

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E ARTES DO VÍDEO
MESTRADO EM CINEMA E ARTES DO VÍDEO

MARCELO AUGUSTO TOIGO

ANÁLISE DO PROCESSO CRIATIVO DO VIDEOCLÍPE EM PLANO-SEQUÊNCIA
“ORAÇÃO” – CENÁRIO, CORPO, CÂMERA E CANÇÃO

CURITIBA

2022

MARCELO AUGUSTO TOIGO

ANÁLISE DO PROCESSO CRIATIVO DO VIDEOCLÍPE EM PLANO-SEQUÊNCIA
“ORAÇÃO” – CENÁRIO, CORPO, CÂMERA E CANÇÃO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná, Linha de Pesquisa “Processos de Criação no Cinema e nas Artes do Vídeo” como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Cinema e Artes do Vídeo.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Débora Regina Opolski

CURITIBA

2022

Ficha catalográfica elaborada pela bibliotecária Mary Tomoko Inoue-CRB-91020

Toigo, Marcelo Augusto

Análise do processo criativo do videoclipe em plano-sequência – “Oração” – Cenário, corpo, câmera e canção. / Marcelo Augusto Toigo, Curitiba, 2020
122f.

Dissertação (Mestrado– Universidade Estadual do Paraná – Mestrado em Cinema e Artes de Vídeo. -PPG-CINEAV UNESPAR.

Orientadora : Prof^a Dr^a Regina Opolski

1. Videoclipe. 2. Plano-sequência. 3. Dinâmica.
4. Videomaker. 5. Oração. I. I. T. II. Universidade Estadual do Paraná.

CDD : 791.43

TERMO DE APROVAÇÃO

MARCELO AUGUSTO TOIGO

**ANÁLISE DO PROCESSO CRIATIVO DO VIDEOCLÍPE EM PLANO-SEQUÊNCIA
“ORAÇÃO” – CENÁRIO, CORPO, CÂMERA E CANÇÃO**

Esta dissertação foi julgada e aprovada para a obtenção do título de Mestre em Cinema e Artes do Vídeo na Universidade Estadual do Paraná.

Curitiba, 01/09//2022.

Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV)
Linha de pesquisa 2: Processos de Criação no Cinema e nas Artes do Vídeo.



Profa. Dra. Débora Regina Opolski
(Presidente da Banca - PPG-CINEAV/UNESPAR)



Profa. Dra. Cristiane do Rocio Wosniak
(Membro Titular Interno - PPG-CINEAV/UNESPAR)



Prof. Dr. Thiago Soares
(Membro Titular Externo - PPG-COM/UFPE)

Dedico esta dissertação às artes e à academia, que possibilitam a expressão de artistas e a busca de conhecimento para compreender diversos processos criativos, incluindo o meu.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Débora Regina Opolski que, além de me auxiliar e apoiar na escrita dessa dissertação, viabilizou a entrevista com os realizadores do videoclipe e me possibilitou compreender os processos dessa obra.

À banca de qualificação, composta pela Prof.^a Dr.^a Cristiane do Rocio Wosniak e pelo Prof. Dr. Thiago Soares, por sugerirem e acrescentarem ideias para o avanço desta dissertação, assim como seus trabalhos acadêmicos que auxiliam na pesquisa e difusão deste estilo audiovisual pouco estudado na área do Cinema: o videoclipe.

A todos os professores que compartilharam seus conhecimentos durante minha formação no mestrado e que, de certa forma, ajudaram a entender todo o processo de desenvolvimento desta dissertação.

À Unespar, que permitiu a construção do conhecimento, a partir dos seus docentes e colaboradores, e a viabilização da busca do meu processo criativo.

A todos os pesquisadores, autores e diretores que auxiliaram na pesquisa e busca desta dissertação.

Aos realizadores do videoclipe de “Oração”, Vinícius Nisi, Uyara Torrente, Andre Chesini e João Caserta, que cederam um tempo para serem entrevistados e compartilharem suas experiências no seu processo de criação.

Ao meu companheiro e grande amor, Mario Pavanelli, por estar comigo nesta caminhada, me incentivando, me escutando e sempre disposto a me ajudar, facilitando o processo de desenvolvimento desta dissertação e também da vida.

À minha mãe, que sempre me incentivou a estudar e sempre me deu o amor que eu precisava. A toda a minha família e a todos os meus amigos, que foram compreensíveis quando eu não podia sair com eles para me dedicar a este trabalho.

À arte, por meio da qual consigo me expressar e deixar meu coração mais leve.

Ao videoclipe, por juntar duas artes que tanto aprecio, música e vídeo, e que iniciaram essa busca pelo conhecimento e por meu processo criativo.

O artista, quando sente necessidade, sai em busca de informações. Nesse caso, poderia se falar em um modo consciente de obtenção de conhecimento, que está relacionado à pesquisa de toda ordem.

Podemos encontrar rastros de coleta de informações, por exemplo, sobre assuntos a serem tratados, sobre técnicas a serem utilizadas ou sobre as propriedades da matéria-prima que está sendo manuseada.

Cecilia Almeida Salles

RESUMO

O videoclipe é um formato audiovisual que compreende música e imagem em movimento, que originalmente foi criado para promover músicas e artistas, mas se tornou uma forma que contempla e abrange um grande espectro de experimentação estética. Ele é caracterizado, frequentemente, por utilizar montagem acelerada, com um grande número de cortes, que resulta na alternância entre vários planos diferentes. Esses cortes fragmentam o tempo e o espaço dos acontecimentos em uma cena, permitindo que uma grande quantidade de informação audiovisual seja assimilada pelo espectador em menos tempo. Em contrapartida, existe outra técnica cinematográfica chamada “plano-sequência”, que, no caso do videoclipe, propõe a criação de um vídeo sem cortes entre planos durante toda a música. Diferente da montagem que fragmenta o espaço e o tempo para assimilações mais rápidas, o plano-sequência proporciona para o espectador a reprodução visual equivalente ao tempo real da ocorrência das ações. Esta dissertação tem como objetivo encontrar possíveis marcadores que podem auxiliar *videomakers* a criarem um videoclipe em plano-sequência, permitindo diversas assimilações audiovisuais sem a necessidade de cortes entre planos. A pesquisa realizada é de ordem qualitativa e utilizou a proposta apresentada por Cecília Almeida Salles, no seu livro *Gesto Inacabado*, a qual sugere que os conhecimentos conceituais e a análise do processo criador podem ser apreendidos mediante a investigação de uma obra. Para tanto, discutirei os conceitos e as histórias do videoclipe e do plano-sequência, com o intuito de compreender profundamente esses dois objetos de estudo. Como hipótese, elenco quatro marcadores para auxiliar na reflexão sobre a produção desse audiovisual, que são: cenário, corpo, câmera e canção. A partir disso, realizo uma análise do videoclipe em plano-sequência de “Oração”, d’a Banda Mais Bonita da Cidade, que se destaca pelo fato de a captação sonora ocorrer no mesmo momento em que a imagem foi captada. Para auxiliar na análise e busca de respostas sobre o processo criativo da obra e sobre a relação entre esse processo e os marcadores selecionados, entrevistei quatro pessoas que estavam envolvidas na criação e produção da obra: Vinicius Nisi, diretor musical da banda e do videoclipe; Uyara Torrente, vocalista da banda; Andre Chesini, operador da câmera; João Caserta, responsável pela captação e mixagem do áudio. Concluo que o uso dos quatro marcadores selecionados pode auxiliar na criação e produção de um videoclipe em plano-sequência dinâmico, a fim de gerar mais interesse por parte do áudioespectador.

Palavras-chave: videoclipe; plano-sequência; dinâmica; videomaker; oração.

ABSTRACT

Music video is an audiovisual format that comprises music and moving image, which was originally created to promote music and artists, but which has become a form that contemplates and encompasses a large spectrum of aesthetic experimentation. It is often characterized by using accelerated editing, with a large number of cuts, which results in the alternation between several different takes. These cuts fragment the time and space of events in a scene, allowing a large amount of audiovisual information to be assimilated by the viewer in less time. In contrast, there is another cinematic technique called “long take”, which in the case of the music video, proposes the creation of a video without cuts between takes during the entire song. Unlike the editing that fragments space and time for faster assimilation, the long take provides the viewer with the visual reproduction equivalent to the real time of the occurrence of the actions. This dissertation aims to find possible markers that can help *videographers* to create a music video in long take, allowing various audiovisual assimilations without the need for cuts between takes. The research held is qualitative and used the proposal submitted by Cecilia Almeida Salles, in her book *Gesto Inacabado*, which suggests that conceptual knowledge and analysis of the creative process can be seized by the investigation of a work. Therefore, I will discuss the concepts and stories of the music video and the long take, in order to deeply understand these two objects of study. As a hypothesis, I catalogue four markers to help in the reflection on the production of this audiovisual, which are: set, body, camera and song. Starting from there, I conduct an analysis of the music video in long take of “Oração”, from A Banda Mais Bonita da Cidade, which stands out for the fact that the sound capture occurred at the same time as the image was captured. To assist in the analysis and search for answers about the creative process of the work and the relationship between this process and the selected markers, I interviewed four people who were involved in the creation and production of the work: Vinicius Nisi, musical director of the band and the music video; Uyara Torrente, lead singer of the band; Andre Chesini, camera operator; João Caserta, responsible for recording and sound mixing the audio. I conclude that the use of the four selected markers can assist in the creation and production of a music video in dynamic long take, in order to generate more interest for the audio-spectator.

Keywords: Music video; long take; dynamic; videographer; oração.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Cenário 01 - Videoclipe Oração 00' 09''	59
Figura 2 - Cenário 02 - Videoclipe Oração 00' 30''	59
Figura 3 - Cenário 03 - Videoclipe Oração 00' 34''	60
Figura 4 - Cenário 04 - Videoclipe Oração 00' 39''	61
Figura 5 - Cenário 05 - Videoclipe Oração 00' 52''	61
Figura 6 - Cenário 06 - Videoclipe Oração 00' 57''	62
Figura 7 - Cenário 07 - Videoclipe Oração 01' 27''	63
Figura 8 - Cenário 08 - Videoclipe Oração 01' 33''	64
Figura 9 - Cenário 08 - Videoclipe Oração 01' 38''	64
Figura 10 - Cenário 09 - Videoclipe Oração 01' 53''	65
Figura 11 - Cenário 10 - Videoclipe Oração 02' 04''	66
Figura 12 - Cenário 11 - Videoclipe Oração 02' 16''	66
Figura 13 - Cenário 12 - Videoclipe Oração 02' 46''	67
Figura 14 - Cenário 13 - Videoclipe Oração 02' 51''	68
Figura 15 - Cenário 13 - Videoclipe Oração 03' 01''	68
Figura 16 - Cenário 13 - Videoclipe Oração 04' 25''	69
Figura 17 - Cenário 14 - Videoclipe Oração 05' 10''	70
Figura 18 - Cenário 15 - Videoclipe Oração 05' 52''	70

