

# A imagem-ritmo e o videoclipe no audiovisual

Felipe Muanis

**Resumo:** A televisão pode ser um espaço de reunião entre som e imagem em um dispositivo que possibilita a *imagem-ritmo* – dando continuidade à teoria da imagem de Gilles Deleuze, proposta para o cinema. Ela agregaria, simultaneamente, características da imagem-movimento e da imagem-tempo, que se personificariam na construção de imagens pós-modernas, em produtos audiovisuais não necessariamente narrativos, porém populares. Filmes, *videogames*, videoclipes e vinhetas em que a música conduz as imagens, permitiriam uma leitura mais sensorial. O audiovisual como imagem-música abre, assim, para uma nova forma de percepção além da textual tradicional, fruto da interação entre ritmo, texto e dispositivo. O tempo das imagens em movimento no audiovisual está atrelado, inevitável e prioritariamente, ao som. Tais imagens agregam possibilidades não narrativas que se realizam, na maioria das vezes, na lógica do ritmo musical, sobressaindo-se como um valor fundamental, observado nos filmes *Sem Destino*, *Assassinos por Natureza* e *Corra Lola Corra*.

**Palavras-chave:** imagem-ritmo; videoclipe; Deleuze; som e imagem

**Abstract:** **Rhythm-image and video clip in the audiovisual medium** - Television might be a space where sound and image meet within a device that makes the *rhythm-image* feasible – extending Gilles Deleuze's image theory, proposed for cinema. It would simultaneously accrete movement-image and time-image characteristics in a way that they would personify themselves in the construction of post-modern images in audiovisual products, which, while not being necessarily narrative, are popular. Films, *videogames*, videoclips and vignettes in which music guides the images would allow a more sensorial reading. Thus, the audiovisual *medium* as music-image uncloses a new form of perception, beyond the traditional textual one, as a result of the interaction between rhythm, text, and device. Time in motion images

is attached, inevitably and primarily, to sound. They add up non-narrative possibilities that often follow the logic of a musical rhythm and stand out as a fundamental value, which can be observed in the movies *Easy Rider*, *Natural Born Killers* and *Lola Rennt*.

**Keywords:** rhythm-image; videoclip; Deleuze; sound and image

## Introdução

O espaço audiovisual é sobremaneira ocupado pela produção televisiva e cinematográfica com pesos distintos nos diferentes países, mais bem-sucedidos prioritariamente em modelos de produção e de negócios que viabilizem produtos em quantidade e variedade para atingir diferentes públicos. O contexto histórico também é importante, e cinematografias que dialoguem mais com a escola europeia do cinema moderno atendem às demandas estéticas e teóricas distintas daquelas que se baseiam na linha norte-americana de cinema. No Brasil, alguns pensadores empenhados na discussão de um cinema realista, tributário dos debates políticos e das estéticas proporcionados pelo Cinema Novo, tendem a desqualificar determinadas produções do cinema nacional, a partir da década de 1990, que dialogam com outros gêneros e formatos, especialmente quando provenientes da televisão.

A diluição entre gêneros e fronteiras de estéticas e linguagens também se apresenta entre televisão e cinema, em que ambos se influenciam e se modificam. Contudo, ainda existe um discurso especializado, de cunho pejorativo, questionador da presença de estratégias características de produtos televisivos no cinema, rotulando filmes que seriam detentores de uma estética televisiva, publicitária ou derivada do videoclipe. Tais filmes são qualificados dessa forma quando apresentam características como os enquadramentos que sugerem uma aproximação com a teledramaturgia; a rapidez e a composição de imagem entre iluminação, direção de arte e pós-produção que remetam às linguagens dos comerciais ou à fragmentação da montagem e à velocidade presente nos videoclipes. A proposta deste artigo é mostrar como a linguagem do videoclipe é uma característica do audiovisual e pode estar presente no cinema sem necessariamente ser tributária da televisão. Para tanto, pretende-se estabelecer um diálogo entre estudos de televisão e a teoria de Gilles Deleuze (2004) para o cinema, na análise de filmes, com o objetivo de evidenciar o estudo do audiovisual, que deve contemplar não apenas as particularidades mas os deslizamentos entre cinema e televisão.

