

FLÁVIA BASTOS DE CARVALHO

**O VIDEOCLIFE: *VICTIMLESS CRIME*
E AS IMAGENS NOS VIDEOCLIPES**

Professor Doutor Paulo Viveiros

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias

Lisboa

2010

FLÁVIA BASTOS DE CARVALHO

**O VIDEOCLIFE: *VICTIMLESS CRIME*
E AS IMAGENS NOS VIDEOCLIPES**

Dissertação apresentada na Universidade
Lusófona de Humanidades e Tecnologias
para a obtenção do grau de mestre.

Orientador: Professor Doutor Paulo Viveiros

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias

Escola de Comunicação, Artes e Tecnologias de Informação

Lisboa

2010

Dedicatória

Aos meus irmãos. Ao meu amigo Carlos e ao seu irmão.

Agradecimentos

O meu profundo agradecimento ao Miguel, cujo constante apoio tornou o trabalho um prazer e uma jornada de comunicação; também ao Bruno, ao Cristiano e à Rita Gonçalves que se dedicaram à causa de coração; ao Prof. Filipe Vale e à Prof. Doutora Inês Gil, que jamais recusaram os apelos de ajuda e que em muito contribuíram para o resultado final; ao Professor Filipe Luz e ao Professor Rui Pereira Jorge pelo impulso inicial; ao meu orientador, o Prof. Doutor Paulo Viveiros pela calma, voto de confiança mas, acima de tudo, pela pertinência das questões colocadas que se reflectiram, mais de uma vez, num salto qualitativo; ao incansável e alegre elenco e à muito bem-disposta equipa; e à sempre altruísta e fiel família Manso. Por fim, e em especial, aos meus pais.

Resumo

No âmbito do Mestrado em Estudos Cinematográficos da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, propôs-se a concretização de um Projecto-Tese na área do videoclipe.

O projecto consiste na produção, realização e edição de um videoclipe. *Victimless Crime* é o nome da música, criada durante o ano de 2009 e lançada em Maio de 2010, da banda pop lisboeta Soulbizness.

O resultado é um videoclipe com a duração de três minutos e vinte e seis segundos, que entende a possibilidade de uma utilização real.

Na componente teórica procede-se ao estudo do videoclipe enquanto formato audiovisual e suas especificidades. Segue-se a análise de *Victimless Crime*, através do Modelo de Análise proposto por Francisco J. G. Tarín, assente em três vectores essenciais: Análise Textual; Análise de Recursos Expressivos e Narrativos; e Interpretação.

Palavras Chave: videoclipe, realização, *Victimless Crime*, análise, Tarín

Abstract

Within the scope of the MFA in Cinematography at the Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, a thesis project was proposed in the field of music video.

The project consists of producing, directing and editing a music video for the song *Victimless Crime*, created in 2009 and released in May 2010 by the Lisbon-based pop band Soulbizness.

The result is a three minute, twenty-three second music video, complete and ready to be released.

The project also includes a theoretical component, consisting of a general review of the music video as an audiovisual format and its characteristics, followed by an analysis of *Victimless Crime*, as per the Analysis Model proposed by Francisco J. G. Tarín, which is based on three main topics: Textual Analysis; Narrative Analysis and Expressive Language Analysis; and Interpretation.

Keywords: music video, directing, *Victimless Crime*, analysis, Tarín

Índice

Introdução	11
1. Parte I - O Que é um Videoclipe?	13
1.1. A Definição	13
1.2. Os Géneros	14
1.3. A Origem do Formato	15
1.4. O Formato	19
1.5. O Formato Representativo Aplicado aos Géneros	21
1.6. Conclusão	25
2. Parte II - O Videoclipe <i>Victimless Crime</i>	26
2.1. O Modelo de Análise de Francisco Tarín	26
2.2. Fase Prévia	26
2.3. Fase Descritiva	27
2.3.1. Contexto	28
2.3.2. Condições de Produção	29
2.3.3. Análise Textual	30
2.3.3.1. Sinopse	30
2.3.3.2. Estrutura	31
2.3.3.3. Sequências	32
2.4. Fase Descritivo-Interpretativa	46
2.4.1. Análise de Recursos Expressivos	47
2.4.1.1. Componentes do Plano	47
2.4.1.1.1. Duração	47
2.4.1.1.2. Ângulos e Composição	49
2.4.1.1.3. Movimentos de Câmara	49

2.4.1.1.4. Escala	51
2.4.1.1.5. Profundidade de Campo	53
2.4.1.1.6. Localização do Plano Relativamente à Montagem	53
2.4.1.1.7. Imagem: Luz, Cor e Forma	54
2.4.1.2. Ralação Entre Som e Imagem	58
2.4.2. Análise dos Recursos Narrativos	61
2.4.2.1. Personagens, Enredo e Diegese	61
2.4.2.2. Ponto de Vista	64
2.4.2.3. Outros Recursos	67
2.5. Fase Interpretativa	69
2.5.1. A música e a letra como ponto de partida para a definição das personagens e da narrativa	69
2.5.2. A evolução da ‘mise-en-scene’	72
2.5.3. Principais influências criativas	74
2.5.4. A montagem e as versões experimentais	78
2.6. Outras Informações e Anexos	81
Conclusão	82
Bibliografia	87
Filmografia	89
Glossário	90
Apêndices	i
Anexos	8

Índice de Figuras

Figura 1, 'Frame' do filme <i>Modern Times</i> de Charlie Chaplin	p.16
Figura 2, 'Frame' do filme <i>Singing In The Rain</i>	p.18
Figura 3, 'Frame' do videoclipe <i>Take a Bow</i> de Madonna.....	p.24
Figura 4, Plano 1.....	p.32
Figura 5, Plano 2.....	p.32
Figura 6, Plano 3	p.33
Figura 7, Plano 4.....	p.33
Figura 8, Plano 5	p.33
Figura 9, Plano 9.....	p.33
Figura 10, Plano 10 a).....	p.34
Figura 11, Plano 10 b).....	p.34
Figura 12, Plano 14.....	p.35
Figura 13, Plano 18.....	p.35
Figura 14, Plano 23.....	p.36
Figura 15, Plano 28.....	p.36
Figura 16, Plano 32.....	p.36
Figura 17, Plano 33.....	p.36
Figura 18, Plano 39.....	p.37
Figura 19, Plano 41.....	p.37
Figura 20, Plano 50.....	p.38
Figura 21, Plano 52.....	p.38
Figura 22, Plano 55.....	p.38
Figura 23, Plano 59.....	p.38
Figura 24, Plano 60.....	p.39
Figura 25, Plano 61.....	p.39
Figura 26, Plano 69.....	p.40
Figura 27, Plano 74.....	p.40
Figura 28, Plano 76.....	p.41
Figura 29, Plano 78.....	p.41
Figura 30, Plano 83.....	p.41

Figura 31, Plano 103.....	p.41
Figura 32, Plano 107.....	p.42
Figura 33, Plano 110.....	p.42
Figura 34, Plano 121.....	p.43
Figura 35, Plano 129.....	p.43
Figura 36, Plano 131.....	p.43
Figura 37, Plano 132.....	p.43
Figura 38, Plano 133.....	p.44
Figura 39, Plano 135.....	p.44
Figura 40, Plano 137.....	p.45
Figura 41, Plano 138.....	p.45
Figura 42, Plano 140 a).....	p.46
Figura 43, Plano 140 b)	p.46
Figura 44, Plano 54.....	p.52
Figura 45, 'Frame' do videoclipe <i>You Only Tell Me You Love Me When You're Drunk</i>	p.75
Figura 46, 'Frame' do videoclipe <i>Human Nature</i>	p.76
Figura 47, 'Frame' do videoclipe <i>Sometimes You Can't Make It On Your Own</i>	p.77
Figura 48, 'Frame' do filme <i>Stalker</i>	p.77
Figura 49, 'Frame' a) da primeira versão experimental de <i>Victimless Crime</i>	p.79
Figura 50, 'Frame' b) da primeira versão experimental de <i>Victimless Crime</i>	p.79
Figura 51, 'Frame' c) da primeira versão experimental de <i>Victimless Crime</i>	p.79
Figura 52, 'Frame' d) da primeira versão experimental de <i>Victimless Crime</i>	p.79
Figura 53, 'Frame' a) da segunda versão experimental de <i>Victimless Crime</i>	p.80
Figura 54, 'Frame' b) da segunda versão experimental de <i>Victimless Crime</i>	p.80
Figura 55, 'Frame' c) da segunda versão experimental de <i>Victimless Crime</i>	p.80
Figura 56, 'Frame' d) da segunda versão experimental de <i>Victimless Crime</i>	p.80

Introdução

A execução deste projecto para obtenção do grau de mestre em Estudos Cinematográficos pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias assume-se primeiro, na criação de um objecto e, posteriormente, na sua análise.

É concretizado um videoclipe para a música *Victimless Crime*, da banda Soulbizness. Desde a sua génese, até à sua finalização, somam-se as tarefas de produção, realização e edição.

Por se tratar de um projecto predominantemente prático na área do cinema, a execução deste é feita por uma equipa escolhida e chefiada pela autora. O mesmo processo tem lugar para a selecção do elenco.

O processo criativo é iniciado em Junho de 2009 junto aos elementos da banda, que neste participam activamente. A montagem cumpre-se em Julho de 2010. Resulta o objecto de estudo, o videoclipe *Victimless Crime*.

Todos os elementos do objecto final são originais, com excepção da música, cedida pela banda para o efeito. O videoclipe assume a possibilidade de uma utilização comercial.

A componente teórica do projecto pretende esclarecer e analisar o resultado atingido.

É feito um estudo prévio com vista a determinar quais as especificidades do videoclipe enquanto formato audiovisual. Através da recolha de definições enciclopédicas, entre outras, do debate teórico baseado na definição de géneros proposta por Rybacki & Rybacki¹, e da análise de segmentos fílmicos - *Modern Times* de C. Chaplin; *Singin' In The Rain* de S. Donen e G. Kelly; e *Yellow Submarine* dos Beatles - , e de videoclipes - *Always On The Run* de Lenny Kravitz; *Star Guitar* dos Chemical Brothers; e *Take a Bow* de Madonna - responde-se, sumariamente, à questão da representatividade enquanto característica básica do formato videoclipe.

¹ Karyn Charles Rybacki e Donald Jay Rybacki, autores dos livros *Advocacy and Opposition: An Introduction to Argumentation* e *Communication criticism: approaches and genres*, bem como de inúmeros artigos sobre o tema da comunicação visual.

Segue-se a análise do videoclipe *Victimless Crime*, baseada na metodologia proposta por Francisco Tarín, *El Análisis Del Texto Fílmico*². O processo metodológico de análise consiste em quatro fases principais: Fase Prévia, Fase Descritiva, Fase Descritivo-Interpretativa e Fase Interpretativa. O modelo Taríniano que, como tal, assume uma possível multiplicidade de objectos de estudo, é aqui devidamente adaptado ao objecto videoclipe. São suprimidos parâmetros de análise não relevantes como, por exemplo, a Análise de Registo de Diálogos.

Para a Análise Textual, de Recursos Expressivos e Narrativos e Interpretação conta-se, predominantemente, com a contribuição teórica de Marcel Martin³, Arcangelo Mazzoleni⁴ e Michel Chion⁵. Objectiva-se com esta análise, o entendimento da produção de sentido da linguagem audiovisual, aplicada ao objecto de estudo.

² O presente trabalho, da autoria do Professor Francisco Javier Gómez Tarín, constitui um documento de apoio a um conjunto de sessões que efectuou na Universidade da Beira Interior no mês de Março de 2006, subordinadas à temática da análise da imagem cinematográfica, em concreto, e audiovisual, em geral.” (TARÍN, 2006, p.1)

³ Marcel Martin foi um crítico, ensaísta e historiador francês, e autor de várias obras dedicadas ao cinema como *A Linguagem Cinematográfica*, *Charlie Chaplin* e *Jean Vigo*. Foi ainda crítico e fundador de várias revistas reconhecidas no universo cinema francês e mundial, como a revista *Cinema*.

⁴ Arcangelo Mazzoleni ensina teoria e técnica da linguagem cinematográfica na Universidade de Roma Tor Vergata em Itália. Desde 1998, é ‘story-editor’ da Rai-Fiction, sendo também autor de ensaios e médias-metragens cinematográficas, textos teatrais e videopoemas apresentados em diversas mostras internacionais.

⁵ Michel Chion, nascido em França, em 1947, é um compositor de música experimental. É professor em diversas instituições em França, onde lecciona e investiga relações audiovisuais. Chion escreveu vários livros e ensaios acerca das suas teorias sobre a interacção entre som e imagem no meio audiovisual.

1. Parte I - O Que é um Videoclipe?

1.1. A Definição

O videoclipe, por ser um formato audiovisual com uma função parcialmente comercial e potencialmente artística encontra-se, desde o seu aparecimento, em constante mutação. Como objecto de comunicação, cada um dos seus exemplares exprime características temporais, espaciais e autorais, próprias. Como se pode então caracterizar o formato videoclipe, propriamente dito? Observemos algumas definições e estudos publicadas:

“Vídeo promocional para música comercial, especialmente para a música rock. [...] Como vídeos publicitários que são essencialmente, os videoclipes podem ser qualificados como o mais puro exemplo da arte pós-moderna: híbrido, parasítico, apropriativo, geralmente comprometido pela comercialização ou minado por pretensões estéticas, idealmente compacto e assimilável.” (ENCICLOPEDIA BRITANICA, 05/05/2010)

A *Enciclopedia Brittanica* classifica o videoclipe enquanto objecto audiovisual e esclarece a sua função. Atribui algumas qualificações ao formato como, ‘música Rock’, ‘arte pós-moderna’, ‘apropriativo’ e ‘pretensões estéticas’⁶, que não se constituem como características transversais do mesmo, mas exemplificam expressões singulares de um estilo musical, de uma época, de um método criativo e de uma estética autoral.

Outras fontes acrescentam características que apontam para a diversidade formal do formato e de vários géneros de abordagens ao formato:

- “Normalmente acompanhada por dança ou história fragmentada e por vezes imagens de concerto.” (THE FREE DICTIONARY, 12/05/2010);

⁶ Consideram-se estas qualificação como exemplos de expressões singulares, no sentido em que: 1 ‘música Rock’ - a produção de videoclipes não se restringe a este género musical, havendo inúmeros exemplos de videoclipes criados para música do género Pop, Metal, Jazz, etc.; 2 ‘arte pós-moderna’ - os conteúdos desta dissertação não abrangem a discussão da classificação do videoclipe enquanto arte; 3 ‘apropriativo’ - o termo ‘apropriação’ presume a incorporação legítima, ou ilegítima, de objectos de outras fontes artísticas. Esta prática não é regra, nem mesmo prática maioritária, no videoclipe; 4 ‘pretensões estéticas’ - o videoclipe, segundo Rybacki & Rybacki, assume características predominantemente performativas, narrativas, conceptuais ou mistas e a estética a estas aplicadas é, necessariamente, uma matéria variável.

- ou “[...] frequentemente retratando os músicos interpretando a canção ou incluindo imagens visuais que interpretam a letra.” (DICTIONARY.COM, 05/05/2010);

- ou ainda “[...] dramatização estilizada, interpretada pelos ‘performers’, com sincronização de lábios e efeitos especiais.” (DICTIONARY.COM, 05/05/2010)

Segundo as definições acima apresentadas, o videoclipe caracteriza-se por ser um híbrido de estratégias de representação. De facto, estas definições abrangem vários géneros dentro do formato videoclipe. Vejamos então, em que géneros pode ser subdividido o formato videoclipe.

1.2. Os Géneros

Rybacki & Rybacki esquematizam, de uma forma simples e concreta, de que forma podemos categorizar um videoclipe.

“O videoclipe musical deixou de ser uma ferramenta de venda de discos, passando a ser uma forma retórica merecedora de reconhecimento como objecto de estudo: os videoclipes tipificam-se essencialmente segundo três formas: performativo, narrativo e conceptual.

Os videoclipes performativos, também os mais comuns, expõem o vocalista ou o grupo em concerto [ou] [...] mostram o vocalista ou o grupo em estúdio. [...] O videoclipe narrativo apresenta uma sequência de eventos. Este pode contar qualquer género de história em sequência causa-efeito linear. [...] Os videoclipes conceptuais não contam uma história linearmente, criam um estado de espírito, uma sensação que é evocada na visualização. [...] Um videoclipe pode na verdade conter elementos de mais do que uma categoria.

[...] A brevidade do videoclipe criou uma nova gramática para a técnica de vídeo, específica desta forma minúscula de vídeo.” (RYBACKI & RYBACKI, 1993, p.3)

A rotulagem de Rybacki & Rybacki esclarece que o videoclipe, como formato, é algo que compreende quatro géneros: performativo, narrativo, conceptual e misto (c.f. Anexo 3).

Faz uma aproximação justa ao formato, através da sua subdivisão em tipos.

No entanto, torna-se ainda necessário compreender o que é transversal a todos os videoclipes, de forma a caracterizá-los na especificidade do formato.

1.3. A Origem do Formato

Vejamos primeiro como surgiu aquilo a que hoje chamamos videoclipe.

Para compreender a origem do formato torna-se necessário recuar ao final do século XIX. Nesta época, o Vaudeville⁷ contemplava um estilo performativo denominado Músicas Ilustradas. Neste, era entoada uma música ao vivo e simultaneamente, eram projectadas imagens. Estas imagens representavam directamente a letra da música então cantada, fazendo deste tipo de espectáculo um precursor do videoclipe.

Remontemos aos primórdios da história do cinema. As primeiras décadas do século XX representaram uma contribuição incontornável para o formato videoclipe. O vocabulário visual, a técnica de montagem musical e a experimentação narrativa desenvolvida por cineastas como Dziga Vertov⁸ e Manoel de Oliveira⁹ são, ainda hoje, referências de articulação rítmica e da estreiteza de relação entre o som e a imagem, semelhantes às técnicas exploradas no formato videoclipe. Também os vanguardistas Walter Ruttmann¹⁰, Hans Richter¹¹ e Viking Eggeling¹², com os seus filmes experimentais abstractos em cujas composições e movimentos se estabelecem na relação com o ritmo musical, alargaram os horizontes plásticos do cinema.

Os anos 50 trouxeram ao público do cinema os filmes musicais. Muito embora o cinema fosse já musicado há décadas, podem ser observadas diferenças na forma como é integrada a música nos dois géneros. No filme musicado, a música está presente como elemento externo à cena. Aqui a música não pertence, nem é produzida, por nenhum elemento da cena, sendo acrescentada para informar o espectador de que forma ele deve responder emocionalmente a uma determinada cena.

⁷ Espectáculo de variedades performativas muito popular no fim do século XIX e até meados do século XX.

⁸ Cineasta soviético, de cujo filme *O Homem da Câmara de Filmar*, se tornou célebre pela estrutura narrativa.

⁹ *Douro Faina Fluvial*, primeira obra do cineasta português, destaca-se pela montagem e mobilidade da câmara.

¹⁰ Artista vanguardista e pioneiro no cinema abstracto, de cujas obras *Opus*, da década de 1920, são exemplo.

¹¹ As primeiras obras cinematográficas de Richter, *Rhythmus*, caracterizam-se pela sua abstracção geométrica.

¹² A obra fílmica de Eggeling de 1924, *Symphonie diagonale*, foi descrita como Música Visual.

Tomemos como modelo o filme *Modern Times*¹³ de Charlie Chaplin¹⁴. Na conhecida cena em que Charlot entra na máquina de rodas dentadas, ouvimos um trecho de música que nos transporta para o universo da fantasia, como se de um conto de fadas se tratasse. Momentos antes, Charlot aperta parafusos a uma velocidade frenética. A música rápida parece acelerar ainda mais esses movimentos.

Ainda na mesma cena, Charlot sai por momentos da fábrica e depara-se com um polícia fardado. Durante segundos a música informa-nos, tornando-se mais grave, que esse encontro é problemático. A cena é composta por vários momentos narrativos, que seguimos linearmente. A música acompanha a narrativa, exagerando o seu sentido.

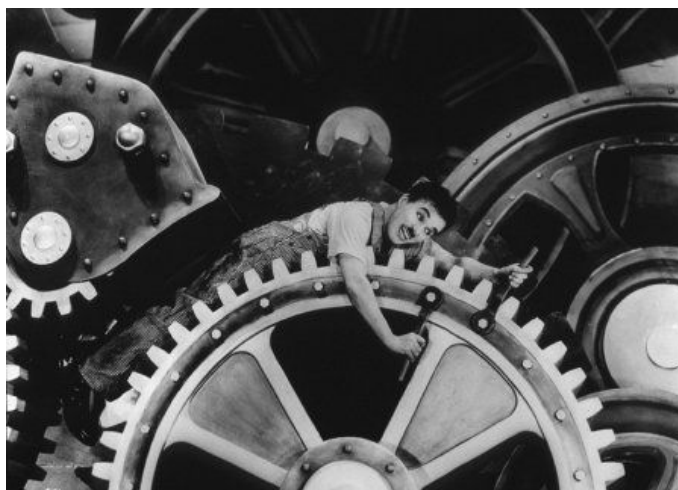


Figura 1, 'Frame' do filme *Modern Times* de Charlie Chaplin

Por sua vez, no filme musical existe uma estratégia musical híbrida. Por um lado, existe o uso de música externa à cena, como no filme musicado, por outro, existe também música pertencente à cena, ou seja, aparentemente uma captação directa do som que algo, ou alguém, produz em cena. Quando a música é produzida por uma das personagens, assiste-se a uma performance musical em que, tipicamente, um personagem, ou grupo de personagens, canta e dança, dando corpo à música. Durante a actuação de uma determinada música, assiste-se a uma interrupção da narrativa principal do filme, dando espaço à performance durante o tempo da música. Acontece frequentemente, uma descolagem da narrativa do filme.

¹³ Chaplin, C. (Director), & Chaplin, C. (Produtor). (1936). *Modern Times*. [87 min.]. U.S.: United Artists.

¹⁴ Charles Spencer Chaplin nasceu no dia 16 de Abril de 1889. Actor, realizador, produtor e argumentista, contribuiu para a sétima arte com filmes como *The Tramp*, *Modern Times* e *The Great Dictator*.

Vejamos o exemplo do muito popular filme de 1952, *Singin' In The Rain*¹⁵. Os realizadores, Stanley Donen e Gene Kelly, exploram o ponto de vista da imagem de forma a criar pequenos espectáculos performativos musicais, que interrompem a narrativa do filme.

Donen e Kelly não o fazem gratuitamente, habituam o público nas primeiras cenas do filme a flexibilizar o ponto de vista. Logo na cena de abertura em frente ao Teatro Chinês em Hollywood, a locutora de rádio oscila o seu olhar entre o público presente na cena e a câmara. Assume que nós, tal como o público da cena, assistimos a um espectáculo. O truque do olhar directo para a câmara continua a ser explorado nas cenas subsequentes: sob o pretexto de um 'flashback', vemos os protagonistas cantar e dançar em cima de um palco, numa sala de espectáculos.

Aqui, a câmara é, mais uma vez, colocada no ponto de vista subjectivo do público da sala. Nós, público do filme, assumimos a posição do público da sala. Os 'performers' olham directamente para a câmara e portanto, para os espectadores do filme, sob o pretexto de estarem a olhar para o público da sala onde actuam. Há uma sobreposição de objectos subjectivos e um perfurar justificado e assumido da 'quarta parede'¹⁶.

Por fim, na célebre cena nos estúdios de gravação, o protagonista Don Lockwood e o seu companheiro pianista Cosmo Brown, conversam acerca do mundo do espectáculo. Este diálogo pertence à narrativa normal do filme. No entanto, poucos segundos depois, o diálogo transforma-se numa performance musical. Cosmo começa por fazer uma 'serenata' ao seu amigo, cantando e dançando para ele. O espectador do filme assiste a este momento como cena de ficção pertencente à narrativa. Mas gradualmente, Cosmo começa a percorrer o espaço cénico cantando e dançando, e distancia-se de Don. Acompanhado pelo movimento da câmara, para a qual passa a cantar e olhar assumidamente, transforma uma cena narrativa, numa cena puramente performativa.

¹⁵ Kelly, G. & Donen, S. (Director), & Freed, A. (Produtor). (1936). *Singin' in the Rain*. [103 min.]. U.S.: Metro-Goldwyn-Mayer.

¹⁶ 'Quarta parede' é uma convenção teatral de alguns géneros de representação cénica ocidental. O espaço cénico do palco, sendo delimitado por três paredes, a do fundo e as duas laterais, carece de uma quarta parede que fecharia esse espaço ficcional. Considera-se a 'quarta parede', o espaço da boca de cena onde se cria uma quarta parede imaginária e invisível, entre o actor e o público.



Figura 2, 'Frame' do filme *Singin' in the Rain*

O realizador abre um parêntesis na história, sob o pretexto da lição inclusa na letra da música *Make 'Em Laugh*¹⁷, e cria um videoclipe.

Esta primeira forma de videoclipe a que assistimos nos filmes musicais assume-se como quase exclusivamente performativa, com pouco ou nenhum fio narrativo.

Mais tarde, nos anos 60, os Beatles¹⁸ exploram o formato cinematográfico, fundindo-o com a sua música. No filme musical de animação *Yellow Submarine*¹⁹, a banda e os criadores George Dunning e Lee Minoff, jogam com a corrente conceptual. Abandonando pontualmente a narrativa do filme – mas nunca o contexto –, criam imagens que acompanham as músicas da banda. Estas sequências musicais caracterizam-se muitas vezes por retratarem realidades inspiradas nos efeitos de alucinógenos. Abandonam tanto a performance como a narrativa, mantendo-se no registo do videoclipe-conceito. Por exemplo, quando é introduzida a música *All Together Now*²⁰, desdobra-se perante nós, sem qualquer justificação narrativa, um mundo de cores e formas do fundo do mar. Sucede-se a apresentação de várias criaturas semelhantes a animais marinhos e algas de cores e padrões improváveis. Por fim, estamos perante um fundo negro sobre o qual sobem bolhas, que contêm a imagem fotográfica de uma cabeça.

¹⁷ Canção cantada por Donald O'Connor no filme *Singin' in the Rain* (1936), escrita por N. Brown e A. Freed.

¹⁸ Banda de rock fundada em 1960 pelos ingleses John Lennon, Paul McCartney, George Harrison e Ringo Starr.

¹⁹ Dunning, G. & Abey, D. (Director), & Brodax, A. (Produtor). (1968). *Yellow Submarine*. [90 min.]. U.K.: United Artists.

²⁰ Nome da canção dos Beatles, escrita por Paul McCartney. Foi escrita durante a Magical Mystery Tour dos Beatles, mas foi apenas apresentada ao público em forma de banda sonora para o filme *Yellow Submarine*.

De facto, uma vez que na cena anterior os Beatles se encontravam num submarino debaixo do mar, podemos dizer que continuamos no mesmo ambiente ou contexto. No entanto, deixamos de assistir a uma sequência composta por uma adição de factos narrativos e passamos a ver uma sucessão de imagens apenas ligada pelo tema do mar.

O que é pedido ao público é que, durante os dois minutos assumidamente musicais, este pare de seguir a história, se deixe mergulhar nas sensações criadas pela audição da música, e se deixe suggestionar pelas imagens.

De uma forma mais performativa ou mais conceptual, compreendemos que existe um comportamento específico do videoclipe - comportamento esse cuja génese está nos exemplos citados -, que obriga o espectador a distanciar-se da narrativa para poder experienciar a música.

Vejamos então, como este comportamento se aplica aos videoclipes propriamente ditos e de que forma ele caracteriza o formato.

1.4. O Formato

Como vimos, por exemplo no filme musical, o tipo de visualização que é criada para o conteúdo narrativo, é diferente daquele criado para um conteúdo musical. O que acontece é que, nestes casos, o balanço de atenção pende mais para a música quando assistimos a um momento musical, e mais para a narrativa durante o resto do filme.

No caso do videoclipe, o equilíbrio criado entre o som e a imagem, é chave para definição do formato. Na tentativa de entender o fenómeno, Chion explica que:

“Levar em consideração a lógica do que chamamos de áudio-imagem, é pensar que, no terreno do videoclipe, os espectadores ouvem/vêem este produto numa ação simultânea, sendo o ato de assistir a um clipe uma experiência que não prevê um “assistir primeiro” e “ouvir em seguida”, não havendo nem a possibilidade de um desnível perceptivo do momento de ver e, depois, de “ouvir” uma determinada imagem audiovisual.” (CHION, 1994, p. 10)

Chion faz uma aproximação ao género de visualização que o videoclipe privilegia. O autor entende a simultaneidade do ver e do ouvir como uma característica do formato. No entanto, Chion limita o estudo deste tema à percepção.

Para compreender de que forma o videoclipe equilibra as componentes áudio e visual, é necessário entender porque é que, neste formato, esse rácio é, por um lado,

diferente daquele que encontramos na ficção e, por outro, tão importante de ter em consideração.

No seu artigo acerca da narratividade do videoclipe, Carvalho chega mais perto da causa, recorrendo a Dancynger na tentativa de compreender a dialéctica imagem-som. “Ao citar o trabalho de diretores como Luís Buñel, Maya Daren e Andy Warhol e compará-lo ao videoclipe, Dancynger salienta que a única diferença entre ambos” (CARVALHO, 2008, p.12), é portanto, “o papel do som, particularmente da música, como a base do formato” (DACYNGER, 2003, p.196).

De facto, o material que gera o videoclipe é a música. Ela não só é parte dele, como é, principalmente, a sua razão de existir. Independentemente das suas especificidades, o videoclipe é a soma comunicativa do som de uma música e da imagem concebida para a completar.

Mas porque razão, num videoclipe, a música é a ‘base do formato’, referida por Dancynger, e é tão importante a lógica da ‘áudio-imagem’ de Chion?

A razão é simples: a ideia de representação.