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
1 VIDEOCLIFE: UMA TRAJETÓRIA AUDIOVISUAL	13
1.1 TRAJETÓRIA NO CINEMA: SINCRONIZAÇÃO DE VÍDEO E ÁUDIO	14
1.2 TRAJETÓRIA NA VIDEOARTE: ESTÉTICA E NOVAS POSSIBILIDADES	16
1.3 TRAJETÓRIA NA TELEVISÃO E INTERNET: CONSTRUÇÃO E DIFUSÃO	17
2 O QUE É PLANO-SEQUÊNCIA?	24
2.1 PLANO-SEQUÊNCIA: CONCEITOS	25
2.2 BREVE HISTÓRICO DO PLANO-SEQUÊNCIA NO AUDIOVISUAL	28
3 ESCOLHA DOS MARCADORES PARA ANÁLISE	34
3.1 CENÁRIO	35
3.2 CORPO	38
3.3 CÂMERA	42
3.4 CANÇÃO	46
4 ANÁLISE DO VIDEOCLIFE DE ORAÇÃO	50
4.1 ANÁLISE DO PROCESSO CRIATIVO	51
4.2 DECUPAGEM DESCRITIVA	58
4.3 ANÁLISE DOS MARCADORES	71
4.4 RELAÇÕES DOS MARCADORES ANALISADOS	76
CONSIDERAÇÕES FINAIS	84
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	87
REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS	92
REFERÊNCIAS DE AUDIOVISUAIS	95
APÊNDICE A – ENTREVISTA VINÍCIUS NISI	100
APÊNDICE B – ENTREVISTA UYARA TORRENTE	109
APÊNDICE C – ENTREVISTA ANDRE CHESINI	113
APÊNDICE D – ENTREVISTA JOÃO CASERTA	116

INTRODUÇÃO

O videoclipe é a junção das convenções cinematográficas e das convenções musicais (GOODWIN, 1992, p. 74) criador de uma arte que soma as expressividades auditiva e visual. Com o videoclipe, o consumo da música transforma-se de algo sonoro para audiovisual. Além de estar associado a música e imagem em movimento, o videoclipe inicialmente tem como grande característica utilizar a técnica de montagem acelerada, ou seja, realizar uma grande quantidade de cortes para estabelecer diversos planos¹ de imagem.

Esses momentos de cortes são normalmente relacionados a determinadas características da música, como o ritmo, o andamento, o arranjo, entre outros. Por exemplo, um determinado momento da imagem pode ser escolhido como momento de corte porque a intensidade de um instrumento fica maior. Se o corte, de um plano geral para um plano detalhe acontecer naquele momento, a mudança de intensidade será percebida com mais ênfase, pois haverá um ponto de sincronização ressaltado. Chion (2008, p. 53) afirma que o “encontro pontual, instantâneo e abrupto de um som e de um impacto visível torna-se então a representação mais direta e mais imediata do ponto de sincronização audiovisual”. O videoclipe é uma obra que tem como característica a ênfase nesses pontos de sincronização.

Já o plano-sequência, caracteriza-se por ser uma cena² apresentada por completo ao audioespectador³, ou seja, uma cena sem cortes de aproximação ou de tempo, entre diferentes planos (BAZIN, 2014, p. 32). Não existe uma duração de tempo mínima ou máxima estabelecida para caracterizar um plano-sequência. O plano-sequência se estabelece quando ele é suficientemente longo, equivalente a uma sequência de acontecimentos (AUMONT; MARIE, 2006, p. 231-232).

Também provinda do cinema, a técnica do plano-sequência difundiu-se em várias outras obras audiovisuais, como nas produções de videoclipes. Nesse caso, a técnica do plano-sequência é aplicada quando a imagem é captada do início da música até o seu final, sem interrupções. Para utilizar essa técnica no processo da gravação de um videoclipe, o cinegrafista, primeiro, pressiona o botão de gravar a imagem. A música inicia e, então, a imagem e os acontecimentos planejados são captados até o final da música. Quando a música

¹ “Plano é a imagem entre dois cortes” (RODRIGUES, 2007, p. 26).

² “A cena de filme é um momento facilmente individualizável da história contada” (AUMONT; MARIE, 2006, p. 45).

³ Utilizo o termo audioespectador, que na proposta teórica e analítica de Michel Chion (2008, p. 7), compreende uma pessoa que aprecia o som e a imagem, ou seja, uma pessoa que aprecia o audiovisual.

acaba, o cinegrafista para de gravar o vídeo. Esse material captado já pode ser considerado um plano-sequência, pois não houve nenhuma interrupção ou corte de imagens durante a gravação.

A produção de um videoclipe em plano-sequência requer conhecimento e técnica para uma boa execução, e foi por causa desse desafio, pessoal e profissional, que escolhi o tema para a dissertação. Iniciei minha trajetória profissional no audiovisual como editor de vídeo, em seguida, aprendi a operar uma câmera e, posteriormente, a dirigir vídeos. Sempre fui um apreciador de música, cinema e conseqüentemente de videoclipes. A produção do vídeo para a música tornou-se a área a que decidi me dedicar profissionalmente, inclusive, em um desses trabalhos, fui convidado a realizar a criação e produção de um videoclipe em plano-sequência. A proposta era produzir um videoclipe em plano-sequência que se movesse e gerasse uma quantidade de assimilações que mantivesse o interesse do audioespectador do início ao fim do vídeo. Na época, eu já havia produzido alguns videoclipes, porém apenas utilizando a técnica da montagem. Ou seja, eu criava o vídeo a partir de vários cortes de planos que fragmentam o espaço e o tempo. Para essa produção em plano-sequência, eu tinha a música finalizada, minha câmera, as cantoras com algumas amigas, um caminho a percorrer que se iniciava em um parque e acabava em uma casa. Consegui concluir a produção, mas a criação e a captação dessas imagens, aliada à falta de conhecimento da técnica, foram os incentivos para procurar um entendimento mais aprofundado sobre a produção de um videoclipe em plano-sequência que fosse dinâmico⁴. Entendo como videoclipe dinâmico em plano-sequência, aquele que consegue manter a atenção do audioespectador através da imagem e do som em movimento, alterando-se de modo contínuo e gradual (sem o auxílio do corte). A partir dessa minha experiência, questiono, então, quais marcadores poderiam auxiliar na criação e produção de um videoclipe em plano-sequência dinâmico, que proporcione diversas assimilações audiovisuais, para manter a atenção do audioespectador?

Esta dissertação utiliza a metodologia trazida por Cecilia Almeida Salles, no seu livro *Gesto Inacabado* (2011), no qual ela explica que a pesquisa faz parte do processo criativo de um artista: “quando sente necessidade, sai em busca de informações” (SALLES, p. 130). Faz parte do meu processo criativo, como artista, a procura por conhecimento teórico e historiográfico para um embasamento sobre essas questões. Esta obra é uma pesquisa científica,

⁴ Define-se “dinâmico” como algo que admite movimento, ativo, mutável, que evolui permanentemente (DINÂMICO, 2022). No caso do videoclipe, esse movimento, essa atividade seria algo imprescindível, na minha proposta criativa, pois só a partir da criação de um videoclipe dinâmico é possível manter a atenção do audioespectador para com a obra.

mas carrega como ímpeto o meu processo criativo no ato de pesquisar e escrever sobre minhas descobertas:

O percurso criativo pode ser observado sob a perspectiva da construção de conhecimento. A ação do artista leva à aquisição de uma grande diversidade de informações e à organização desses dados apreendidos [...] O percurso criador deixa transparecer o conhecimento guiando o fazer, ações impregnadas de reflexões e de intenções de significado. A criação é, sob esse ponto de vista, conhecimento obtido por meio da ação. O processo criador revela diferentes procedimentos cognitivos, envolvendo gestos os mais diversos para se alcançar esse conhecimento (SALLES, 2011, p. 127).

Os processos criativos de outros artistas podem ser utilizados como forma de pesquisa do ato criador daquela obra específica, como: o planejamento, a execução, o crescimento e tudo relacionado ao seu desenvolvimento (SALLES, 2011, p. 22). A análise de um videoclipe em plano-sequência pode ser usada como referência para sugerir ideias sobre como aquela obra audiovisual foi realizada. Porém, também é possível descobrir vestígios de processos criativos mediante entrevista com o realizador, podendo auxiliar na busca de respostas referente à criação daquela obra, mesmo que de caráter retrospectivo (SALLES, 2011, p. 28).

Nesse sentido, foi necessário estabelecer alguns marcadores, a partir dos elementos que compõem o videoclipe, que, na minha hipótese, são importantes para gerar a dinâmica no plano-sequência. Esses marcadores foram fundamentais, como pontos de referência, para auxiliar na compreensão do processo criativo. Dentro do processo criativo, é possível utilizar determinados elementos que podem ser “recombinados, correlacionados, associados e, assim, transformados de modos inovadores” (SALLES, 2011, p. 100). É fundamental estabelecer uma relação entre esses elementos como um todo, e não de forma individual, de como eles funcionam em conjunto e como é a complexidade dessas junções (SALLES, 2011, p. 29).

Diante disso, para auxiliar no processo das buscas dessas respostas, proponho uma pesquisa teórica do videoclipe e do plano-sequência. A partir desses entendimentos, foram selecionados e estudados alguns elementos audiovisuais que auxiliaram na sua criação e realização. Esses estudos permitiram fundamentar e colaborar no entendimento sobre os processos criativos que envolvem esses conceitos e produções. O videoclipe proporciona ao audioespectador diversos signos visuais e auditivos para a sua assimilação. A hipótese é que os marcadores escolhidos para facilitar o processo de criação auxiliam no dinamismo do videoclipe. Existem muitos elementos que compõem um videoclipe, todavia, os marcadores escolhidos foram: o cenário (mediante as mudanças de ambientes), o corpo (pela interação de uma ou mais pessoas), a câmera (por meio do seu movimento) e a canção (a partir de suas

estruturas musicais formais). Compreendo que o cenário, o corpo e a câmera são elementos visuais. Já o marcador da canção possui diversos elementos sonoros que serão abordados de forma mais ampla. Essa decisão foi adotada pelo fato do meu trabalho, como *videomaker*, estar mais ligado ao visual do videoclipe.

Para a análise, escolhi um videoclipe em plano-sequência para compreender como ocorreu todo o projeto desde sua criação até sua realização. O videoclipe escolhido é “Oração”, d’*a* Banda Mais Bonita da Cidade, com participação de Leo Fressato (ORAÇÃO, 2011). No Brasil, esse videoclipe tornou-se viral⁵ em 2011, sendo compartilhado por diversas pessoas por meio das redes sociais e sendo reproduzidas em vídeos paródias, em que outras pessoas imitavam o que ocorre no videoclipe original (DA REDAÇÃO, 2011). O mais assistido é o do canal Jacaré Banguela (A BANDA, 2011), que possui em 2022 mais de 2 milhões de visualizações, no qual Rafinha Bastos canta e caminha dentro de uma casa onde diversas cenas se desenrolam de forma cômica e no final a cantora Uyara Torrente, vocalista original d’*a* Banda Mais Bonita da Cidade, atua como participação especial reprovando a paródia e expulsando as pessoas da sua suposta casa. Como diferencial estrutural, além de utilizar a técnica do plano-sequência, pouco conhecida na época, o videoclipe também captou o áudio ao vivo, no mesmo momento da gravação da imagem. Na grande maioria dos videoclipes, a produção das imagens acontece após a música ter sido gravada e finalizada em estúdio. Contudo, em “Oração” (2011), o momento captado no vídeo é o momento captado no áudio, ou seja, todos os sons e as imagens compartilham temporalmente do mesmo momento, ambas foram produzidas e registradas simultaneamente. Mesmo produzido de forma despretensiosa, foi indicado ao VMB (*Video Music Brasil*) em 2011 como Melhor Webclipe, porém acabou não levando o troféu para casa (DO EGO, 2011). O sucesso no Brasil foi tanto que, mesmo depois de 10 anos, as pessoas ainda se lembram do videoclipe, o que reflete sua autenticidade e grande importância no segmento fonográfico nacional.