## A crise da palavra e da imagem clássica

Velocidade, fragmentação, efeitos visuais e pós-modernidade são palavras comumente associadas ao videoclipe ou à sua estética. É senso comum que muitos desses artifícios tiveram origem nos filmes vanguardistas dos anos 1920, em que as experimentações com

movimento, ritmo, cor, forma e música mostraram que o cinema poderia ser não narrativo e até mesmo abstrato nos trabalhos dos cineastas Oskar Fischinger e Hans Richter. Com a estruturação do cinema narrativo e o fortalecimento do cinema clássico, essas experiências audiovisuais não narrativas migram, na segunda metade do século XX, a partir do surgimento da televisão, para a videoarte. O retorno dessas estratégias em formatos televisivos, especialmente durante a década de 1990, é apontado por Gilles Lipovetsky como a ironia hipermoderna em que “o mais comercial faz agora o que fazia, um tempo atrás, o cinema mais experimental” (LIPOVETSKY; SERROY, 2009, p. 278). Contudo, tal ironia não é bem vista por muitos. Philippe Dubois (2004, p. 171) afirma que “o ‘clipe’ cumpriu um papel terrível neste sentido, apagando totalmente o trabalho de uma parte da pesquisa videográfica. Em suma, a televisão que possui o mesmo suporte, esvaziou o vídeo muito mais do que fez com o cinema, que continua sendo-lhe ontologicamente heterogêneo”.

Essa fragmentação ocorre no campo prático com a tecnologia digital dos computadores, que viabiliza o trabalho não linear, otimizando o tempo e favorecendo a maior experimentação; o *design* pós-moderno, que faz uso da colagem e da mistura de referências; o aumento em número e velocidade das redes de transmissão, possibilitando o maior número de canais televisivos e a crescente cultura do *zapping*, que reduz a duração dos planos, agora controlados pelo espectador, que não necessariamente prioriza a narrativa única de um programa, mas uma fragmentação e uma temporalidade transversal aos canais.

Tal mudança, todavia, não é apenas técnica, mas, sim, a realização de algo já em curso. Mitchell (1994) discute sobre a existência de uma virada imagética que, a partir de meados da década de 1980, devolve à imagem o fôlego que ela perdeu para a palavra com o florescimento da cultura letrada. As crescentes possibilidades atuais de produzir, distribuir e consumir imagens, que em última instância aumentam o seu volume em circulação, favorecem uma complexa transformação nas ciências humanas e na cultura pública. Gerariam, assim, um incômodo na investigação intelectual, como visto desde os conceitos da Escola de Frankfurt, que associa a proliferação de imagens a uma massa passiva. Apesar de vivermos hoje um paradoxo na relação que temos com as imagens, Mitchell ressalta que a virada imagética não é essencialmente nova:

Na filosofia anglo-americana, variações dessa virada puderam ser previamente traçadas na semiótica de Charles Peirce e depois no “Linguagens da arte” de Nelson Goodman, ambos exploram as convenções e códigos que sublinham os sistemas simbólicos não linguísticos e (mais importante) não começam com a afirmação que a linguagem é paradigmática de significado. (MITCHELL, 1994, p. 12)

Outros estudos que abordam relações semelhantes são os de iconologia de Erwin Panofsky (1989) e a teoria de icônico de Max Imdahl (1994), esta complementar à primeira. No campo do audiovisual, a discussão toma a forma na oposição e complementaridade

das possibilidades entre televisão e cinema e, neste, nas muitas teorias que fazem oposição entre a busca de conteúdo e significado, a partir da estrutura narrativa do cinema clássico, e a imagem mais independente do cinema moderno.

Gilles Deleuze (2004) trata da crise da imagem-ação como consequência do contexto do pós-Segunda Guerra Mundial, quando a crise do “sonho americano”, o aumento da discussão sobre as minorias, o aumento das imagens nas mentes e no mundo exterior, a decadência dos gêneros tradicionais e a influência dos novos modelos literários levam o cinema para o neorealismo na Itália e para o cinema de Orson Welles e de Alfred Hitchcock nos Estados Unidos – que rompem com a causa-efeito e o esquema sensorio-motor do cinema clássico, favorecendo a imagem-tempo e o cinema moderno. Para Deleuze (2004, p.271), as novas possibilidades trazidas pela imagem-mental agregam o espectador ao filme, necessitando ele interpretar uma relação entre as ações e os personagens, e que, para estes, não fica evidente. Surgiria, assim, um novo tipo de imagem, mais dispersiva e menos globalizante, em que os encadeamentos têm menos força e o acontecimento se perde em tempos mortos, enfraquecendo – citando Cassavetes – as ligações de espaço, a história, a intriga e a ação (DELEUZE, 2004, p. 275). Deleuze aponta que a unidade em um mundo sem encadeamento são os *clichês* pinçados de uma época, com seus *slogans* sonoros e visuais:

São essas imagens flutuantes, esses clichês anônimos, que circulam no mundo exterior mas que penetram também em cada um e constituem o seu mundo interior, de tal modo que cada um só possui em si clichês psíquicos pelos quais pensa e sente, se pensa e se sente, sendo ele próprio um clichê por entre os outros no mundo que o envolve. Clichês físicos óticos e sonoros, e clichês psíquicos não se alimentam mutuamente. (DELEUZE, 2004, p. 276)

Ele aponta, também, os filmes norte-americanos, em que o complô da escuta e o da vigilância mediada por máquinas de imagens e sons evidenciam, também, seus suportes. Em suma, a crise do esquema sensorio-motor e da imagem-ação, para ele, resulta em nova imagem, que agrega a “situação dispersiva, as ligações deliberadamente fracas, a formabalada, a tomada de consciência dos clichês, a denúncia do complô” (DELEUZE, 2004, p. 278), a imagem-tempo. Assim, uma sequência do filme *Sem Destino* (HOPPER, 1969) pode favorecer o entendimento de uma das modalidades de imagem-tempo propostas por Deleuze: a imagem-sonho.

*Sem Destino* reatualiza o gênero clássico do *western* norte-americano em um *road-movie* nos anos 1960 da contracultura, em que dois motociclistas cruzam os Estados Unidos travando um embate entre o moderno e o tradicional, em uma experiência de autoconhecimento. Filmado de acordo com as estruturas convencionais do cinema clássico, o filme apresenta, contudo, algumas passagens de outra ordem, elucidativas para um entendimento do novo estatuto da imagem no cinema. Interessa, aqui, especialmente

a cena em que os motociclistas vão, acompanhados por mulheres, a um cemitério consumir LSD, após uma festa de rua. Nesse momento, há um corte na estrutura clássica do filme e a câmera e a montagem assumem outras diretrizes que não o modelo narrativo tradicional: o encadeamento de tempo, espaço, narrativa e esquema sensório-motor são completamente abandonados e por vezes imagens quase abstratas preenchem a tela. Também não há continuidade de fotografia, já que em alguns momentos assume a câmera lenta, sem qualquer intuito narrativo, e a lente alterna entre normal, grande-angular ou olho de peixe. O próprio som torna-se uma cacofonia de palavras soltas, alguns acordes musicais e ruídos sem muita clareza. Todos os artifícios audiovisuais utilizados nessa imagem traduzem o estado de espírito delirante dos personagens, e, ainda que as imagens entre si não tenham sentido, aquele bloco ganha sentido ao retratar o estado alterado da mente dos personagens. Desse modo, mesmo que essa cena crie uma interrupção na imagem-ação, ainda assim mantém seu potencial de comunicação e entendimento na narrativa mais ampla do filme.

A seqüência descrita, que lembra um estado de sonho e pesadelo, delírio e alucinação, remete a características do cinema europeu, especialmente de movimentos de vanguarda do início do século XX e dos cinemas novos da década de 1960, em contraste com o norte-americano clássico. As características de descontinuidade espacial e temporal que desreferencializa o espectador de uma narrativa clássica são apontadas por Deleuze como uma das possibilidades da imagem-tempo: a imagem-sonho. De acordo com o autor, baseando-se em Bergson, ao invés de remeter à lembrança dos *flashbacks*, as imagens de passado constituem toalhas de imagem fluidas que carregam e ligam imagens aparentemente desconexas. Para ele, enquanto a lembrança é uma imagem virtual que se atualiza e corresponde a uma imagem-percepção, o sonho tem dois polos: de um lado, as percepções permanecem no sono, permitindo sensações difusas, mas que escapam da sua consciência; de outro, a imagem virtual se atualiza em uma imagem seguinte, e assim sucessivamente. Ou seja, para Deleuze (2006, p. 80), “não são metáforas, mas um devir que pode de direito continuar até o infinito”. E completa:

No entanto, qualquer que seja o polo escolhido, a imagem-sonho obedece à mesma lei: um grande circuito em que cada imagem atualiza a precedente e se atualiza na seguinte, para voltar eventualmente à situação que a desencadeou. Tal como a imagem-lembrança não confirma a indiscernibilidade do real e do imaginário. A imagem sonho está submetida à condição de atribuir o sonho a um sonhador, a consciência do sonho (o real) ao espectador. (DELEUZE, 2006, p. 82)

O delírio dos personagens em *Sem Destino* dialoga com as condições da imagem-sonho, em que o espectador tem consciência, que os personagens não têm, de seu estado de sonho ou torpor. As estratégias fílmicas utilizadas ressaltam personagens subordinados a outras percepções visuais e sonoras que não obedecem ao prolongamento motor.