Um videoclipe é, primeiro e antes de mais, um suporte audiovisual com uma função específica: representar uma música. Como obra de um músico, o videoclipe representa também os criadores da mesma. Esta é a função prioritária do objecto.

Para atingir este objectivo, é necessário criar um resultado em que, de facto, a música não seja acessória ou ilustrativa. Para que as imagens representem a música, é também necessário que estas não se sobreponham a ela, nem a anulem. Por isto, o balanço audiovisual, é fulcral para a noção de representação. No entanto, esta é uma característica que advém da necessidade de construção do objecto com fim de representar.

Não obstante a sua função comercial²¹, é isto que distingue o formato videoclipe, em termos da sua construção enquanto imagem.

A ideia de representação da música e do artista, é transversal a todos os géneros – performativo, conceptual e narrativo. O formato é, por excelência, representativo.

²¹ O videoclipe funciona, na maioria dos casos, como estratégia de marketing no sentido da divulgação dos músicos e do seu produto para o aumento de vendas. Não pretendendo em nenhum momento refutar a sua forma curta e vendável, esta análise pretende tratar o videoclipe enquanto imagem, e não o seu potencial de utilização comercial.

1.5. O Formato Representativo Aplicado aos Géneros

De que forma, em cada um dos géneros, o videoclipe segue o pressuposto da representação? Quais as estratégias utilizadas para atingir a dinâmica som-imagem pretendida²²? Vimos, através do exemplo de *Singin' In The Rain*, de que forma o videoclipe performance, na sua origem, obedece a este pressuposto: ele é a forma mais simples de videoclipe, uma vez que faz uma representação directa dos artistas. Nestes casos, a imagem tem uma correspondência imediata com a música: vemos o, ou os artistas, que dão corpo ao som, normalmente com uma sincronização perfeita entre a imagem que parece produzir o áudio do videoclipe.

O Género Performativo

A título de exemplo, Jesse Dylan²³ realizou em 1991, o videoclipe *Always On The Run*²⁴ de Lenny Kravitz²⁵. Este videoclipe é um exemplo puramente performativo. Nele existe a ilusão de que todos os elementos que dão origem à música – instrumentos, voz e performance – estão de facto a entoar a melodia.

Mas, neste caso, Dylan explora profundamente a noção de representação. O realizador não se limita a registar uma performance dos artistas. Ele utiliza a imagem para enfatizar a energia da performance e o ritmo musical. Através da montagem, relaciona os planos com maior percentagem de imagem em movimento, criando dinâmica. No videoclipe [1.40s] alterna estrategicamente imagens como: o movimento de uma mão nas cordas da guitarra; o movimento da baqueta na bateria; os saltos do guitarrista; o agitar de cabeça do vocalista; e o oscilar dos saxofones. No fundo, Dylan manipula a imagem para a tornar mais representativa dos artistas.

²² Esta análise pretende ser uma exemplificação de como é feito o exercício de representatividade nos vários géneros, e de algumas formas de moldar o audiovisual nesse sentido, e não uma enumeração exaustiva de todos os métodos de o fazer. Esse trabalho seria, aliás, impossível uma vez que o videoclipe é um formato em constante evolução e assume novos contributos criativos. As possibilidades são tantas que não seria possível relatar aqui tamanha multiplicidade.

²³ O realizador americano Jesse Dylan nasceu em 1966. Ao longo da sua carreira realizou videoclipes para vários músicos como Wallflowers, Tom Waits, Lenny Kravitz e Tom Petty & The Heartbreakers.

²⁴ Dylan, J. (Director), & Desconhecido, N. (Produtor). (1991). *Always on the Run*. [3 min. 53 seg.]. U.S.: Virgin Records America Inc.

²⁵ O artista americano Lenny Kravitz nasceu em 1964. É músico, letrista, produtor e incorpora na sua obra géneros variados como Rock, Soul e Funk.

O Género Conceptual

Por sua vez, o videoclipe conceptual, não representando directamente uma performance da música, é um exercício de relação. Estes são compostos por imagens, mais ou menos abstractas, ou mais ou menos representativas. A articulação das imagens com a música constrói o discurso. Os videoclipes conceptuais assumem um discurso, mas não uma narrativa. A não-linearidade desse discurso liberta o espectador do raciocínio narrativo, permitindo-lhe uma associação da dinâmica imagem-música. É no conteúdo das imagens, e muitas vezes no ‘raccord’ da montagem, que a intimidade música-imagem se torna óbvia.

O realizador Michel Gondry²⁶, em *Star Guitar*²⁷ do grupo Chemical Brothers²⁸, cristaliza a ideia de ‘raccord’ audiovisual. Gondry cria uma ‘pauta em movimento’, em que cada elemento gráfico corresponde a um som da música. O videoclipe é puramente conceptual, não havendo qualquer momento performativo ou narrativo. Ele é, literalmente, uma tomada do ponto de vista do interior de um comboio. Cada objecto na paisagem surge em ‘raccord’ com um som da música. Aqui, a sincronização é responsável pelo sentimento de unidade audiovisual. Este recurso é frequentemente usado para atingir um efeito de pertença ou representação.

“E é justamente o bailar, cadenciado ou não, entre presença e ausência dos pontos de sincronização que vai influir no ritmo do videoclipe. E num produto audiovisual, o ritmo não é propriedade nem da edição imagética nem da música, mas da conjuntura, da relação entre ambos.” (CARVALHO, 2008, p.9)

No caso de *Star Guitar*, a ideia de sincronização é o cerne do objecto. A paisagem industrial e a repetição, são elementos conceptuais de relação com o género musical electrónico.

Por fim, entendamos a representação no videoclipe do género narrativo.

²⁶ O cineasta francês Michel Gondry nasceu em 1963. É realizador e argumentista e já contribuiu para longas e curtas-metragens, documentários, videoclipes e anúncios. É reconhecido pelo seu estilo visual.

²⁷ Gondry, M. (Director), & Brown, R. & Fong, J. (Produtor). (2003). *The Work of Director Michel Gondry, A Collection of Music Videos, Shoert Films, Documentaries and Stories, Side A 2003-1996, Star Guitar*. [3 min. 53 seg.]. U.K.: Palm Pictures

²⁸ O grupo musical britânico Chemical Brothers foi fundado em 1991 pelos músicos Tom Rowlands e Edmund Simons. São reconhecidos pelas suas actuações ao vivo de música electrónica.

O Género Narrativo

Assumimos que, no videoclipe, para o efeito de representatividade, é necessário que a imagem não dilua a música. No entanto, como ilustrado através do filme *Singin' In The Rain*, esse efeito é atingido ao distanciar o espectador da narrativa. Como funcionam então os videoclipes narrativos?

“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, frequentemente 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.” (GOODWIN, 1992, p.84)

Goodwin refere, com razão, que o videoclipe desafia o ‘texto realista clássico’. A maioria dos videoclipes narrativos são, na verdade, narrativas simples ou residuais. Se o videoclipe constituir um exercício de raciocínio lógico e complexo, o pendor de atenção está na narrativa. Nesse caso, estaremos a assistir a algo semelhante a uma curta-metragem musicada. No videoclipe, ‘o método de contar’, ou o discurso, permitem desligar o dispositivo de linearidade.

Umberto Eco²⁹, nos seus *Seis Passeis nos Bosques da Ficção*, analisa a função do discurso específico:

“Também o discurso faz parte da estratégia de um autor modelo. [...] Em certo sentido, é o discurso, e não a história, que informa o leitor modelo sobre se deve ficar comovido [ou não].” (ECO, 1994, p.41-42)

Nestes videoclipes, a narrativa é atirada para segundo plano através de recursos discursivos como: a quebra do ‘raccord’, a residualidade ou desconstrução da narrativa, o ‘raccord’ entre música e imagem, o ritmo de montagem, o ponto de vista, etc.

²⁹ O italiano Umberto Eco nasceu em 1932. É escritor, filósofo, semiólogo, linguista e bibliófilo. Ensina semiótica na Universidade de Bolonha em Itália. É reconhecido pelo romance *O Nome da Rosa* de 1980.

Analisemos, sumariamente, *Take a Bow*³⁰, de Madonna³¹, por Michael Haussman³² em 1994. O videoclipe é protagonizado por Madonna, na pele da amante de um toureiro. Assistimos a três situações: o encontro romântico entre ambos; uma tourada onde mulher e toureiro estão presentes; e momentos de solidão de ambas as personagens.

Muito embora, ao visualizar o videoclipe, seja possível reconstituir a sequência dos acontecimentos cronologicamente, a sua montagem é, na verdade, uma desconstrução da narrativa através da montagem. Assistimos a uma alternância entre as três situações descritas, que parece ser aleatória. O discurso corta a narrativa não permitindo, imediatamente, a adição consecutiva dos factos de forma linear.

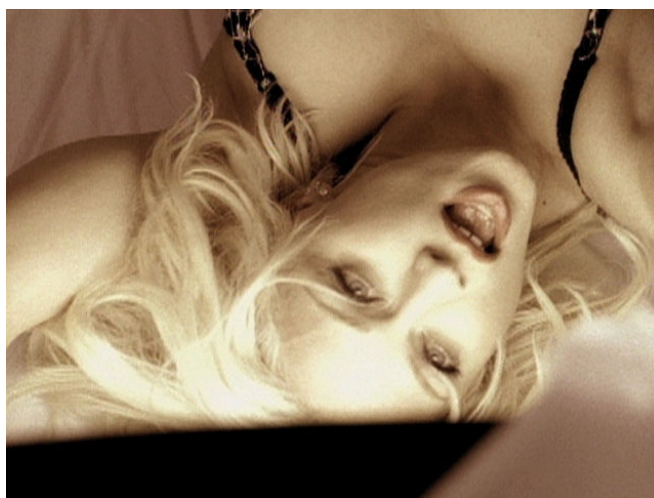


Figura 3, 'Frame' do videoclipe *Take a Bow* de Madonna

Na verdade, a montagem é responsável por distribuir a atenção do espectador entre o som e a imagem, desligando o dispositivo da linearidade. Isto não implica que não haja uma leitura da narrativa, simplesmente ela é feita empiricamente, sem necessidade de adição sucessiva de factos.

³⁰ Haussman, M. (Director), & McPadden, P. & Masters, D. (Produtor). (2009). *Madonna, Celebration, The Video Collection, Disc 2, 2 Take a Bow*. [4 min. 35 seg.]. U.S.: Warner Bros. Records Inc.

³¹ A artista americana Madonna Louise Ciccone nasceu em 1958. Começou a sua carreira musical em 1979 com o grupo musical Breakfast, seguindo-se o lançamento do seu primeiro álbum a solo em 1983.

³² O americano Michael Haussman é realizador, produtor e argumentista. Haussman já contribuiu para longas-metragens, videoclipes, séries e anúncios televisivos.

1.6. Conclusão

Apesar das inúmeras possibilidades de abordagem e de definição do que é o videoclipe, a sua essência assenta na noção de representatividade. De forma simples, no videoclipe, a música é o primeiro dispositivo. A música precede o videoclipe que, no seu todo, consagra a identidade da música para que foi criado.

Para que o todo audiovisual funcione neste sentido, e para que não exista um esmagamento da música pela imagem, encontram-se várias ferramentas à disposição do criador do videoclipe. Alguns exemplos, como a representação directa dos 'performers', a residualidade narrativa e a montagem vertical³³, são apenas ilustrativos de recursos, aliás impossíveis de enumerar exaustivamente, dada a sua multiplicidade e origem criativa inesgotável.

³³ O conceito de montagem vertical, por oposição ao de montagem horizontal, sublinha e proximidade entre o trabalho de montagem cinematográfica e o trabalho de composição musical.

2. Parte II - O Videoclipe *Victimless Crime*

A análise que se segue baseia-se na metodologia proposta por Francisco Tarín em *El Análisis Del Texto Fílmico*, para se compreender como a produção de sentido ocorre na comunicação audiovisual, aplicada ao objecto videoclipe musical *Victimless Crime*, do grupo lisboeta Soulbizness.

2.1. O Modelo de Análise de Francisco Tarín

Esta análise baseia-se na metodologia proposta pelo autor, no entanto, o seguimento escrupuloso dos passos e dos conteúdos propostos não seria totalmente pertinente para o caso concreto de *Victimless Crime*. Por se tratar de um videoclipe, e não de uma longa-metragem, por ser a análise redigida antes da sua estreia, e por ser escrita pela autora do objecto, torna-se necessária a adaptação dos conteúdos sugeridos por Tarín. Segue-se uma descrição do modelo original e, paralelamente, a indicação do ajuste de conteúdos, quando aplicável.

O modelo Taríniano sistematiza-se em seis partes principais:

1. Fase Prévia; 2. Fase Descritiva; 3. Fase Descritivo-Interpretativa; 4. Fase Interpretativa; 5. Outras Informações; e 6. Anexos

2.2. Fase Prévia

A Fase Prévia consiste na compilação de dados e documentação fundamental para o exercício analítico. Desta recolha constam, segundo Tarín, informações acerca das condicionantes de produção do filme; situação contextual aquando da estreia; recepção desde a estreia até ao momento da actualidade; recolha bibliográfica; decupagem e captura de imagens; inscrição num determinado modelo de representação; e decisão sobre os objectos concretos da análise.

A assim denominada, Fase Prévia, consiste num passo preliminar de preparação, pesquisa e tomada de decisões relativamente ao processo analítico. Este trabalho

materializa-se nas fases posteriores da análise. Todos os factores previstos nesta fase são executados com vista à análise de *Victimless Crime*, à excepção daqueles que pressupõe a estreia do mesmo. Assim vejamos:

- as informações acerca das condicionantes de produção do filme constam em apêndice, num documento denominado ‘Resumo do dossier de produção do videoclipe *Victimless Crime*’, (cf. Apêndice III);
- a recolha bibliográfica, especialmente centrada na pesquisa acerca do formato videoclipe, da linguagem cinematográfica e da relação som-imagem, encontra-se listada na Bibliografia;
- a decupagem e captura de imagens, por questões de facilidade de leitura, inserem-se no contexto da Fase Descritiva. A esta acrescenta-se, em apêndice, o ‘Storyboard’ para o videoclipe *Victimless Crime* (cf. Apêndice IV) e a ‘Lista de decupagem do videoclipe *Victimless Crime*, organizada segundo plano de rodagem’ (cf. Apêndice V);
- a inscrição num determinado modelo de representação, ou seja, o formato videoclipe, tratado no capítulo ‘1. Parte I - O que é um Videoclipe?’;
- a decisão sobre os objectos concretos da análise, neste caso, o videoclipe da banda Soulbizness, ‘Videoclipe *Victimless Crime* em DVD’, igualmente em apêndice (cf. Apêndice I), e a ‘Letra da música *Victimless Crime*’ (cf. Anexo 1)

2.3. Fase Descritiva

Por sua vez, a Fase Descritiva de Tarín, concretiza-se através produção de elementos de análise pela segmentação do filme, a descrição das imagens, de quadros, gráficos, esquemas, fotogramas, extractos, croquis e bandas sonoras. A esta última sucede a exposição descritiva que, por sua vez, se subdivide em: ficha técnica e artística; parâmetros contextuais, ou seja, contexto e condições da produção; e inscrição num modelo de representação. Ainda respectivamente à exposição, procede-se à análise textual que se decompõe em sinopse, estrutura e sequências. A decomposição do filme em unidades pertinentes de leitura gera, nesta fase, os primeiros elementos de relação entre os distintos parâmetros de análise definidos por Tarín, nomeadamente: os parâmetros fílmicos – sequência em tempo real, duração ficcional, elipses, sequências alternadas ou paralelas, episódios, etc.; e os parâmetros de ‘mise en scène’ - interior ou exterior, dia ou noite,

diálogos, acção, movimento, tensão ou inacção, imobilidade, situação íntima, colectiva ou pública, número de personagens. Tarín sugere ainda, que conste da análise descritiva a relação entre as sequências segundo os seguintes critérios: número e duração das sequências; tipo de encadeamento das sequências segundo corte, dissolvência ou outro efeito; encadeamento das sequências por música ou som; cronologia, causa-efeito etc.; e ritmo inter e intrasequencial.

A implementação da Fase Descritiva na análise de *Victimless Crime* é extensiva e respeita os parâmetros definidos por Terín. Por razões de ordem organizacional entende-se que a ‘Ficha técnica e artística do videoclipe *Victimless Crime*’ conste em anexo (cf. Anexo 2).

Victimless Crime inscreve-se, enquanto modelo de representação, no formato videoclipe do género narrativo. O estudo do formato e do género encontra-se, consoante indexado e já referido, no capítulo ‘1. Parte I - O que é um videoclipe?’.

Por fim, todos os parâmetros relacionados com o som são adaptados ao formato em causa: na ausência de diálogos entende-se a descrição de momentos chave da letra e, sendo inexistente uma banda-sonora, procede-se à descrição da música de origem do videoclipe.

2.3.1. Contexto

O videoclipe *Victimless Crime*, para a música homónima, lançada em Maio de 2010³⁴, da banda Soulbizness, foi produzido entre Julho de 2009 e Julho de 2010, com direcção de Flávia de Carvalho.

Os Soulbizness são uma banda lisboeta, cujo estilo musical se enquadra entre o ‘Soul’ e o ‘Funk’. As letras são, até à data, cantadas em língua inglesa. Abordam temas como experiências pessoais ou amorosas e incidem, maioritariamente, no público português jovem (cf. Apêndice III);

³⁴ A música *Victimless Crime* foi lançada no EP *2nd Shake*, o Segundo da série *Collectables*.

A banda surge em 2007 como vencedora de um concurso levado a cabo por uma operadora da rede móvel. *Collectables*, nome da colecção de EPs³⁵, é lançado em 2008.

Os Soulbizness promovem o seu trabalho através da emissão regular das suas músicas nas rádios portuguesas, a internet³⁶ e actuações ao vivo, particularmente em festivais. A banda é composta por dois elementos, Rodrigo Gomes e Filipe Campos, e recorre frequentemente à colaboração de outros artistas.

Entre as suas influências constam: “Shuggie Otis, Ed Motta, Stevie Wonder, Sakamoto, Vinicius de Moraes, The Clash, J Dilla, Minnie Ripperton, Toquinho, Prince, Gil Scott-Heron, N.E.R.D, Funkadelic, Parliament, Raphael Saadiq, Cool Hipnoise, Sa-Ra Creative Partners, Tim Maia, Steely Dan, Chromeo, Jamie Lidell, Sam Sparro.” (FACEBOOK, 2009, 12 de Junho)

2.3.2. Condições de Produção

O projecto para a produção do videoclipe *Victimless Crime* surge no âmbito do Projecto-Tese de Mestrado em Estudos Cinematográficos da Universidade Lusófona de Humanidades, ULHT.

Em Junho de 2009, a mestrandia, Flávia de Carvalho, propõe colaboração com a banda, imediatamente aceite. Os Soulbizness apresentam à realizadora o seu novo projecto musical, *Victimless Crime*, então em versão maqueta, que dá início à produção.

A fase de pré-produção é principiada em Julho do mesmo ano, após aprovação de proposta junto à ULHT. O projecto conta com a produção da ULHT, que fornece o apoio logístico e orientação, bem como a maioria dos meios técnicos.

³⁵ EP é a sigla inglesa para ‘Extended Play’. É uma gravação com habitualmente quatro ou cinco músicas.

³⁶ Soulbizness ‘online’: www.facebook.com/pages/Soulbizness/26160027814, <http://twitter.com/soulbizness>, www.myspace.com/soulbizness, <http://soulbiznessmusic.hi5.com/friend/p129039497--Soulbizness--html>

O videoclipe é integralmente filmado nos estúdios da ULHT, em Alta Definição. A equipa técnica e artística é constituída essencialmente por ‘alumni’³⁷ da ULHT, e escolhida pela realizadora.

O elenco conta com bailarinos e actores profissionais, semi-profissionais e amadores, seleccionados por processo de audição (cf. Anexo 2).

As rodagens decorrem nos dias 10 e 11 de Abril de 2010. (cf. Apêndice III);

Do processo de edição resultam ‘Versões experimentais do videoclipe’ que culminam no resultado oficial.

O ‘budget’ total para a produção, realização e edição do videoclipe é de seiscentos euros. Nenhum cargo beneficia de remuneração.

O videoclipe tem a duração total de três minutos e vinte e três segundos, excluindo créditos.

2.3.3. Análise Textual

2.3.3.1. Sinopse

Num espaço indefinido, um grupo de pessoas parece estar paralisado. Um a um, homens e mulheres descongelam das suas posições, tomam consciência do seu redor e interagem. O que começa por ser uma troca de olhares transforma-se, gradualmente, numa dança frenética e sensual, em que todos participam. Simultaneamente, um homem de meia-idade avança por entre a massa exaltada. A busca infrutífera do homem culmina na quebra das acções dos homens e mulheres que o rodeiam. Estes acabam por abandonar o local, deixando o homem só.

³⁷ ‘Alumni’ é um substantivo latino utilizado para designar alunos ou antigos alunos de uma universidade. No que respeita aos elementos que integram a equipa de *Victimless Crime*, estes pertencem ao corpo de ‘alumni’ da ULHT, excepto os que ocupam cargos com formação específica não fornecida pela ULHT, como maquilhagem de cena, design de moda e o elenco.

2.3.3.2. Estrutura

Segue-se a subdivisão do videoclipe *Victimless Crime* em três blocos principais: apresentação, desenvolvimento e desfecho, cada um composto por diferentes sequências. Os critérios para a divisão destas unidades pertinentes de leitura foram os mesmos propostos por Tarín: lugar, personagem, acção e função dramática. Elas seguem a apresentação diegética, numa sequência ordinária, com continuidade cronológica e algumas elipses temporais.

I. Apresentação [00:09-01:15]

- a) Paralisados [00:09-00:14]
- b) Primeiras Respirações [00:14-00:26]
- c) Olhares [00:26-00:37]
- d) Apresentação do Homem de Branco [00:37-00:41]
- e) Interações e ritmo [00:41-00:53]
- f) Deslocações e contacto físico [00:53-00:65]
- g) Primeira busca do Homem de Branco [01:05-01:15]

II. Desenvolvimento [01:15-02:51]

- a) Sedução [01:15-01:20]
- b) Dança [01:20-01:32]
- c) Segunda busca do Homem de Branco [01:32-01:55]
- d) Exaltação [01:55-02:01]
- e) Libertação e surgimento da cor vermelha [02:01-02:11]
- f) Pares sensuais [02:11-02:29]
- g) Êxtase [02:29-02:40]
- h) 'Quase-beijo' [02:40-02:51]

III. Desfecho [02:51-03:32]

- a) Última busca do Homem de Branco [02:51-03:03]
- b) Constatação [03:03-03:14]
- c) Quebra e dispersão [03:14-03:19]
- d) Isolamento final do Homem de Branco [03:19-03:32]

2.3.3.3. Sequências

Segue-se a exposição da análise textual respeitante à sequenciação³⁸ e sua descrição segundo os parâmetros fílmicos e de ‘mise en scène’ definidos por Tarín.

I. Apresentação [00:09-01:15]

I. a) Paralisados [00:09-00:14]

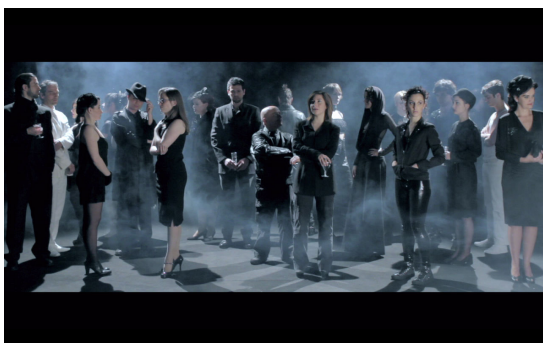


Figura 4, Plano 1

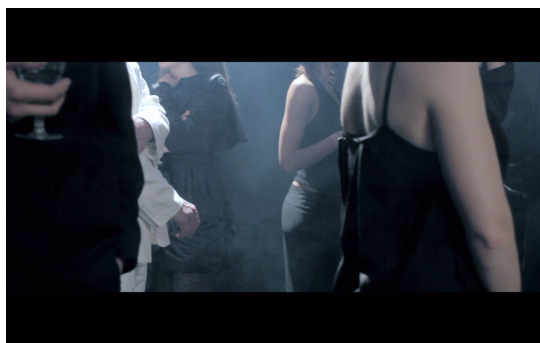


Figura 5, Plano 2

O primeiro plano, Figura 4, do videoclipe é um ‘establishing shot’ que situa o espectador no espaço. A entrada do plano coincide com a entrada da música.

É retratado um cenário totalmente negro, onde todas as personagens, igualmente vestidas de negro, se encontram de pé. O movimento ascendente do fumo branco permite deslindar que esta não é uma imagem estática, mas que as personagens estão, por alguma razão, paralisadas. Não há contacto físico ou visual entre as personagens.

No segundo plano, Figura 5, um ‘dolly shot’ lateral ao nível da cintura, revela parcialmente o Homem de Branco que, lentamente move uma mão.

Embora a rapidez de montagem não permita imediatamente contemplar todas as personagens, aos poucos é possível decifrar a variedade de idades, géneros e enquadramentos temporais das mesmas. É portanto, impossível enquadrar com certeza a narrativa, temporal e espacialmente.

³⁸ Naquilo que se entende por sequência o “tipo de unidad narrativa, es el segmento “activo”. Estos fragmentos son [...] modelados y dominados por la unidad de acción, dependen del lugar o del personaje. Conservan un espacio dominante y un juego de personajes.” (TARÍN, 2006, p. 45). Assim, entenda-se por subsequência, uma porção menor da sequência, em que se particulariza uma acção específica ou um menor número de personagens.

I.b) Primeiras Respirações [00:14-00:26]



Figura 6, Plano 3



Figura 7, Plano 4

O terceiro plano, Figura 6, é um ‘close up’ em ‘dolly shot’ lateral, que entra na primeira batida rítmica da música. Mostra o olhar vidrado de uma mulher – Mulher dos Anos Cinquenta - e aos poucos revela, em segundo plano, o Homem de Tronco Nu, que descongela para respirar profundamente. O plano número quatro, Figura 7, um ‘medium dolly shot’ lateral contrapicado, dá continuidade ao plano anterior e generaliza a acção: várias personagens vão, gradualmente, respirando e movendo-se. É também este plano que dá entrada à voz e à letra da música “After all of the times I said I love you [...]”.

I.c) Olhares [00:26-00:37]

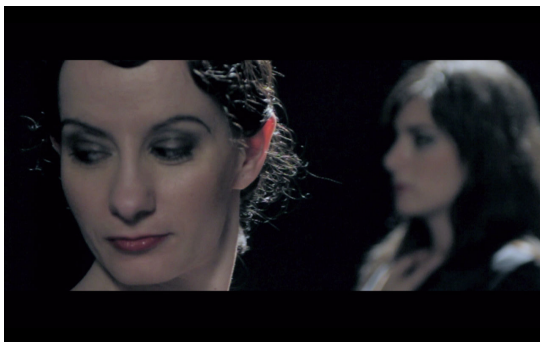


Figura 8, Plano 5



Figura 9, Plano 9

A sequência 'I. c) Olhares', inicia-se com um 'close up', Figura 8, em 'slow motion'. Este muda de profundidade de campo para nos mostrar, primeiro, a Mulher com Plumas, de olhar fixo num ponto fora de campo e depois, a Mulher dos Anos Vinte, que olha por cima do ombro, igualmente para alguém fora de campo. Os dois planos subsequentes repetem esta acção para duas outras personagens. Uma vez que os olhares se dirigem para fora de campo, em direcções distintas, é possível imaginar que estes olhares se cruzam entre si, mas essa interacção não é uma interpretação obrigatória. O Plano oito dá início ao contacto visual dentro de campo, entre a Mulher dos Anos Setenta e o Homem de Trono Nu. O sorriso atrevido é captado em continuidade no Plano nove, Figura 9. Neste, um 'medium dolly shot' lateral, assiste-se a uma movimentação geral de cabeças que buscam olhares e esboçam sorrisos.

I.d) Apresentação do Homem de Branco [00:37-00:41]



Figura 10, Plano 10 a)



Figura 11, Plano 10 b)

O Plano dez, Figuras 10 e 11, o único desta sequência, introduz a narrativa respectiva ao Homem de Branco, e evidencia-o dramaticamente. É um 'medium shot' que começa por mostrar o olhar distante do Homem de Branco, Figura 10. Continuamente, este busca algo, ou alguém, fora de campo, e fixa o olhar, Figura 11. O Plano dez, que tem a duração aproximada de quatro segundos, coincide com a frase da letra "The way I look into your eyes".

I. e) Interações e ritmo [00:41-00:53]

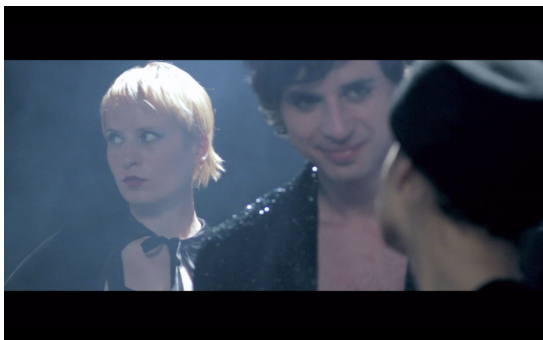


Figura 12, Plano 14

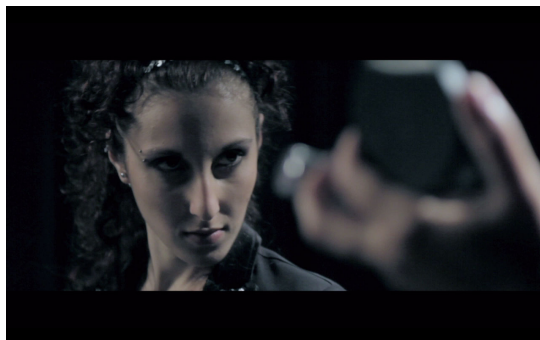


Figura 13, Plano 18

Na sequência 'I. e) Interações e ritmo', são empolados os movimentos das personagens através do 'raccord' entre estes e a batida da música. São exemplos disso, os movimentos de pescoço bruscos, o fechar do 'Zippo', e a marcação do ritmo com a mão, nos Planos 11, 12 e 13, respectivamente. A evidência da batida musical e das acções das personagens, acelera o ritmo narrativo bem como a montagem. Os planos, que até aqui tinham a duração de três a seis segundos, são agora intervalos com cerca de um segundo.