Além de obter todos esses resultados citados, a escolha desse videoclipe também é evidenciada pela banda ser criada em Curitiba por amigos que estudavam Música na Universidade Federal do Paraná, mesma localidade em que resido, e também pela facilidade de acesso aos realizadores para aplicar as entrevistas através de amigos em comum. Portanto, para compreender e me aproximar de todo o processo que envolvia a criação e a produção, realizei entrevistas com alguns dos realizadores e participantes do clipe de “Oração” (2011). Primeiro,

⁵ “O termo ‘viral’ pode ser empregado nas ações de indivíduos ou grupos que disseminam informações, ‘como se fossem vírus’, com ampla capacidade de ‘reprodução’ e de alcance.” (SOARES, 2013, p. 275).

entrevistei Vinicius Nisi, diretor do videoclipe e participante da banda, Uyara Torrente, cantora da banda, Andre Chesini, operador de câmera, e João Caserta, responsável pela captação e mixagem do áudio. Esses depoimentos, além de me possibilitarem criar uma construção do processo criativo a partir dos realizadores, também auxiliaram a relacionar os marcadores escolhidos como hipótese aos elementos explorados criativamente no videoclipe.

Diante disso, a dissertação foi dividida em duas partes. Na primeira parte, é apresentada uma pesquisa teórica dos temas relacionados ao videoclipe, o plano-sequência e os elementos escolhidos para análise. Na segunda parte, proponho, por intermédio das entrevistas, uma investigação de todo esse processo de criação e realização do videoclipe. Também pretendo analisá-lo em conjunto aos conhecimentos adquiridos durante a pesquisa teórica dos elementos propostos, a fim de entender como eles poderiam proporcionar a dinamicidade no videoclipe.

No primeiro capítulo, abordo o surgimento do videoclipe, levando em consideração a sua história, iniciando com as experimentações no cinema e a sincronização do vídeo e do áudio, as influências estéticas da videoarte, a chegada da televisão, reforçando os modos de produção de videoclipes e sua difusão.

São debatidas, no segundo capítulo, algumas conceitualizações do plano-sequência, a partir do levantamento de teóricos, pesquisadores e cineastas, a fim de buscar diferentes perspectivas, características e detalhes dessa técnica. Aponto também um breve histórico de obras audiovisuais que utilizaram o plano-sequência.

No terceiro capítulo, abordo a escolha dos quatro marcadores selecionados para a análise: cenário, corpo, câmera e canção. Além das referências teóricas, trago algumas referências de videoclipes para exemplificar e fortalecer a teoria escolhida. Esses elementos foram escolhidos como fundamentais para realizar um processo de criação de um videoclipe em plano-sequência dinâmico, que visa prender a atenção do audioespectador.

No quarto capítulo, analiso o videoclipe de “Oração”, d’A Banda Mais Bonita da Cidade, com participação de Leo Fressato (ORAÇÃO, 2011). Inicio a análise apresentando um histórico do processo criativo, contendo informações sobre a idealização, a captação do vídeo e do áudio e a recepção do público. Essas informações foram retiradas das entrevistas realizadas para esta dissertação. Em um segundo momento, a fim de entender a composição da obra, realizo uma análise descritiva dos elementos que são percebidos no ver e ouvir, por meio de *prints* do videoclipe. Por último, analiso os marcadores escolhidos e, em seguida, estabeleço as relações entre eles, por intermédio da teoria estudada e das entrevistas realizadas.

O último capítulo contém as considerações finais, com o objetivo de verificar se a hipótese da utilização dos marcadores, cenário, corpo, câmera e canção podem auxiliar no processo criativo de produção de um videoclipe em plano-sequência dinâmico.

1 VIDEOCLÍPE: UMA TRAJETÓRIA AUDIOVISUAL

O videoclipe transformou-se através do tempo, no que se diz respeito às questões estéticas e de veiculação. As mudanças no videoclipe ocorreram considerando as vendas de discos no mercado fonográfico, os canais de difusão, seus dispositivos e as técnicas de captação e de edição. O videoclipe se estabeleceu inicialmente como um material fundamental no lançamento e na promoção de um álbum musical, assim como na promoção da imagem do artista.

Os experimentos que deram origem ao videoclipe possibilitaram a criação de um formato que não continha amarras narrativas. Essas fases de experimento permitiram testes e descobertas. Justamente por isso, sua possibilidade criativa é comparada à vanguarda do cinema na década de 1920, ao cinema experimental nos anos 1950 e 1960, à videoarte entre os anos 1960 a 1970 e ao surgimento da televisão (MACHADO, 2000, p. 173).

O videoclipe possui caráter experimental, tanto no aspecto criativo quanto no estético, permitindo influências de outros meios audiovisuais, como o cinema, a videoarte e a televisão. Esse formato audiovisual tem se adequado com facilidade às novas tecnologias, como a televisão e a internet, que são hoje os principais meios de veiculação do videoclipe.

Na década de 1980, houve a difusão de videoclipes por meio da televisão, principalmente pelo canal denominado MTV (*Music Television*). Atualmente, os audioespectadores podem acessá-los em computadores através de sites e plataformas, como o *YouTube*, conforme sua escolha e interesse (CORRÊA, 2006, p. 14). Com a tecnologia e o advento dos celulares e *smartphones*, os videoclipes podem ser assistidos em qualquer local que tenha internet disponível, ou seja, o acesso a esses vídeos torna-se muito mais fácil e prático, aumentando assim as visualizações e o alcance dos videoclipes em comparação a quando eles eram veiculados apenas na televisão. Por meio dessa evolução tecnológica e também por conta do custo mais baixo dos equipamentos que captam e editam vídeos, artistas independentes puderam produzir seus próprios videoclipes.

Este capítulo aborda a origem do videoclipe como obra audiovisual através das experimentações que deram origem a esse conceito, realizadas no campo do cinema, das artes do vídeo e da televisão. Essa abordagem histórica pretende ser um caminho para desenvolver uma reflexão sobre o que se entende hoje como videoclipe, para posteriormente adentrar nas questões estéticas e técnicas de produção, mais especificamente da utilização da técnica do plano sequência, no segundo capítulo.

1.1 TRAJETÓRIA NO CINEMA: SINCRONIZAÇÃO DE VÍDEO E ÁUDIO

O cinema surge no final do século XIX como uma arte apenas visual. Nessa época, não havia uma tecnologia para captar o áudio dos filmes e reproduzi-los simultaneamente com o vídeo. Havia muitos cineastas que relutaram com a ideia de ter um cinema sonoro porque achavam que o som iria deturpar a arte do cinema, que deveria ser apenas visual. O processo de sincronização de áudio e vídeo passou por diversos experimentos e transformações até que se tornou possível a sua realização dentro da área audiovisual e, conseqüentemente, no segmento do videoclipe.

Os primeiros registros sobre a projeção de imagens estáticas em conjunto à música são de 1894, quando a dupla de compositores Edward B. Marks e Joseph W. Stern criaram uma sucessão de várias imagens estáticas que foram projetadas simultaneamente à apresentação ao vivo de suas músicas. O sucesso de uma das músicas, *The Little Lost Child*, resultou na venda de mais de duas milhões de cópias da partitura da canção. A invenção foi nomeada como *Illustred Song* e, depois disso, muitos artistas, como Eddie Cantor e Roscoe Arbuckle, utilizaram dessa técnica nas suas apresentações (BRYAN, 2011, p. 41). A criação e projeção das imagens, mesmo que estáticas, podem ter ajudado na divulgação das músicas, resultando em um grande número de vendas da partitura da canção.

Na época, não havia tecnologia que sincronizasse com perfeição o som e a imagem e que amplificasse o som. Em 1894, Thomas Edison lançou o quinetoscópio, que consistia em um aparelho que captava e reproduzia som e imagem em movimento, porém com um visor individual, que impossibilitava a audioespectatorialidade coletiva. Em 1913, o quinetofone, que foi uma versão atualizada do quinescópio, trouxe como inovação uma pequena amplificação do som, mas ainda era rudimentar e que, portanto, não proporcionava uma experiência visual e sonora satisfatória (MACHADO, 2011, p. 142-143).

Paralelo a isso, em 1895, Louis e Auguste Lumière exibem pela primeira vez em uma sala, para mais de uma pessoa, o filme *A chegada de um trem na estação* (1895). Nas primeiras projeções, as imagens em movimento eram apresentadas sem acompanhamento sonoro, pois ainda não havia tecnologia que amplificasse o som para um ambiente inteiro. Com o intuito de aproximar o som do cinema, músicos eram contratados para tocar enquanto as imagens eram exibidas. Essas músicas desempenhavam várias funções, entre elas, gerar diferentes emoções aos audioespectadores e reduzir o barulho produzido pelo projetor, que era muito forte. Por conta disso, muitas salas de exibição tinham um espaço para alocar os músicos, que performariam a obra que acompanharia o filme. Já em 1910, foram criados alguns livros de

partituras com músicas selecionadas para dar ênfase em certos momentos dos filmes, como as partes dramáticas, românticas, de terror, entre outras (BRYAN, 2011, p. 41). Portanto, era evidente que havia quem acreditasse em um cinema sonoro, pois o filme poderia conter mais uma expressão além da imagem: o som.

As tentativas de criar um equipamento que pudesse sincronizar a imagem e o áudio vieram ao encontro da necessidade/vontade de experimentar o cinema sonoro. Porém, a qualidade de captação e reprodução do som e a dificuldade de produção em massa era um fator que impedia a consolidação do cinema como arte audiovisual.

Por volta de 1919, Lee De Forest conseguiu criar um aparelho chamado *Phonofilm* que reproduzia o vídeo e conseguia amplificar o áudio sincronizado e com boa qualidade (WERNECK, 2010, p. 30). A partir de 1923, através do *Phonofilm*, De Forest produziu muitos curtas-metragens, dentre eles, o vídeo denominado *A Few moments with Eddie Cantor* (1923), que mostra Eddie em uma apresentação musical e cômica, apresentando o início da utilização da imagem e da música em conjunto. Com esse equipamento, De Forest conseguiu captar a voz cantada e sincronizar com a imagem em movimento (BRYAN, 2011, p. 44). Esse vídeo foi gravado apenas com uma câmera parada. É possível dizer que esse vídeo pode ser um primórdio de videoclipe realizado em plano-sequência.

Em 1926, é criado um sistema de projeção chamado *Vitaphone*, que foi patenteado pela *Warner Bros*, e acabou substituindo o *Phonofilm*. Este equipamento projetava vídeo e áudio sincronizado por intermédio da combinação de uma vitrola com discos de 40 centímetros de diâmetro e um projetor de cinema com um único motor central, ambos conectados na mesma fonte de energia mecânica (BRYAN, 2011, p. 44).

No mesmo ano, foi lançado o filme *Don Juan* (1926), porém, para um primeiro experimento, esse filme foi idealizado apenas com músicas sincronizadas, sem falas. Em 1927, foi lançado *O cantor de jazz* (1927), o primeiro filme falado e cantado no cinema, projetado através do mesmo aparelho. A partir do momento em que a limitação técnica foi superada, foram lançados vários filmes musicais, que experimentavam diversas técnicas e estilos audiovisuais. Os filmes musicais são um exemplo de experimentação, que se assemelham muito com o videoclipe, porém são construídos com objetivos diferentes. Os filmes musicais são mais longos e possuem o intuito de divulgar o próprio filme, já o videoclipe é mais curto, porque as canções possuem duração menor, e divulga a música e a imagem do artista.