Fora da relação de causa-efeito da imagem-ação, o tempo ganha liberdade, desloca-se do passado para o presente, deste para o futuro, sem precisar sua real localização, na qual, de acordo com Deleuze (2006, p. 79), “à impotência motriz da personagem corresponde agora uma mobilização total e anárquica do passado. Os fundidos e as sobreimpressões desencadeiam-se”. É através da imprecisão e da flexibilização do tempo e da descontinuidade espacial que se reforçam as relações da imagem-sonho. É nesse sentido que cabe refletir sobre o *tempo*.

Foi a relação entre as categorias de tempo e de eternidade que inspirou Santo Agostinho, ainda no século V, a concluir que o tempo é do homem e a eternidade é de Deus. Enquanto Deus é um eterno presente, o homem é passado, presente e futuro; o tempo se refere ao pensamento e não à realidade do objeto. Assim, o conceito de passado, presente e futuro acontece apenas na razão do homem, sendo o tempo subjetivo. Posteriormente, no século XVIII, com a revolução copernicana do conhecimento, Kant afirma, em *Estética transcendental* (1989), que o tempo é definido pelo sujeito, não pelo objeto – é uma forma *a priori*, própria da mente humana, por meio da qual o homem vai conhecer as coisas. Para Kant, nada chega ao conhecimento do homem sem as formas *a priori* de espaço e de tempo. Assim, não existiria o tempo fora, mas apenas na subjetividade do homem.

Apoiados pela discussão do tempo em Kant, podemos pensar que o tempo fluido proposto por Deleuze na imagem-sonho nada mais é do que outra modalidade de tempo idealizada pelo homem, legítima, ainda que aflore a partir de um estado de inconsciência ou semiconsciência. O cinema se afasta, assim, do tempo narrativo e se aproxima do que poderíamos chamar de tempo-sonho, em que o estado mental da pessoa a desconecta dos códigos lineares de organização do espaço causal entre passado, presente e futuro.

É importante lembrar, contudo, que, para Deleuze, o conceito da imagem centrada no personagem é característico da imagem-ação. A imagem-tempo sai do referencial do personagem e ganha uma dimensão externa a ele. A proposta da imagem-ritmo mantém essa característica da imagem-ação, mas sem precisar qual a natureza da imagem, se interna ou externa ao personagem. A cena do cemitério, por exemplo, é memória, presente, *flash* dos personagens ou simplesmente imagem essencial? Ao mesmo tempo, ela mantém uma característica que se perde na crise da imagem-ação, que é a perda do esquema sensorio-motor, já que uma imagem não responde em sua linha de tempo à outra, em uma relação de causa-consequência.

Mas se no cinema, conforme afirma Deleuze, a consciência do sonho – e do tempo-sonho – é apenas do espectador e nunca do personagem do filme, é necessário abrir para outros produtos audiovisuais que fazem uso dessa mesma temporalidade e características da imagem-sonho. É na televisão e especialmente no videoclipe que será possível entender a amplitude das imagens-sonho no audiovisual, com as *imagens-ritmo*.

## Audiovisual e imagem-ritmo

Os conceitos deleuzianos abordados foram pensados para o cinema. É justamente pela necessidade de agregar a imagem televisiva às conceitualizações propostas pela imagem-sonho e às novas demandas a partir dos deslizamentos próprios entre os meios de comunicação, especialmente os audiovisuais, que se propõe, aqui, fazer uma leitura de um formato na televisão que se aproxime dessas características. Nesse sentido, é importante destacar uma teoria própria da televisão e fazer as adaptações necessárias à formulação de uma teoria comum tanto à televisão quanto ao cinema – a imagem-ritmo –, em que pesem suas diferenças de suporte e recepção.