O Plano 12 introduz o primeiro jogo de olhares entre a Homem de Gabardine e a Mulher Loira, que é sequenciado no Plano 14, Figura 12. A relação entre estas duas personagens tornar-se-á numa pequena subnarrativa integrada.

Os quatro planos que se seguem, de 15 a 18, Figura 13, são o primeiro momento de quebra assumida de 'raccord', onde se utiliza a técnica do 'jump cut'³⁹: Através da montagem rápida entre planos da mesma personagem – Mulher com Lantejoulas –, com escalas e ângulos diversos, atinge-se aqui uma muito curta duração de planos, com poucos milésimos de segundo. O Plano 15 tem apenas onze fotogramas. Esta subsequência em 'jump cut' acontece, quase totalmente, num intervalo musical não letrado.

Os planos seguintes narram, alternadamente e em gestos sugestivos, a decisão da Mulher Loira de ir ao encontro do Homem de Gabardine, e a preparação da provocação da Mulher com Lantejoulas.

³⁹ 'Jump Cut' é um corte elíptico que aparenta ser uma interrupção numa só tomada ou plano. As três formas possíveis de 'jump cut' são: a alteração instantânea da personagem sobre um fundo constante; o inverso da anterior; um híbrido das duas primeiras.

I. f) Deslocações e contacto físico [00:53-01:05]



Figura 14, Plano 23



Figura 15, Plano 28

O Plano 23, Figura 14, encabeça uma sequência de deslocações e aproximações entre personagens. A Mulher de Lantejoulas sugere, com uma dança de ombros, um convite dirigido à Mulher dos Anos Cinquenta.

O Plano 28, Figura 15, é o primeiro de mais uma montagem na técnica de 'jump cut', que conta o acender do cigarro e o primeiro contacto físico entre o par Homem de Gabardine e Mulher Loira. A subsequência de 'jump cuts' é inesperada e enfatiza o ritmo base da música, uma vez que cada corte acontece em 'raccord' com a batida.

Os últimos dois planos, 30 e 31, narram o princípio de mais uma subnarrativa: primeiro, num 'medium shot', a Mulher de Rede aproxima-se bruscamente da Mulher dos Anos Vinte; depois, num 'close up', trocam um olhar cúmplice.

I. g) Primeira busca do Homem de Branco [01:05-01:15]

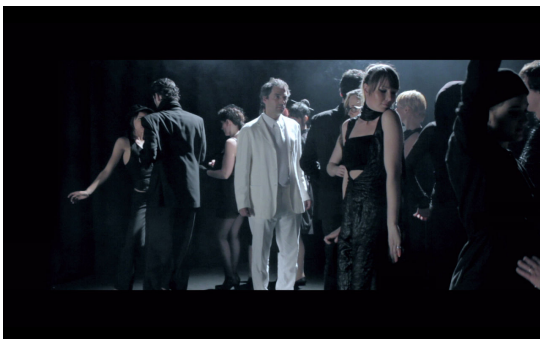


Figura 16, Plano 32

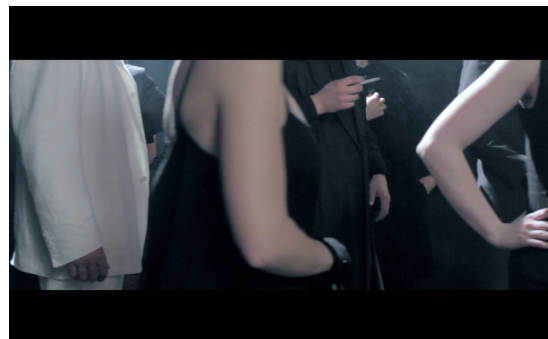


Figura 17, Plano 33

A sequência ‘I. g) Primeira busca do Homem de Branco’, volta a dar enfoque ao protagonista. Este é lembrado no Plano 31 através de um ‘dolly shot’ lateral ao nível da anca, seguindo-se um ‘long shot’, Figura 16, onde o Homem de Branco olha em frente e ameaça um passo. Este plano, bem como os restantes dois planos da sequência, isolam o Homem de Branco contra as personagens de negro, esclarecendo a diferença entre este e aquelas. Esta sequência parece ter uma passada mais lenta, contando com planos de dois a quatro segundos.

II. Desenvolvimento [01:15-02:51]

II. a) Sedução [01:15-01:20]

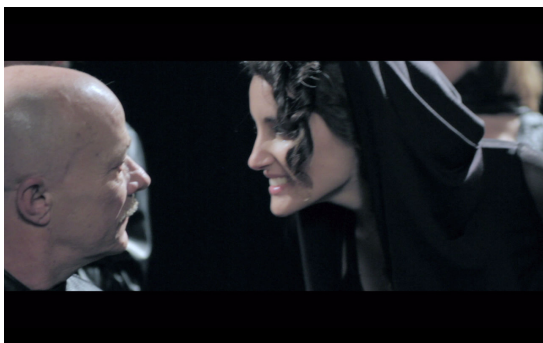


Figura 18, Plano 39



Figura 19, Plano 41

O bloco ‘II. Desenvolvimento’, marca o seu início através do contraste rítmico com a sequência anterior. “So give me what you took from me” é a frase que abre a sequência ‘II.a) Sedução’. Nesta, os cortes voltam a ter uma cadência acelerada em que cada plano tem, por norma, menos de um segundo. O movimento domina os enquadramentos fechados. O primeiro plano, 34, introduz o sub-enredo de sedução entre a Mulher de Boné e o Homem de Smoking. Esta desloca-se pelo espaço, levando-o consigo. Em seguida é repescado o par que fuma. Há uma rápida alternância entre estes dois pares até ao Plano 38. O Plano 39, Figura 18, apresenta a mordidela atrevida que a Mulher de Capuz lança ao Homem de Bigode. O ‘dolly shot’ lateral que se segue capta a continuidade da acção e insere o único ‘medium shot’ da sequência. Esta termina no Plano 41, Figura 19, em simultâneo com a deslocação da Mulher de Boné.

II. b) Dança [01:20-01:32]

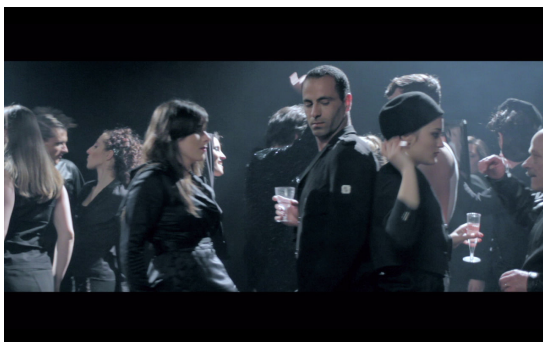


Figura 20, Plano 50

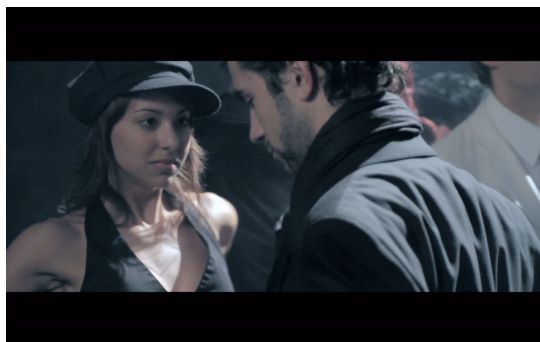


Figura 21, Plano 52

“Believe me when I tell you that [...]” abre a sequência ‘II. b) Dança’. O último plano da sequência anterior e o primeiro desta, constituem um ‘jump cut’. No entanto, o ‘close up’ que inicia a sequência ‘II. b) Dança’, ocupa esse lugar por ser o primeiro em que uma das personagens dança assumidamente. O ‘medium shot’ que o segue alarga esse acto às restantes personagens, tanto em primeiro, como em segundo plano. Surge um novo encadeamento de três planos, também em ‘jump cut’, para as rotações entre Homem de Gabardine e Mulher Loira. O rodopio de um novo casal, Mulher com Plumas e Homem Militar, antecede mais um olhar entre as oscilações corporais da Mulher de Boné. Dois curtos planos, um ‘close up’ e um ‘medium shot’, Figura 20, referem o momento de indecisão do Homem Militar, entre duas mulheres. A sequência termina com um rápido ‘jump cut’ de três planos, Figura 21, que sincroniza os cortes com as sílabas “Oh na na na na”, da letra. Neste, é explorado o olhar tentador da Mulher de Boné.

II. c) Segunda busca do Homem de Branco [01:32-01:55]

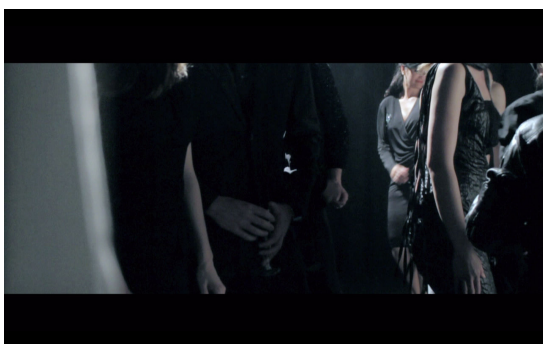


Figura 22, Plano 55

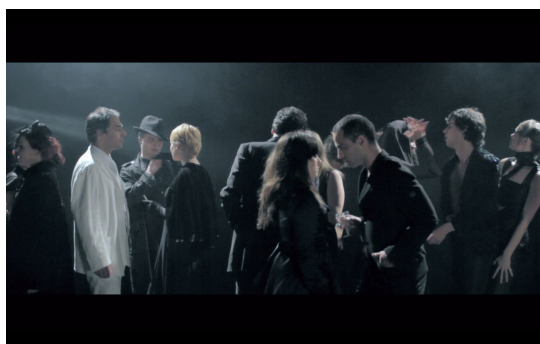


Figura 23, Plano 59

Esta sequência é composta apenas por seis planos, todos com duração superior a dois segundos. O ritmo é pausado, em parte devido à utilização das imagens em 'slow motion', mas também devido ao compasso mais lento da música. A letra, ao longo de toda a sequência, é cantada pelas vozes de acompanhamento femininas, e é uma repetição cadenciada da palavra "No".

Abre com um 'close up' do Homem de Branco que, mais uma vez, perscruta o espaço com o olhar. O 'over the shoulder' ao nível da anca que se segue, Figura 22, é um plano semi-subjectivo⁴⁰ que faz coincidir parcialmente o ponto de vista do espectador, com o ponto de vista do Homem de Branco. Revela-se novamente o contracampo correspondente a um 'cowboy shot' do Homem de Branco.

O 'dolly shot' que sucede contrapõe a estabilidade física do Homem de Branco e a agitação dos que o rodeiam. Um novo 'cowboy shot', desta vez contrapicado precede o último plano da sequência.

Este, Figura 23, revela um horizonte onde as personagens de preto dançam, contrariamente ao Homem de Branco. O final do plano e da sequência acontecem logo após a introdução de uma luz forte e perpendicular, que rompe o espaço negro. O troço da música correspondente ao tempo destes dois planos não é letrado.

II. d) Exaltação [01:55-02:01]



Figura 24, Plano 60

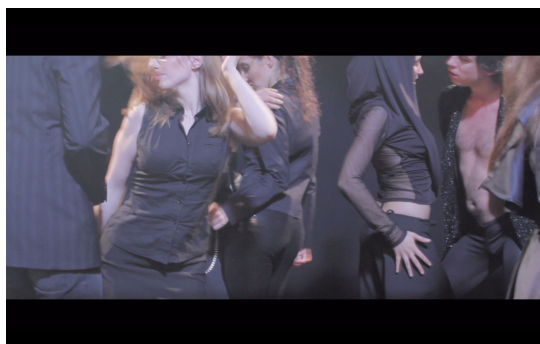


Figura 25, Plano 61

⁴⁰ Um plano semi-subjectivo é aquele que corresponde apenas parcialmente à visão da personagem, ou seja, "nem absolutamente coincidente com o olhar dos personagens, nem absolutamente distante dele" (GRILO, 2002, p.24)

O Plano 60, Figura 24, marca a entrada de uma nova sequência com uma nova frase musical: “After all of the times you turned your back on me”. O plano mostra a maioria das personagens nele presentes, de costas, contornadas pelo brilho da luz, que por sua vez cria um ‘flare’ na lente⁴¹. O plano tem uma duração inferior a um segundo, como a grande maioria dos planos desta sequência. A este segue-se um ‘dolly shot’ lateral ao nível do tronco, que exclui as cabeças das personagens, dando primazia aos movimentos corporais, agora mais amplos, Figura 25. Uma nova subsequência em ‘jump cuts’ é formada por quatro planos descritivos da expressão e dinâmica entre a Mulher dos Anos Setenta e o Homem de Bigode.

II. e) Libertação e surgimento da cor vermelha [02:01-02:11]



Figura 26, Plano 69

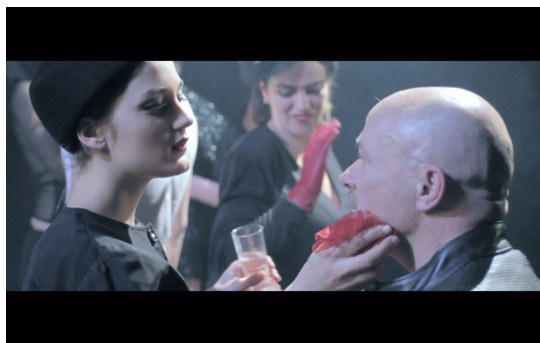


Figura 27, Plano 74

O Plano 66, o primeiro da sequência ‘II. f) Libertação e surgimento da cor vermelha’, desacelera o ritmo criado pelos rápidos ‘jump cuts’ anteriores. Em ‘slow motion’, a Mulher de Óculos sugere o desabotoar da camisa, movimento que só é concretizado nos Planos 68 e 69, Figura 26. Os dois últimos formam juntos, um novo ‘jump cut’. É no plano que intercala esta acção que surge, pela primeira vez, um adereço de cor vermelha, o colete do Homem de Colete. Esta personagem é protagonizada pelo vocalista da banda Soulbizness mas, em nenhum ponto do videoclipe, ele é identificado como tal. Neste plano, como noutros deste bloco, o corte é feito durante o ‘lens flare’.

⁴¹ ‘Flare’ é o efeito causado pela incidência de luz directa sobre a lente, também chamado brilho de lente.

Sucedem-se os mesmos planos que anteriormente, ainda alternados, onde surgem sucessivamente adereços de cor vermelha, como um lenço e um soutien Figura 26. O Plano 73, tendo um enquadramento mais aberto que os anteriores, abrange várias personagens que dançam livremente adornadas com vermelho.

O Plano 74, Figura 27, o mais longo da sequência, retrata um gesto assumido de sedução por parte da Mulher dos Anos Setenta, que utiliza um lenço de renda vermelho para tocar no rosto do Homem de Bigode. Este plano tem a mesma duração que a sílaba “su”, da palavra “self-assured”, prolongada na música por quase três segundos.

II. f) Pares sensuais [02:11-02:29]



Figura 28, Plano 76

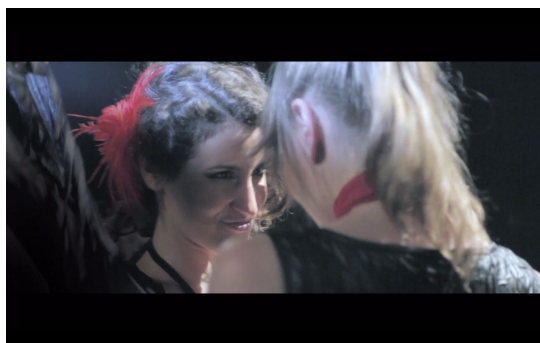


Figura 29, Plano 78

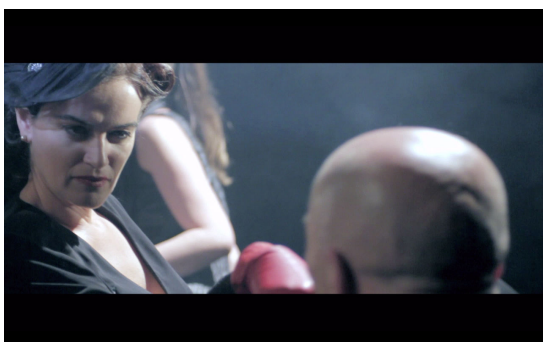


Figura 30, Plano 83



Figura 31, Plano 103

No Plano 75 assiste-se à formação de pares de personagens que procuram um espaço para dançar. Setenta e seis e 77 são os planos que aproximam a narrativa de dois casais fulcrais já conhecidos: Mulher com Plumas e Homem Militar; Mulher de Boné e Homem de Smoking, Figura 28. O ‘close up’ do Plano 78, Figura 29, reintroduz a Mulher de Capuz, agora integrada num outro casal composto por ela e pela Mulher de Gargantilha.

Este é o primeiro de cinco curtos planos montados segundo a técnica de ‘jump cut’. Os cortes dinamizam a dança das personagens e surgem sincronizados com as batidas da música. “You spend your time” é a frase que reaviva a presença da Mulher dos Anos Cinquenta, que surge no Plano 83, Figura 30, desafiando o Homem de Bigode para uma dança. Esta é concedida nos Planos 86 e 87. Os planos intercalares retomam as aproximações dos dois casais que iniciaram a sequência, que a encerram no Plano 103, Figura 31. Em ‘slow motion’ e ao som da palavra “crime”, Mulher de Boné e Homem Militar – de casais distintos – trocam um olhar comprometedor.

II. g) Êxtase [02:29-02:40]

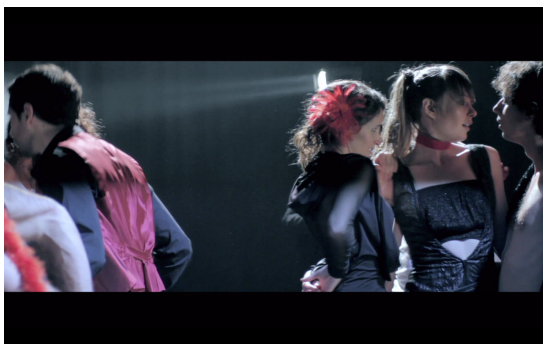


Figura 32, Plano 107

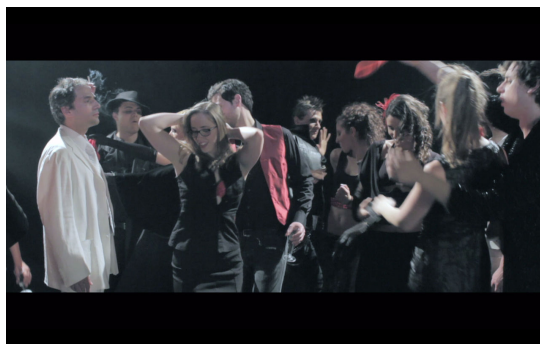


Figura 33, Plano 110

Uma inflexão notória na música e a entrada da frase “So give me what you took from me”, dão início à sequência, cujo nome se deve à acção das personagens em ‘êxtase’. Nela redistribuem-se alguns dos casais já formados – a Mulher de Capuz dança com duas personagens nos Planos 105 a 107, Figura 32. Outros casais consolidam-se. Algumas personagens mantêm-se desemparelhadas, como é o caso da Mulher Oriental e do Homem de Branco Figura 33. Os planos são curtos e captam o movimento das personagens, muito amplo no caso de quem dança e muito intenso, no caso dos casais cujos rostos estão muito próximos. A sequência conclui com o ‘close up’ do Plano 118, do Homem de Branco que, mais uma vez, imóvel e de olhar penetrante, se encontra cercado de movimento e volúpia.

II. h) 'Quase-beijo' [02:40-02:51]

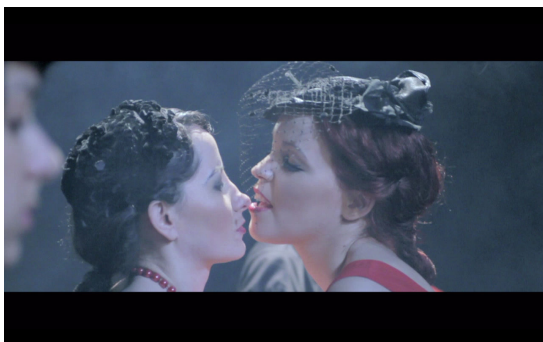


Figura 34, Plano 121

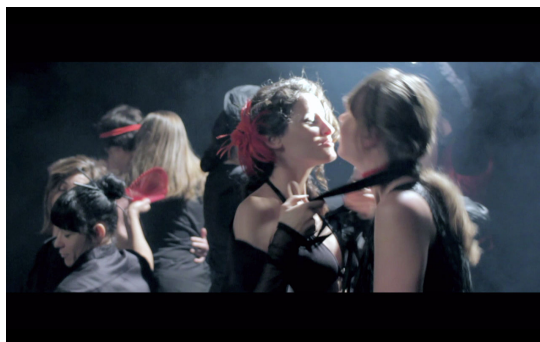


Figura 35, Plano 129

A última sequência do bloco 'II. Desenvolvimento', encerra a rampa de libertação das personagens. A atenção é colocada sobre três casais: Mulher dos Anos Vinte e Mulher de Rede, Figura 34; Mulher de Boné e Homem de Smoking; e Mulher de Capuz e Mulher de Gargantilha, Figura 35. Alternada e gradualmente, estes casais aproximam-se, tornando expectável um beijo que nunca acontece. A sequência intercala planos com duração de cerca de dois segundos e subsequências em 'jump cut'. O último plano, Figura 35, surge no final da frase "We ain't got no more strings attached"⁴², contrariando a acção da Mulher de Capuz, que prende a sua parceira com um cordel.

III. Desfecho [02:51-03:32]

III. a) Última busca do Homem de Branco [02:51-03:03]



Figura 36, Plano 131

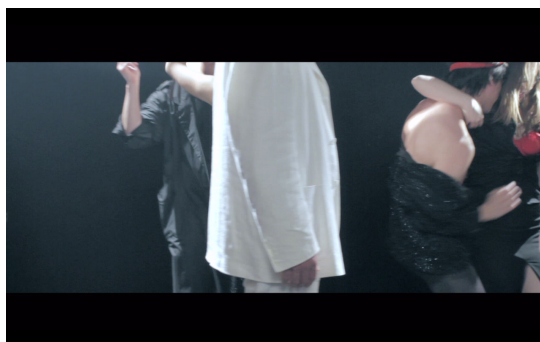


Figura 37, Plano 132

⁴² 'não temos mais amarras que nos prendam', tradução do autor.

Esta sequência corresponde ao princípio do fim do videoclipe. Toda ela decorre durante a última busca do Homem de Branco, feita em três planos, cada um deles com mais de três segundos, e num total de doze segundos. Os planos são longos relativamente aos anteriormente usados no videoclipe e em 'slow motion', demarcando uma quebra rítmica com as sequências prévias. O primeiro plano da sequência corresponde a um 'medium shot' do Homem de Branco. É visível a expectativa nos seus olhos. O corte para o plano que se segue a este surge com o 'flare' da luz que enche a imagem de branco. Este retoma a expressão do Homem de Branco num plano contrapicado e um pouco mais aberto, Figura 36. O último plano, um 'dolly shot' lateral ao nível das ancas, que omite as pernas e as cabeças das personagens, Figura 37, evidencia o isolamento do protagonista.

III. b) Constatação [03:03-03:14]



Figura 38, Plano 133

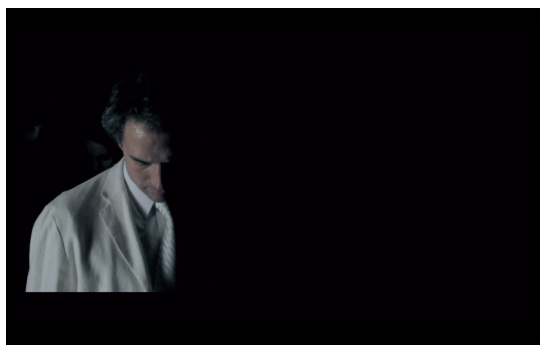


Figura 39, Plano 135

Esta sequência equivale ao clímax⁴³ da narrativa. Da contida busca do Homem de Branco resulta uma constatação. Este encerra a sua busca com o desconsolo de um cair da cabeça. A sequência é concretizada em três planos: o Plano 133, aberto e contrapicado e com a duração de seis segundos, Figura 38, em que é possível assistir às acções das personagens de preto, do Homem de Branco e ao desenho de luz; e os dois planos finais, 134 e 135, Figura 39, que particularizam a expressão do rosto do Homem de Branco em 'close up', em perfil e depois de frente.

Durante o primeiro plano da sequência, assiste-se a uma mudança radical da iluminação na cena, desaparecendo as luzes intensas que haviam sido inseridas no Plano 59, Figura 23.

⁴³ Por clímax narrativo entenda-se o momento conclusivo do conflito, imediatamente antes do desfecho.

As sequências ‘III. a) Última busca do Homem de Branco’ e ‘III. b) Constatação’ decorrem durante um período musical onde a verbalização é mínima, monossilábica e totalmente vocalizada pelas vozes femininas.

A sequência termina em ‘fade out’ para negro, recurso nunca antes usado no videoclipe.

III. c) Quebra e dispersão [03:14-03:19]



Figura 40, Plano 137

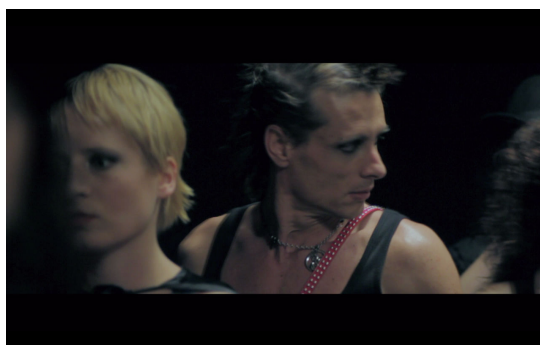


Figura 41, Plano 138

A sequência ‘III. c) Quebra e dispersão’ adiciona um desenrolar de reacções por parte das personagens de negro. Ela é desencadeada pela frase “So give me what you took from me”. Nos ‘close ups’, a Mulher de Capuz e o Homem de Crista, Figura 41, quebram repentinamente a dança e observam as pessoas em redor com estranheza. O Plano 137, um ‘pull out’ que começa em ‘close up’, Figura 40, antevê o final da narrativa. O ponto de vista afasta-se do protagonista e as personagens de negro dispersam. A sequência termina com um novo ‘fade out’ para negro durante o reerguer de cabeça do Homem de Branco, agora totalmente só sobre o fundo negro.

III. d) Isolamento final do Homem de Branco [03:19-03:32]

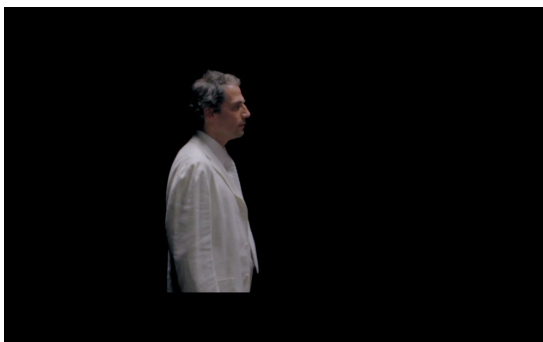


Figura 42, Plano 140 a)



Figura 43, Plano 140 b)

O isolamento final acontece com o retomar da imagem por dissolvência. Enquanto as últimas personagens de preto saem de campo, o Homem de Branco olha o vazio, Figura 42. Finalmente, imóvel e isolado, a música termina com um 'fade out' sonoro, seguido pelo 'fade out' da imagem para negro. O ponto de vista acompanha a acção com um 'pull out', cuja escala começa em 'medium shot' e termina em 'cowboy shot', Figura 43.

2.4. Fase Descritivo-Interpretativa

A Fase Descritivo-Interpretativa concentra-se na exposição escrita da análise, resultante da descrição. Desencadeia-se a análise dos recursos expressivos: componentes do plano e relação entre som e imagem; e a análise dos recursos narrativos: 'voz-off', narração, personagens, enredo e diegese, narrador, relação entre personagens e narrador, ponto de vista e ponto de escuta, enunciação fílmica, e outros recursos que se considerem pertinentes.

Na subsequente análise de *Victimless Crime* aborda-se a descrição-interpretação dos recursos respeitantes à enunciação fílmica, subdividindo os pontos acima indicados em parcelas menores para maior pormenorização. Mais uma vez, os conteúdos respeitantes ao som são adaptados à realidade do videoclipe, omitindo-se, por exemplo, a referência à 'voz-off', a um narrador e ao ponto de escuta, e concentrando a atenção na música, na letra e na sua relação com a imagem. Perante a hipótese de consideração de outros recursos por Tarín, insere-se na exposição acerca de *Victimless Crime*, a análise do tempo e do espaço na narrativa.