Outro estilo de audiovisual que usa a música como elemento de destaque é a animação. Em 1940, os filmes animados dos Estúdios *Walt Disney* utilizaram músicas pré-existentes para

criar as obras audiovisuais. A empresa produziu um filme animado chamado *Fantasia* (1940), no qual os desenhos foram idealizados utilizando a música como elemento propulsor.

Na década de 50, os filmes musicais ainda representavam grande parte das produções cinematográficas. O ator e cantor Elvis Presley estrelou diversos longas-metragens musicais, como *Love me tender* (1956) e *Jailhouse Rock* (1957). Ele foi um dos primeiros artistas que tiveram sua fama consagrada por sua imagem como ator e da sua voz como cantor, em uma larga escala mundial.

Os filmes musicais são referência para os videoclipes. Os profissionais da área e as técnicas utilizadas no cinema também influenciam nas produções do videoclipe, compreendendo elementos como estética, iluminação, narrativa e movimentos de câmera. Como exemplo, o clipe de “Boom” (2003), da banda *System of a Down*, ao utilizar exclusivamente imagens de manifestações antibélicas de vários lugares do mundo, apropria-se de uma linguagem de documentário, que é originária do cinema para a produção do videoclipe.

Essas influências também se confirmam por meio de diretores que trabalham com ambos os estilos de produções audiovisuais, como é o caso de Francis Lawrence, que dirigiu filmes como: *Constantine* (2005), *Eu sou a lenda* (2007) e da trilogia de *Jogos Vorazes* (2013, 2014 e 2015) mas que também dirigiu videoclipes como “I’m a slave 4U”, da cantora norte-americana Britney Spears (2001), “Waiting for tonight”, da cantora Jennifer Lopez (1999), e “Bad Romance”, da Lady Gaga (2009).

1.2 TRAJETÓRIA NA VIDEOARTE: ESTÉTICA E NOVAS POSSIBILIDADES

O videoclipe, apesar de possuir um caráter comercial, também é um produto artístico. Por não precisar ser narrativo, permite experimentações técnicas e estéticas, da mesma forma que a videoarte (TREVISAN; JESUS, 2013, p. 1). Assim como a videoarte, o videoclipe utiliza técnicas diferentes do cinema clássico *hollywoodiano*, como cortes de cena rápidos com velocidade alterada e sobreposição de imagens. No videoclipe, não há uma obrigação narrativa ou necessidade de a cena representada ter relação com a letra da música (CORRÊA, 2006, p. 2), ao contrário do cinema narrativo clássico.

Arlindo Machado (1995, p. 169-170) reforça que uma das principais características do videoclipe é a liberdade de não precisar ser narrativo, sendo um espaço de descoberta que também é veiculado na televisão. Por conta disso, as inovações e diferentes estéticas dentro desse cenário podem ser reproduzidas livremente, permitindo a criação de novas sensações.

Arlindo Machado (2000, p. 179) afirma que o videoclipe é uma contaminação da videoarte da década de 70. Uma dessas referências é do artista sul-coreano Nam June Paik. Ele é um dos precursores da videoarte, criou alguns vídeos que possibilitaram a construção do videoclipe, como é o caso de *Global Groove (1973)*, uma coletânea de vídeos musicais da década de 70.

Nesses ambientes, as imagens costumam ser de outra espécie, algo assim como padrões de estimulação retiniana muito semelhante aos padrões rítmicos da música, o que as aproxima fortemente daquela iconografia pulsante que Nam June Paik transformou em arte e expressão de uma sensibilidade contemporânea. Aliás, a matriz dos clipes “dançantes” está nos vídeos musicais que Paik fez nos anos 70 (a coletânea *Global Groove* é um bom exemplo) (MACHADO, 2000, p. 179).

Arlindo Machado afirma também que “alguns videoclipes são assumidamente construções poéticas na melhor tradição da videoarte” (MACHADO, 2000, p. 175). Ele exemplifica tal afirmação a partir do clipe “Street Spirit” (1996), da banda Radiohead, que se utiliza da técnica de manipulação do tempo no vídeo, com algumas cenas em velocidade rápida, outras em câmera lenta, e algumas em velocidade normal. Às vezes esses efeitos de mudança de tempo aparecem em conjunto em uma única tela. Ainda, o autor reconhece, nesse videoclipe, a “intensidade poética rara de se encontrar numa produção em escala massiva” (MACHADO, 2000, p. 175).

Essas diferentes técnicas utilizadas na videoarte, em comparação a um cinema clássico *hollywoodiano*, permitem reproduzir e transmitir diversos efeitos visuais e sinestésicos para o audioespectador. No caso do videoclipe “Street Spirit” (1996), mencionado anteriormente, fazer parte dessa “poética na melhor tradição da videoarte”, mencionado por Machado, compreende exatamente a utilização de diferentes velocidades de objetos e pessoas em um mesmo quadro, não uma reprodução do real, mas sim uma reprodução artística que tem origens na videoarte.

1.3 TRAJETÓRIA NA TELEVISÃO E INTERNET: CONSTRUÇÃO E DIFUSÃO

O gênero do videoclipe surge também da contaminação, das referências, da experimentação e do hibridismo⁶ do formato televisivo e do comercial (ligado à indústria

⁶ “se constitui como espaço intersticial, onde significantes e significados se encontram e produzem novos sentidos. Não se trata de uma via média (uma síntese homogênea), mas o estabelecimento de um espaço que supere as polaridades, permanecendo para além das singularidades, nem um e nem outro, mas numa hibridização que contesta os espaços de ambos” (RIBEIRO, 2015, p. 167).

fonográfica) e do cinema (CORRÊA, 2006, p. 3). Posteriormente, após sua difusão, os videoclipes começam a ser empregados como algo momentâneo, com prazo de validade, para promoção de músicas (SOARES, 2004, p. 2).

Já na década de 1960, os Beatles, banda britânica, lançam diversos filmes, por exemplo, o longa-metragem *A Hard Day's Night* (1964). Para divulgar as músicas do álbum que faziam parte do filme, criaram vídeos promocionais para televisão. Tal ideia surgiu pela sobrecarga da agenda que a banda precisava seguir. Por conta disso, a banda contratou diversos profissionais para criarem essas performances pré-gravadas, conhecidas como vídeos *promo* (BRYAN, 2011, p. 48). Esses vídeos também são considerados um primórdio da criação do videoclipe, pois divulgaram a música original com uma produção visual. A partir deste momento, a música começou a ser divulgada em forma de vídeos pré-gravados.

Outro exemplo é o vídeo da banda para a música “Paperback writer” (1966), que apresenta uma estrutura que o diferencia de uma performance gravada, como já foi mencionado. Esse vídeo contém cortes de cenas em diferentes momentos, utilizando a técnica de montagem e o conceito de alternância de planos, com a música original de fundo. Naquela época, as performances eram comumente apresentações feitas apenas uma vez com várias câmeras, com a captação de áudio ao vivo. Já nesses *promos* as músicas não eram gravadas ao mesmo tempo em que os cantores performavam. A performance acontecia utilizando a gravação sonora do álbum, ou seja, as gravações originais da música. Inclusive, o vídeo mencionado aparece como *music video*, ou videoclipe em português, na descrição no canal oficial da banda no *YouTube*, e não como *promo video*.

No decorrer do tempo, o videoclipe passou de um formato audiovisual de marketing para uma das formas de expressão artística de maior visibilidade, acesso e inovação tecnológica. O vídeo considerado por muitos autores como primeiro videoclipe é “Bohemian Rhapsody” (1975), da banda britânica Queen, devido à intenção direta de promover a música e o álbum e por ser o primeiro a ser financiado pela gravadora (CORRÊA, 2006, p. 9). Se distinguindo dos *promos* dos Beatles que foram criados como forma de divulgar o filme da banda. Após o sucesso e a aceitação do videoclipe pelo público, as gravadoras começaram a investir nessa produção audiovisual (BRYAN, 2011, p. 52). Nesse videoclipe, existe a representação de um show ao vivo que acontece no palco, porém com uma mistura de cenas e figurinos diferentes que podem apenas ser reproduzidos em um vídeo editado e não em uma apresentação ao vivo. Neste sentido, a utilização desses recursos possibilitados pelo videoclipe difere essa obra dos vídeos *promos*, que estão mais direcionados a representar uma performance que acontece em um palco.

Nos primeiros 10 anos de sua criação, o videoclipe revolucionou a indústria do vídeo e da música, transformando-se em um meio de expressão que conquistou muitos adoradores para esse tipo de produção audiovisual e artística (MACHADO, 1995, p. 169). A popularização dos videoclipes iniciou-se através do surgimento do canal de televisão norte-americano MTV (*Music Television*) em 1981. Em 1987, o canal estreou na Europa, e em 1990 no Brasil, possibilitando a transmissão de vídeos internacionalmente. A MTV criou um evento que premiava videoclipes por suas técnicas e criações, apreciando e estimulando a qualidade das produções musicais (CORRÊA, 2006, p. 10).

É possível afirmar que a MTV teve grande importância na popularização dos videoclipes e também influenciou no seu formato de produção e criação. Essas produções eram feitas de forma livre e criativa, por vezes ligadas às letras das músicas, sendo comparadas a produções cinematográficas (GUIMARÃES, 2007, p. 9-122). A partir da MTV, surgiram outros canais de música como o VH1 e o BIS.

O jornalista Leão Serva (2006, p. 3) defende a importância da MTV e do videoclipe ao lembrar que a “revolução” começou no modo que se ouvia e sentia a música, que passou de uma expressão sonora para uma expressão que também continha o visual, estimulando ambos os sentidos. Na sequência, os videoclipes passaram a ser obrigatórios na divulgação de uma música. Com cortes rápidos, criativos e dinâmicos, eles tomaram conta e impactaram outros meios de comunicação, como a publicidade, o cinema e a televisão.

A televisão, além de ter influenciado o videoclipe com os vídeos publicitários que também utilizavam da montagem acelerada, com muitos cortes, foi também o dispositivo que iniciou a divulgação em massa desse audiovisual. Como comentado, em seus primeiros anos, a principal função do videoclipe era comercial, divulgar a música e o artista para que seu material fosse difundido de maneira mais abrangente. Porém, segundo Arlindo Machado (2000, p. 173), o videoclipe ganhou um apelo mais artístico no decorrer dos anos:

Já se foi o tempo em que este formato audiovisual era constituído apenas de peças promocionais, produzidas por estrategistas de marketing para vender discos. A última safra de videoclipes está aí para demonstrar que o gênero mais genuinamente televisual cresceu em ambições, explodiu os seus próprios limites e está se impondo rapidamente como uma das formas de expressão artística de maior vitalidade em nosso tempo (MACHADO, 2000, p. 173).

As transformações não são apenas estéticas ou técnicas, elas também acontecem em seus dispositivos, ou seja, nos seus meios de veiculação e distribuição. Esses meios abrangem

desde a televisão aberta até os canais fechados pagos, do VHS até o DVD, e, depois disso, a internet (CORRÊA, 2006, p. 14). As mudanças de dispositivos utilizados para veicular audiovisuais, de uma maneira geral (cinema, videoclipe, séries, novelas), buscam facilitar o acesso dos audioespectadores (que desejam prestigiar as obras), e dos realizadores (barateando custos de produção e distribuição).