Na televisão, é nas vinhetas e nos videoclipes que se percebe prioritariamente uma estrutura não narrativa, em que são quebradas as normas de espaço-tempo presentes tanto na televisão quanto no cinema clássico. Priorizando o videoclipe para esta análise, é nos vídeos musicais curtos, popularizados na televisão com a MTV na década de 1980, que se percebe a maior variedade estilística na televisão que corrompe os modelos narrativos tradicionais. Não é à toa que a MTV é considerada um fator importante na transição de uma imagem de *intensidade zero* para uma *televisão-estilo*, que define a *televisualidade* proposta por Caldwell (1995), reforçando esteticamente as diferenças entre a paleo e a neotelevisão. É a extrema variedade e polissemia dos videoclipes uma das evidências da virada imagética de Mitchell (1994) na televisão.

Videoclipes possuem características próprias: narrativos ou não, podem ter personagens ou não e estão sempre atrelados a uma música. Por ser um formato que cresceu e amadureceu nas décadas de 1980 e 1990, está atrelado aos gêneros musicais *rock* e *pop*. Somando a velocidade da música à diminuição do tempo de visualização das imagens televisivas, agora comandada pelo *zapping*, o videoclipe se constitui em um número grande de planos curtos, desproporcional à sua duração. Com grande movimento, seja pela ação das imagens internas ao quadro, seja pela movimentação de câmera ou pela montagem, e com as possibilidades proporcionadas pelas novas tecnologias digitais de manipulação de cor e imagem, o videoclipe aprofunda sua imagem-estilo. Pela liberdade da qual gozam os videoclipes, eles também agregam outros formatos televisivos, tornando-se metaimagens autorreferentes, imprecisas, e resgatando a selvageria original das imagens, também na televisão.

Da mesma maneira que em alguns filmes do cinema moderno, no videoclipe o tempo flutua e evidencia sua subjetividade. Ainda que se ressalte a precariedade da utilização de uma teoria de cinema para um produto televisivo, é possível perceber características dos dois polos da imagem-sonho propostos por Deleuze, em toda a variedade presente nos videoclipes, com evidente pertinência:

As imagens-sonho por sua vez parecem ter precisamente dois polos, que se podem distinguir segundo a sua produção técnica. Um procede por meios opulentos e sobrecarregados, fundidos, sobreimpressões, *décadrages*, movimentos complexos de aparelho, efeitos especiais, manipulações de laboratório, indo até ao abstrato, tendendo para a abstração. O outro, pelo contrário, é muito sóbrio, operando por francos cortes ou montagem-*cut*, procedendo apenas a uma perpétua desligação que “faz” sonho, mas entre objetos que se mantêm concretos. (DELEUZE, 2006, p. 81-82)

Ainda que em outro contexto, as palavras utilizadas no trecho citado para caracterizar as imagens-sonho como sobreimpressões – movimentos complexos, efeitos especiais, manipulações, abstrato, cortes, montagem-*cut*, sobressaturação e ruptura – são frequentemente utilizadas para definir os videoclipes, que são tratados, genericamente, como o espaço da imagem pós-moderna, rápida, fragmentada e pulsante. É com base nas definições de imagem-sonho propostas por Deleuze, somadas às características específicas do videoclipe como um formato televisivo, que cabe o conceito aqui proposto de imagem-ritmo, que permite não apenas o entendimento do videoclipe, mas de sua absorção pelo próprio cinema. Cabe à imagem-ritmo romper tempo e espaço, presentificar o tempo, evidenciando sua subjetividade por meio de imagens indefinidas – se lembranças, futuro, passado ou especulações. A montagem obedece a um caráter sensorial mais do que se baseia na música; apoia-se em uma lógica musical ao se afastar do referencial narrativo e do texto, obedecendo, assim, a um componente rítmico, muitas vezes sincrónico, para exprimir uma sensação do personagem. Destacam-se como fatores da imagem-ritmo no audiovisual, para diferenciar da imagem-sonho do cinema proposta por Deleuze: a questão de quebra e imprecisão com relação, especialmente, a qualquer imagem que possa se referir à lembrança de um passado<sup>1</sup>; a música e o som como elementos preponderantes para adentrar o espectador na sensação; a prescindência de um personagem que conduza o sonho sem se perceber nele; a imprecisão de suas imagens, ao absorver outros gêneros e formatos televisivos que ressaltem seu caráter de representação para o espectador; e a questão da comunicação, que remete aos textos produzíveis da televisão, conforme teorizado por John Fiske (2006), misturando ampla comunicação e legibilidade com formatos abertos, escrevíveis, não tributários da narrativa clássica.