2.4.1. Análise de Recursos Expressivos

2.4.1.1. Componentes do Plano

2.4.1.1.1. Duração

A duração dos planos no videoclipe *Victimless Crime* é parcialmente determinada pela relação da imagem com o som. É possível observar segmentos do mesmo em que os cortes são muito rápidos e, logo em seguida, troços em que predominam planos com maior duração. É a justaposição de segmentos com planos mais curtos e mais longos que determina a dinâmica do todo. Segundo Eco, “O tempo do discurso resulta de uma estratégia textual que interactiva com a reacção dos leitores e lhes impõe um tempo de leitura” (ECO, 1994, p.64). Vejamos:

O videoclipe obedece à curva dramática clássica em três actos⁴⁴, e é essa a razão da sua segmentação em três blocos. No primeiro bloco, ‘I. Apresentação’, os planos começam por ter uma duração média de três segundos na sequência ‘1.a) Paralisados’, e na sequência ‘1.b) Primeiras Respirações’, de cinco segundos. O ritmo das imagens acompanha o ritmo das personagens. Na sequência ‘1. c) Olhares’, dão-se os primeiros olhares entre as personagens, e a cadência das imagens acontece, aproximadamente de dois em dois segundos. O primeiro bloco apresenta um ritmo lento, sincronizando a montagem com a acção das personagens e a música.

‘II. Desenvolvimento’, o segundo bloco, é o mais dinâmico, apresentando uma grande variação de durações das imagens, e contém em si os planos mais curtos. Mais uma vez, a montagem acompanha a acção das personagens: quanto mais frenéticas elas se apresentam, mais rápida é a montagem. É neste bloco que surgem os ‘jump cuts’, activando o movimento físico dos corpos. “Com isto não quero dizer que a rapidez seja um valor em si: o tempo narrativo também pode ser retardador, ou cíclico, ou imóvel... esta apologia da rapidez não pretende negar os prazeres da lentidão” (CALVINO, 1988, p.62).

⁴⁴ Por curva clássica em três actos entende-se um tipo de estrutura dramática subjacente, dividida em três blocos. Syd Field, autor de *Screenplay* e *The Screen Writer's Workbook*, é referido como o pai do paradigma moderno dos três actos, tendo delineado a sua composição em: apresentação, confrontação, resolução.

O último bloco, 'III. Desfecho', logo após o clímax, começa com planos de dois segundos de duração aproximada. A última sequência é composta por dois planos, o último dos quais, o mais longo de todos os planos do videoclipe, tem sete segundos e encerra a narrativa.

Em *Victimless Crime*, a duração dos planos exerce ainda uma outra função que não a rítmica: a função da ênfase dramática e da modulação do tempo narrativo.

“Em segundo lugar, há a montagem expressiva, estabelecida sobre a justaposição de planos e tendo por finalidade produzir um efeito directo e exacto através do choque de duas imagens” (MARTIN, 2005, p.167).

A ênfase dramática acontece através do choque provocado pela diferença rítmica:

O referido demorado plano último, acompanha de forma continuada o isolamento do Homem de Branco. Provoca, visualmente, um grande contraste com a restante estética rápida. Em oposição ao crescendo de expectativa criado nos primeiros dois blocos, este enfatiza a desilusão do desfecho.

De forma semelhante, nas sequências 'I. d) Apresentação do Homem de Branco', 'I. g) Primeira busca do Homem de Branco', 'II. c) Segunda busca do Homem de Branco', 'III. a) Última busca do Homem de Branco', 'III. b) Constatação' e 'III. d) Isolamento final do Homem de Branco', correspondentes às acções do protagonista, a duração dos planos contraria o ritmo estabelecido para as restantes sequências.

De certa forma, o discurso lento destas sequências assinala uma 'ilha' narrativa. A acção física da personagem de branco é mais lenta, a acção psicológica mais intensa. Diz Eco em relação aos leitores de uma narrativa que, “se tivessem de esperar menos e a agitação fosse menos intensa, a catarse não seria tão plena.” (ECO, 1994, p.72). Nestas sequências os planos são longos, por vezes com mais de cinco segundos, e o tempo narrativo parece congelar, opondo-se à aceleração das personagens circundantes. A lentidão das sequências referentes ao protagonista, criam momentos de expectativa em relação ao desfecho. Como explica Eco, “A atitude de previsão do leitor constitui um aspecto fundamental da leitura, que põe em jogo esperanças e receios, bem como a tensão originada pela nossa identificação com o destino das personagens.” (ECO, 1994, p.58). A dilatação do tempo narrativo exclusivamente aplicada às sequências do protagonista pretendem, portanto, diferencia-lo das restantes personagens e evidenciar a sua jornada.

2.4.1.1.2. Ângulo e Composição

Devido à especificidade da utilização dos ângulos e da composição da imagem em *Victimless Crime*, estes dois aspectos serão discutidos no âmbito do ponto de vista enquanto recurso narrativo, '2.4.2.2. Ponto de Vista'.

2.4.1.1.3. Movimentos de Câmara

Estão presentes, no objecto de estudo, três tipos de movimento de câmara: 'dolly shot' lateral, 'pull in' e 'pull out'.

O primeiro tipo de 'dolly shot', o lateral, surge aqui com três funções, que por vezes convergem no mesmo plano. A primeira função dramática, constitui a “definição de relações espaciais entre dois elementos da acção (entre duas personagens ou entre uma personagem e um objecto)” (MARTIN, 2005, p.55). Esta função é fulcral para a narrativa de *Victimless Crime*, uma vez que é precisamente a progressão da relação espacial entre as personagens, que define a acção das mesmas. Quer isto dizer que a narrativa progride em conformidade com a aproximação das personagens, e que encerra com o afastamento das mesmas. No que respeita à acção central do protagonista, é precisamente a ausência de relação com outro personagem que estabelece o fio narrativo. Note-se como, no 'dolly shot' lateral do Plano 132, Figura 37, se evidencia o isolamento do Homem de Branco, que leva ao clímax da acção.

A segunda função dramática do 'dolly shot' lateral é descritiva “de um espaço ou de uma acção possuindo um conteúdo material ou dramático único e unívoco” (MARTIN, 2005, p.55). O Plano nove, Figura 9, por exemplo, descreve o espaço onde se situam as personagens, a sua distribuição e os vários olhares entre elas.

Por fim, está presente nos 'dolly shots' laterais, a função rítmica:

“A câmara, perpetuamente móvel, cria uma espécie de dinamização do espaço, o qual, em vez de permanecer como um quadro rígido, se torna fluido e vivo: as personagens têm o aspecto de ser arrastadas num movimento balético (quase se poderia falar de uma função coreográfica da câmara na medida em que é ela que dança); por outro lado, modificando a cada instante o ponto de vista do espectador, os movimentos incessantes da câmara desempenham um papel análogo ao da montagem e acabam por conferir ao filme um ritmo próprio que é um dos elementos essenciais do seu estilo.” (MARTIN, 2005, p. 57)

É por uma questão de imposição de ritmo, correspondente ao momento da narrativa, que diferentes ‘dolly shots’ laterais, têm velocidades distintas. O Plano quatro, Figura 7, o segundo ‘dolly shot’ do videoclipe, é muito lento, concordando com a acção das personagens no princípio da narrativa. Distintamente, o Plano 61, Figura 25, presente na sequência ‘II. d) Exaltação’, produz um efeito de enorme dinamismo pela sua aceleração.

Quanto aos ‘pull in’, estes acontecem pontualmente e de forma subtil, nos planos frontais do protagonista, nomeadamente no Plano dez, Figuras 10 e 11, em que este é apresentado, e no ‘close up’ do Plano 54 que encabeça a sequência ‘II. c) Segunda busca do Homem de Branco’. Aqui, os ‘pull in’ pretendem “acentuar dramaticamente uma personagem ou um objecto destinados a representar uma função importante no desenrolar da acção” (MARTIN, 2005, p.56).

Por fim, vejamos como se comporta o ‘pull out’, estritamente aplicado aos Planos 134, 137 na Figura 40, e 140 nas Figuras 42 e 43, que encerram o videoclipe:

“O movimento de charriot para trás, para além do seu valor especial que conota o afastamento físico em relação a um local, desempenha outras funções, ora comunicando a distância psicológica de uma dada situação, ora revelando progressivamente uma situação narrativa inesperada, ora inserindo a personagem num ambiente mais vasto.” (MAZZOLENI, 2005, p.101)

Os referidos planos retratam as acções físicas e psicológicas do Homem de Branco após o ‘situação narrativa inesperada’ de constatação. Comunicam ainda a ‘distância psicológica’ criada por esse momento e confirmada pelo decair da cabeça. Ao mesmo tempo, acentuam o ‘afastamento físico’ das restantes personagens e ‘inserem’ os Homem de Branco num novo contexto de espaço vazio e isolamento.

2.4.1.1.4. Escala

É utilizada uma grande variedade de escalas de plano na totalidade da duração do videoclipe. As escalas com maior representatividade correspondem a:

‘Long shots’ ou ‘extreme long shots’

Os ‘extreme long shots’ surgem com pouca frequência em *Victimless Crime*. Aparecem, estrategicamente, sempre que se torna necessário designar a totalidade da cena.

É o caso do Plano um, Figura 4, em que se apresenta o ambiente, a situação e as personagens e que por ocupar este lugar é, mais correctamente, denominado ‘establishing shot’. Por sua vez, o Plano 59, Figura 23, inserido após a sequência ‘II. c) Segunda busca do Homem de Branco’, dedicada às acções do Homem de Branco, reintroduz o ritmo da dança das personagens de negro e estabelece um marco narrativo que corresponde à mudança de luz, à qual se segue a última aceleração rítmica antes do clímax. Mais do que uma função descritiva, em *Victimless Crime*, “o plano de conjunto exprime, portanto, a solidão” (MARTIN, 2005, p.48). Muito exemplificativo é o derradeiro momento do Plano 140, Figura 43, em que o protagonista se transforma numa silhueta minúscula, abandonada num cenário negro.

‘Medium shots’

Os planos onde a figura humana é filmada da cintura para cima, ocorrem frequentemente, antes ou depois de um grande plano. Nestes casos, enquadram uma acção particular num contexto mais alargado, como no Plano 50, Figura 20. “Dois curtos planos, um ‘close up’ e um ‘medium shot’, Figura 20, referem o momento de indecisão do Homem Militar, entre duas mulheres.” Aqui, não só se situa uma acção, como se relacionam duas, ou mais fracções, no todo. No processo narrativo de *Victimless Crime*, a expressão de correlações entre personagens e entre casais é fulcral, como veremos no ponto ‘2.4.1.1.6. Localização do Plano Relativamente à Montagem’.

‘Close ups’ e ‘Extreme Close ups’

A escala do rosto é a mais frequente no videoclipe. O ‘close up’ “[...]transmite uma maior intimidade ao actor dentro da cena, porque destaca da sua face as expressões e os gestos mais íntimos.” (VIVEIROS, 2005, p.30). O olhar, a intimidade e a reacção ao outro, são componentes fulcrais para a compreensão da narrativa de *Victimless Crime*. A frequência dos ‘close ups’ permite identificar a progressão das interacções subtis entre personagens. Favorece, ainda, a criação do ponto de vista de focalização interna na terceira pessoa, em que o espectador é colocado dentro da acção, conceito este que será desenvolvido no ponto ‘2.4.2.2. Ponto de Vista’.



Figura 44, Plano 54

“O grande plano permite um trabalho psicológico das personagens” (VIVEIROS, 2005, p.30), intensamente explorado nas sequências que narram as acções do Homem de Branco. O exercício de caracterização desta personagem através da expressão facial é, a par da sua busca, o fio condutor da narrativa. Inclusivamente, é nestas sequências que se concentram, predominantemente, as imagens em ‘slow motion’, associadas aos ‘close ups’ e ‘extreme close ups’, como no Plano 54, Figura 44; Plano 135, Figura 39; e Plano 137, Figura 40: “A sequência conclui com o ‘close up’ do Plano 118, do Homem de Branco que, mais uma vez, imóvel e de olhar penetrante, se encontra cercado de movimento e volúpia”.

Pela sua escala e pelo recurso ao ‘slow motion’, os ‘close ups’ do Homem de Branco marcam “um mínimo de movimento para um máximo de unidade reflectora e reflectida sobre o rosto” (DELEUZE, 2004, p.125).

2.4.1.1.5. Profundidade de Campo

A profundidade de campo permite, num espaço povoado de elementos, destacar uns, ou um destes elementos, em relação aos outros, através do foco. Mais do que uma opção estética, a profundidade de campo assume em *Victimless Crime* uma função narrativa.

Vejamos os planos contíguos 54, 55 e 56. No Plano 54, Figura 44, muito embora este se restrinja a um enquadramento em 'close up' dedicado ao protagonista, surgem outras personagens em primeiro plano. O recurso à profundidade de campo permite que o Homem de Branco mantenha o protagonismo desejado, mesmo que em segundo plano, uma vez que as restantes personagens que o enquadram se encontram desfocadas. Em seguida surge o Plano 55, Figura 22. Este vive precisamente da relação entre elementos criada pela profundidade de campo. Ou seja, tratando-se este plano de um ponto de vista semi-subjectivo, a relação dos elementos desfocados e em foco, corresponde ao Homem de Branco e à sua visão, ou um 'over the shoulder'. O efeito de foco e desfoque sobre as personagens de negro que deambulam no plano, equivalem à busca não concretizada do protagonista. Esta procura, por não ser findada, vê-se continuada no Plano 56, o contra-plano que retoma o foco do protagonista e o desfoque das restantes personagens.

Recorre-se ainda à alteração da profundidade de campo, dentro do mesmo plano, ao longo de todo o videoclipe. Este recurso imagético permite, dentro do mesma continuidade espaço-temporal, variar a ênfase dramática.

No caso do Plano cinco, Figura 8, o foco óptico e dramático começa na Mulher com Plumas, que se encontra estática em segundo plano. A alteração do foco para o primeiro plano, em continuidade espaço-temporal, destaca o movimento da Mulher dos Anos Vinte, face à inércia da primeira.

2.4.1.1.6. Localização do plano relativamente à montagem

Há dois aspectos a considerar no âmbito do posicionamento dos planos.

O primeiro aspecto é a escala e o enquadramento da imagem. No videoclipe existe um intercalamento entre planos abertos e planos fechados. Deste modo é possível situar uma acção particular num conjunto de acções. Como descrito, "o 'close up' que inicia a sequência 'II. b) Dança', ocupa esse lugar por ser o primeiro em que uma das personagens

dança assumidamente. O ‘medium shot’ que o segue alarga esse acto às restantes personagens, tanto em primeiro, como em segundo plano.”

Isto leva-nos ao segundo aspecto, a evolução da narrativa. A variação da escala e do enquadramento permite narrar o aparente fenómeno de contágio que acontece entre as personagens, que despoleta uma rampa de euforia, particularizando ou generalizando uma determinada acção. Nas palavras de Deleuze, “o todo é o fio que atravessa os conjuntos, e dá a cada um a possibilidade necessariamente realizada de comunicar com outro, até ao infinito.” (DELEUZE, 2004, p.31). A consistência deste fio narrativo é particularmente importante em *Victimless Crime*. Este assume-se claramente nas acções de aproximação das personagens de negro, que por sua vez formulam uma “continuidade lógica e cronológica” (MARTIN, 2005, p.109). É nesta continuidade que se apoia a narrativa referente ao Homem de Branco, narrativa essa, extremamente residual. Esta estabelece-se unicamente num crescendo de expectativa na busca do protagonista, e a um desfecho contraditório à expectativa criada.

O segundo aspecto a considerar quanto ao posicionamento dos planos, é a fabricação de ritmo no videoclipe. Este aspecto prende-se à ‘Relação Entre Som e Imagem’, tema que será discutido no capítulo 2.4.1.2., com o mesmo nome.

2.4.1.1.7. Imagem: luz, cor e forma

Luz

Para além das subtis diferenças de luz que podem ser consideradas entre cada plano, *Victimless Crime* conta com duas alterações de iluminação aparentes. Pode-se, dessa forma, subdividir o objecto total em três partes, referentes a três tipos de iluminação. É necessário salvaguardar que esta subdivisão apenas diz respeito à luz do videoclipe, e não corresponde ao anterior fraccionamento em blocos e sequências.

A primeira parte situa-se entre o Plano um, Figura 4, e Plano 59, Figura 23, inclusive. Nela, a luz é branca, fria, estável, directamente projectada de cima e não é, em nenhum momento, visível a sua origem. Aqui, “a iluminação serve inicialmente para destacar um objecto (humano ou não) de um fundo, fazer incidir a atenção do espectador sobre ele. Tem assim um conteúdo perceptivo imediato.” (REIS, 1994, p.44). A incidência directa da luz sobre as personagens destaca-as do fundo que, sendo negro, desaparece totalmente e cria um ambiente inconcreto. A força branca da luz “nos contrastes como intensificador da

narrativa – como na oposição entre a claridade e as sombras” (Reis, 1994, p.44) é, igualmente, um artifício utilizado ao longo do videoclipe.

O momento de transição da primeira para a segunda parte, acontece durante o Plano 59, Figura 23. A alteração da luz pertence à acção, é visível e o enquadramento da imagem permite, neste plano, localizar a origem da luz e o momento do seu surgimento. Um feixe de luz, colocados no canto superior esquerdo imagem, surge visivelmente na extremidade do enquadramento. Há, na verdade, dois feixes de luz, o primeiro já referido, e o segundo, que está localizado no canto oposto da cena, que só se torna aparente nos planos seguintes. O Plano 60, Figura 24, acrescenta ainda uma luz branca intermitente - ‘strobe’⁴⁵ -, que é perceptível nos corpos dançantes. Os dois feixes rasgam o espaço através da névoa branca e movimentam-se horizontalmente, embatendo a cada momento em personagens diferentes. O plano acima referido é exemplificativo da utilização expressiva dos feixes de luz. A sua movimentação provoca um efeito de progressivo ‘lens flare’ que, ao atingir o máximo de incidência sobre a mesma, transforma a imagem no clarão e é, muitas vezes, pretexto para a colagem de um novo plano. O movimento dos feixes e a intermitência dos ‘strokes’ intensificam o ritmo das imagens. Funciona como “analogia de conteúdo dinâmico, quer dizer, baseado em movimentos análogos de personagens ou de objectos” (MARTIN, 2005, p.112): a luz tem, nesta parte, uma função estimulante, coreográfica e narrativa, na medida em que estende a exaltação das personagens ao ambiente que habitam.

O termo desta parte e o início da próxima dão-se no decorrer do Plano 133, Figura 38. Feixes e ‘strokes’ desaparecem visivelmente, durante a ‘constatação’ do Homem de Branco. A luz é agora semelhante à inicial, embora menos intensa e branca. A dissipação do fumo branco e a incidência da luz sobre os limites físicos do espaço tornam o ambiente mais próximo de uma realidade palpável e menos abstracto do que nas duas primeiras partes.

Embora as alterações de luz não tenham uma correspondência imediata com os blocos em que o videoclipe foi seccionado para fins analíticos, é notório que as três aparências de luz descritas funcionam simbolicamente, apoiando e consolidando a narrativa.

Para melhor compreensão da utilização da luz, consultar a ‘Bíblia Visual’ para o videoclipe *Victimless Crime* (cf. Apêndice VI).

⁴⁵ Luz estroboscópica que provoca um efeito de intermitência.

Cor

Não obstante as possíveis interpretações pessoais da aplicação da cor, em *Victimless Crime*, esta funciona como metáfora plástica, “trazendo consigo um elemento explicativo útil para a condução e a compreensão da narrativa.” (MARTIN, 2005, p.119-120). À semelhança do trabalho da luz, o contraste cromático de que são alvo as personagens, pela sua caracterização e figurinos, evidenciam, através do paradoxo branco-preto, a narrativa principal, correspondente ao Homem de Branco, em relação às narrativas secundárias, correspondentes às restantes personagens de negro. O paradoxo cromático aplica-se às personagens como “afirmação aparentemente auto-contraditória, cujo significado subjacente é apenas revelado através de escrutínio criterioso. O propósito de um paradoxo é prender a atenção e gerar novos pensamentos.” (ENCICLOPEDIA BRITANICA, 12/08/2010)

A improbabilidade da composição cromática tem ainda a função de distanciar o contexto espacio-temporal do âmbito do real, conferindo-lhe um aspecto teatralizado.

Por sua vez, a cor vermelha surge associada à sequência ‘II. f) Libertação e surgimento da cor vermelha’. Os elementos de cor vermelha são, mais concretamente, objectos pessoais que as personagens transportam e que utilizam com um fim: o contacto com o outro. Vejamos alguns exemplos distintos:

Os Planos 68 e 69, Figura 26, continuam a acção que dá origem ao surgimento do primeiro objecto vermelho. Quando a Mulher de Óculos se liberta da sua camada de roupa exterior e exhibe uma peça de ‘lingerie’ vermelha, o seu par procede da mesma forma, removendo o ‘blazer’ e mostrando um colete vermelho. Comunicam por mimesis⁴⁶.

O Plano 76, Figura 28, compila dois actos comunicativos da mesma índole. Os dois casais em primeiro plano utilizam os objectos vermelhos – uma gravata e uma tira de plumas – como auxiliares para aproximação física.

⁴⁶ Mimesis designa o acto ou capacidade de imitar; copiar, reproduzir ou representar. Em *Victimless Crime* a mimesis é um conceito central no sentido da reprodução dos actos das personagens, que por sua vez leva à engrenagem essencial da narrativa.

Oitenta e três, Figura 30, é um plano elucidativo do gesto enquanto comunicação com o outro. Uma mão que se estende dentro de uma luva vermelha transmite um convite para dançar.

O surgimento da cor vermelha é progressivo e, à semelhança das próprias acções das personagens de negro ao longo da narrativa, parece acontecer por contaminação, de umas personagens para as outras.

A cor vermelha assinala os momentos de comunicação entre personagens como pontos extraordinários. Explicita a grande importância deste acto como tema e, mais uma vez, estabelece o paradoxo entre as personagens de negro e a personagem de branco. O preto e o branco, aplicados às diferentes personagens, cumprem a função de os diferenciar, estabelecendo pólos opostos. Estes pólos correspondem precisamente às acções de uns e do outro: todos procuram a comunicação; estes alcançam-na até certa medida; aquele não é bem sucedido nessa 'Busca'.

Forma

O aspecto da imagem adoptado para *Victimless Crime* é acentuadamente horizontal – 2.35:1. A ausência de espaço evasivo no sentido vertical, confina as personagens a uma margem de acção estritamente horizontal. A limitação do campo visual, especialmente nos planos gerais, é correspondente ao espaço total da acção das personagens. Mais, ela acentua a distância inicial entre os personagens e o caminho a ser percorrido para alcançar um eventual contacto com um outro personagem.

A 'Busca' do Homem de Branco, além de psicológica, é também física. Este percorre o espaço desde a periferia até ao centro. A estreita faixa horizontal de imagem evidencia o seu isolamento no espaço, quer quando este está povoado, quer perante o vazio final.

2.4.1.2. Relação Entre Som e Imagem

Não havendo qualquer registo sonoro directo em *Victimless Crime*, que não a música de sua génese, restringe-se esta análise à afinidade entre música e imagem. São respeitantes a esta, dois tipos de relação: a mensagem e a síncrese⁴⁷.

a) Para o estudo da relação entre a mensagem e a letra da música, vejamos a classificação de Goodwin em três tipologias, assim sumariada por Carvalho:

“1) Ilustração: a narrativa visual conta a história da letra da canção; 2) Amplificação: o clipe introduz novos elementos que não entram em conflito com a letra da canção, mas associa novos sentidos e 3) Disjunção (intencional ou não) imagem e letra não têm nada em comum.” (CARVALHO, 2008, p.7)

A partir do recorte acima proposto, *Victimless Crime* assenta nos parâmetros de classificação da alínea 2) Amplificação. São estes:

- A introdução de novos elementos, não presentes na letra. “So give me what you took from me”, um dos versos, menciona os únicos dois sujeitos da história contada na letra: o sujeito na primeira pessoa, “me”, e uma segunda pessoa “you”. Não é feita alusão à idade, à raça, ou a qualquer outra característica física dos sujeitos. A voz masculina do cantor sugere o género do narrador da letra. A imagem do videoclipe dá corpo a um dos sujeitos, acrescentando elementos identificativos. O segundo sujeito permanece incógnito, como na letra. Semelhantemente, acrescenta narrativas paralelas – personagens de negro - que obedecem ao tema geral da letra: a ligação afectiva entre duas pessoas.

- A narração das imagens acrescenta uma resolução aos acontecimentos historiados na letra. Estes remontam, maioritariamente, a um tempo passado – “After all of the times”, “I looked into your eyes”, “what you took from me”. A representação visual do videoclipe omite os episódios sumariamente relatados mas acrescenta um desfecho que parte das hipóteses colocadas na letra no tempo presente: “Why should I be the only believer”, “Believe me when I tell you that; We ain’t got no more strings attached”. Assim, na diegese das imagens existe a ‘Busca’ de um personagem por algo ou alguém, a “Constatação” de insucesso nessa busca, e um ‘Isolamento’ solitário dessa mesma personagem. Estes consistem em adições ao conteúdo da letra.

⁴⁷ Síncrese, termo definido por Chion como “soldadura irresistível e espontânea que se produz entre um fenómeno sonoro e um fenómeno visual momentâneos, quando estes coincidem em um mesmo momento, independente de toda lógica racional” (CHION, 1993, p.65)

O desfecho é válido para o protagonista, como para as personagens das narrativas paralelas, que vêm as suas ligações com outras personagens interrompidas, dada a dispersão final.

A associação de novos sentidos, decorre da justaposição de elementos presentes e não presentes na letra.

b) A síncrese, como vimos, é uma das ferramentas à disposição do criador do videoclipe, para um efeito de representatividade. Em *Victimless Crime*, o sincronismo é um recurso frequente, mas não absoluto. É na relação de presença e ausência dos 'pontos de sincronização', a que se refere Chion, que se estabelece o ritmo.

Vejamos as três formas de síncrese utilizadas em *Victimless Crime* e de que forma elas influenciam o ritmo diegético.

A primeira forma de síncrese, e também a mais óbvia, é a sincronização do corte do plano com um som ou inflexão da música, por exemplo a batida.

“Um ponto de sincronização é, na cadeia audiovisual, um momento relevante de encontro síncrono entre um instante sonoro e um instante visual; o ponto no qual o efeito de “síncrese” está mais acentuado: como uma acorde musical mais afirmado e mais simultâneo que os demais em uma melodia (CHION, 1993, p.61)

Esta ocorre ao longo de todo o videoclipe, por vezes conjugada com outras formas de síncrese abaixo descritas.

As sequências de 'jump cut', por exemplo, apoiam-se nesta primeira forma de síncrese. A subsequência de 'jump cuts' respectiva ao Plano 52 Figura 21, “sincroniza os cortes com as sílabas “Oh na na na na”, da letra”. Este é um exemplo em que a sincronização determina o ritmo rápido das imagens.

“Além de responder pela dinâmica do videoclipe em geral, os pontos de sincronização influenciam também na produção de sentido de uma determinada cena.” (CARVALHO, 2008, p.8-9)

O corte que articula o Plano 58 e 59, Figura 23, ocorre durante uma batida do ritmo base da música. A síncrese acentua a passagem de um universo em que se evidenciam as acções do Homem de Branco, para um outro em que o protagonista se rodeia de

personagens que dançam, e ainda para a entrada de um novo desenho de luz. Aqui a sincronização tem uma função de 'produção de sentido'.

O segundo tipo é a correspondência de duração de um plano, à duração de uma frase musical ou frase da letra, ou a um fragmento de uma destas. O Plano 74, Figura 27, faz da duração de uma sílaba, a sua duração: "Este plano tem a mesma duração que a sílaba "su", da palavra "self-assured", prolongada na música por quase três segundos." Reforça-se assim o gesto da Mulher dos Anos Setenta e conota-se o mesmo com a frase cantada, que significa 'seguro de si'.

A terceira, e normalmente a mais subtil, é a correspondência entre um movimento – de câmara ou de um elemento interno da imagem como uma pessoa ou um objecto – e um som. Estes "pontos de sincronização podem passar despercebidos, como se fossem produtos de uma relação automática e inevitável, mas é preciso salientar que eles estão a serviço da produção de sentido e do ritmo do audiovisual." (CARVALHO, 2008, p.8)

O Plano 23, Figura 14, como toda a sequência 'l. f) Deslocações e contacto físico', a que este pertence, e a anterior sequência 'l. e) Interações e ritmo', são notáveis pela sincronização de movimentos físicos das personagens com momentos musicais. Os passos da Mulher Loira, o virar das cabeças, o compasso marcado por uma mão, as oscilações de ombros, etc. são disso modelo.

A presença deste tipo de sincronização nas sequências referidas funciona como ténue introdução rítmica. O decorrer da narrativa e a aceleração das personagens dá lugar a uma maior utilização de 'jump cuts'. É de observar que tanto o tipo de sincronização, mais ou menos subtil, como a frequência de sincronizações, influenciam o ritmo das sequências, e do todo. Ou seja, quanto mais constante e marcada é a sincronização, mais ritmada se torna a sequência; quanto mais subtil e espaçada é a síncrese, menor a percepção da cadência. Esta relação é preponderante para a produção de sentido narrativo:

Dar a compreender a narrativa através da ênfase direccionada pela construção rítmica, é dizer que a produção de sentido acontece através do ritmo, que responde "pela ênfase dramática de um plano em relação a outro" (DANCYGER, 2003, p.380.)

É através da progressão rítmica das imagens, enraizada na música, que é possível estabelecer uma curva de evolução para a acção das personagens de negro. Por sua vez, é através do contraste rítmico entre as sequências aceleradas em que são representadas as personagens de negro, e as sequências lentas em que figura o Homem de Branco, que é possível estabelecer a ênfase dramática do protagonista.