Apesar da grande influência e divulgação de videoclipes pela televisão, em 2005, uma nova plataforma surge para a divulgação de produções audiovisuais: o *YouTube*, que é um site para compartilhamento de vídeos. Após se popularizar rapidamente pelos usuários da internet, tornou-se o principal meio de divulgação e difusão de videoclipes. Hoje, artistas consolidados ou até mesmo músicos independentes utilizam a plataforma para sua ampla divulgação de materiais audiovisuais (SILVA, 2006, p. 1).

Os cliques musicais tiveram um grande impacto nos novos aplicativos como o *YouTube* e também nos dispositivos como os celulares, permitindo uma maior visibilidade e abrangência de visualização e propagação (BRYAN, 2011, p. 86). A internet e o *YouTube* revolucionaram o consumo de videoclipes. Para conseguir assistir a um videoclipe era necessário aguardar e torcer para que ele aparecesse na televisão, já com a plataforma do *YouTube*, é preciso apenas de um aparelho conectado à internet para poder escolher qualquer videoclipe para assistir. Além disso, os artistas podem lançar seus videoclipes simultaneamente no mundo todo, ou seja, todos os fãs podem assistir ao mesmo tempo a estreia dos seus trabalhos.

As transformações do videoclipe podem ser explicadas por meio da busca de inovações, sensibilidade e decisão crítica para torná-lo mais atraente, o que geralmente acontece em produções independentes. Com isso, novas possibilidades de criações são instauradas, proporcionando sucessivas transformações dentro do videoclipe, solidificando sua notoriedade de formato experimental (MACHADO, 2000, p. 173-174).

O avanço tecnológico proporcionou a mudança da tecnologia analógica para a digital, facilitando e reduzindo o custo de todo o processo de produção, veiculação e distribuição de um audiovisual. A grande maioria das captações acontece agora de forma digital, com câmeras digitais, por meio de um cartão de memória que pode ser reutilizado diversas vezes, esse processo é mais acessível e não necessita de rolos de filmes, que possuem um valor alto. A edição acontece digitalmente mediante programas de computador, facilitando a montagem do material, pois inicialmente as edições analógicas eram feitas através de cortes manuais diretamente nas películas, que posteriormente eram unidas. Já a difusão e distribuição pode acontecer de forma online, agilizando o processo de exibição do material para os audioespectadores.

Quando a produção e a distribuição de materiais audiovisuais são mais acessíveis, há mais produções e um maior alcance de público. O baixo custo nos equipamentos cinematográficos e o avanço tecnológico facilitaram o processo para produzir uma obra audiovisual. Isso resultou em uma quantidade maior de obras sendo realizadas e consequentemente mais pessoas puderam produzir e fazer experimentações, criando e inovando novos estilos de produções cinematográficas. A internet auxiliou nessa difusão das obras audiovisuais, permitindo que um público maior pudesse apreciar com maior facilidade por meio de um aparelho de celular.

Com a evolução tecnológica e um acesso maior na produção e no consumo de audiovisuais, o formato do videoclipe transforma-se, e nos deparamos com diferentes entendimentos. Ariane Diniz Holzbach (2016, p. 247) traz um exemplo de videoclipe publicado em 2011 que possui uma longa duração, não aparece e nem divulga a imagem do artista, não tem a função de promover a música (pois foi lançada em 1971) e nenhuma gravadora ou canal de televisão estava envolvido nesse projeto. Trata-se de um videoclipe gravado em plano-sequência chamado de “The Grand Rapids LipDub” (2011), em que 5 mil moradores de Grand Rapids, cidade dos Estados Unidos, arrecadaram cerca de 40 mil dólares para produzir o vídeo em homenagem à cidade, a música utilizada foi “American Pie” (DON MCLEAN, 1971), do cantor Don McLean. Os próprios cidadãos participaram do videoclipe dublando a música, onde percebemos diversos acontecimentos, desde uma banda marcial, desfiles, carreatas, casamentos, pontes em chamas e, por fim, um helicóptero que decola com o cinegrafista dentro e, lá de cima, vemos uma frase escrita na grama: “*Experience Grand Rapids*”, que significa “Experimente Grand Rapids”, em português. Eles decidiram fazer isso, pois estavam indignados com a revista *Newsweek*, que havia publicado uma matéria afirmando que a cidade de Grand Rapids estava morrendo. Em resposta produziram o videoclipe mostrando o contrário e que teve uma grande repercussão, chegando a completar quase 6 milhões de visualizações no *YouTube*. Como resultado, a revista precisou retratar-se da afirmação feita. Mesmo sem as principais características que vimos de um videoclipe no decorrer da sua criação, o que se assemelha aos demais videoclipes é que “The Grand Rapids LipDub” (2011) queria passar uma mensagem de que a cidade não estava morrendo, como afirmava a revista.

Esse exemplo, como explica Holzbach (2016, p. 248), mostra como o videoclipe se transforma e também comprova a sua consolidação como gênero ao ser utilizado na cultura contemporânea, transformando a sua forma de criação ao se adaptar aos novos requisitos socioculturais:

Isso porque os novos contextos socioculturais, nos quais se observam, por exemplo, a ascensão da cultura digital, de novas plataformas midiáticas e de novas experiências travadas com a música e com a imagem modificam expressivamente a dinâmica e o circuito comunicativo do videoclipe (HOLZBACH, 2016, p. 248).

Dentro das diversas mudanças nessa nova etapa contemporânea do videoclipe, destaco novamente a popularização dos equipamentos para captação e edição de vídeos, que proporcionaram a produção de videoclipes de artistas independentes, sem a intervenção e opiniões de gravadoras. Contudo, isso não significa que o videoclipe de artistas independentes tenha menos qualidade ou quantidade de visualizações, mas sim que não há mais a necessidade de aprovação por parte de alguma empresa da indústria fonográfica ou da televisão. (HOLZBACH, 2016, p. 249). Praticamente todos os celulares possuem câmeras, que na maioria das vezes captam um vídeo em alta qualidade, e também existem aplicativos gratuitos que podem ser utilizados para a edição do vídeo, ou seja, com apenas um celular é possível produzir um videoclipe.

Para ser descoberta na indústria fonográfica, a cantora brasileira Anitta, gravou um vídeo com uma câmera digital emprestada e o publicou no *YouTube*. No vídeo (ANITTA, 2015), gravado em 2010 e republicado por um fã em 2015, ela aparece cantando uma música enquanto segurava um frasco de desodorante, simulando um microfone. Através desse vídeo, a cantora foi chamada para um teste e conseguiu um contrato com uma gravadora (MEDEIROS, 2019). Em março de 2022 a sua música em espanhol “Envolver” (ANITTA, 2022), atingiu o primeiro lugar das músicas mais tocadas no mundo no *Spotify*, plataforma de *streaming* de músicas mais popular existente até o momento (G1, 2022).

Anteriormente, na época da televisão, o videoclipe definiu algumas regras, por exemplo, a de valorizar o cantor a partir da sua performance, desde o seu carisma, sua atuação até habilidades na dança. Com a chegada da tecnologia digital e da internet, novos estilos de videoclipes são criados, assim como novas regras, a partir da invasão de outros campos culturais, como é o caso dos videogames. Existem diversos videoclipes criados por fãs e outras pessoas a partir de jogos, como *The Sims*, jogo de simulação da vida real. Em alguns casos, replicam o videoclipe original, e em outros criam um novo conceito a partir desses estilos de jogos para músicas que já possuem um clipe oficial ou que nunca tiveram um vídeo (HOLZBACH, 2016, p. 249-250).

Com a chegada explosiva do TikTok, aplicativo de compartilhamento de vídeos rápidos no meio digital, os usuários podem utilizar as suas próprias imagens nos vídeos. Dentro do aplicativo, existem as *trends*, que são certos conceitos de vídeos em alta no momento. Esses

conceitos de vídeos, dentro das *trends*, são criados de diferentes formas, utilizando músicas, coreografias, histórias, piadas, etc. Os próprios usuários produzem esses vídeos e compartilham na plataforma. A ferramenta do TikTok é mais um exemplo de que, com o passar dos tempos e com as experimentações, o videoclipe apropria-se de diferentes técnicas e estilos.

Portanto, o videoclipe não pode ser considerado apenas como um divulgador de uma música, pois até músicas antigas voltam a fazer sucesso através de um videoclipe caseiro que fez sucesso na internet. Contudo, o videoclipe ainda estará vinculado de diversas formas com a cultura musical e possui uma grande capacidade de adaptação:

O videoclipe tem ânsia pela novidade e um incrível poder de adaptação, e é justamente esse espírito incansável, tal qual um espírito adolescente, que faz com que seja, afinal, um produto tão sedutor. Basta apenas que prestemos atenção nele. (HOLZBACH, 2016, p. 251).

Sendo assim, o videoclipe é um formato que não possui um conceito ou uma definição exata, pois, além de se adaptar a novos meios de veiculação, propicia muitos tipos de experimentação. Ele não pode ser descrito de forma simplificada, pois existem produções totalmente diferentes uma da outra. Essas variações compreendem desde o tempo de duração até as quantidades de músicas que formam o material. No videoclipe, a música e a imagem são expressões artísticas da contemporaneidade que se complementam, por isso uma influencia a outra no campo artístico e comercial.

2 O QUE É PLANO-SEQUÊNCIA?

Uma vez analisada a história e as características do videoclipe, neste capítulo, procuro entender o conceito de plano-sequência por meio de teóricos e cineastas para compreender suas características e definições. Também construo uma cronologia dessa técnica no audiovisual a fim de verificar suas utilizações e aplicações.

A noção de plano-sequência designa a técnica que é caracterizada pela apresentação da cena por completo ao telespectador, ou seja, sem cortes de aproximação ou de tempo. A cena, portanto, é mostrada como um todo e, caso seja necessário evidenciar detalhes, a câmera é movida até o ponto a ser destacado, respeitando o espaço dramático (BAZIN, 2014, p. 32-34). Respeitar o espaço dramático significa não fragmentar o tempo captado dentro da ação na cena (SÃO PAULO, 2015, p. 311). Um dos diferenciais da construção de um plano-sequência é essa apreciação do espaço dramático a ser captado e reproduzido na tela, para que o espectador assimile as ações apresentadas em seu tempo real.

A utilização da técnica do plano-sequência permite que o espectador observe o que for de seu interesse dentro da tela e no exato tempo de sua ação, sem os cortes tradicionais da montagem que fragmentam o tempo e espaço, criando elipses (BAZIN, 2014, p. 32). A elipse é um estilo de fragmentação de tempo e espaço (RODRIGUES, 2007, p. 25), é quando um acontecimento não aparece em tela, porém o espectador presume que aconteceu. Por exemplo, um personagem está na sua casa e há um corte que em seguida ele já está dentro do carro, entende-se que ele saiu de casa e entrou no carro, porém a cena não é mostrada.