O espaço da imagem-ritmo possível ao audiovisual é, portanto, independente de seu dispositivo ou espaço de recepção, em que televisão e cinema se influenciam mutuamente, oferecendo gêneros e linguagens distintas e compondo uma montagem sensorial de imagens e som. Assim, é possível traçar elementos que constituem a essência do formato videoclipe, inserindo-os na discussão teórica da imagem em diálogo com a teoria deleuziana para o cinema.

<sup>1</sup> Para Deleuze (2006, p. 77), é a imagem-lembrança que ocupa o hiato da imagem-afecção, trazendo instabilidade ao passado e ao presente, o que é traduzido no filme pelo *flashback*. Mas a instabilidade temporal trazida pelo *flashback* é organizada temporalmente, mesmo nas inúmeras bifurcações de tempo que um filme pode fazer, como nos exemplos de Mankiewicz. É diferente quando se está diante de uma construção temporal dentro do filme em que não se precisa o tempo ou o espaço, e a imagem é imprecisa para a comunicação.



## Imagem-ritmo e cinema

Uma vez estabelecidos os parâmetros da imagem-ritmo, determinados pelas especificidades das relações mencionadas, é importante fazer o movimento de retorno ao cinema para entender, à luz da imagem-ritmo, como este absorve o videoclipe proveniente da televisão e colaborar na discussão em torno de um cinema que se ampara em uma estética do videoclipe. Nesse sentido, cabe analisar filmes que dialoguem diretamente com suas estratégias e que, por esse motivo, tenham suscitado críticas, por suas opções estilísticas dele derivadas. Em busca de filmes contemporâneos do período mais profícuo dos videoclipes que pudessem dialogar diretamente com os pequenos formatos televisivos, optou-se pela análise de dois: *Assassinos por Natureza* e *Corra Lola Corra*.

Realizado em 1998, *Corra Lola Corra* trata da história de uma mulher que corre contra o tempo para ajudar o namorado a conseguir o dinheiro para o pagamento de uma dívida. O diretor, Tom Tykwer, baseado em variações musicais sobre um mesmo tema, repete possibilidades distintas da história, em que os finais mudam a partir de pequenos encontros e desencontros pelo caminho de Lola até o dinheiro e seu namorado. O tempo é o eixo central do filme, que não pretende limitar o espectador para um fim definitivo para a história do casal. Em cada narrativa, encontros fortuitos e acidentais de Lola com determinados transeuntes revelam em *flashes* suas possibilidades de futuro, que também se modificam em cada possibilidade de história. O filme presentifica passado e futuro, fazendo coexistir o tempo da narrativa clássica e da imagem-ritmo, sem, contudo, criar qualquer dificuldade de compreensão – uma característica televisiva, assim como a mistura de formatos e de elementos. Já nos créditos, há mudanças de linguagem entre videoclipe e desenho animado e, posteriormente, há alternância intencional entre a textura de película e vídeo, algo comum nos videoclipes.

A música é o pretexto ou o elo organizador do filme, direcionando a montagem das imagens em alguns momentos de sincronismo evidente, estratégia também utilizada nos vídeos musicais. No entanto, a música parece, muitas vezes, ter caráter incidental, se não se repetisse como música-tema no decorrer das três histórias. As características da imagem-ritmo nesse filme estão presentes, portanto, na flexibilização e na evidenciação da subjetivação do tempo, na subordinação da imagem à música, na mistura de gêneros e formatos, criando zonas de indistinção e dúvida no espectador.

Alguns anos antes, *Assassinos por Natureza* (STONE, 1994) fez uso das mesmas características da imagem-ritmo de *Corra Lola Corra*, mas de modo mais enfático. O filme conta a história de um casal de psicopatas que faz inúmeras vítimas pela estrada, até serem presos e, posteriormente, comandarem uma rebelião na prisão e fugirem. A música, os enquadramentos, os movimentos de câmera, os cortes e as texturas se organizam no filme de acordo com a própria mente distorcida dos personagens, revelando-a melhor do que qualquer narrativa linear tradicional, criando imprecisões relativas à organização

temporal da história para o espectador e evidenciando a subjetividade do tempo para o próprio personagem. A música é um recurso essencial, utilizada junto às imagens para fortalecer o lençol da lembrança, revelando o tempo fluido na cabeça do personagem e induzindo o público, de maneira sensorial, a entrar em sua mente. Destaca-se a cena de delírio na cabana do pajé, de certa maneira semelhante à cena do cemitério antes descrita. Tais situações, que não se baseiam na palavra e refletem o estado de espírito do personagem psicopata de Woody Harrelson, ficam evidentes especialmente quando ele se mostra acuado ou furioso, prestes a perder o controle. As cenas de delírio rompem totalmente com a convenção temporal de passado, presente e futuro, bem como com a referência espacial, transportando os personagens para um limbo que é o interior de suas próprias mentes, em que o tempo segue sua própria lógica.