2.4.2. Análise dos Recursos Narrativos

2.4.2.1 Personagens, Enredo e Diegese

São vinte as personagens de *Victimless Crime*. Entre estas contam-se, o protagonista e dezanove personagens secundárias (cf. Anexo 2), algumas das quais melhor designadas por figurantes. Poder-se-ia proceder à caracterização de cada uma delas. No entanto, a sua relevância narrativa exprime-se enquanto todo. Em conformidade com o anteriormente observado, é na expressividade física das personagens de negro e na sua interacção que melhor podemos desenhar uma curva de progressão diegética. Não obstante a existência de pequenas narrativas secundárias associadas a estas personagens, é necessário notar que cada uma delas se completa na próxima. As elipses na narrativa de uma personagem colmatam-se na narrativa da próxima. Embora cada uma das personagens seja identificável e até caracterizável de forma distinta pelo seu aspecto, caracterização e reacções, como numa máquina, elas representam uma peça do engenho. Tomemos como exemplo a sequência 'II. b) Dança':

“Surge um novo encadeamento de três planos, em ‘jump cut’, para as rotações entre Homem de Gabardine e Mulher Loira. O rodopio de um novo casal, Mulher com Plumas e Homem Militar, antecede mais um olhar entre as oscilações corporais da Mulher de Boné.”

Ao visualizar esta sequência é notória a noção de continuidade do gesto. Os movimentos rotativos de um casal são continuados pelo seguinte, e assim sucessivamente, assumindo-se o acto do indivíduo – ou do casal - como um comportamento de massa. Torna-se então pertinente caracterizar o grupo em detrimento da unidade.

René Gardies propõe na sua obra *Compreender O Cinema e As Imagens*, o princípio da atribuição e o princípio da diferença⁴⁸, para compreender, respectivamente, a totalidade e a diversidade, aqui aplicados às personagens de *Victimless Crime*.

Pelo princípio da atribuição: todas as personagens são de idade adulta. Todas as personagens trajam de negro. Todas as personagens desenvolvem uma gestualidade que começa na inércia, passa pela euforia e termina em debandada. Todas as personagens exibem a vontade de contacto com o próximo.

Pelo princípio da diferença: as personagens são distintas fisicamente, de diferentes idades e géneros. Há uma enorme variedade social, cultural e temporal, sendo que os figurinos sugerem épocas diferentes para cada uma das personagens. As personagens procuram o contacto com o outro de formas diversas, quer pela pro-actividade, quer pela aliciação. A resposta ao contacto do próximo corresponde a um espectro de reacções, entre a objecção e o consentimento. A interacção de uns é qualificável como vigorosa, a de outros como deletosa.

Levada a cabo esta dupla caracterização, conclui-se que existe, por um lado, uma unidade no grupo, imposta pela cor e visível nas acções; por outro, uma multiplicidade natural no ser humano, mas também, uma temporalidade indistinguível.

Utilizemos os mesmos parâmetros para a distinguir o protagonista e as restantes personagens:

Pelo princípio da atribuição: como as outras personagens, o protagonista é de idade adulta. Como as restantes personagens, este exhibe a vontade de contacto com o próximo, aqui denominada por “Busca”, que termina de forma repentina.

⁴⁸ Gardies estabelece dois princípios para a caracterização das personagens, através dos quais é possível compreender as diferenças e semelhanças entre estas. Segundo o princípio da atribuição, caracteriza-se o grupo como um todo, assinalando os elementos que o mantém uno, denominando as características transversais e assim, compreendendo a totalidade; segundo o princípio da diferença, parte-se da distinção de especificidades das personagens, distinguindo características particulares, localizando elementos identificativos que, juntos, contribuem para a caracterização da diversidade ou homogeneidade do todo.

Pelo princípio da diferença: o grupo é composto por homens e mulheres, sendo que o protagonista é de sexo masculino e tem uma idade aproximada de quarenta anos. Paradoxalmente às vestes negras do grupo, o protagonista traja de branco. Veste um fato clássico de linho. O desejo de contacto exibido formula-se na busca pelo olhar, não sendo concretizado nenhum contacto efectivo. Opostamente à fisicalidade das personagens de negro, os gestos do Homem de Branco caracterizam-se como lentos e quase inexistentes. Este não exhibe sinais físicos de êxtase. A sua deslocação, embora não aparente, acontece da periferia para o centro da cena. Mesmo em busca de contacto, o protagonista parece estar alheado do contexto envolvente, como se a sua busca acontecesse além do que o circunda. Por fim, todas as personagens acabam por abandonar o local excepto este que permanece isolado.

A vaga definição das personagens, para um correcto processo analítico e não interpretativo, prende-se à natureza minimal da narrativa.

Com vista ao estudo do videoclipe, este foi fraccionado em três grandes blocos. “É neste princípio de tríade estrutural que se baseia” (GARDIES, 2008, p.76) a narrativa mínima criada para *Victimless Crime*, correspondente a 1) equilíbrio, 2) desequilíbrio e 3) reequilíbrio.

Equilíbrio ou Apresentação

O primeiro segmento narrativo inicia-se com o estado letárgico das personagens. Seguem-se “Respirações” e “Olhares” que iniciam a busca de comunicação com o próximo. No seguimento, o Homem de Branco é introduzido na narrativa. Sucedem-se interacções e aproximações nas narrativas secundárias. Encerra a sequência a ‘primeira busca’ de contacto visual do Homem de Branco.

Equilíbrio, ou Apresentação, equivalem então a uma intenção de aproximação.

Desequilíbrio ou Desenvolvimento

No segundo segmento assistem-se a várias formas de aproximação que designam a multiplicidade das personagens. Da interacção deriva o “Êxtase”. Paralelamente, o Homem de Branco procede a sua busca, mas parece permanecer na expectativa de um retorno.

Desequilíbrio, ou Desenvolvimento resumem a passagem da intenção de aproximação, ao acto.

Reequilíbrio ou Desfecho

Da busca infrutífera resulta a “Constatação”. Esta formula-se no tombar desanimado da cabeça do protagonista, e numa “Quebra” imediata das acções, quer do próprio, quer dos demais. Dá-se a “Dispersão” das personagens de negro e o isolamento desamparado do Homem de Branco.

O Reequilíbrio, ou Desfecho, estabelece-se na não desconfirmação das expectativas criadas por cada personagem.

2.4.2.1. Ponto de Vista

São utilizadas três variantes do ponto de vista no videoclipe em causa.

“A primeira é a focalização interna na primeira pessoa, através da qual vemos a história identificando-nos directamente com a personagem. Esta narração na primeira pessoa deve, porém, coexistir com a narração na terceira pessoa própria das imagens (focalização externa).

A segunda é a focalização interna na terceira pessoa, efectuada quando, mesmo que a história seja vivida do ponto de vista da personagem, a sua enunciação não é marcada por subjectivas entendidas no seu sentido próprio.” (MAZZOLENI, 2005, p.209)

A ‘focalização interna na primeira pessoa’ acontece, somente, numa das sequências que corresponde às acções do protagonista: ‘II. c) Segunda busca do Homem de Branco’. Aqui, é utilizada uma variante ao ‘point of view shot’, ou câmara subjectivo, que tem uma função análoga a esta: a semi-subjectiva. O ponto de vista subjectivo surge assim através do plano semi-subjectivo, Figura 22. O recurso à narração subjectiva identifica e reforça o Homem de Branco como protagonista. Neste momento, a visão do espectador corresponde à visão parcial, ou interior, da personagem.

A semi-subjectiva, não sendo uma representação física e directa do olhar da personagem pode assumir-se como uma caracterização psicológica da personagem, no momento em que vê a realidade retratada, ou da forma como a vê. Ao uso expressivo do ponto de vista semi-subjectivo, Pasolini refere-se como ‘Subjectiva Indirecta Livre’ e disserta assim, acerca deste recurso:

“A característica fundamental da ‘Subjectiva Indirecta Livre’, escreve Pasolini, é, pois, a de não ser linguística, mas estilística. Pode definir-se como monólogo interior destituído do elemento conceptual e filosófico abstracto explícito. Isto faz com que a ‘Subjectiva Indirecta Livre’ no cinema, implique, pelo menos teoricamente, uma possibilidade estilística muito articulada; ela liberta as possibilidades expressivas sufocadas pela convenção narrativa tradicional, numa espécie de regresso às origens: até encontrar nos meios técnicos do cinema as suas qualidades oníricas, bárbaras, irregulares, agressivas e visionárias. É, em suma, a ‘Subjectiva Indirecta Livre’ que instaura uma tradição possível de ‘língua técnica da poesia’ no cinema.” (PASOLINI, 1982, p.148)

À semi-subjectiva do Plano 55, Figura 22, é adicionado um ângulo contrapicado no sentido da caracterização psicológica da personagem. Segundo Martin, este ângulo surge em situações específicas: “quando não são directamente justificados por uma situação ligada à acção, os ângulos de filmagem excepcionais podem adquirir um significado psicológico particular.” (MARTIN, 2005, p.51)

Neste caso, estando associado à visão da personagem, funciona como uma caracterização psicológica do mesmo. Neste plano, como nos ‘medium shots’ contrapicados em que figura o protagonista, Figura 36, nas sequências a este respeitantes, o ângulo contrapicado cria uma “impressão de superioridade, de exaltação e de triunfo” (MARTIN, 2005, p. 51), em momentos fulcrais na narrativa. Uma vez que a estes planos sucedem, ou antecedem, por norma, imagens que enunciam um certo isolamento do protagonista em relação às restantes acções, estes momentos definem a curva dramática do protagonista na sua oscilação de expectativas. Ou seja, alterna-se a impressão de exaltação ou triunfo, com a impressão de desamparo da personagem.

Por ‘narração na terceira pessoa’ ou ‘focalização externa’, entendam-se:

a) todos os planos gerais que colocam o protagonista em perfil na imagem. A propósito da estética eisensteiniana, Wollen refere:

“Já a respeito de A Linha Geral o seu operador Tissé recorda que resolveram «pôr de parte todo o tipo de truques no trabalho da câmara e usar métodos de filmagem directa e simples, prestando a maior atenção à composição de cada plano».” (WOLLEN, 1979, p.62)

De facto, a depuração técnica da imobilidade do ponto de vista nestes planos, bem como a representação da totalidade de uma cena captada de um ponto de vista distante, coloca a atenção do espectador na composição da imagem. Para isso contribui a artificialidade cénica da mesma. Estes planos estabelecem o espectador como 'voyeur', e conferem à imagem uma qualidade teatral. A composição geometrizada da cena e das luzes e o ponto de vista frontal, contribuem para a criação da sensação do espectador como elemento externo, mimetizando "o princípio do cubo cenográfico" (AUMONT, 2008, p.33), do teatro.

Disto são exemplo os Planos um, Figura 4, Plano 59 Figura 23 e Plano 110, Figura 33. O Plano um é especialmente representativo, uma vez que se trata de um 'establishing shot'.

b) os raros planos em que se assume o final da composição cénica e o princípio do cenário, criando um efeito de teatralização semelhante à descrita no ponto anterior. Este aspecto pode ser observado no Planos 32, Figura 16 e Plano 133, Figura 38.

c) os planos cujos ângulos não correspondem a uma perspectiva humana provável, como os planos ao nível das ancas - Plano 33, Figura 17 e Plano 61, Figura 25. Estes pretendem evidenciar os corpos, a relação de proximidade e acção entre os corpos e o seu movimento. Esse efeito é reforçado pelo enquadramento que omite as cabeças das personagens.

Por fim, à focalização interna na terceira pessoa, correspondem todos os outros planos, em que a câmara é colocada no centro da acção, como nos Planos 14, Figura 12, 60, Figura 24 e 107, Figura 32.

A conjugação das três focalizações referidas, no mesmo objecto, resulta na "memória da teatralidade primitiva com a consciência da liberdade do ponto de vista, do ângulo e da distância. O olho da câmara ocupa uma posição simultaneamente arbitrária, naturalizada e convencional." (AUMONT, 2008, p.40)

2.4.2.2. Outros Recursos

Tempo

A tempo em *Victimless Crime*, assenta num eixo estrutural contínuo, isento de anacronismos.

A temporalidade esculpida, enquanto estratégia narrativa, distingue-se segundo três tipos de negociação entre o tempo da história e o tempo da narrativa:

1. O tempo da história coincide com o tempo narrativo. Por conseguinte, assiste-se ao desenrolar dos acontecimentos em tempo real. Os primeiros quatro planos, Figuras 4, 5, 6 e 7, embora constituam elipses entre si, forjam uma continuidade espacio-temporal. Semelhantemente no último plano do videoclipe, Figura 43, sendo este um plano longo e contínuo, existe de facto uma coincidência de tempo da história e de tempo narrativo. Embora se testemunhem outros momentos de fluxo narrativo em tempo real, os dois exemplos fornecidos são os mais significativos. Eles afirmam a ordem temporal para o início e para o final da narrativa, estabelecendo as restantes formas de narração temporal como excepções.
2. O tempo narrativo tem duração inferior ao tempo da história. Concentrado por auxílio de montagem elíptica, “é um instrumento precioso nas mãos do argumentista e do realizador, pois permite jogar com a velocidade do tempo narrativo, imprimindo-lhe, quando necessário, acelerações vertiginosas.” (MAZZOLENI, 2005, p.134)

O fenómeno da aceleração inscreve-se sobretudo no segundo bloco – como observado no estudo dos recursos expressivos ‘2.4.1.1.1. Duração’ – acompanhando a curva narrativa e impregnando-o de ritmo.
3. O tempo narrativo tem duração superior ao tempo da história. A dilatação do tempo narrativo, ou montagem extensiva, manifesta-se mais evidentemente nas sequências em que protagonizam os Homens de Branco. Nestas, é aumentada “a acção para além dos seus limites naturais” (MAZZOLENI, 2005, p.143), tanto pela repetição de acções como pelo recurso ao ‘slow motion’. O efeito repete-se pontualmente fora destas sequências, assinalando a importância das acções - por exemplo nos vários momentos de surgimento de objectos vermelhos na sequência ‘II. e) Libertação e surgimento da cor vermelha’.

Ao longo da narrativa, os três sistemas de narração temporal articulam-se estrategicamente. Como vimos, esta estrutura de fluxo temporal variável visa potenciar as oscilações de ritmo, bem como potenciar o arco dramático da narrativa.

Espaço

“Lugares e personagens são portadores (e até constituídos) de valores que podem ser permutáveis. É o próprio fundamento da actividade narrativa: entre a personagem e o espaço negocia-se constantemente uma relação associativa, feita de disjunção e de conjuntura.” (GARDIES, 2008, p.84) A criação do espaço cénico em *Victimless Crime* assenta precisamente na noção associativa, ou seja, as personagens e o espaço transportam uma metáfora comum. Para compreender de que forma decorre esta associação ao longo da narrativa, torna-se pertinente relembrar a observação feita acerca do espaço para a análise da luz no ponto 2.4.1.1.7.: “a incidência da luz sobre os limites físicos do espaço tornam o ambiente mais próximo de uma realidade palpável e menos abstracto do que nas duas primeiras partes.”

Nos primeiros dois blocos de *Victimless Crime*, o espaço é praticamente inexistente. Embora se possam observar coordenadas de profundidade e um limite inferior, correspondente ao chão, todas as outras componentes identificativas são omissas. Mais, não existe caracterização do espaço. Pode falar-se de uma abstracção espacial, tornando-o inconcreto. No último bloco, após a confrontação, o espaço revela-se através da luz, torna-se concreto e palpável. De certa forma, existe um vínculo entre espaço, personagens e narrativa. Em todas há algo de desconhecido que, a partir de certo ponto, se torna reconhecível: “a mise en scène nasce do estado psicológico de personagens específicos, num momento específico, como uma afirmação única da complexidade de seu relacionamento.” (TARKOVSKI, 1990, p.85)

2.5. Fase Interpretativa

Tarín compreende que a Fase Interpretativa do seu modelo consista em, primeiro, contextualizar a recepção do filme desde a sua estreia até à actualidade e, segundo, enunciar interpretações alheias recolhidas. Acrescenta que, em seguida, o analista deve redigir a sua própria interpretação, onde podem constar todo o tipo de juízos de valor e ideologias. Tarín ressalva que a Fase Interpretativa, e em particular o texto interpretativo do analista, devem ser devidamente ajustados aos objectivos traçados para o mesmo.

Dadas as condicionantes acima descritas, leia-se, a antecendência da redacção do presente documento à estreia do objecto analisado, torna-se impraticável o desenvolvimento dos primeiros dois pontos sugeridos.

Mais, a interpretação por parte do analista que, no que respeita a *Victimless Crime*, coincide com o próprio criador do videoclipe, limita a abordagem ao texto interpretativo. O acto interpretativo “só pode conceber-se na existência de um ente emissor e um ente receptor (leitor)” (TARÍN, 2006, p.10).

Na redacção da presente análise, dada a coincidência dos dois entes no mesmo indivíduo, parece indicado concordar com a ressalva de Tarín, e adaptar o texto aos seus objectivos. Assim, encontra-se nesta fase, mais do que um exercício interpretativo, uma identificação da intenção autoral.

No sentido da melhor compreensão do gesto autoral segmenta-se a seguinte explanação em: A música e a letra como ponto de partida para a definição das personagens e da narrativa; A evolução da mise-en-scène; Principais influências criativas; A montagem e as versões experimentais.

2.5.1. A música e a letra como ponto de partida para a definição das personagens e da narrativa

Vejamos então, no decurso do processo criativo do ponto de vista autoral, de que forma, a letra originária se transforma em soluções concretas:

Ao representar a música, o videoclipe representa os elementos concretos, como a melodia que para esta foi composta, ou a letra para ela escrita. (cf. Anexo 1)

Ao representar também os músicos, o videoclipe representa os elementos subjectivos da identidade da banda, como a imagem pública que estes pretendem projectar – ou ocultar –, e a interpretação da música por parte dos músicos.

Analisemos, primeiro a letra da música:

Da estrutura gramatical que lhe é inerente como objecto de comunicação verbal, é possível, primeiro, identificar um sujeito, ou sujeitos. De quem fala então a letra?

A letra apresenta somente dois sujeitos, um na primeira pessoa, e outro na segunda pessoa: “Believe me when I tell you that”. Detectamos, então, a presença de um ‘eu’ e um ‘tu’. No entanto, o conteúdo é totalmente omissivo no que diz respeito à identificação dos mesmos. Assumindo-se, por defeito, que o sujeito da primeira pessoa corresponde à voz masculina que interpreta a música. Este facto implica a incidência da narrativa num protagonista do sexo masculino. É assim definido o primeiro elemento narrativo, uma personagem, neste caso, um homem.

Na letra, em momento algum são dadas informações acerca da idade, ou aspecto do sujeito.

No que respeita ao sujeito na segunda pessoa, o ‘tu’, o conteúdo da letra não é menos oclusivo. Não há qualquer referência física, nem mesmo do sexo do segundo sujeito. O tratamento na segunda pessoa do singular, ‘tu’, indica apenas a informalidade da relação.

É esta indefinição do segundo sujeito, no que diz respeito a consequência criativas, que leva a que, durante o processo de concretização do videoclipe e, em especial durante a pós-produção do mesmo, se tenham tomado decisões que mudaram substancialmente o objecto final. O decurso da pós-produção e o seu impacto na evolução da narrativa serão temas abordados mais à frente, no presente capítulo.

Ainda no que concerne ao segundo sujeito, e considerando o videoclipe finalizado, é esta timidez oclusiva da identificação do ‘tu’ na letra, uma das razões que leva a que a personagem que assumiria o lugar deste ‘tu’, nunca tome forma e chegue a ser encontrado.

Tendo abordado a questão da génese das personagens, vejamos agora de que forma estas informam a narrativa:

A letra é, como o videoclipe, extremamente minimalista no que diz respeito a factos e à evolução de actos. Pode falar-se de um tema geral da letra que se expressa em palavras como “love”, “trust”, “believe”, “happiness” e “strings”. Fala-se, então, de laços afectivos.

Na tentativa de identificação de elementos narrativos surge o tempo como chave: o sujeito refere-se a um período de tempo do passado, “After all of the times I said I loved you”. Este sugere a existência de uma ligação de natureza afectiva entre si mesmo e o segundo sujeito. No entanto, a acção é narrada no presente: “Believe me when I tell you that”. Respeitando a letra, este factor coloca o tempo diegético no presente, mas alude ao passado. Há ainda momentos em que a letra revela, apenas pontualmente, acções inacabadas ou contínuas: “When you keep walking out my door”. Esta indecisão de tempo verbal parece prender o sujeito à ligação afectiva a que se refere, algures entre o presente e o passado. No entanto, este impasse emocional é deslindado quando o sujeito confessa que acredita, “believe”, em algo. É esta crença que o faz agir, que se reflecte na narrativa criada: um homem perscruta o espaço em busca de alguém.

A evolução musical e da letra determinam ainda um outro aspecto da narrativa, o desfecho. Observemos a negatividade impressa nas palavras, que é acompanhada por uma tonalidade lânguida no final da música, e que se assinala pela repetição contínua da palavra “no”, bem como outras palavras utilizadas ao longo da letra, como “crime”, “insecure”, “losing” e “ain’t right”. Este tom de desalento, aliado ao facto da personagem estar numa circunstância emocional, afigura-se no desfecho como uma busca infrutífera e dá lugar a um isolamento.

Soma-se ainda o facto da letra tomar a forma de discurso directo, com marcas de oralidade, como na pergunta “How could you be so insecure?”. A forma do discurso sugere que o sujeito deseja comunicar algo a alguém, mas que, na letra como na narrativa do videoclipe, nunca obtém uma resposta.

Por fim, vejamos o título da música, que é também o título do videoclipe. *Victimless Crime*, surge no título como no corpo da letra, “Our love was a victimless crime”. Esta frase especifica exactamente o género de crime a que se refere. Trata-se do amor entre duas pessoas, que o sujeito compara a um crime sem vítimas. Existe, portanto, uma conotação

negativa do amor com o crime. Paradoxalmente, o crime a que se refere não resulta em vítimas. O sujeito cria uma contrariedade de ideias, referindo a ausência de vítimas na presença do amor passado, mas vitimizandose na ausência deste, no presente. Nas frases “So give me what you took from me”, “The joy and the happiness you took from me”, etc., o sujeito enumera consequências negativas da ausência do amor. O sujeito identifica ainda o autor destas sequelas quando relembra que “you turned your back on me”. É neste jogo de oposições, contradições e indecisões que se sustenta o impasse do sujeito – protagonista -, e neste jogo de expectativas entre um passado e um presente difusos que se baseia uma esperança que o leva à busca, narrada no videoclipe.

2.5.2. A evolução da ‘mise-en-scène’

O autor, aquando do gesto criativo, “prevê o seu leitor e concede-lhe a capacidade de actuar sobre o significante – sobre o dito e sobre o “não dito”, sobre a matéria explícita e sobre a implícita para completar toda a estrutura ausente.” (TARÍN, 2006, p.10)

Em *Victimless Crime* podemos falar de uma “matéria implícita” minimal. Quer isto dizer que os elementos narrativos no videoclipe são apenas os mínimos necessários para a compreensão de uma adição de factos, que são, também eles, muito poucos: a única informação que temos acerca das personagens, é o seu aspecto físico; não conhecemos as suas intenções, motivações ou dados sócio-culturais; e a narrativa expressa-se apenas no sentido de informar que: “um homem de meia-idade avança por entre a massa exaltada. A busca infrutífera do homem culmina na quebra das acções dos homens e mulheres que o rodeiam. Estes acabam por abandonar o local, deixando o homem só.”

Existe uma sucessão de factos, uma evolução de um comportamento. Pode até falar-se, de forma lata, do desejo de criação de laços e do seu resultado infrutífero como tema da narrativa no videoclipe. São dadas a conhecer as várias interacções entre as personagens de negro que evoluem no sentido do estreitamento de laços e, paralelamente, é dada a conhecer a busca do Homem de Branco que finda sem atingir o objectivo.

De facto, o “não dito” sobrepõe-se ao que é “dito” no contexto diegético.

“[...] observemos que toda a ficção narrativa é necessária e fatalmente rápida, pois ao construir um mundo que inclui miríades de acontecimentos e personagens, não pode dizer tudo sobre esse mundo. Antes sugere e pede ao leitor que preencha uma série de lacunas. No fim de contas, todo o texto é uma máquina preguiçosa que pede ao leitor que faça parte do seu trabalho” (ECO, 1994, p.9)

A ‘matéria implícita’, sendo mínima, permite uma interpretação potencialmente múltipla.

O minimalismo da narrativa no sentido da participação do leitor reflecte-se, também na ‘mise-en-scène’. Em *Victimless Crime* existe uma relação estreita entre a narrativa e o espaço. Como vimos no ponto ‘2.4.2.4 Outros recursos’, o espaço cénico é indefinido. A acção não pode ser situada num local específico dada a ausência de informação nesse sentido. O ‘não-espaço’ criado permite que o espectador ‘preencha esta lacuna’ e relocalize a acção em qualquer lugar do seu imaginário.

Igualmente, no que diz respeito ao tempo, a informação é inconclusiva. As personagens apresentam marcas temporais diversas. Não é possível identificar, com exactidão, o tempo da ocorrência. Pode especular-se cronologicamente, atribuindo uma época compreendida entre a modernidade e a actualidade. Igualmente, é totalmente ocultada a informação relativa à hora – de dia ou de noite? –, da estação do ano – frio ou quente?

Do objecto surgem mais questões do que respostas. Quem é este homem? Que relação tem com as restantes personagens? O que procura? Ao que corresponde o desânimo final? Quem são as restantes personagens?

A própria improbabilidade de toda a diegese, quer pelo desenquadramento espacio-temporal, quer pela estranheza da situação, a aparente distância do Homem de Branco relativamente ao que acontece à sua volta, permitem ao intérprete conceber o todo como uma ‘não-realidade’, por exemplo, um sonho, uma memória, uma projecção imaginada.

Este conjunto de significações abertas não é criado com o intuito de ‘baralhar’ o leitor, mas de suscitar a sua curiosidade. O texto apela à participação do leitor de uma forma veemente. Enquanto alguns se apressarão na atribuir conotações, outros encontrarão na ausência de resposta uma provocação interpretativa.

De certa forma, a ‘mise-en-scène’ enfatiza a narrativa propriamente dita – o desejo de criação de um laço – e minimiza todo o seu contexto.

Esta solução não consiste num resultado arbitrário. A intenção autoral na ‘mise-en-scène’ corresponde, de uma forma muito directa à música que, por sua vez, oculta sempre que possível, todos os traços identificativos do contexto. Mais, a letra da música, como as soluções de encenação, correspondem a um estado de espírito, a um impasse emocional e a uma quantidade de questões não respondidas. Assim a intenção autoral parte de uma interpretação da autora da letra: o Homem de Branco encontra-se no espaço do seu imaginário, como o sujeito da letra que reflecte acerca da sua condição emocional no presente e no passado; O Homem de Branco está rodeado de pessoas que expressam fisicamente o seu desejo de contacto com outrem, como o sujeito da letra que usa o discurso directo, mesmo que retórico, numa tentativa de comunicação; O Homem de Branco encontra-se sozinho e em confrontação pessoal e apercebe-se, tal como o sujeito da letra que declara “We ain't got more strings attached ; Oh no, Oh no, Oh na na na na no; No No No No”, da sua solidão.

Torna-se necessário reforçar que a simetria de acções e ideias acima apresentada corresponde apenas a uma interpretação possível da letra e do videoclipe, neste caso, aquela que levou à criação do mesmo. Aliás, a potenciação de interpretações múltiplas é parte do objectivo autoral, como enunciado previamente.

2.5.3. Principais influências criativas

No decorrer do processo criativo surgem, naturalmente, diversas fontes que actuam de forma mais ou menos directa na concepção de ideias e soluções. Eis as principais e mais directas influências em *Victimless Crime*:

O videoclipe *You Only Tell Me You Love Me When You're Drunk*⁴⁹, para a banda Pet Shop Boys, de Pedro Romhanyi

O videoclipe *You Only Tell Me You Love Me When You're Drunk* exerce uma forte influência na criação de *Victimless Crime*. O videoclipe da banda Pet Shop Boys, apresenta uma narrativa minimalista em que dois homens caracterizados da mesma forma, vestidos de gabardine preta, assistem às acções de um grupo de pessoas. Numa narrativa com algumas elipses, as pessoas que rodeiam estes dois protagonistas começam por estar adormecidas e, com a presença das luzes que nelas incidem, acordam e iniciam jogos de interacções afectivas. Os dois homens nunca interferem no meio circundante, permanecendo como que alienados de tudo o que os rodeia. Toda a acção se passa sem referência a enquadramento temporal ou espacial, havendo uma total omissão de caracterização destes dois vectores.



Figura 45, 'Frame' do videoclipe
You Only Tell Me You Love Me When You're Drunk

É possível detectar várias semelhanças entre ambos os videoclipes, tanto a nível narrativo como na 'mise-en-scène'. A indefinição do espaço através da utilização do cenário absolutamente negro é comum a ambos os videoclipes. A progressão de uma narrativa minimalista em que um grupo de pessoas começa inerte, para terminar em êxtase, acontece de forma similar em ambos os objectos. A existência de um protagonista masculino que difere da massa que o rodeia em termos comportamentais, é outro ponto de correspondência. Por fim, em ambos os casos, os feixes de luz implicam alteração de comportamento das personagens e cooperam com a curva narrativa.

⁴⁹ Romhanyi, P. (Director), & Armstrong, C. & Pet Shop Boys (Produtor). (2003). *Pop Art, Pet Shop Boys, The Videos, 35 You Only Tell Me You Love Me When You're Drunk*. [3 min. 13 seg.] UK.: EMI Records, Ltd.

O videoclipe *Human Nature*⁵⁰, para Madonna, de Jean-Baptiste Mondino

Human Nature apresenta uma estética muito própria em que se impõe o contraste cromático preto-branco entre as personagens e o espaço. A temática é a do erotismo e sexualidade, bem como os limites da liberdade. *Human Nature* ironiza momentos de interações eróticas entre várias personagens, sem chegar a revelar a concretização dessas interações. Mais, a intencional escolha de planos em eixos ortogonais imprime um aspecto opressivo e confrontador à atitude das personagens em relação ao ponto de vista.