A apresentação das imagens através do plano-sequência possibilita que cada um, pessoalmente e individualmente, assimile as ações de uma forma singular. Nos planos-sequência, a cena torna-se, por vezes, mais longa, se comparada com as cenas que possuem cortes entre planos. Além disso, o plano-sequência não se caracteriza apenas pela duração maior dos planos, mas também por apresentar uma sequência de acontecimentos planejados e concomitantes (BAZIN, 2014, p. 32). Na montagem audiovisual realizada por cortes, as cenas podem acontecer de forma seccionada, com pausas estratégicas nos momentos em que a ação se torna complexa. Por ação, compreende-se não apenas a performance dos personagens, mas toda a movimentação técnica exigida para que a performance captada seja criada. Na cena em plano-sequência, isso não pode ocorrer, já que não existem cortes, a ação não pode ser seccionada, ela precisa acontecer do início ao fim.

Dada esta primeira apresentação, na primeira seção deste capítulo, serão evidenciados os diferenciais conceituais que representam as diferentes abordagens artísticas e a utilização

desse estilo de linguagem e técnica audiovisual. Já na segunda seção, será apresentado um breve histórico da utilização do plano-sequência em obras audiovisuais.

2.1 PLANO-SEQUÊNCIA: CONCEITOS

O plano-sequência é uma técnica cinematográfica que passou a ser estudada por diversos teóricos e pesquisadores. É importante ressaltar que as diversas ideias abordadas em relação às características desse plano, acontecem juntamente à transformação do cinema e do vídeo.

Por intermédio da teoria da atenção de Munsterberg, é possível fazer uma relação com o plano-sequência, pois o autor afirma que “o foco da atenção é dado pelas coisas que percebemos” (MUNSTERBERG, 1983, p. 28). Seguindo o raciocínio, o pesquisador São Paulo (2015, p. 301) relata que os primeiros filmes se assemelhavam muito a um “teatro filmado”, situação na qual a plateia tem um palco inteiro à frente para observar e então buscar significação dentro do espetáculo apresentado. Nesses casos, a atenção pode ser dividida entre vários objetos, por exemplo, um ator ou a cenografia. As mudanças de focos perceptuais normalmente serão involuntárias, pois os diretores sempre conduzirão a atenção ao que eles querem mostrar naquele exato momento. Por exemplo, uma fala de um ator enquanto os outros estão em silêncio ou através de algum movimento (ações rápidas, insólitas, repetidas, inesperadas). Portanto, na técnica do plano-sequência, a utilização dos movimentos conduz o olhar do espectador para o que o diretor quer mostrar, permitindo a atenção involuntária de quem observa.

Se no teatro essas ações conduzem a atenção do espectador, no cinema a técnica mais utilizada para essa função é a montagem ou edição, conhecida pelos cortes entre dois planos diferentes. A atenção involuntária no cinema é frequentemente utilizada por “ações” fragmentadas, sendo manipuladas através de cortes de cena para controlar a atenção do espectador. Esses cortes normalmente são utilizados mediante diferentes enquadramentos, como por exemplo, observa-se um personagem por inteiro e, em seguida, sem o movimento da câmera, mostra o rosto do personagem mais de perto, esse intervalo entre uma imagem e outra estabelece um corte entre planos.

André Bazin foi um grande defensor do plano-sequência. Ele definia essa técnica como um fluxo contínuo de acontecimentos, registrado com um movimento sequencial da câmera, que resultava em respeito pelo espaço dramático e pela duração de tempo da ação. (BAZIN, 2014, p. 33). Esta duração do comportamento representado é o tempo na cena que se equivale à mesma duração real do acontecimento captado, permitindo que o espectador assimile o

mesmo período da ação gravada, evitando a fragmentação da ação, ou seja, cortes que manipulam o tempo e espaço na tela. Outra característica descrita pelo autor é a profundidade de campo, que permite a visualização e assimilação do cenário por inteiro pelo espectador, evitando “mascarar” uma cena que seria facilmente resolvida com a “mágica” da montagem (BAZIN, 2014, p. 34).

Jacques Aumont e Michel Marie (2006, p. 231) ainda destacam a importância de diferenciá-lo do plano longo, que não tem nenhuma sucessão de acontecimentos representados dentro do plano. Complementam também que o plano-sequência “trata-se de um plano bastante longo e articulado para representar o equivalente de uma sequência” e somente pode ser caracterizado quando “o plano é suficientemente longo”. Complementando esse pensamento, Marcel Vieira Barreto Silva (2021, p. 239) destaca que o plano-sequência é um elemento fílmico que possui um valor dramático e “é fundamental para impregnar a obra de um padrão estilístico singular e, muitas vezes, de um valor autoral”, podendo o plano-sequência agregar uma qualidade estética dentro do audiovisual.

Pasolini, cineasta italiano, acreditava que o plano-sequência era naturalista, ou seja, onde as ações eram naturais e sem nenhuma interferência de outros processos (atuação, direção, edição). O autor menciona o filme *Zapruder* (1963) como exemplo de plano-sequência. Esse filme é o vídeo real do assassinato do presidente americano John F. Kennedy, morto por dois disparos na cabeça, enquanto fazia um desfile na cidade de Dallas (Estados Unidos da América) em 1963 (PASOLINI, 1982, p. 193-195). Para o cineasta, essa é a cena que mais se caracteriza a um plano-sequência, pelas ações naturais das pessoas e por ter sido registrada no presente momento do acontecimento real, desde a morte do presidente, até a reação da primeira-dama na época. O autor também caracteriza o plano-sequência como uma câmera subjetiva — plano gravado através do ponto de vista (olhar) de um personagem, e com mais de uma ação a ser assimilada dentro de um único plano (PASOLINI, 1982, p. 193-195).

Já o pesquisador São Paulo conceitua o plano sequência com características específicas e mais detalhadas:

O plano-sequência possui como principal característica a de apresentar a ação em sua completude, o que significa a anulação do corte na cena. Se certo detalhe é prezado pelo diretor a aparecer em cena e tomar todo o quadro, a câmera se moverá até ele. Mas a escolha que se faz do plano-sequência normalmente visa à apresentação da ação como um todo, filmar a realidade em seu fluxo contínuo sem fazer a seleção de determinado detalhe que vá excluir o resto do espaço (SÃO PAULO, 2015, p. 307).

Sob o mesmo ponto de vista, ele complementa que a utilização do corte entre planos apresenta uma sensação de ilusão e da fragmentação do tempo e dos acontecimentos assimilados. O plano-sequência possibilita que as respostas sejam encontradas pelo espectador, e não por meio de cortes que direcionam a atenção dele para o que o diretor quer que ele observe. Quando o espectador se faz presente dentro do filme, ele acaba dando significado para aquelas imagens apresentadas, buscando um sentido na narrativa (SÃO PAULO, 2015, p. 308-317).

Tecnicamente, o plano-sequência é a cena apresentada por inteiro dentro de um plano. A sequência também se caracteriza pelo movimento da câmera dentro do espaço cênico (RODRIGUES, 2007, p. 31). Portanto, uma cena pode acontecer em um único plano, em que as ações acontecem e a câmera se movimenta até esses acontecimentos, como se o espectador fosse conduzido a observar todo aquele movimento planejado pelo diretor.

Além disso, a utilização do plano-sequência agrega um valor estético no audiovisual por se tratar de uma técnica que possui uma dificuldade maior na realização comparada com a edição feita através do corte entre planos, que possibilita na escolha dos melhores enquadramentos. Nas oportunidades que tive de captação de um plano-sequência, foi necessário um planejamento maior na sua produção. Percebi que a sua realização exige dominar diversos fatores para que a captação possa acontecer de maneira correta. Por se tratar de um plano maior que o normal, todos os profissionais precisam estar alinhados, desde o ator, o cinegrafista e até o diretor para que não haja erros. Todos eles precisam estar sincronizados, o cinegrafista precisa captar o momento correto da ação do ator no tempo e no espaço estipulado pelo diretor. Isso inclui a elaboração detalhada do trajeto que a câmera percorrerá dentro do espaço, os enquadramentos e tempos necessários dentro dos acontecimentos seguindo as ações do ator. Nesse processo, existem diversas interferências que necessitariam recomeçar a cena do início, como uma movimentação errada ou tremida do cinegrafista, aparecer algo que não deveria aparecer ou uma atuação que não deu certo. O tempo maior de cena está relacionado também à probabilidade maior de erros acontecerem durante essa captação.

Por meio da revisão desses conceitos, é possível afirmar que o plano-sequência promove um movimento dentro do espaço dramático, por meio de uma sequência de acontecimentos e da ausência de cortes, possibilitando que o espectador possa assimilar todas as informações dentro do tempo da realização da ação, que normalmente é planejada pelo diretor. Dito isso, o plano-sequência sugere um movimento visual captando as ações subsequentes que acontecem na tela, e o deslocamento da câmera dentro do ambiente proporciona uma dinâmica ao espectador.

2.2 BREVE HISTÓRICO DO PLANO-SEQUÊNCIA NO AUDIOVISUAL

A conceitualização do plano-sequência feita no subcapítulo anterior permite a análise historiográfica de sua utilização no cinema e no videoclipe, podendo assim assimilar melhor o conceito dentro das produções audiovisuais. As primeiras produções cinematográficas eram praticamente feitas em uma cena e sem cortes, considerando que o surgimento do cinema e suas técnicas vieram anos depois. Por isso, as primeiras obras podem ser consideradas precursoras do plano-sequência.

Como já comentei, um dos primeiros filmes produzidos pelos irmãos Lumière, *A chegada de um trem na estação* (1895), considerado por muitos autores o primeiro filme produzido na história, possui pouco menos de um minuto. Gravado com uma câmera parada e sem nenhum corte de edição, o vídeo mostra diferentes acontecimentos com profundidade de campo, assim como muitos autores definem o plano-sequência.

Uma outra produção já mencionada, foi o curta-metragem, *A Few moments with Eddie Cantor* (1923), que também foi gravada com uma câmera parada. O curta que conta com uma pequena piada introdutória e que dá sequência a uma apresentação cantada juntamente dos passos de dança e movimentos com as mãos, enfatizam a letra da música e também pode ser considerado um plano-sequência. Porém, depois de pouco mais de 3 minutos de cena, uma técnica muito utilizada no plano-sequência é observada: o corte escondido. Em um certo momento, o ator sai de cena e volta novamente, porém há um corte escondido antes de voltar novamente à cena. Esse artifício ainda é muito utilizado para dar a impressão de um plano-sequência com o objetivo do espectador não perceber esse truque.

Alguns historiadores acreditam que o primeiro plano-sequência em longas-metragens foi utilizado no filme *Aurora* (1927), em que o Fazendeiro (George O'Brien) vai em direção à Mulher da Cidade (Margaret Livingston) acompanhado por uma câmera em movimento que o segue em uma cena que dura 1 minuto e 27 segundos. Durante essa cena, é possível observar alguns obstáculos no plano-sequência, como uma pequena ponte, uma cerca e uma árvore entre a personagem e a câmera. Mesmo com esses obstáculos, o diretor não optou pelos cortes de planos e preferiu gravar no exato tempo captado.

Em seguida, o filme *A regra do Jogo* (1936), que possui diversos planos-sequência com grande profundidade de campo e planos muito abertos, mas utiliza também cortes entre um plano-sequência e outro. Nesse caso, aparecem vários personagens no mesmo quadro, conversando e interagindo, estabelecendo uma integração entre personagens, cenário e câmera

(SÃO PAULO, 2015, p. 305). Nesse filme, os movimentos dos personagens conduzem o olhar do espectador, o que remete a teoria da atenção de Munsterberg, mas também alguns movimentos de câmera que auxiliam na dinâmica dos acontecimentos a serem observados.