Além das questões próprias do tempo, o filme se caracteriza como imagem-ritmo, na medida em que mistura comunicação e informação, bricolagem, influência da imagem televisiva – pós-moderna por natureza –, reelaborando-a, mas reunindo abertura, imprecisão e comunicação. Mistura de gêneros e de formatos televisivos, de texturas e de músicas, que muda repentinamente de acordo com o ânimo dos personagens – e que, no filme, se aproxima de um *zapping* televisual, com passagem de sintonização entre canais e transmissão de programas, inclusive com suas vinhetas e mesmo comerciais. As músicas subordinam as imagens pelo ritmo (som, imagem e movimento) sem se deslocar da narrativa, ainda que não obedecem aos critérios tradicionais da imagem-ação, pela visualidade que a imagem evoca – seja aludindo aos formatos televisivos ou ao estado de espírito dos personagens. Há uma correspondência musical que obedece a duas ordens distintas. Contudo, em outras vezes, o filme reelabora a sonoridade de acordo com esses mesmos princípios, com músicas que propositalmente vão na direção oposta ao que a cena induz. Um exemplo é a violenta cena da morte do pai de Mallory sobre uma música cômica que remete às animações infantis e que desnaturaliza a violência, evidenciando seu caráter de alegoria e delírio – exibindo um ambiente distinto. Mas isso não impede que ela se transforme em música de suspense durante a cena, voltando ao seu registro tradicional em correspondência com a imagem encenada.

Essas técnicas de desnaturalização da violência evidenciam, também, o caráter de representação, antidiegética, podendo ser vistas em cenas de *chroma-key* totalmente descontextualizada em janelas, projeções em cenas, distorções, iluminação de determinados momentos e o *back-projection* intencionalmente artificiais – tudo parece falso e encenado. Em alguns desses momentos, a imagem segue uma lógica musical, na medida em que busca uma sensorialidade do estado de espírito agressivo e atormentado dos personagens e que, para o filme, tem tanta força e importância quanto o seu espaço textual, muitas vezes superando-o.

Ambos os filmes têm, portanto, influência do videoclipe televisivo, mas não da forma elementar, conforme habitualmente criticados. Eles recebem a influência dos videoclipes

e da televisão, com suas características específicas da imagem-ritmo que, em última instância, são tributárias de uma imagem-sonho forjada no seio do cinema de vanguarda e moderno. Ao contrário do que afirma Dubois (2004, p. 170), o videoclipe ou os formatos televisivos não esvaziam os formatos mais experimentais do cinema, mas, pelo contrário, enriquecem-nos na medida em que incorporam características específicas do meio e das estéticas televisivas, como o *zapping*, a mistura de gêneros envolvendo os formatos televisivos e a força dos textos produzíveis, reunindo comunicação e abertura. Assim, filmes como *Corra Lola Corra* e *Assassinos por Natureza*, ao dialogarem com estratégias televisivas presentes nos vídeos, ganham novas possibilidades estilísticas e de leituras, aumentando sua variação polissêmica, tornando-se não um cinema moderno composto de imagens-sonhos, mas o audiovisual que, através da imagem-ritmo, reúne a soma das possibilidades televisivas com a imagem-ação e a imagem-sonho.

### Considerações finais

A cena de delírio em *Sem Destino*, na qual os personagens se drogam no cemitério, funciona como um videoclipe. Seus recursos de linguagem a aproximam das características da imagem-ritmo mencionadas. O filme apresenta uma linguagem de videoclipe sem ter música, tentando um diálogo por sons com uma cacofonia de vozes e ruídos que, por vezes, se assemelha ao som, às imagens e à montagem, já apresentando as marcas do videoclipe. Em *Sem Destino*, há um diferencial: a montagem não é feita, como boa parte dos vídeos, sobre o som, o que caracteriza o sensorial, mas é uma montagem em que, provavelmente, foi trabalhada a imagem para depois se anexarem outras camadas de som. Com isso, o trabalho desse “videoclipe” acaba sendo mais árduo pelo seu próprio fazer, atípico ao gênero.