Figura 46, 'Frame' do videoclipe *Human Nature*

Victimless Crime, como *Human Nature*, utilizam o paradoxo cromático do preto-branco como metáfora visual para o distanciamento de duas realidades. No caso de *Human Nature*, estas duas realidades correspondem às personagens em geral em oposição ao espaço; em *Victimless Crime*, correspondem ao protagonista em oposição a tudo o que o rodeia. A temática de *Human Nature*, embora erótica, trabalha o desejo de contacto entre as personagens, à semelhança do que acontece em *Victimless Crime*, numa esfera menos erótica e mais sensual. Por fim, a referida ortogonalidade dos planos em *Human Nature* influenciou, inicialmente, a decupagem que previa a filmagem do videoclipe *Victimless Crime* num só plano, num ponto de vista frontal.

⁵⁰ Mondino, J. (Director), & Wetterstedt, A. (Produtor). (2009). *Madonna, Celebration, The Video Collection, Disc 2, 4 Human Nature*. [4 min. 34 seg.]. U.S.: Warner Bros. Records Inc.

Os filmes *Solaris*⁵¹ e *Stalker*⁵² de Andrei Tarkovski e o videoclipe *Sometimes You Can't Make It On Your Own*⁵³, para a banda U2, de Phil Joanou



Figura 47, 'Frame' do videoclipe *Sometimes You Can't Make It On Your Own*



Figura 48, 'Frame' do filme *Stalker*

⁵¹ Tarkovski, A. (Director), & Artemyev, E. (Produtor). (1972). *Solaris*. [120 min.]. U.R.S.S.: Costa do Castelo Filmes

⁵² Tarkovski, A. (Director), & Demidova, A. (Produtor). (1979). *Stalker*. [163 min.]. U.R.S.S.: Costa do Castelo Filmes

⁵³ Joanou, P. (Director), & O'Hanlon, N. (Produtor). (2006). *U218 Videos, 18 Sometimes You Can't Make It On Your Own*. [4 min. 49 seg.]. UK.: Universal Island Records Limited

Por fim, *Stalker*, *Solaris* e *Sometimes You Can't Make It On Your Own*, exercem uma influência menos aparente, no sentido estético e estilístico, do que os exemplos apresentados anteriormente, mas decisivo para o resultado final. Embora de géneros, datas e autores diferentes, as três obras acima referidas centram a narrativa na viagem de descoberta interior de um homem. Utilizando recursos distintos para a caracterização dos vários protagonistas, as três narrativas recorrem ao tempo e ao espaço como extensões metafóricas dos estados psicológicos das personagens.

Como descrito no capítulo adiante, a decisão de concentrar a narrativa no Homem de Branco e na sua jornada de descoberta, foi uma consequência do processo de edição. Estas três obras são determinantes no processo criativo de *Victimless Crime*, concretamente durante a pós-produção, aquando da decisão de alteração da narrativa inicial, da segunda versão do videoclipe, para a versão final.

2.5.4. A montagem e as versões experimentais

Do processo de criação, das contingências práticas da própria produção e, especialmente, da montagem do videoclipe, resultam várias adaptações e alterações da ideia originária. Assim, do primeiro guião escrito surgem as primeiras versões do videoclipe que correspondem, quase totalmente, às intenções autorais demonstradas pelo 'storyboard' (cf. Apêndice IV), pelo dossier de produção (cf. Apêndice III) e pela 'Bíblia Visual' (cf. Apêndice VI). Nesta narrativa inicial a acção centra-se em dois Homens de Branco, e não apenas em um Homem de Branco, como no videoclipe final. As narrativas paralelas, correspondentes às personagens de negro são, desde a génese do guião, semelhantes ao resultado final.

A sinopse correspondente às primeiras versões clarifica a centralização em dois protagonistas, bem como a sua interacção.

Sinopse original: Num espaço indefinido, um grupo de pessoas parece estar paralisado. Um a um, homens e mulheres descongelam das suas posições, tomam consciência do seu redor e interagem. O que começa por ser uma troca de olhares, transforma-se gradualmente numa dança frenética e sensual em que todos participam. Simultaneamente, dois homens, um jovem e outro de meia-idade, caminham ao encontro um do outro, por entre a massa exaltada. A aproximação destes dá lugar a palavras que quebram a acção dos homens e de todos os que os rodeiam.

Como se pode observar no ‘making of’ do videoclipe *Victimless Crime*, as rodagens sucedem consoante a primeira narrativa, na presença de dois Homens de Branco.

Respeitantes a esta narrativa são então, as duas primeiras versões experimentais.

- a) A primeira versão experimental do videoclipe *Victimless Crime* corresponde à tentativa de formular uma narrativa sem elipses, ou seja, num único plano sequência. Este começa por ser um ‘extreme long shot’ que revela a situação inicial total, o espaço e a totalidade das personagens, então estáticas. Evolui em ‘dolly pull in’ até se tornar um ‘two-shot close up’ dos dois Homens de Branco. Este ‘dolly shot’ em ‘pull in’ acompanha a aproximação física dos protagonistas. Estes, agora muito próximos um do outro, enfrentam-se. O ‘close up’ estabiliza por segundos, quando o Homem de Branco Novo se expressa verbalmente, mas inaudivelmente. Segue-se um momento de desilusão dos protagonistas que se expressa ao nível da expressão facial. Este momento é acompanhado pelo contínuo ‘pull out’ que revela, por um lado, a dispersão das restantes personagens de negro, por outro, o isolamento dos protagonistas.



Figura 49, ‘Frame’ a) da primeira versão experimental de *Victimless Crime*

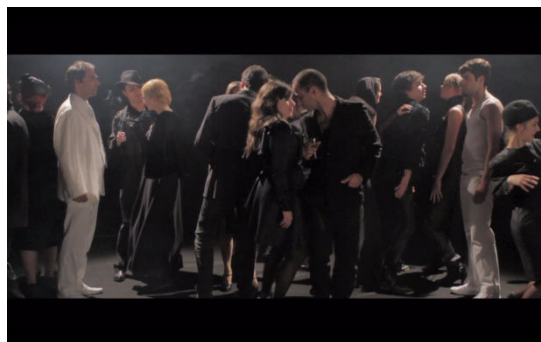


Figura 50, ‘Frame’ b) da primeira versão experimental de *Victimless Crime*



Figura 51, ‘Frame’ c) da primeira versão experimental de *Victimless Crime*

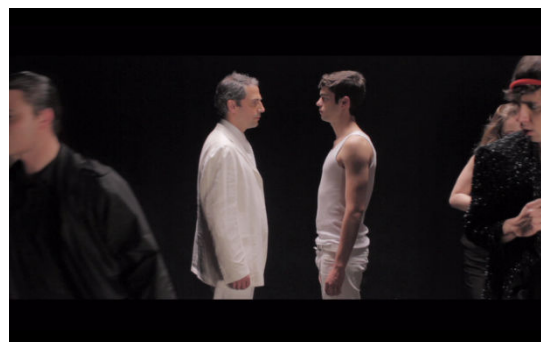


Figura 52, ‘Frame’ d) da primeira versão experimental de *Victimless Crime*

- b) A segunda versão experimental do videoclipe *Victimless Crime* corresponde, em termos narrativos, às mesmas ações e personagens do que a primeira versão. No entanto, nesta articula-se o plano sequência acima descrito com os restantes planos propostos na decupagem. As elipses e o recurso à síncrese audiovisual tornam esta versão mais ritmada do que a primeira. Os planos que retratam as personagens de negro evidenciam as narrativas secundárias.

Esta versão assemelha-se à versão final que, aliás, é dela resultante. A maior disparidade entre a segunda versão experimental e o videoclipe final encontra-se nas sequências correspondentes ao Homem de Branco uma vez que, naquela, estas sequências correspondem aos dois Homens de Branco. Assim, na versão experimental é dada ênfase à relação de aproximação e de tensão entre os protagonistas e é feito um paralelo entre estes e as aproximações das restantes personagens.



Figura 53, 'Frame' a) da segunda versão experimental de *Victimless Crime*



Figura 54, 'Frame' b) da segunda versão experimental de *Victimless Crime*

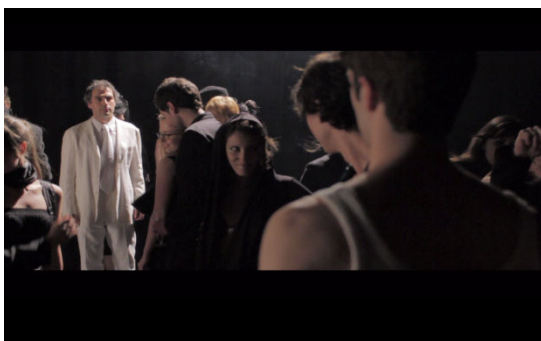


Figura 55, 'Frame' c) da segunda versão experimental de *Victimless Crime*

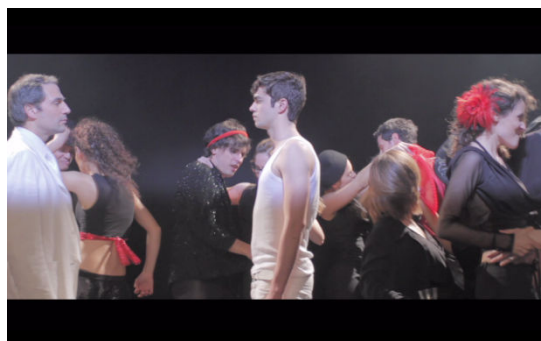


Figura 56, 'Frame' d) da segunda versão experimental de *Victimless Crime*

Das versões experimentais ao resultado final

Perante a observação do resultado final aquando da finalização da segunda versão experimental, surgem questões a nível interpretativo. Observa-se que, ao contrário do que o pretendido, a identificação do segundo sujeito da letra, especificamente a atribuição de um género e idade, poderia resultar em conotações específicas e não deixaria o espaço interpretativo desejado ao leitor. Mais, constata-se que, segundo a narrativa inicial, a problemática que se cria com o encontro dos dois Homens de Branco, se centra na expectativa do resultado do encontro que tem lugar e não, como sugerido pela letra, no impasse emocional de um homem que reflecte acerca da sua condição sentimental. A solução a que se chega - a eliminação da personagem Homem de Branco Novo – resulta numa maior aproximação do objecto final à intenção autoral. Assim, a narrativa trabalhada durante o processo de edição, e portanto a final, reforça a busca do Homem de Branco, a sua conturbação e intensidade psicológica numa esfera de acção que é apenas a da sua jornada interior. Resulta isto numa maior correspondência e representatividade da música *Victimless Crime*.

2.6. Outras Informações e Anexos

Nos últimos dois passos do modelo proposto, Outras Informações e Anexos, o autor do mesmo oferece a possibilidade de, todavia, serem acrescentados dados de interesse integrados no corpo da análise ou à parte do mesmo, respectivamente.

Constam, no que diz respeito ao videoclipe em causa, inúmeros anexos e apêndices que visam esclarecer, por um lado, o processo criativo e de produção inerentes à execução do projecto, de outra forma dificilmente comunicáveis no acto analítico e, por outro completar ou contextualizar o projecto e a sua análise.

Conclusão

Como vimos, o presente projecto para obtenção do grau de mestre em Estudos Cinematográficos pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, inscreve-se no formato videoclipe.

A opção de concretização de um projecto neste âmbito parte do interesse do aprofundamento do estudo dos modelos narrativos do mesmo, nomeadamente a narrativa minimalista e, acima de tudo, da articulação necessária entre som e imagem, inerente ao formato. Muito embora um estudo puramente teórico sobre estes temas possa surtir resultados reveladores, como prova a obra de Michel Chion, envereda-se, neste caso, por uma postura de execução projectual, apoiada no estudo e análise do formato e do projecto prático.

A escolha de uma banda de música com a qual fosse possível um contacto directo e contínuo, dada a sua sediação em Lisboa e a disponibilidade e interesse demonstrados foi, desde o início do projecto, um factor determinante. Considera-se, em modo de conclusão, que a comunicação com os elementos da banda, bem como com todo o meio envolvente que a torna activa, uma parte essencial do trabalho de criação. É no estabelecimento de objectivos por parte do banda, no conhecimento da sua entidade artística e na compreensão da sua produção musical e dos seus ouvintes, que é possível estabelecer metas e substanciar um objecto, no caso, o videoclipe, com elementos que o tornam representativo dos artistas. Conclui-se ainda, e não obstante outros processos criativos possíveis, que a integração das contribuições criativas dos artistas da banda - nomeadamente da partilha da sua motivação para a criação da música *Victimless Crime*, do seu imaginário pessoal acerca da letra e da música e ainda, das suas ideias para o videoclipe - não só enriqueceram o resultado final, tornando-o mais representativo dos músicos, como promoveram o sentimento de participação activa destes no projecto.

A execução propriamente dita deste projecto assume-se assim, na criação de um objecto que contempla a hipótese de uma utilização real, o videoclipe *Victimless Crime*, e também na sua análise.

Esta componente teórica, que pretende esclarecer e analisar o resultado atingido surge, no caso do projecto em questão, como uma etapa fulcral da própria concretização do último.

Segundo a metodologia proposta por Francisco Tarín, *El Análisis Del Texto Fílmico*, a Fase Prévia consiste na preparação, pesquisa e tomada de decisões acerca do processo analítico. De facto, este processo de preparação é um momento decisivo para a construção da análise. No entanto, especificamente no que diz respeito a *Victimless Crime*, a Fase Prévia é também peremptória para a própria construção do objecto. Embora a análise cinematográfica seja habitualmente redigida após a estreia do filme, no caso de *Victimless Crime*, a análise desdobra-se em simultâneo com a concretização do próprio projecto. Assim, vejamos:

- a inscrição de *Victimless Crime* num modelo de representação, o videoclipe narrativo, é uma decisão autoral inicial que leva ao estudo do videoclipe enquanto formato;
- para este estudo é feita uma recolha bibliográfica acerca do formato videoclipe, e da linguagem cinematográfica;
- o estudo do formato videoclipe e da linguagem cinematográfica processam-se continuamente durante todo o decurso da pré-produção, produção e pós-produção e influenciam directamente os procedimentos.

Considera-se este diálogo, entre a execução prática e o estudo teórico, extremamente benéfico para o resultado atingido em *Victimless Crime*.

Victimless Crime toma a sua forma final através da transportação dos conhecimentos teóricos, resultante da pesquisa acerca do formato videoclipe e dos seus géneros.

As fases de análise propostas por Tarín são parcialmente elaboradas durante a concretização do videoclipe. Em paralelo com o processo criativo, o processo analítico-descritivo surte hipóteses de aperfeiçoamento:

- Durante a Fase Descritiva é necessário, segundo Tarín, proceder à segmentação do filme. Esta esquematização resulta numa consciencialização da estrutura narrativa já existente, que se demonstra essencial durante a pós-produção. Resulta o marcado vinco entre narrativa principal e narrativas secundárias, existentes na ideia original de forma mais subtil. Por sua vez, é precisamente na dissemelhança entre a narrativa principal e narrativas secundárias que se estabelece a produção de sentido que determina o discorrer da narrativa minimal do Homem de Branco.

- Da Fase Descritivo-Interpretativa surgem, essencialmente, opções relacionadas com a linguagem cinematográfica, tanto para a decupagem e outras componentes da pré-produção, como posteriormente, na edição, pela escolha e encadeamento de planos e relação entre som e imagem. Se inicialmente é posta em prática a intenção de captação de um único plano sequência para a totalidade do videoclipe, na primeira versão experimental, é na Fase Descritivo-Interpretativa que se opta pela utilização do restante material, criando cortes e elipses. A constatação da ineficiência do plano único para *Victimless Crime* surge da observação do resultado até então atingido, bem como do estudo paralelo sobre o tema 'Síncrese' por Michel Chion.

- a Fase Interpretativa é responsável pela mais radical metamorfose do projecto. Esta Fase coloca em confronto o objecto e os objectivos autorais. Durante a sua redacção verificam-se dissemelhanças entre o 'pretendido' e o 'alcançado', de onde resulta um novo compromisso. Como enunciado no ponto 2.5.4. "A montagem e as versões experimentais", a pós-produção determina uma viragem na narrativa inicialmente concebida, ou seja, a omissão de uma das personagens principais, o segundo Homem de Branco, para a concentração da acção num só protagonista.

Esta mesma transformação advém da tentativa de aproximação de *Victimless Crime*, o videoclipe, a *Victimless Crime* a música.

Este torna-se assim, representativo da música que o origina.

Desde a génese, até à conclusão do projecto, a constante análise de resultados afina, de uma forma controlada, o objectivo de representar a música e os seus criadores. Esta acção garante o foco no objectivo pré-determinado, bem como a distância crítica necessária para a progressão qualitativa do mesmo. A auto-análise durante a execução de *Victimless Crime* através dos processos descritos é, de facto, essencial para o seu melhoramento. No entanto, é absolutamente relevante acrescentar que a referida auto-análise é, neste caso, apenas possível através do processo de comunicação e confrontação com o outro. Ao longo das várias fases de edição são partilhadas com os músicos, com elementos da equipa e com indivíduos exteriores ao projecto, as intenções e os resultados.

A referida constatação de dissemelhanças entre o 'pretendido' e o 'alcançado' é, em larga escala, alcançada através da exposição da ideia ou do objecto a um público. Este processo de verificação é constante e necessário em *Victimless Crime*.

Assim, considera-se, e conclui-se, que a comunhão entre a pesquisa, a análise, a execução e a comunicação, são essenciais para atingir o resultado pretendido.

Por último, e com a devida distância crítica que a conclusão do projecto confere, tem-se como alcançada a função prioritária do objecto: a noção de representatividade da música e seus intérpretes. Por sua vez, e como vimos, esta noção, bem como todos os elementos que compõem o objecto audiovisual em questão, deverão associar-se, materializando a produção de sentido para o receptor. A subjectividade inerente ao acto de comunicação, no que respeita à liberdade de interpretação do utilizador, apenas expande o sentido concreto produzido pelo objecto. Entende-se que o espaço para a livre interpretação é, na verdade, uma mais-valia, já que torna o utilizador participativo no acto de comunicação.

Confia-se assim, que *Victimless Crime* reúna todas as condições para desempenhar a sua função comunicativa em pleno e assumir a possibilidade projectada de uma utilização comercial de divulgação nos diversos media.

Resta apenas apontar para as possibilidades de aplicação dos conhecimentos adquiridos em futuros estudos e projectos.

Tendo em consideração a especificidade de cada modelo de representação e de cada formato e a constante necessidade de adaptação e pesquisa, crê-se que os conhecimentos adquiridos no presente projecto são transversais à prática da criação audiovisual. Tanto a articulação constante entre pesquisa, análise, execução e comunicação, como os conhecimentos técnicos, artísticos e humanos desenvolvidos, contribuirão certamente para o desempenho de projectos futuros, independentemente do modelo de representação em que se inscrevam.

A experiência adquirida e a observação do resultado levam então a uma última conclusão no que diz respeito à projecção autoral no futuro:

Em *Victimless Crime* recorre-se a um universo cénico improvável, teatral e a metáforas visuais que se manifestam evidentemente pela opção estética cromática e pela transportação da acção para um universo diegético imaterial. Este tipo de representação aproxima-se do conceito de ‘cinema poético’ assim definido por Tarkovski:

“Cinema poético” é uma expressão que já se tornou lugar-comum. Através dele pretende-se indicar o cinema que, em suas imagens, afasta-se corajosamente de tudo o que é efectivo e concreto, semelhante à vida real, ao mesmo tempo que afirma a sua própria coerência estrutural. Há, porém, um perigo à espreita quando o cinema se afasta de si próprio. Via de regra, o “cinema poético” dá origem a símbolos, alegorias e outras figuras de género – isto é, a coisas que nada têm a ver com as imagens que lhe são inerentes. (TARKOVSKI, 1990, p.75)

Não pretendendo em momento algum pôr em causa o já dito acerca do videoclipe *Victimless Crime*, torna-se necessário reforçar que o presente momento conclusivo se refere apenas a uma projecção autoral no futuro, e que não representa qualquer juízo de valor ao ‘cinema poético’.

Assim, a profunda reflexão acerca do universo cinematográfico e das imagens que deriva da execução deste projecto e do seu estudo, aponta para um afastamento autoral do universo poético e uma aproximação do universo representativo, próximo do real e do tangível. Considerar esta via será concordar com a afirmação de Tarkovski, e abrir, ou reabrir, a possibilidade de exploração da matriz das imagens: a realidade.

Bibliografia

- Aumont, J. (2008). *O Cinema e Encenação*. Lisboa: Edições Texto e Grafia
- Carvalho, C. (2008). *Sinestesia, Ritmo e Narratividade - Interação entre Música e Imagem no Videoclipe*. [Versão electrónica]. Acedido em 17 de Junho de 2010 em <http://www.compos.org.br/pagina.php?menu=4&mmenu=&showcod=83>
- Calvino, I. (1988). *Six Memos for the Next Millennium*. Nova York: Random House, Inc.
- Chion, M. (1994). *Audio-Vision: Sound on Screen*. New York: Columbia University Press
- Dacynger, K. (2003). *Técnicas de Edição para Cinema e Vídeo: História, Teoria e Prática*. Rio de Janeiro: Elsevier
- Deleuze, G. (2004). *A Imagem-Movimento, Cinema 1*. Lisboa: Assírio & Alvim
- Dictionary.com. (2010). <http://dictionary.reference.com/browse/music+video>. Acedido em 5 de Maio de 2010 em <http://dictionary.reference.com/>
- Eco, U. (1994). *Nos Seus Seis Passeis nos Bosques da Ficção*. Portugal: Difel
- Enciclopedia Brittanica. (2010). <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/442540/paradox>. Acedido 12 de Agosto de 2010 em <http://www.britannica.com/>
- Enciclopedia Brittanica. (2010). <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/399088/music-video>. Acedido 5 de Maio de 2010 em <http://www.britannica.com/>
- The Free Dictionary. (2010). <http://encyclopedia2.thefreedictionary.com/music+video>. Acedido 12 de Maio de 2010 em <http://www.thefreedictionary.com/>
- Facebook. (2009). <http://www.facebook.com/pages/Soulbizness/26160027814>. Acedido em 11 de Junho de 2009 em <http://www.facebook.com>
- Gardies, R. (2008). *Compreender o Cinema e as Imagens*. Lisboa: Edições Texto & Grafia
- Grilo, J. (2002). *O Estudo do Cinema como Problemática das Ciências da Comunicação*. [Versão electrónica]. Acedido em 16 de Junho de 2010 em <http://www.compos.org.br/pagina.php?menu=4&mmenu=&showcod=83>

- Goodwin, A. (1992). *Dancing In The Distraction Factory: Music Television and Popular Culture*. Minnesota: University of Minnesota Press
- Martin, M. (2005). *A Linguagem Cinematográfica*. Lisboa: Dinalivro
- Mazzoleni, A. (2005). *O ABC da Linguagem Cinematográfica, Estruturas, Análises e Figuras na Narração Através de Imagens*. Lousã: Edições Cineclub de Avanço
- Pasolini, P. (1982). *Empirismo Hereje*. Lisboa: Moraes
- Reis, A. (1994). *Linguagem Cinematográfica: Introdução à História, Sociologia e Estética do Cinema*. Porto: Cinema Novo C.R.L.
- Rybacki, K., & Rybacki, D. (1993). *Music Video Concepts: Cultural approaches to the rhetorical analysis of selected music videos*. [Versão electrónica]. Acedido em 8 de Junho de 2010 em <http://www.scribd.com/doc/16434153/Music-Video-Concepts#>
- Tarín, F. (2006). *El análisis del texto fílmico*. [Versão electrónica]. Acedido em 10 de Julho de 2010 em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/tarin-francisco-el-analisis-del-texto-filmico.pdf>
- Tarkovski, A. (1990). *Esculpir o Tempo*. São Paulo : Livraria Martins Fontes Editora
- Viveiros, P. (2005). *A Imagem do Cinema – História, Teoria e Estética*. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas
- Wollen, P. (1979). *Signos e Significação*. Lisboa: Livros Horizonte

Filmografia

- Dunning, G. & Abey, D. (Director), & Brodax, A. (Produtor). (1968). *Yellow Submarine*. [90 min.]. U.K.: United Artists
- Dylan, J. (Director), & Desconhecido, N. (Produtor). (1991). *Always on the Run*. [3 min. 53 seg.]. U.S.: Virgin Records America Inc.
- Gondry, M. (Director), & Brown, R. & Fong, J. (Produtor). (2003). The Work of Director Michel Gondry, A Collection of Music Videos, Shoert Films, Documentaries and Stories, Side A 2003-1996, *Star Guitar*. [3 min. 53 seg.]. U.K.: Palm Pictures
- Hausman, M. (Director), & McPadden, P. & Masters, D. (Produtor). (2009). Madonna, Celebration, The Video Collection, Disc 2, 2 Take a Bow. [4 min. 35 seg.]. U.S.: Warner Bros. Records Inc.*
- Joanou, P. (Director), & O'Hanlon, N. (Produtor). (2006). *U218 Videos, 18 Sometimes You Can't Make It On Your Own*. [4 min. 49 seg.] UK.: Universal Island Records Limited
- Kelly, G. & Donen, S. (Director), & Freed, A. (Produtor). (1936). *Singin' in the Rain*. [103 min.]. U.S.: Metro-Goldwyn-Mayer
- Mondino, J. (Director), & Wetterstedt, A. (Produtor). (2009). *Madonna, Celebration, The Video Collection, Disc 2, 4 Human Nature*. [4 min. 34 seg.]. U.S.: Warner Bros. Records Inc.
- Romhanyl, P. (Director), & Armstrong, C. & Pet Shop Boys (Produtor). (2003). *Pop Art, Pet Shop Boys, The Videos, 35 You Only Tell Me You Love Me When You're Drunk*. [3 min. 13 seg.] UK.: EMI Records, Ltd.
- Tarkovski, A. (Director), & Artemyev, E. (Produtor). (1972). *Solaris*. [120 min.]. U.R.S.S.: Costa do Castelo Filmes
- Tarkovski, A. (Director), & Demidova, A. (Produtor). (1979). *Stalker*. [163 min.]. U.R.S.S.: Costa do Castelo Filmes

Glossário

Close up – Plano Próximo

Contrapicado – Contra-plongée

Cowboy shot – Plano Americano

Dolly Shot – Movimento de ‘chariot’ ou plano de carrinho

Elipse - processo narrativo de supressão de elementos da acção ou tempo

Establishing Shot – Plano geral, quando este apresenta a cena

Extreme close up – Primeiro plano

Extreme long shot – Plano geral cena inteira

Fade in – Dissolvência de negro

Fade out – Dissolvência para negro

Flashback – Elipse temporal parra um tempo passado

Frame – Fotograma

Insert – Plano pormenor ou plano detalhe

Jump cut – Corte elíptico numa só tomada

Lens flare – Reflexo de lente ou brilho de lente

Long Shot – Plano médio, da pessoa inteira

Medium shot – Plano médio, da cintura para cima

‘mise en scène’ - tudo o que se apresenta em campo: composição, cenário, adereços, actores, luz

Picado – Plongée

Point of view shot ou P.O.V. – Plano subjectivo

Pull in – Movimento de ‘chariot’ para a frente ou plano de carrinho para a frente

Pull out – Movimento de ‘chariot’ para trás ou plano de carrinho para trás

Raccord – Continuidade ou analogia entre dois planos

Slow motion – Câmara lenta

‘Strobe’ – Luz estroboscópica

Two-shot – Plano em que figuram duas personagens

Apêndices

Apêndice I – Videoclipe *Victimless Crime* em DVD

Apêndice II - 'Making of' *Victimless Crime* em DVD

Apêndice III – Resumo do dossier de produção do videoclipe *Victimless Crime*

Apêndice IV – 'Storyboard' para o videoclipe *Victimless Crime*

Apêndice V - Lista de decupagem do videoclipe *Victimless Crime*, organizada segundo plano de rodagem

Apêndice VI – 'Bíblia Visual' para o videoclipe *Victimless Crime*

Apêndice I – Videoclipe *Victimless Crime* em DVD

O videoclipe *Victimless Crime* pode ser visualizado:

- em leitor de DVD, utilizando DVD em anexo, otimizado para ecrã 4:3.
- em formato MOV, no DVD de dados associado ao documento escrito, na pasta de nome VIDEOCLIQUE VICTIMLESS CRIME.

Apêndice II - ‘Making of’ *Victimless Crime* em DVD

O ‘Making of’ *Victimless Crime* encontra-se em formato MPEG no DVD de dados associado ao documento escrito, na pasta com o mesmo nome,.

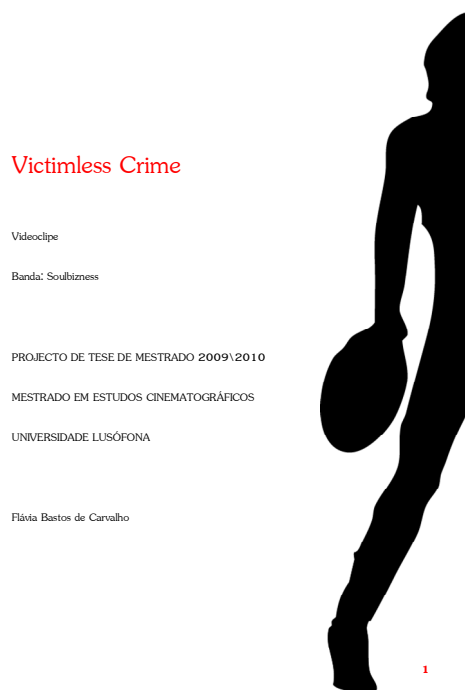
Apêndice III – Resumo do dossier de produção do videoclipe *Victimless Crime*

O dossier de produção é apresentado na sua versão original.