Anos depois, o filme *Cidadão Kane* (1941), mediante longos e elaborados planos-sequência, inovou em diversos aspectos. Dentre eles, um conjunto de lentes utilizado pelo diretor Orson Welles, que possibilitava focar todo o conjunto de imagens na tela, independentemente da distância. Em uma das cenas, Kane, ainda criança, brinca na neve, a câmera se movimenta e é possível perceber que a câmera está dentro de uma casa, enquanto três outros personagens vão até uma mesa e começam a conversar. Por mais que a distância entre eles seja longa, os quatro personagens estão em foco.

Outro filme que se destaca é *Festim Diabólico* (1948), com 80 minutos de duração e gravado com diversos planos-sequência, mas com maior duração em relação *A regra do Jogo* (1936). Este longa-metragem tem um total de 10 cortes escondidos, uma vez que na época o maior rolo de filme gravava apenas 11 minutos. Os cortes escondidos aconteciam quando, por exemplo, a roupa de um personagem entrava na frente da câmera e tampava a tela inteira e em seguida o início do outro plano se dava no mesmo enquadramento. Esse longa-metragem foi um dos primeiros a utilizar apenas o plano-sequência e também os cortes “maquiados”. A partir desse filme de Hitchcock, esses artificios foram difundidos em muitas outras obras como *Birdman* (2014) e o filme *1917* (2019), que possuem muitos cortes escondidos dando a impressão do plano-sequência ser maior do que realmente é (SÃO PAULO, 2015, p. 306-307).

O Iluminado (1980) também se utiliza dessa linguagem com a famosa cena em que o personagem Danny anda no seu triciclo no corredor do hotel. Gravada por mais de 80 vezes para que tivesse o resultado esperado pelo diretor, a cena transmite uma ação cotidiana, porém com suspense e muito movimento. Como a cena precisava de uma velocidade rápida para acompanhar o triciclo, foi utilizado o equipamento *steadycam*⁷, que possibilitou o movimento da câmera sem que ela balançasse.

No filme *Os bons companheiros* (1990), há uma cena em plano-sequência em que o personagem Henry Hill desce do carro na frente da sua casa, atravessa a rua e espanca seu vizinho que flertou com a sua namorada. Nessa cena, todo o percurso do personagem é de forma contínua, ou seja, sem nenhum corte entre planos, é possível observar as ações contínuas dos personagens, as movimentações da câmera e as mudanças de fundo do cenário.

⁷ Equipamento acoplado ao corpo do câmera, permitindo manter a câmera estável, independente do seu deslocamento (RODRIGUES, 2007, p. 35)

A Arca Russa (2002) é um longa-metragem que merece destaque, pois contém 96 minutos gravados inteiramente em apenas um plano-sequência e sem cortes escondidos. A visão da câmera são os olhos do personagem que percorre várias salas em um único plano interagindo com outros personagens, mas seu rosto não é revelado, apenas sua voz pode ser ouvida.

No filme *Kill Bill* (2003), o diretor Tarantino conseguiu fazer uma cena em plano-sequência em que a imagem foi gravada a partir da altura do olhar dos personagens. Em seguida, um movimento de câmera que sobe e mostra vários outros cômodos vistos pela parte superior e depois volta para a altura dos personagens.

O plano-sequência gradualmente foi difundido, migrando para a televisão e para videoclipes, permitindo a adoção de novos conceitos e experimentações para a produção audiovisual. Em 1965, o primeiro vídeo acompanhado de música registrado e gravado em plano-sequência foi “Subterranean Homesick Blues” (1967), do cantor Bob Dylan. Sem a denominação de videoclipe na época, o vídeo mostra o cantor segurando palavras escritas em vários papéis que acompanham a letra da música, visando promover o filme-documentário *A Caminho do Leste* (1967).

Na década de 1980, o plano-sequência foi utilizado em videoclipes para questionar a ideia de velocidade, rapidez e frenetismo, que na época era comumente aplicado. Um exemplo da utilização dessa linguagem, o clipe “Bastards of Young” (1986), da banda Replacements, registrado em apenas uma cena, evidencia a interação com poucos movimentos entre um rapaz, uma caixa de som e o ambiente no qual se situam.

Essa técnica começa a tomar maiores proporções e ser prestigiada na televisão através do canal MTV, como “Undone – The Sweater Song” (1994), primeiro videoclipe da banda Weezer. Essa obra audiovisual inicia-se com a imagem em preto e branco mostrando duas pessoas de pé e a câmera, por meio de um *steadycam*, caminha por um corredor e, após passar por uma porta, revela um estúdio de gravação de vídeo, porém este local recém-revelado parece estar de ponta cabeça, diferente da imagem do corredor que parecia estar na posição correta. Em uma entrevista em vídeo (MAKING, 2018), o diretor Spike Jonze revela que fizeram uma barra para que as duas pessoas pudessem prender os seus pés e ficar de ponta cabeça nessa cena inicial. Então, após passar o corredor, a câmera faz um movimento de 180° horizontalmente, ajustando a posição da cena em que o chão aparece na parte inferior da tela e do teto na parte superior da tela, assim, percebemos as sombras de algumas pessoas e instrumentos musicais no final do estúdio. Enquanto a câmera se aproxima, escutamos algumas conversas juntamente do instrumental da música, ainda sem a voz do intérprete. Quando a câmera se aproxima suficientemente para enxergarmos a banda, algumas luzes se acendem, e o vídeo passa a estar

colorido com um fundo totalmente azul no momento em que o vocalista começa a cantar. A câmera movimenta-se entre os integrantes da banda até mais ou menos metade da música, após isso, alguns cachorros aparecem andando no meio dos integrantes. A velocidade do vídeo parece estar em câmera lenta, ou seja, aumentaram a velocidade da música na hora da captação e diminuíram a velocidade do vídeo na edição e incluíram a música na sua velocidade original, essa prática é muito comum para que os movimentos pareçam mais suaves que o usual.

Outro videoclipe em plano-sequência do mesmo diretor, Spike Jonze, “California” (1995), da banda Wax, utiliza-se também da técnica de câmera lenta enquanto a música toca, porém com a velocidade ainda mais lenta em relação ao videoclipe de “Undone – The Sweater Song” (1994). O vídeo inicia focando os pés de alguém pegando fogo e correndo em uma rua, aos poucos e lentamente, a câmera vai mostrando o homem em chamas. Enquanto ele corre, vemos alguns movimentos acontecendo no fundo, como alguém jogando uma lata na lixeira, alguém falando no telefone, outra pessoa olhando uma banquinha de jornal. No final, ele parece abanar para que um ônibus espere por ele enquanto a câmera passa pelo ônibus e, assim, não vemos mais o homem e, com um deslocamento da câmera para o lado, entendemos que a câmera está dentro de um carro em movimento, revelando uma criança com a cabeça encostada na janela observando o homem que estava pegando fogo.

O plano-sequência torna-se apreciado também pela música *pop* e é utilizado em clipes como “Wannabe” (1996), da banda britânica Spice Girls, em que elas invadem um hotel enquanto cantam e dançam circulando por diversos cenários com diferentes personagens. Em cada local, elas fazem diferentes ações, desde beijar um dos atores, subir em cima das mesas e, no final, entram em um ônibus. Outro videoclipe do mesmo ano é o de “Sugar Water” (1996), da banda Cibo Matto, a obra traz uma estética e narrativa diferente: através da tela dividida, são observados dois planos-sequência; em cada divisão, a câmera segue diferentes personagens. As duas iniciam o vídeo fazendo coisas parecidas e simultâneas, porém, durante o vídeo, ambas estão em ações ao contrário, ou seja, uma das personagens está com o tempo reverso, e a outra está normal. E apenas na metade do vídeo a velocidade das duas é trocada no momento que elas se encontram.

Ainda na mesma década, no Brasil, os cantores também começam a utilizar o plano-sequência nos seus videoclipes. Chico César em “Mama África” (1996) passeia pelas ruas de Catolé do Rocha, sua cidade natal na Paraíba, em que diversos personagens aparecem seguindo a câmera, desde homens, mulheres, crianças, um time de futebol e uma banda. No videoclipe de “Todo Carnaval Tem Seu Fim” (2001), da banda Los Hermanos, assemelha-se com o vídeo de “Undone – The Sweater Song” (1994), os integrantes tocam seus instrumentos dentro de um

estúdio de gravação de vídeo enquanto a câmera percorre, mostrando cada um em momentos diferentes. O vídeo parece estar em câmera lenta e, em certo momento, a câmera também fica de ponta cabeça.

Outros videoclipes durante a década de 1990 foram realizados em plano-sequência, porém, na década seguinte, quem se destacou foi a banda OK Go com o vídeo para a música “Here It Goes Again” (2006), no qual os integrantes dançam em um total de oito esteiras elétricas divididas em duas fileiras de quatro em cada lado. No videoclipe gravado com uma câmera fixa, eles movem-se de uma esteira para outra, com movimentos coreografados e que condizem com a música. Mesmo com a produção aparentando ser amadora, esse clipe obteve um resultado muito relevante por conta das escolhas criativas. Segundo a revista *Time* (SUDDATH, 2011), foi considerado um dos 30 melhores videoclipes de todos os tempos. A revista também comenta que a irmã de um integrante criou a coreografia da música e que foram necessárias 17 tentativas para que conseguissem executar de forma correta. Ainda comentam que esse foi um dos primeiros vídeos virais, alcançando mais de 50 milhões de visualizações e um *Grammy* de melhor videoclipe no ano de 2007.

O videoclipe de “Oração” (2011), d’A Banda Mais Bonita da Cidade, teve uma repercussão parecida, porém não tinham uma gravadora apoiando, eram os próprios integrantes e amigos que ajudavam e financiavam todos os projetos. O videoclipe inicia com Leo Fressato cantando sozinho e caminhando por uma casa centenária, em cada cômodo encontramos diferentes pessoas, tocando diferentes instrumentos e cantando. No final, todos se encontram em uma grande sala e fazem uma grande festa. Além de utilizar a técnica do plano-sequência, o videoclipe também captou o áudio ao vivo, no mesmo momento da gravação da imagem. Mesmo produzido de forma despretensiosa, foi indicado ao VMB (*Video Music Brasil*) em 2011 como Melhor Webclipe, porém acabou não levando o troféu para casa (DO EGO, 2011). Por ter gerado um alcance significativo, através das visualizações e compartilhamentos, mesmo depois de 10 anos, as pessoas ainda se lembram do videoclipe, o que reflete sua autenticidade e grande importância no segmento fonográfico nacional.

Atualmente, essa área tem inovado na utilização dessa técnica, por exemplo, um videoclipe da cantora Anitta, gravado em um único plano, “Indecente” (2018), foi captado e transmitido ao vivo pela plataforma *YouTube*, ou seja, para quem acompanhou o lançamento, viu o videoclipe ao mesmo tempo que estava sendo gravado. Um show da cantora (LIVE, 2020) também foi transmitido ao vivo em um único plano de 44 minutos, realizado durante a pandemia da covid-19 em 2020, quando ela utilizou vários cômodos da sua casa em diferentes locais para cantar suas músicas, desde banheiro, sauna e quartos.