Montador e diretor fizeram uma montagem especialmente sensorial nesse filme, criaram uma imagem-ritmo, com todas as suas características, mas sem música. Pode-se dizer que esta facilita a construção de imagens-ritmo e que sua lógica é mais musical do que baseada na palavra. Na cena em questão, as próprias palavras são desconexas e descontínuas, criando distintas camadas de som, como uma partitura, pensando em planos de profundidade de sons, desde a base até o primeiro plano. Mas a essência da imagem-ritmo é baseada em uma recepção com fundamento na sensação que ela cria no espectador de apelar para outras variáveis que não o componente narrativo. O termo “viajar”, utilizado para definir a sensação de perder o contato com a realidade objetiva, encontra eco em uma construção imagética utilizada para representar tal sensação em que se faz, de fato, uma viagem da estrutura narrativa tradicional das imagens em movimento para um espaço que transcende este, sem amarras, selvagem e sensorial. Uma viagem pelo tempo subjetivo do personagem em que passado, presente e futuro se presentificam

em imagens descontínuas tributárias apenas da velocidade do pensamento por imagens que não precisam de uma narrativa para ficar carregadas de significado. A imagem-ritmo, como os textos produzíveis da televisão, agrega simultaneamente características das imagens-movimento e da imagem-tempo, conciliando abertura e comunicação.

É possível visualizar na Internet um experimento de um espectador que, ao colocar uma música ao longo de toda a cena do cemitério em *Sem Destino*, ela se revela como um autêntico videoclipe,<sup>2</sup> ainda que o filme seja de 1969, muito anterior à consolidação de estratégias televisivas e desse formato. A cena do filme, bem como a sua transformação em videoclipe, reforça a relação entre as imagens-sonho e as imagens-ritmo, bem como a necessidade de perceber esse formato e conceito dentro de um contexto mais amplo da teoria da imagem. Ainda que seja necessário fazer as distinções usuais entre o campo teórico do cinema e o da televisão, também é importante perceber, em função dos seus hibridismos e deslizamentos midiáticos, seus pontos de contato que talvez possibilitem a elaboração de um caminho complementar e não excludente, podendo criar associações e reinterpretações para a construção de um campo teórico do audiovisual.

Felipe Muanis, é professor do depto de Cinema e Vídeo e do curso de pós-graduação em Comunicação da UFF.

muanis@mac.com

## Referências

- ASSASSINOS por Natureza. Direção: Oliver Stone. Produção: Risa Bramon Garcia. Intérpretes: Woody Herrelson, Juliette Lewis e outros. Roteiro: Quentin Tarantino, Oliver Stone e outros. EUA: Warner Brothers, c1994. 1 Blu-Ray (122 min).
- CALDWELL, J. T. (1995) *Televisuality: style, crisis and authority in American Television*. New Jersey: Rutgers.
- CORRA Lola Corra. Direção: Tom Tykwer. Produção: Stefan Arndt. Intérpretes: Franka Potente, Moritz Bleibtreu e outros. Roteiro: Tom Tykwer. Alemanha: Warner Brothers, c1999. 1 DVD (80 min).
- DELEUZE, G. (2004). *Imagem-movimento: cinema 1*. Lisboa: Assírio e Alvim. p. 275-278.
- \_\_\_\_\_. (2006). *Imagem-tempo: cinema 2*. Lisboa: Assírio e Alvim. p. 79-82.
- DUBOIS, P. (2004). *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naif.
- FISKE, J. (2006). *Television culture*. New York: Routledge.
- KANT, I. (1989). *Crítica da razão pura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. (2009). *A tela global: mídias culturais e cinema na era hipermoderna*. Porto Alegre: Sulina.
- MITCHELL, W. J. T. (1994). *Picture theory: essays on verbal and visual representation*. Chicago, Chicago Press.

2 Disponível em: < <http://www.youtube.com/watch?v=uzAB9CDqZOG> >. Acesso em: 2 jun. 2010.

SEM Destino. Direção: Dennis Hopper. Produção: Peter Fonda. Intérpretes: Dennis Hopper, Peter Fonda e outros. Roteiro: Peter Fonda, Dennis Hopper. EUA: Columbia Pictures , c1969. 1 DVD (95 min).

*Artigo recebido em julho  
e aprovado em setembro de 2012.*