Capa:



Página 1:



Índice

I. Descrição do Projecto	p. 3
II. Apresentação da banda	p. 4
a) Acerca dos Soulbizness	p. 4
b) Currículo da Banda	p. 6
III. Música “Victimless Crime”	p. 7
IV. O Videoclipe	p. 8
V. Guião	p. 9
VI. Descrição do Videoclipe	p. 10
VII. Produção	p. 11
a) Mapa de Produção	p. 12
b) Mapa de Disponibilidades	p. 13
c) Local de Gravação	p. 15
d) Ficha Técnica e Contactos	p. 16
e) Figurinos	p. 17
f) Catering	p. 18
g) Orçamento	p. 19
h) Apoio	p. 20

I. Descrição do Projecto

O videoclipe “Victimless Crime”, é uma parceria entre a realizadora, a ULHT e os Soulbizness, para a promoção do novo LP da banda, no âmbito do Projecto-Tese do Mestrado em Estudos Cinematográficos da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.

Esta iniciativa pretende enraizar o projecto académico no âmbito da indústria real, bem como fornecer à banda um meio audiovisual de qualidade, pelo qual possa divulgar o seu produto.

O projecto conta com a produção da Universidade Lusófona (que fornecerá apoio logístico e orientação, bem como os meios técnicos).

O videoclipe terá, como a própria música, a duração aproximada de 3’25”, e será integralmente filmado nos estúdios da ULHT, em Alta Definição.

A equipa técnica e artística é constituída por 18 elementos com formação específica e experiência profissional.

O elenco contará com bailarinos e actores profissionais.

O videoclipe será o instrumento de apresentação e divulgação da música e da banda, sobretudo nas plataformas da internet mais conhecidas, e pretende ainda ser apresentado nos media e em festivais.



II. Apresentação da banda

a) Acerca dos Soulbizness

Os Soulbizness, banda Lisboaeta soul/funk, iniciaram-se em 2008 com o álbum "Collectables", que imediatamente descolou nas rádios e no programa televisivo "Morango com Açúcar", com o dueto "Oh Saga".

Nos últimos anos, os Soulbizness alcançaram enorme sucesso junto do público com a inclusão no álbum "hit" NOW 19, bem como pelo incrível número de visitas aos websites da banda.

A grande estabilidade da banda advém, igualmente, das suas incontáveis performances em palcos tão cobigados como os dos Festivais Rock in Rio e Sudoeste, discotecas Lux, Garage e Tamarit, semanas académicas de Lisboa e Coimbra, entre outros.

Os Soulbizness são uma influência contagiante e divertida, no público nacional jovem.

*www.myspace.com/soulbizness
*www.facebook.com/pages/Soulbizness/26160027814
*http://twitter.com/soulbizness
*http://soulbiznessmusic.hi5.com/trend/p129039497--Soulbizness--html



b) Currículo da banda

Nome: Soulbizness

Discografia

2009 “Room 108” (teaser para lançamento de “Collectables”)

2008 Collectables EP:

Oh Sugar

TMHSR (Teenage Mutant High School Rockers)

Not the Man

Mouthful

2007 “Dangerous Times” – canção incluída em “Frágil – artistas portugueses por Darfur”

Condecorações

2007 vencedor TMN Garage Sessions

Palcos

Festival Sudoeste, Zambujeira do Mar

Rock in Rio, Lisboa

Ocean Spirit, Santa Cruz

Marés Vivas, Gaia

Lux, Lisboa

Tamariz, Lisboa

Semana Académica, Lisboa e Coimbra

Aniversário MEGA FM, Lisboa

Prémio de Design Briefing, Lisboa

Praça Luís de Camões (aniversário Bairro Alto Hote)l, Lisboa

Teatro Maria Matos, Lisboa

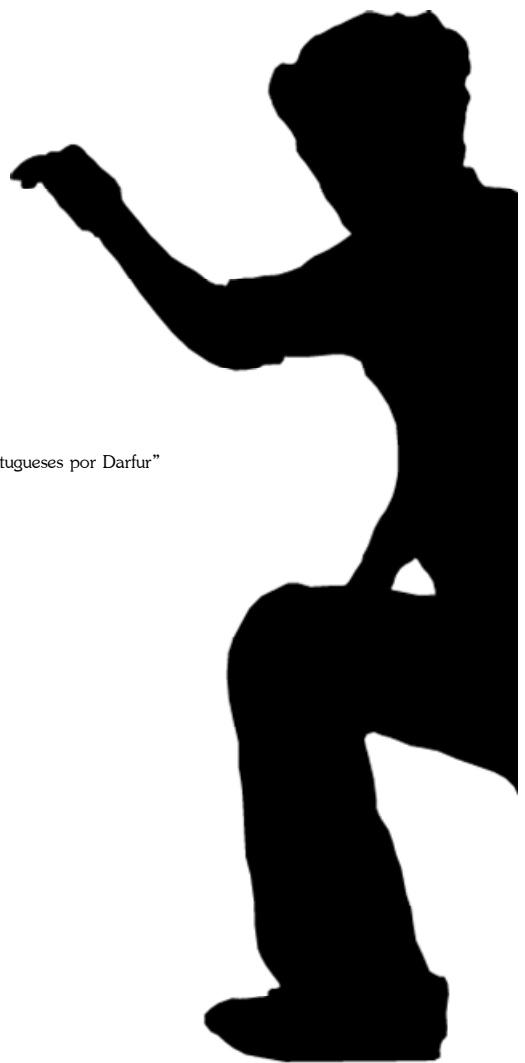
Participações

“Morangos com Açúcar”, série televisiva

“African Parade”, documentário internacional

“hits” NOW 19, compilação musical

“Frágil – Artistas portugueses por Darfur”



III. Música

Victimless Crime

After all of the times I said I love you
How could you be so insecure?
You could tell by the way I licked your back
the way I looked into your eyes
But you'd rather go on losing you losing you?
Don't you know that this ain't right
You say things like you don't trust ~~in~~ me
That I've let you down before
But why should I be the only believer
When you keep walking out my door
So give me what you took from me
The joy and the happiness you took from me
Believe me when I tell you that
We ain't got more strings attached
Oh no, Oh no, Oh na na na na no.
No No No No.....
After all of the times you turned your back on me
Saying you were not ready
I wish you were more self-assured
You think a lot more than you should
You spend your time, working ways to deny
our love was victimless crime
So give me what you took from me
The joy and the happiness you took from me
Believe me when I tell you that
We ain't got more strings attached
Oh no, Oh no, Oh na na na na no.
No No No No.....



IV. O Videoclipe

TIPO:

Narrativo.

SINOPSE:

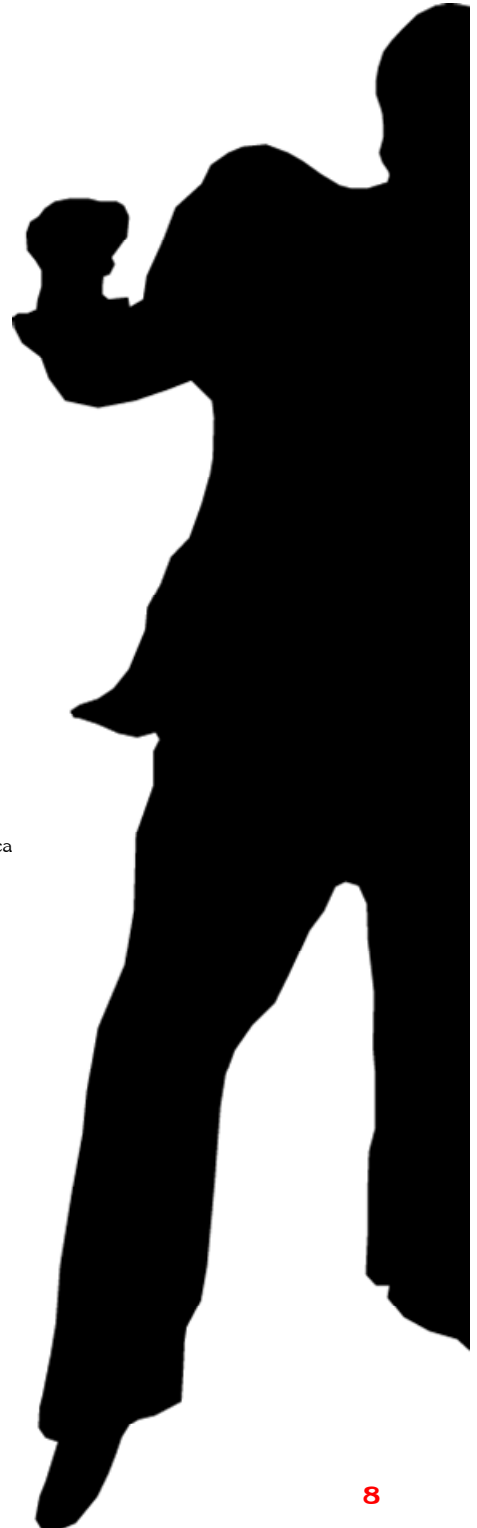
Num espaço indefinido, um grupo de pessoas parece estar paralisado. Um a um, homens e mulheres descongelam das suas posições, tomam consciência do seu redor e interagem. O que começa por ser uma troca de olhares transforma-se, gradualmente, numa dança frenética todos participam. Simultaneamente, dois homens se avançam por entre a massa exaltada em direcção um do outro. Uma troca de palavras inaudível culmina na quebra das acções dos homens e mulheres que os rodeiam. Estes acabam por abandonar o local, deixando os homens confrontando-se.

AMBIENTE:

Um espaço negro.
Iluminação improvável.
Silhuetas misteriosas e sensuais.

PERSONAGENS:

Dois homens que se encontram.
Uma sala cheia de homens e mulheres de origens muito diversas.



V. Guião

ACÇÃO:

Protagonistas

- 1) começam em extremos opostos do espaço;
 - 2) andam para o centro lentamente;
 - 3) quando chegam ao centro param;
 - 4) personagem A pronuncia algo inaudível;
 - 5) permanecem parados até ao final.
- Nunca desviam o olhar um do outro, nunca reagem ao que os circunda.

Figuração

- 1) começam parados, em socialização dispersa e calma;
- 2) dançam devagar, gradualmente mais frenéticos, emparelham, vão tirando peças de roupa, tornam-se quase histéricos e “quase-sexuais”;
- 3) ambiente quase-erótico;
- 4) luzes frias acendem-se e todos param o que estavam a fazer;
- 5) recolhem roupas do chão e saem.



[A descrição nas personagens corresponde à narrativa original com os dois homens]

VI. Descrição do Videoclipe

ESPAÇO :

Caixa negra (estúdio) com aproximadamente 50m².

PERSONAGENS:

Protagonistas – dois homens magros de idades diferentes – 20 e 40, aproximadamente

Figuração – pessoas (~25) de ambos os sexos com idades entre os 20 e os 60

FIGURINOS:

Protagonistas – Homem A – calças de ganga *slim* brancas, t-shirt, ténis de golf brancos

Homem B – calças de vinco brancas, camisa branca dentro das calças, sapatos de fato brancos

Figuração – Roupas de fora – Deve esconder a “roupa de dentro”; integralmente negra, acessórios integralmente negros. Vestimentas de tipologia eclética (ex: anos 20, cerimónia, gala, trash, metal, anos 50, business, ballet, medieval, dragqueen, máfia, motard, mágico, etc.)

Roupa de dentro – encamada, só se revela quando a roupa de fora é despida (ex: roupa interior, forro do casaco, top, cabelo, collants, cinto, lenço, camisa escondida por casaco etc.)

MAQUILHAGEM:

Em conformidade com o figurino.

DECUPAGEM MÍNIMA:

Master – plano sequência de 1) a 5)

– de 1) a 3) em *pull in*, seguindo a aproximação das duas personagens principais; começa em *long shot* e acaba em *close up*

– 4) fixos em *close up*,

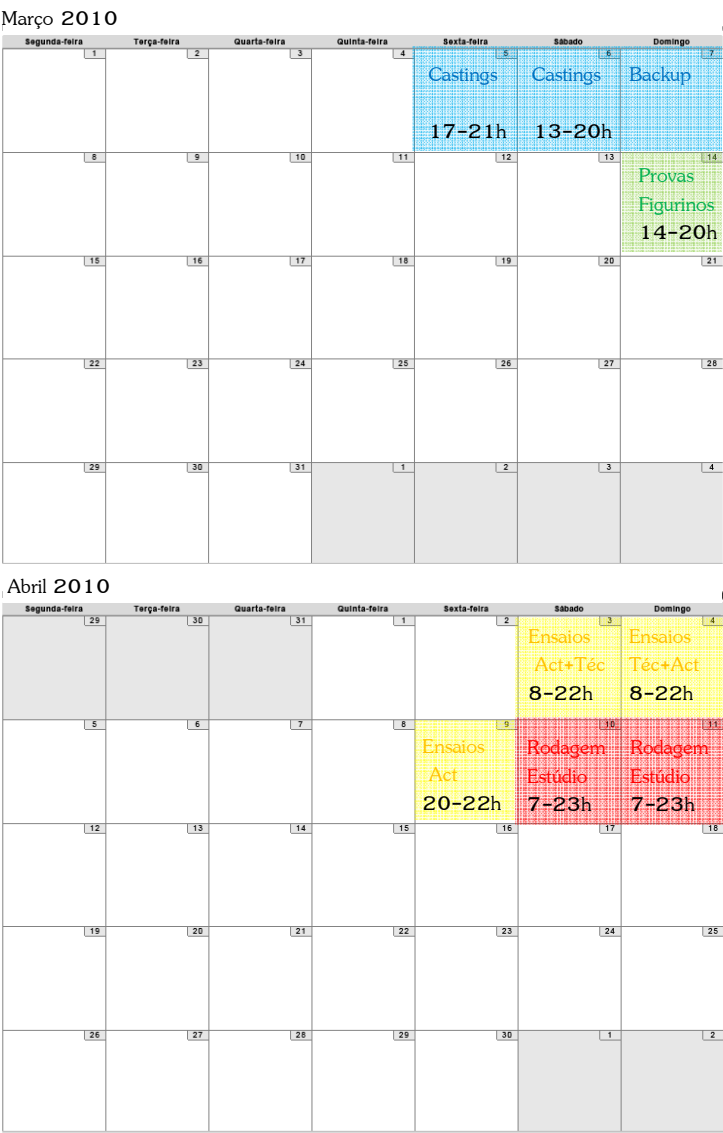
–5) em *pull out* até um *long shot*

Montagem – *Medium*, *cowboy shots* *inserts* das acções dos figurantes, *dollies* bilaterias, *masters* laterias

VII. Produção



a) Mapa de Produção



b) Mapa de Disponibilidades									
EQUIPA		Exemplo	Fátima B.C.	Rui Tomás	Fátima Fine	Rita Gonçalves	Sandra Cab.		
			REALIZ.	ASS. REALIZ.	ANOTAÇÃO	PRODUÇÃO	ASS. PROD.		
DIAS									
05Março (Sexta, 16-20h) - CAST								05Março (Sexta, 16-20h) - CAST	
06Março (Sábado 13-20h) - CAST								06Março (Sábado 13-20h) - CAST	
14Março (Domingo 14-20h) - Prov. Roupas								14Março (Domingo 14-20h) - Prov. Roupas	
03Abril (Sábado 13-19h) - Ensaio ACTORES								03Abril (Sábado 13-19h) - Ensaio ACTORES	
04Abril (Domingo 13-19h) - Ensaio ACTORES								04Abril (Domingo 13-19h) - Ensaio ACTORES	
09Abril (Sexta 22-22h) - Ensaio GERAL								09Abril (Sexta 22-22h) - Ensaio GERAL	
09Abril (Sexta 22-24h) - MONTAGEM								09Abril (Sexta 22-24h) - MONTAGEM	
10Abril (Sábado 07-23h) - RODAGEM								10Abril (Sábado 07-23h) - RODAGEM	
11Abril (Domingo 07-23h) - RODAGEM								11Abril (Domingo 07-23h) - RODAGEM	
11Abril (Domingo 25h - h) - Desmontagem								11Abril (Domingo 25h - h) - Desmontagem	

[illegible]

c) Local de Gravação

URHT – Universidade Lusitana de Humanidades e Tecnologias, Campo Grande 376, 1749-024 Lisboa. **Estádio Q.**

Autocarro: n° - 1, 3, 7, 31, 33, 35, 36, 38, 45, 47, 50, 67, 68, 77, 83, 101, 106, 108.

Accesos Estrada: 2° Circular ; Eixo Norte-Sul; Calçada de Carriche

Metro: Estação do Cammo Grande



d) Ficha técnica e contactos

NOME	PROFISSÃO	SEXO	MAI.
REDAÇÃO			
FABIO CAPACINO	REDAÇÃO/PRODUÇÃO GRET		
ROD TRIND	ASSIST. REALIZAÇÃO		
FRANC FRIO	ANOTAÇÃO		
PRODUÇÃO			
NEW KENEDY	PRODUÇÃO		
SANDRA CABRAL	ASSIST. PRODUÇÃO		
IMAGEM			
LAURENTE FERREIRA	DIR. VIDEOMÁGRAFIA		
PEIDRO PERALTA	ASSISTENTE ILUMINAÇÃO		
FRANC MOTA	ASSISTENTE ILUMINAÇÃO		
OSWALD	TRAFEGUE CAMARA		
FRANC BERNI	MAQUINISTA		
FRANC KAZIANE	EDITORAÇÃO		
ÁUDIO			
CRISTIANO CAVALCANTE	FISIOLOGOS		
LUIS HOLZNER	REDAÇÃO/IMAGEM		
MARIA LUIZ CORRÊA	REDAÇÃO/IMAGEM		
HELLENA TRAUZEN	MAQUINAGEM		
CHEREA SAUDAMNH	ASSISTENTE		
COORDENAÇÃO			
EFFRANE JORGE	COORDENADORIA		
FOTOGRAFIA DE CENA			
LUIS FREDO	FOTOGRAFIA DE CENA		
CATÁLOGO			
MARCELO PANGLOSSA	CATÁLOGO		
WILSON MARCEL	CATÁLOGO		
MAQUÊ DE			
MARCELO SILVA	MAQUÊ DE		

XV



f) Catering

DIAS (ABRIL)	3	4	9	10	11	TOTAL
HORÁRIO	13-20H	13-20H	20-22H	6-23H	6-23H	
TOTAL DE HORAS	7	7	2	17	17	
TIPO	ENSAIO	ENSAIO	ENSAIO	RODAGEM	RODAGEM	
PESSOAS	20 ACT + 5 CREW	20 ACT + 10 CREW	20 ACT + 5 CREW	20 ACT + 15 CREW	20 ACT + 15 CREW	
TOTAL DE PESSOAS	25	30	25	35	35	
BEBIDA						
ÁGUA	15L (3 GARRAFÕES)	15L (3 GARRAFÕES)	5L (1 GARRAFÃO)	20L (4 GARRAFÕES)	20L (4GARRAFÕES)	15 garrações
SUMO	4L	4L	MESMO	4L	4L	16 litros
COLA	*****	*****	*****	3L	3L	6 litros
CAFÉ	MÁQUINA (30)	MÁQUINA (30)	*****	MÁQUINA (50)	MÁQUINA (50)	160 unidades
FRUTA						
MAÇA	10	10	*****	20	20	60 maçãs
BANANA	10	10	*****	20	20	60 bananas
OUTOS	*****	*****	*****	2KG	2KG	4 kg
SNACKS						
PÃO	*****	*****	*****	1 FORMA GRANDE	1 FORMA GRANDE	2 pão forma
QUEIJO	1 PHILADELPHIA	1 PHILADELPHIA	*****	400G QUEIJO FATIA		2phil + 400g fat
BOLACHAS INTEGRAL	1 PACOTE	MESMO	*****	1 PACOTE	1 PACOTE	3 pacotes
BOLACHAS DOCES	1 PACOTE	1 PACOTE	*****	1 BISCOITOS	1 BOLINHOS	4 pacotes
PACOTES SALGADOS	*****	*****	*****	2 PACOTES	2 PACOTES	4 pacotes
ALMOÇO						
PRINCIPAL	*****	*****	*****	ARROZ PATO	SALADA ATUM	2 almoços
SALADA	*****	*****	*****	2 PACOTES	2 PACOTES	4 pac salada
OUTROS	*****	*****	*****	1P. CENOURA RAL.	1 P.CENOURA RAL.	2 pac cenoura ral
JANTAR						
PRINCIPAL	*****	*****	*****	ARROZ + FRANGO	MASSA CARBONARA	2 jantares
SALADA	*****	*****	*****	2 PACOTES	2 PACOTES	4 pacotes salada
OUTROS	*****	*****	*****	1 KG TOMATE	3 LATAS MILHO	1kg tomat+3latas milho
EXTRAS						
COPOS	25	30	25	35	35	150 copos
COPOS CAFÉ	20	30	10	70	70	200 copos café
COLHERES CAFÉ	20	30	10	70	70	200 colheres caf
ACÚCAR	1 PACOTE	MESMO	MESMO	MESMO	MESMO	1 pac açúcar
TALHERES PLÁSTICO	*****	*****	*****	70 SETS	70 SETS	140 sets talheres
PRATOS	10	10	*****	75	75	150 pratos
GUARDANAPOS	50	MESMO	MESMO	150	MESMO	200 guardanapos
ROLO COZINHA	3	MESMO	MESMO	MESMO	MESMO	3 rolos cozinha
PELÍCULA ADERENTE	1 ROLO	MESMO	MESMO	MESMO	MESMO	1 rolo película
SAL	1 SAL FINO	MESMO	MESMO	MESMO	MESMO	1 sal fino
AZEITE	1 GARRAFA	MESMO	MESMO	MESMO	MESMO	1 garr azeite
VINAGRE	1 GARRAFA	MESMO	MESMO	MESMO	MESMO	1 garr vinagre
CANETA ACETATO	2 (PARA COPOS)					2 canetas acetato

g) Orçamento

ORÇAMENTO DE PRODUÇÃO			
		Nº DE ORÇAMENTO	1
		DATA DE ORÇ.	15/02/2010
		DATA DE FILMAGEM	10 e 11/04/2010
TÍTULO	"VICTIMLESS CRIME"		
PRODUTO	VIDEOCLIP		
CLIENTE	SOULBIZNESS		
		REALIZADOR	FLÁVIA DE CARVALHO
		PRODUTOR	RITA GONÇALVES
		TV AGÊNCIA	
DIAS EM ESTÚDIO			2
DIAS EM LOCAIS			0
DIAS EM EXTERIOR			0
FIM-DE-SEMANA / FERIADOS			2
TOTAL DE DIAS DE FILMAGEM			2
PÓS-PRODUÇÃO			
		DURAÇÃO	3'25"
		VERSÕES	1
		SOM	MÚSICA "VICTIMELESS CRIME"
		Nº LOCUTORES	0
RESUMO DE ORÇAMENTO			
1. PRÉ-PRODUÇÃO			
2. ELENCO			
3. EQUIPA TÉCNICA			
4. EQUIPAMENTO TÉCNICO SUPLEMENTAR			
5. DEPARTAMENTO DE ARTE			
6. ESTÚDIOS E LOCAIS			
7. TRANSPORTES, ALOJAMENTO E ALIMENTAÇÃO			
8. PELÍCULA E LABORATÓRIO			
9. TELECINEMA E OFF-LINE			
10. SOM			
11. PÓS-PRODUÇÃO VÍDEO			
12. SEGUROS E DIVERSOS			
		SUB-TOTAL	
WEATHER DAY			
H. PRODUTORA			
		TOTAL	

h) Apoio

Sincolour, Maquilhagem e Caracterização Lda.

Apoio por fornecimento de material de maquilhagem e caracterização.



Material

Pele:

Correctores – verde , bege escuro , bege claro e bege médio

Bases em stick e/ou bases fluidas – tons escuros, médios e claros

Pó fixador de maquilhagem – translúcido e anti-brilho para todo o tipo de peles

Olhos:

Eye Liner – preto e castanho

Mascara de pestanas – preta

Gel para sobrancelhas

Lápis e ceras – de cores castanhas (mais clara e mais escura) para as sobrancelhas

Pestanas postiças – em tufo de vários tamanhos, pestanas inteiras mas naturais,

Cola para pestanas

Sombras compactas nas cores – preto, castanho, beringela, roxo, azul escuro, verde escuro, bege, cinzento, prateado, rosa velho, bege claro, tons neutros.

Pigmentos brilhantes nas cores – prateado, castanhos, beges e preto

Lápis de olhos nas cores – preto, castanho e branco

Blush:

Pós bronzadores – tons de dourado e castanho

Blush cremoso e em pó – castanho, bronze, vermelho e rosa

Iluminadores

Lábios:

Lápis de lábios – castanhos , rosados e vermelhos

Batons intensos – castanho, vermelho escuro, vermelho, pink e rosa neutro

(Podem ser paletes com vários tons)

Lip gloss, transparente, e outros tons

Hidratante de lábios sem cor

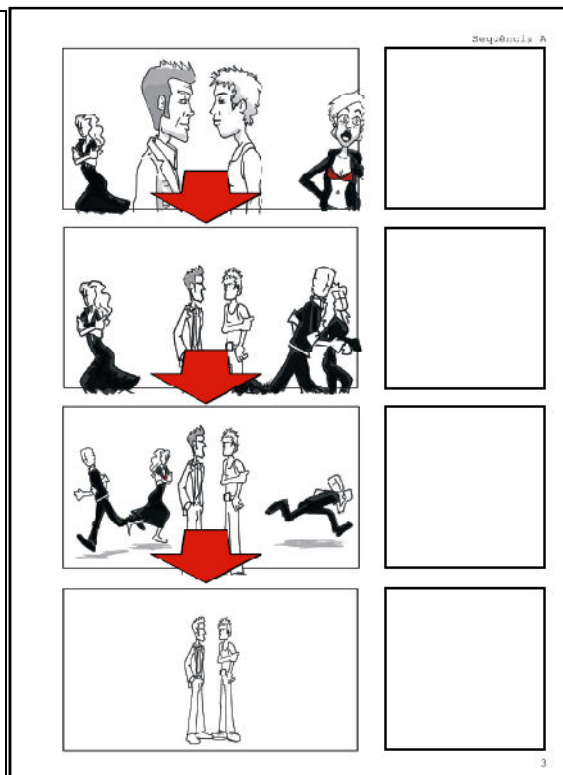
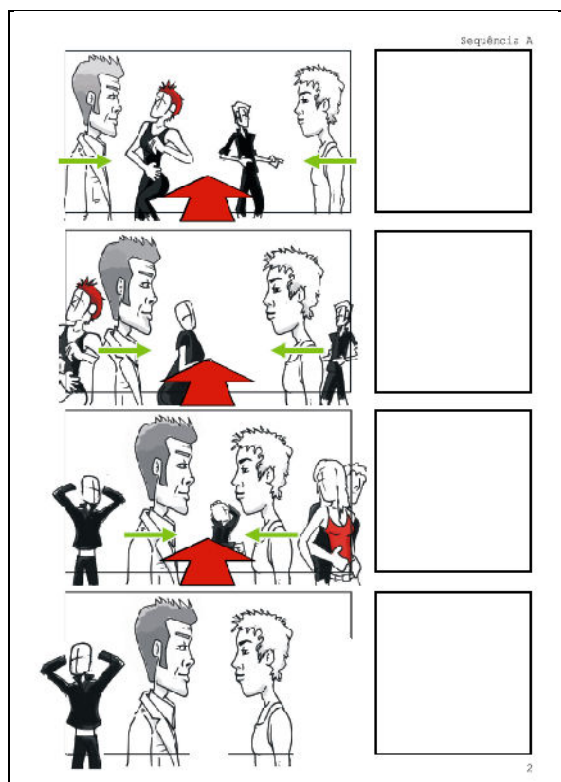
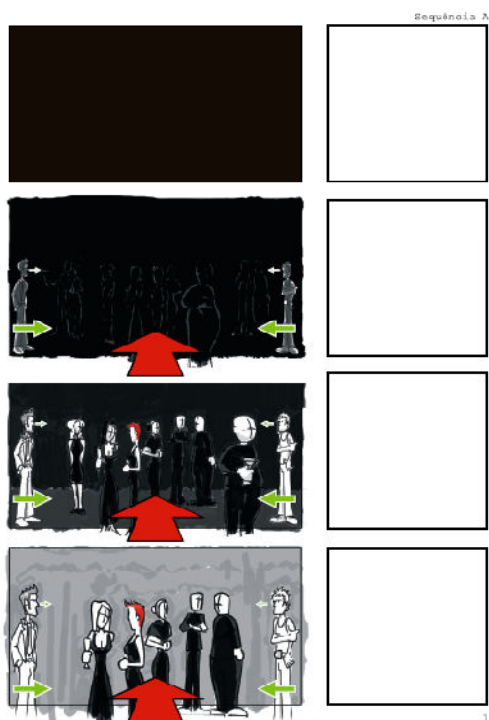
Brilhantes para lábios

Desmaquilhante para olhos e para o rosto

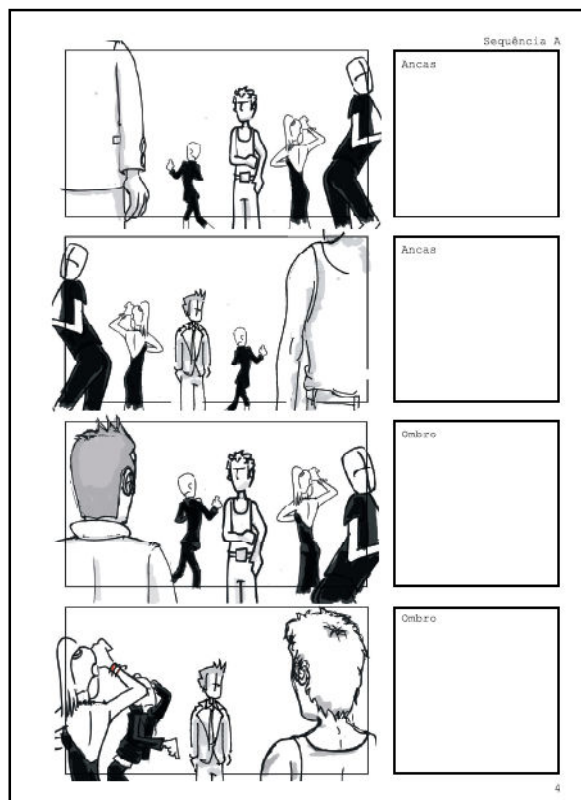
Apêndice IV – ‘Storyboard’ para o videoclipe *Victimless Crime*

