lisboa: Texto e grafia, 2011.

LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. **A tela global**: Mídias culturais e cinema na era hipermoderna. Porto Alegre: Sulina, 2009.

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

MIRANDA, S. R. **A música no cinema e a música do cinema de Krzysztof Kieslowski**. 1998. 141 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) - Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 1998.

OLIVA, R. **Por uma estética da hiperestilização**: interconexões de poéticas audiovisuais. 2016. 188 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Linguagens) - PPGCom, Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, 2016.

SOARES, T. **A estética do videoclipe**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013. VANOYE, F.; GOLIOT-LETÉ, A. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papirus, 1994.

Recebido em: 31/05/2017

Aprovado em: 10/07/2017