[A imagens do ‘storyboard’ correspondem à narrativa original com Dois Homens]

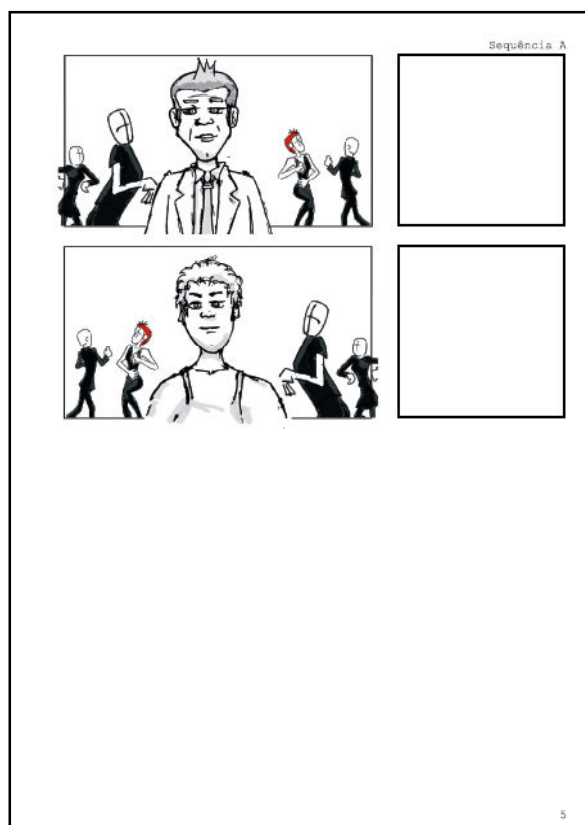
Plano sequência em ‘dolly shot’ em ‘pull in-pull out’:



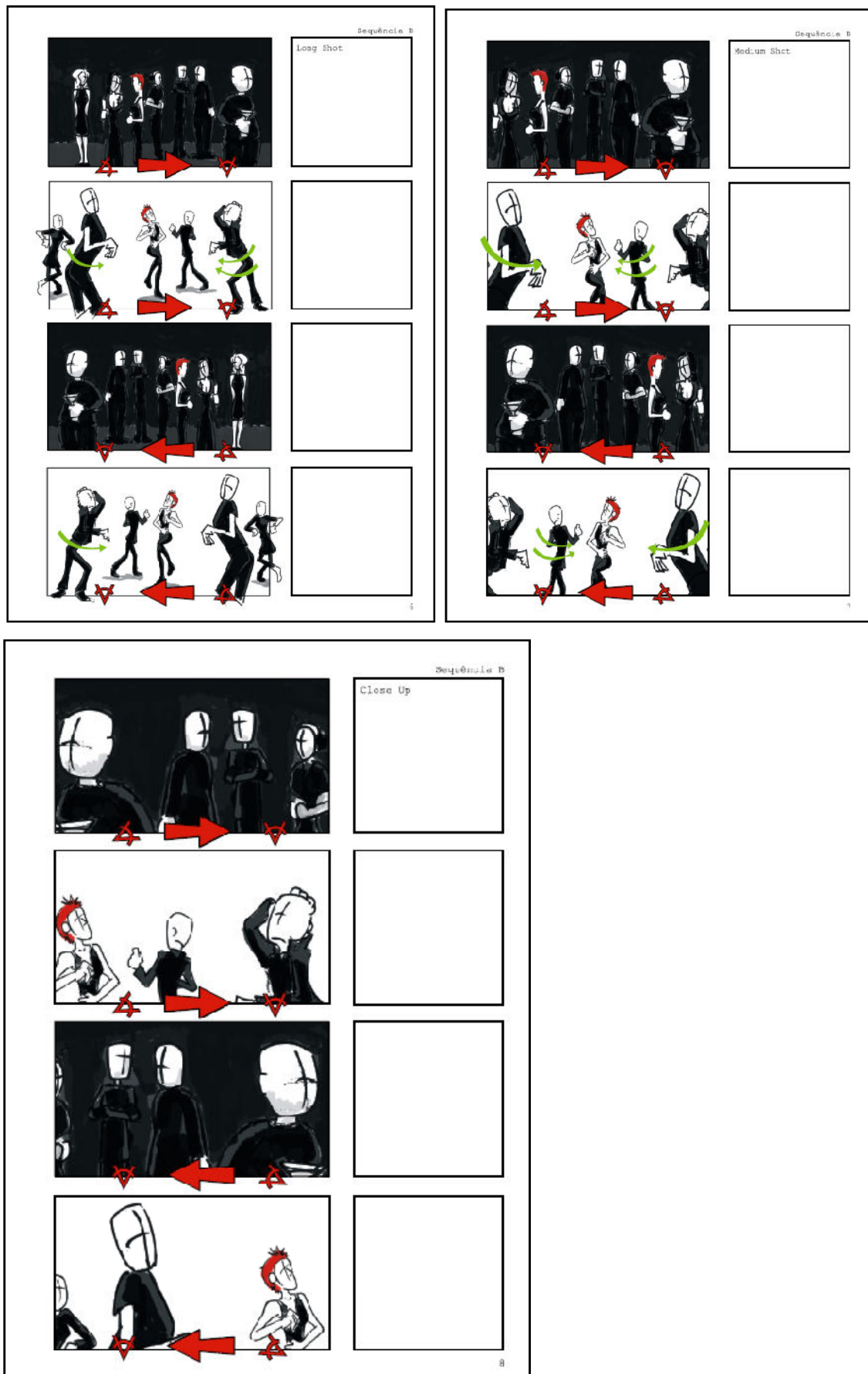
'Over the shoulders' e 'amorces' ao nível da anca aos Homens de Branco:



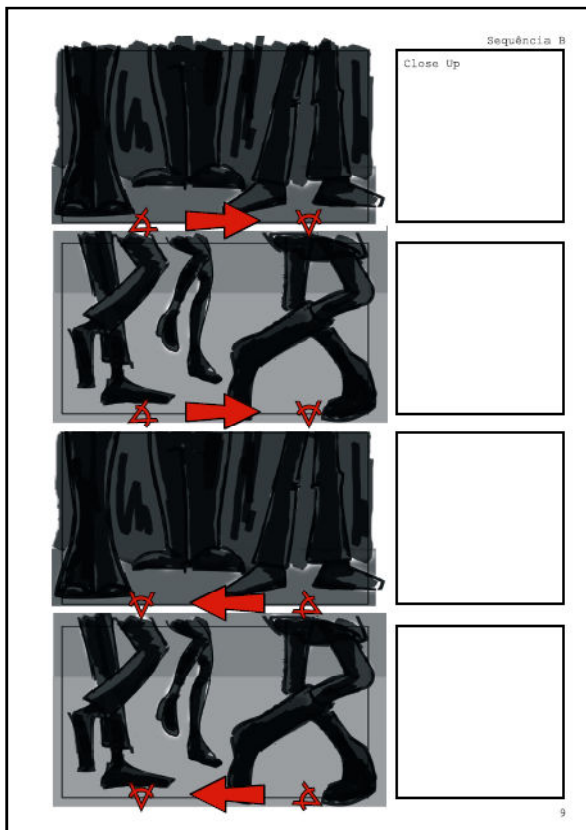
'Close ups' frontais aos Homens de Branco:



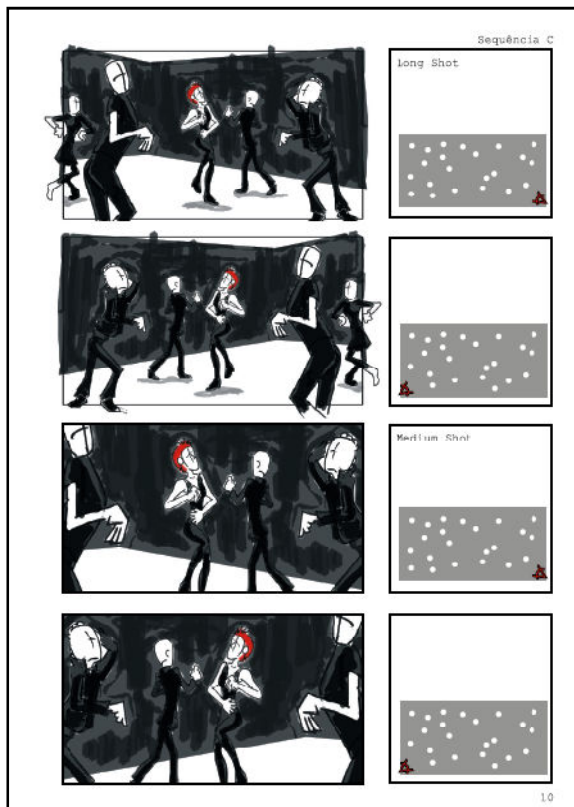
'Dollies' bilaterais à escala de 'long shot', 'medium shot' e 'close up':



‘Dolly’ bilateral ‘insert shots’ ao nível dos pés:



‘Long shots’ e ‘medium shots’ laterais fixos:



'Inserts' variados centralizando acções das personagens de negro:



Apêndice V - Lista de decupagem do videoclipe *Victimless Crime*, organizada segundo plano de rodagem:

Ordem de Rodagem Dia #1 - 10/04/2010

Plano	PAG	Descrição	Actor
1ª Sessão - Manhã - PAG - 11h00m			
A	11h	PG - Fixo	Todos
1	12h	PS - Dolly in + Dolly Out	Todos
2	13h	PA para PG - Dolly Out	Todos
ALMOÇO - 14H00 - Catering Próprio (no Local)			
2ª Sessão - Tarde - PAG - 15h00m			
3	15h	PF - Lateral Esquerda - Plano Geral (Aberto)	Todos
4	15h 45m	PF - Lateral Esquerda - Plano Médio	Todos
5	16h 30m	PF - Lateral Direita - Plano Geral (Aberto)	Todos
6	17h	PF - Lateral Direita - Plano Médio	Todos
		Possibilidade de fazer Planos em Câmara Lenta nestas posições	Todos
LANCHE - 17H30m - Catering Próprio (no Local)			
3ª Sessão - Tarde - PAG - 18h00m			
12A	18h	OTS - Homem	Todos
12B	18h 30m	OTA - Homem	Todos
7	19h	GP - Homem	Todos
		Possibilidade de fazer Planos em Câmara Lenta nestas posições	Todos
Jantar - 20H30m - Catering Próprio (no Local)			
4ª Sessão - Noite - PAG - 21h30m			
13A	21h 30m	OTS - Rapaz	Todos
13B	22h	OTA - Rapaz	Todos
8	22h 30m	GP - Rapaz	Todos
		Possibilidade de fazer Planos em Câmara Lenta nestas posições	Todos

Ordem de Rodagem Dia #2 - 11/04/2010

Plano	PAG	Descrição	Actor
1ª Sessão - Manhã - PAG - 11h00m			
9	11h	PG - Traveling e Panorâmica Lateral	Todos
10A	12h	PA - Traveling e Panorâmica Lateral - Nível dos Pés	Todos
10B	13h	PA - Traveling e Panorâmica Lateral - Nível das Ancas	Todos
		Possibilidade de fazer Planos em Câmara Lenta nestas posições	
ALMOÇO - 14H00 - Catering Próprio (no Local)			
2ª Sessão - Tarde - PAG - 15h00m			
10C	15h	PA - Traveling e Panorâmica Lateral - Nível dos Ombros	Todos
11	16h 15m	PP - Vários consoante interesse (a definir na altura)	Todos
		Possibilidade de fazer Planos em Câmara Lenta nestas posições	Todos
LANCHE - 17H30m - Catering Próprio (no Local)			
3ª Sessão - Tarde - PAG - 18h00m			
1	18h	PG - Master Dolly In/Out	Todos
			Todos
		Possibilidade de fazer Planos em Câmara Lenta nestas posições	Todos
Jantar - 20H30m - Catering Próprio (no Local)			
4ª Sessão - Noite - PAG - 21h30m			
10	21h 30m	(Acabar Travelings e Planos Promenor)	Todos
			Todos
		Possibilidade de fazer Planos em Câmara Lenta nestas posições	Todos
NOTA: Os travellings Laterais não acompanham toda a música, apenas se focam em pontos específicos da acção. Para Inserts			

Apêndice VI – ‘Bíblia Visual’ para o videoclipe *Victimless Crime*

‘Bíblia visual’ é nome atribuído pela realizadora a um caderno de referências visuais que, para além de consistirem numa parte fundamental da materialização do gesto criativo, visam facilitar e especificar a comunicação deste aos elementos da equipa.

Segue-se uma selecção de páginas da ‘Bíblia Visual’, triadas por critérios de representatividade de cada um dos capítulos:

Capa da Bíblia Visual:



Páginas 3, 4 e 7 referentes à fotografia da primeira parte do videoclipe:

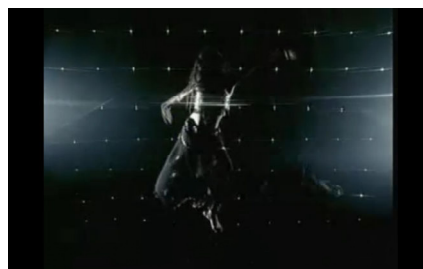
Fotografia parte 1

- a iluminação é intensa, dramática
- universo preto e branco, filmado a cor
- a luz recorta as formas do fundo
- o formato é panorâmico.
- o contraste claro-escuro deve ser forte
- as sombras são misteriosas
- a composição de corpos denuncia a profundidade de campo
- a maioria dos planos são à altura da anca
- o master é um plano sequência pull in\pull out
- momentos de câmara lenta
- planos sempre sobre dolly
- plano quadro inicial
- inserts de movimentos de dança
- poucos closes



Fotografia parte 1

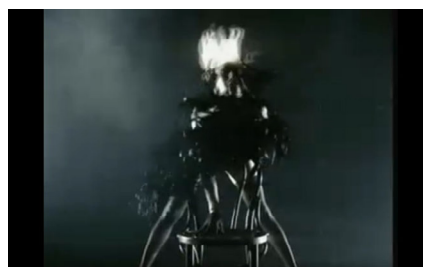
- Sim: recorte do fundo negro
- Sim: sombra no rosto e braço
- Não: isolamento da personagem



- Sim: disposição dos corpos
- Sim: a profundidade de campo
- Não: fundo uniformemente esbranquiçado



- Sim: contorno brilhante das pernas
- Sim: meia sombra



- Sim: contraste preto/branco
- Não: silhueta pouco recortada
- Não: demasiada luz de enchimento



(Fotografia parte 1)

- Sim: contraste dentro do monotom
- Não: fundo branco



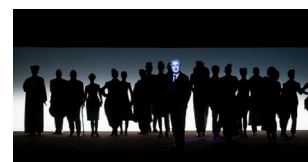
- Sim: captação do movimento
- Sim: contraste de pele com o fundo
- Não: demasiada luz de enchimento



- Sim: brilho dos contornos
- Sim: insert ortogonal e ponto de vista
- Sim: sensualidade



- Sim: aspecto e composição de pessoas
- Não: frontalidade e silhuetas 100% negras



Páginas 8 e 9 referentes à iluminação da segunda parte:

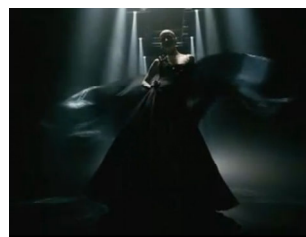
Iluminação Especial

- começa movimento de luz
- **apontamentos minimalistas de luz tipo discoteca**
- strobos
- mantêm-se restantes luzes anteriores
- mantêm-se os planos anteriores
- ênfase nos inserts de movimentos
- o ritmo da dança aumenta



Iluminação especial

- Sim: lateralidade
 - Sim: feixes de luz separados
 - Não: difusão e fumo
-
- Sim: apenas dois focos (pontual e minimalista)
 - Sim: focalização bem definida
 - Não: formas geométricas projectadas e cor
-
- Sim: visualização da origem da luz
 - Sim: colocação da luz ao nível dos ombros
 - Não: silhueta **100%** negra
-
- Sim: efeito a luz sobre o corpo e tecido
 - Sim: definição do feixe de luz
 - Não: corredor de luzes e origem superior



Páginas 10 e 11 referentes à fotografia da terceira e última parte:

Fotografia parte 2

- “luzes gerais” acendem-se
- desaparecem luzes de discoteca
- desaparece efeito de luz dramática
- luz é crua e difusa
- há menos intensidade luminosa no local onde os dois personagens principais ficam do que na zona mais longe da cortina
- personagens de branco ficam numa zona ligeiramente menos iluminada
- iluminação permite ver mais pormenores do espaço em redor
- A partir do momento em que os figurantes saem existe apenas o final do plano sequência em pull out



10

Fotografia parte 2

- Sim: luz geral
- Não: demasiados pormenores de panejamento
- Não: focos de luz individuais



- Sim: luz geral e crua
- Sim: mais claro ao centro do que ao fundo
- Não: cor do chão e portas



- Sim: luz crua e difusa
- Sim: pouco contraste
- Não: ligeiramente escuro demais



- Sim: luz geral fria
- Sim: noção de espaço
- Não: unidades de luz projectadas separadamente



Páginas 12, 14 e 15 referentes à descrição das personagens para fins de 'Casting':

Cast

- entre 20-30 bailarinos vestidos
- sensualidade, mistério, personalidade
- estilos o mais eclético possível
- exemplos de géneros de pessoas:
 - muito cosmopolita; muito sensual; "normal";
 - clássico; excêntrico; raças, épocas e biótipos diferentes;
 - idades entre os 18 e os 60
- 2 homens
- personagens principais
- 2 géneros diferentes
- personalidades bem definidas
- 1 homem de meia idade:
 - cavalheiro muito elegante, grisalho, bonito
- 1 homem jovem: trendy, moderno,
 - magro, cabelo curto, beleza de rapaz novo



(Cast)

- Sim: perto da meia-idade, cabelo grisalho
- Sim: alto e elegante
- Não: demasiada alegria nos olhos



- Sim: feições rectas
- Não: cabelo meio grisalho
- Não: demasiado bruto\ estatura quadrada



- Sim: grisalho e elegante
- Sim: cabelo e sobrancelhas fortes
- Não: demasiado carisma



- Sim: cabelo grisalho forte
- Sim: feições rectas e lábios cheios
- Não: sobrancelhas apagadas



(Cast)

- Sim: diversidade
- Sim: vários géneros, alturas, estaturas
- Não: faixa etária reduzida

- Sim: diversidade racial e de biótipos
- Não: pouca diversidade etária
- Não: poucas marcas culturais\pessoais
(maquilhagem, acessórios, cabelo)



- Sim: excêntrico
- Sim: sensual e étnico



- Sim: diferença de idades
- Sim: diferença de estatura e figura
- Não: mesmo sexo e cultura



Páginas 16, 19, 24 e 25 referentes à descrição dos figurinos negros e brancos:

Figurinos negros

- entre 20-30 bailarinos vestidos integralmente de negro
- tecidos, objectos e acessórios reflectores são importantes (metal, lantejoulas, latex etc.)
- quando começam a dançar e tiram a camada exterior revelam algumas peças vermelhas
- não há nudez
- as roupas vermelhas podem ser roupa interior, roupa de “dentro” ou simplesmente acessórios
- sensualidade, mistério, personalidade
- estilos o mais eclético possível
- exemplos de géneros de pessoas: muito cosmopolita; muito sexy; “normal”; clássico
- exemplos de personagens: mulher dos anos 20; gentleman inglês; mulher fashion de Manhattan; jovem dos anos 80; metaleiro; femme fatal; motard; estrela de cinema; dominatrix; comédia dell’arte; gótico; bailarina de cabaret.



(Figurinos negros)

- Sim: género originalmente a negro
- Sim: cabedais e metais
- Sim: género reconhecível



- Sim: cosmopolita mas sensual
- Sim: género corporate moderno
- Não: podia ser mais marcadamente corporate



- Sim: divertido e musical
- Sim: boémio e datável
- Não: pode ser confundido com outros géneros



- Sim: artístico e sensual
- Sim: acessórios interessantes
- Não: riscas cinza e camisa branca



Figurinos brancos

- 2 homens
 - integralmente vestidos de branco
 - personagens principais
 - 2 géneros diferentes
 - personalidades bem definidas
-
- homem de meia idade: cavalheiro muito elegante
 - homem jovem: trendy e moderno



Figurinos brancos

- Sim: fato branco simples
- Sim: clássico mas não formal
- Não: botões e cor da camisa



- Sim: casaco estruturado
- Não: gravata
- Não: demasiado corporativo



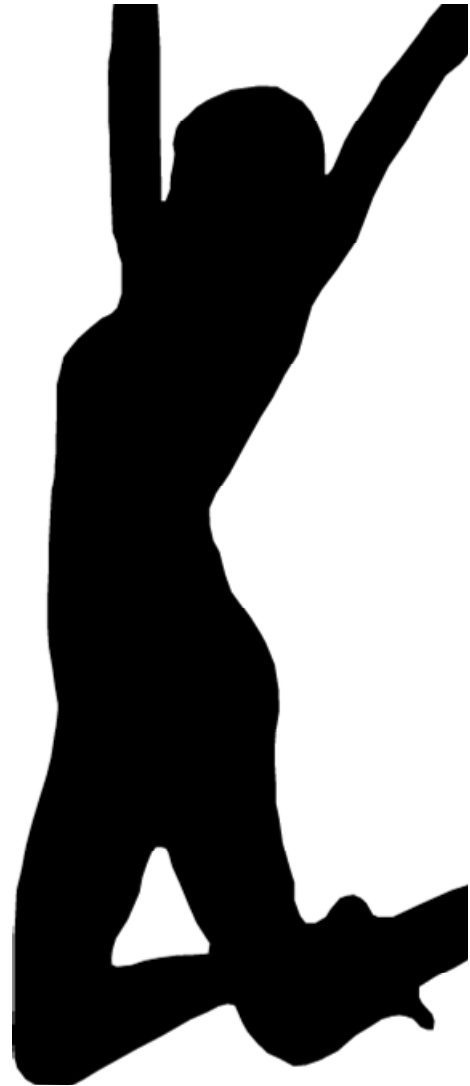
- Sim: tudo muito branco
- Sim: material e colete
- Não: demasiado formal



Páginas 28 e 30 referentes à maquilhagem e caracterização das personagens:

Caracterização

- eclética
- em concordância com a personagem
- diversidade de géneros e épocas
- deve realçar cada estilo retratado
- pode ser bastante teatral
- deve ser sensual
- exemplos:
 - mulher dos anos **20** com sombras fortes;
 - gentleman inglês com bigode; mulher fashion de Manhattan maquilhagem mínima;
 - jovem dos anos **80** com sombras de cor;
 - metaleiro de cabelo comprido; femme fatal de lábios vermelhos; estrela de cinema brilhante;
 - Dominatrix de traços negros; comédia dell'arte;
 - bailarina de cabaret de verniz vermelho lascado.



Caracterização Mulheres

- Todas as Mulheres (excepto a vermelho)
- Sim: caracterização invisível
- Sim: pele homogénea
- Sim: neutralização dos brilhos da pele



-Personagens Secundárias:

M1. Mulher Oriental

- Cabelo colado à cabeça com chopsticks



M2. Mulher anos 20

- Lábios Carregados
- Maçãs rosadas
- Olhos esfumados
- Cabelo curto em gel



M3. Mulher Hip Hop

- Totós

M4. Mulher Cabaret

- Maquilhagem muito carregada
- Batom e gloss
- Cabelo solto

Anexos

Anexo 1 - Letra da música *Victimless Crime*

Anexo 2 - Ficha técnica e artística do videoclipe *Victimless Crime*

Anexo 3 - RYBACKI & RYBACKI, 1993, p.3-4

Anexo 1 - Letra da música *Victimless Crime*

A letra da música *Victimless Crime* foi escrita, como abaixo apresentada, pelo vocalista da banda Soulbizness, Rodrigo Gomes.

Victimless Crime

After all of the times I said I love you
How could you be so insecure?
You could tell by the way I licked your back
the way I looked into your eyes
But you'd rather go on losing you loosing you?
Don't you know that this ain't right
You say things like you don't trust in me
That I've let you down before
But why should I be the only believer
When you keep walking out my door
So give me what you took from me
The joy and the happiness you took from me
Believe me when I tell you that
We ain't got more strings attached
Oh no, Oh no, Oh na na na na no.
No No No No.....
After all of the times you turned your back on me
Saying you were not ready
I wish you were more self-assured
You think a lot more than you should
You spend your time, working ways to deny
our love was victimless crime
So give me what you took from me
The joy and the happiness you took from me
Believe me when I tell you that
We ain't got more strings attached
Oh no, Oh no, Oh na na na na no.
No No No No.....”

Anexo 2 - Ficha técnica e artística do videoclipe *Victimless Crime*

Nome	Função
Realização	
Flávia Carvalho	Realização, produção e direcção de casting
Rui Tomás	Assistente de realização
Paulo Fino	Anotação
Produção	
Rita Gonçalves	Produção
Sandra Cabral	Assistente de produção
Imagem	
Leandro Ferrão	Director de fotografia
David Marques	1º assistente de câmara
Rodrigo Pires	2º assistente de câmara
Pedro Peralta	1º assistente de iluminação
Pedro Motta	2º assistente de iluminação
Frederico Prazeres	Operador de luz
Filipe Palha	Assistente de luz
Hugo Serra	Chefe-maquinista
João Ruivo	Maquinista
Bruno Rafael	Storyboard
Arte	
Cristiano Casimiro	Figurinos
Luísa Roldan	Chefe de maquilhagem e cabelo
Maria Alves Correia	Maquilhagem e cabelo
Patrícia Almeida	Maquilhagem e cabelo
Cheila Saldanha	Aderecista
Coreografia	
Tiffanie Jorge	Coreografia

Fotografia de Cena

Luís Pinto	Fotografia de cena
------------	--------------------

Catering

Miguel Pamplona	Catering
Bruno Rafael	Catering

Making Of

Marco Silva	Making of
-------------	-----------

Elenco de Homens

Paulo Tribolet	Homem de branco
Filipe Macedo	(Homem de branco novo)

Márcio Monteiro	Homem de gabardine
Dinis Marques	Homem de bigode
Marco Pedrosa	Homem de tronco nu
António Cavaco	Homem de crista
André Sobral	Homem de smoking
Rodrigo Gomes	Homem de colete
Miguel Coutinho	Homem militar

Elenco de Mulheres

Mary Oliveira	Mulher oriental
Jackie Pereira	Mulher dos anos vinte
Marta Abreu	Mulher de plumas
Virva Rutanen	Mulher de gargantilha
Isabel Ançã	Mulher dos anos cinquenta
Diana Silva	Mulher de lantejoulas
Carmen Isidoro	Mulher de fato
Rute Jorge	Mulher de rede
Linda Kunicicka	Mulher loira
Sara Silvestre	Mulher de boné
Cecília Hudec	Mulher de óculos
Vanessa Casanova	Mulher de capuz
Laura Frederico	Mulher dos anos setenta

Anexo 3 - RYBACKI & RYBACKI, 1993, p.3-4

"Music videos may be further characterized by three broad typologies: performance, narrative, and conceptual (Firth, 1988). These types describe the form and content selected by the director or artist to attract viewers and to convey a direct or indirect message.

Performance videos, the most common type (Firth 1988) feature the star or group singing in concert to wildly enthusiastic fans. The goal is to convey a sense of the inconcert experience. Gow (1992) suggests "the predominance of performance as a formal system in the popular clips indicates that music video defines itself chiefly by communicating images of artists singing and playing songs" (pp. 48-49). Performance videos, especially those that display the star or group in the studio, remind the viewer that the soundtrack is still important. "Performance oriented visuals cue viewers that, indeed, the recording of the music is the most significant element" (Gow, 1992, p. 45).

A narrative video presents a sequence of events. A video may tell any kind of story in linear, cause-effect sequencing. Love stories, however, are the most common narrative mode in music video. The narrative pattern is one of boy meets girl, boy loses girl, boy gets girl back. Action in the story is dominated by males who do things and females who passively react or wait for something to happen (Schwichtenberg, 1992).

Conceptual videos rely on poetic form, primarily metaphor (Firth, 1988). The conceptual video can be metaphysical poetry articulated through visual and verbal elements. "These videos make significant use of the visual element, presenting to the eye as well as the ear, and in doing so, conveying truths inexpressible discursively" (Lorch, 1988, p. 143).

Conceptual videos do not tell a story in linear fashion, but rather create a mood, a feeling to be evoked in the experience of viewing (Firth, 1988). Conceptual videos contain the possibility for multiple meanings as the metaphor or metaphoric sequence is interpreted by the viewer. "Thus the metaphorical relations between images structured according to musical and visual rhymes and rhythms play a suggestive role in soliciting multiple meanings from us, the viewers/listeners, that resonate with our experience--something we can feel and describe" (Schwichtenberg, 1992 p. 124).

A given music video may actually have elements of more than one category. Goodwin (1992), in describing Madonna's videos, suggests that the essential narrative component of a music video is found in its ability to frame the star, "star-in-text," as all Madonna's videos seem to do. A story exists solely for its ability to create, or in Madonna's case recreate, the star's persona. This blending of elements can also enable a type of music such as rap to have cross-over appeal to a wider audience." (RYBACKI & RYBACKI, 1993, p.3-4)