A partir das referências observadas nos filmes e nos videoclipes, é possível perceber que existem alguns elementos que criam movimentos e proporcionam uma certa dinamicidade para o videoclipe. O conhecimento das diferentes maneiras de utilizar essa técnica propicia que os *videomakers* possam ter diversas ideias sobre como aplicá-las em suas obras audiovisuais. No próximo capítulo, esses videoclipes são mencionados como forma de representar os marcadores escolhidos, a fim de exemplificar as características de cada um. A partir de agora, busco identificar quais são os elementos preponderantes, que podem influenciar na percepção do audioespectador.

3 ESCOLHA DOS MARCADORES PARA ANÁLISE

Na produção de um videoclipe, normalmente, a gravadora ou o artista escolhem uma música para ser trabalhada e promovida através de um vídeo. Um diretor é nomeado para o roteiro, a criação e a produção, que podem ser criadas em conjunto ao artista e à gravadora. Quando a escolha é criar um videoclipe em plano-sequência, eles devem pensar e imaginar primeiramente como será o produto final e planejar tudo para sua produção. Para criar um plano-sequência dinâmico, é necessário pensar em elementos que criem possibilidades de manter a expectativa do áudioespectador para com a obra contínua.

Goodwin (1992, p. 56) acredita que a chave para entender o videoclipe é compreender os elementos do som, que ele separa em timbre, andamento, ritmo, melodia, harmonia, arranjo, espaço acústico e a letra; e da imagem, que ele separa em movimentos de câmera, performance do artista, edição das imagens e efeitos de pós-produção. Quando se trata de um audiovisual, uma percepção intervém na outra, criando uma nova percepção, por isso uma análise eficaz de um videoclipe não pode prescindir da relação entre áudio e imagem.

A partir desses entendimentos, escolhi apenas dois elementos visuais trazidos por Goodwin para serem estudados: a performance do artista, que chamo de corpo, e o movimento da câmera. A edição das imagens e os efeitos de pós-produção não serão analisados, por não serem trabalhados dentro do videoclipe em plano-sequência escolhido. Porém, elenco também o cenário, que é um dos principais elementos visuais do videoclipe selecionado, por ele potencializar a dinamicidade e ambientar o espectador dentro da ação. Em relação ao que Goodwin teoriza sobre a percepção sonora, trato da canção de forma ampla como quarto marcador, decupando e esmiuçando seus elementos, apenas em alguns pontos relevantes. Dessa forma, é possível compreender o som a partir da estrutura da forma da canção, por meio das possíveis construções visuais que estão intrinsecamente relacionadas com o visual, no videoclipe.

Esses quatro marcadores são abordados para entender a sua relação com o videoclipe e a dinâmica que eles podem proporcionar. Para auxiliar nesse processo, menciono alguns videoclipes, em sua grande maioria em plano-sequência, a fim de ilustrar e corroborar as diversas aplicações dos elementos escolhidos.

3.1 CENÁRIO

O primeiro marcador a ser estudado é o cenário, que no cinema é o ambiente no qual acontece a cena. Um exemplo desse elemento dentro da tela é o plano de fundo da ação — a paisagem, o lugar, a área, o espaço físico, ou seja, tudo que representa a atmosfera do local onde acontece determinada cena para o espectador.

Segundo Bazin (1991), existem algumas diferenças entre o cenário do teatro e o do cinema. O primeiro caracteriza-se pelo espaço limitado, pois a atuação acontece entre quatro paredes e é, ainda conforme o autor (1991, p. 147), “um lugar materialmente fechado, limitado, circunscrito”, e os cenários são construídos dentro do palco do teatro. Já no cinema não existe fronteira para a ação, ou seja, é possível captar imagens em vários cenários que são projetados para o espectador dentro de uma sala de cinema. Com a constante evolução tecnológica, outros dispositivos possibilitaram e facilitaram a reprodução dessas imagens, como em um aparelho de televisão, celular ou através de outros equipamentos que permitem reproduzi-las.

Bordwell e Thompson citam uma fala do diretor britânico Alexander Mackendrick em relação ao cenário, mais especificamente sobre a profundidade de campo no quadro: “o diretor pode organizar a ação de forma que a preparação para o que vai acontecer seja vista no espaço de fundo do que está acontecendo no momento” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 258). O diretor também precisa guiar a atenção do público para partes relevantes, identificando os elementos significativos na ação mantendo a curiosidade e o suspense na tela, para alcançar essa finalidade ele se utiliza da *mise-en-scène* (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 244). Este termo francês, que significa “pôr em cena”, advém do teatro, e no cinema é o controle que o diretor tem sobre o que aparece na tela, ou seja, é o evento encenado para a câmera a partir das instruções do diretor, incluindo os aspectos de cenário, iluminação, figurino e comportamento dos personagens (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 205).

O cenário é um dos elementos que compõe a *mise-en-scène*, junto da iluminação, do figurino e das ações dos personagens. Bordwell e Thompson (2013, p. 209) citam André Bazin sobre o papel mais ativo do cenário no cinema em relação ao teatro:

O ser humano é indispensável no teatro. O drama na tela pode existir sem atores. Uma porta batendo, uma folha ao vento, as ondas batendo na praia podem aumentar o efeito dramático. Algumas obras-primas do cinema usam o ser humano apenas como um acessório, como um figurante ou em contraponto com a natureza, que é a verdadeira protagonista (BORDWELL, THOMPSON, 2013, p. 209).

Na sequência, os autores afirmam que o cenário não precisa apenas ser um segundo plano para os eventos humanos, mas pode se tornar primeiro plano na dinâmica na ação narrativa. Um exemplo disso acontece no videoclipe de “Bastards Of Young” (1986), é possível perceber primeiramente uma caixa de som e com a técnica de *zoom out*⁸, aos poucos o ambiente onde acontece o plano-sequência é revelado: um ambiente com um aparelho que reproduz som através de um disco de vinil surgindo aos poucos e, por mais que partes do corpo desfocado de alguém apareça se movimentando, o foco está sempre no plano de fundo.

O cenário no cinema pode ser escolhido em um local já existente, como uma casa ou uma rua para a gravação. A decisão de utilizar um cenário pronto acontece desde os filmes mais antigos, por exemplo, no filme *O regador regado* (1895), Louis Lumière utiliza um cenário de uma casa que já possui um jardim, não houve a necessidade de construir o ambiente para a gravação, esse tipo de cenário é conhecido como locação (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 210). No videoclipe em plano-sequência de “Love Don’t Live Here Anymore” (1996), da cantora norte-americana Madonna, o cenário parece acontecer em uma locação. O único ambiente filmado está praticamente vazio, prevalecendo na maior parte do tempo o cenário e a arquitetura, como as colunas, portas-janelas, cadeiras, lustres e cortinas que esvoaçam em todo o momento, aparecem mais do que a própria imagem da cantora.

Outro modo de ambientação é a construção de um cenário artificial, o cineasta e ilusionista Georges Méliès compreendeu que, dessa forma, teria mais controle sobre o filme (como iluminação e ruídos externos que atrapalhem a captação), e assim outros cineastas seguiram seu exemplo. Em vários países como a Alemanha, a França e os Estados Unidos, os cenários são construídos, criando um mundo artificial para os filmes. Há também a possibilidade de construir cenários em miniatura, tanto para economizar quanto para criar cenas fantásticas: mostrando um personagem alto do tamanho de prédios (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 210-212). Isso acontece também na produção de videoclipes, em que os produtores criam um cenário específico somente para a gravação do vídeo, que faça sentido para a narrativa ou para a estética escolhida.

Outro tipo de cenário utilizado nas obras audiovisuais são aqueles com apenas uma cor, um fundo totalmente branco ou preto cria uma estética minimalista e pode enfatizar outro elemento na tela. A técnica do *chroma-key*, gravada normalmente em estúdio, utiliza inteiramente um tom específico de verde ou azul. Essa técnica possibilita substituir esse fundo por qualquer outro fundo, como outro vídeo ou animação criada e desenhada digitalmente. Essa

⁸ É quando a imagem na tela parece se afastar do objeto filmado (RODRIGUES, 2007, p. 36).

substituição de fundo permite que o espectador tenha a impressão de que a cena acontece em outro ambiente do que foi gravado, sem precisar estar ou construir fisicamente o local para a captação das imagens.

O videoclipe “Undone – The Sweater Song” (1994), da banda norte-americana Weezer, foi gravado em um estúdio que permitia o controle maior do ambiente e da iluminação. Eles optaram por utilizar um fundo azul, mas sem utilizar a técnica do *chroma-key*. Por vezes, quando a câmera se afasta ou se posiciona em um ângulo *contraplongée*, quando a câmera está filmando de baixo para cima, é possível perceber toda a montagem no estúdio feita para a captação, como as luzes e a estrutura acima do fundo azul.

Na pré-produção de um audiovisual, é necessário pensar em qual ou quais locais serão utilizados como plano de fundo das cenas e dos *takes*⁹ que serão gravados. Existem outras expressões técnicas utilizadas para diferenciar tipos de cenários: interna e externa. Uma externa é uma área normalmente aberta, onde o clima e a iluminação são incontroláveis e não existem delimitações exatas de paredes e nem teto, como é o caso de gravações que envolvem uma floresta ou na calçada de uma rua. Uma interna é normalmente onde o ambiente é fechado e há um controle maior do clima e da iluminação: que pode ser inteiramente ou parcialmente artificial, como dentro de uma casa ou dentro de um estúdio.

A locação e o estúdio são os locais onde ocorrem as gravações, ou seja, é todo o espaço e ambiente onde estarão os técnicos durante a captação, o próprio cenário que aparecerá no fundo da ação e os equipamentos de iluminação e captação de imagem e som. O cenário é parte integrante da ação na tela para o espectador, ele sustenta e reproduz a ambientação proposta de acordo com as decisões do diretor. É um importante elemento que conecta o conceito proposto nas imagens para que o espectador entenda em qual local ocorre aquela cena.

Dentro do cinema e de suas outras ramificações, pode-se utilizar uma ou mais locações e estúdios na mesma obra. Na montagem, o corte de imagem permite essa troca instantânea, possibilitando a mudança de localização rapidamente, em um instante, a tela mostra um personagem dentro de um quarto e, no próximo segundo, o personagem está dentro de um carro. Em um videoclipe que utiliza os cortes entre planos, o processo funciona da mesma forma, pode-se trocar um cenário em segundos. Porém, quando se trata de um videoclipe em plano-sequência, o local a ser filmado deve ser pensado com cuidado, pois a duração da música normalmente não permite grandes trocas de ambientes e nem cortes entre planos. Por isso, o

⁹ É uma palavra de língua inglesa que significa tomada. Segundo Jean-Claude Bernardet (2000): “chama-se tomada a imagem captada pela câmera entre duas interrupções”. Desse modo, entende-se como o registro desde o início da gravação até o final da captação, de forma ininterrupta.

local utilizado para as gravações do plano-sequência tem um grande valor para o dinamismo dentro de um videoclipe, podendo utilizar um trajeto que mude de fundo constantemente. No próximo subcapítulo, o corpo é tratado como outro elemento que pode compor a tela e possibilita um movimento visual no videoclipe.

3.2 CORPO

No cinema, a interpretação é um aspecto da *mise-en-scène* que abrange diversas figuras que podem compor a tela do vídeo, mas estão normalmente relacionados aos personagens e suas aparências, gestos, expressões faciais e voz. A atuação pode também representar o real, ou seja, são parecidos com o comportamento das pessoas na realidade (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 231-233). Difere-se do cenário, que também faz parte da *mise-en-scène*, mas que tem por objetivo maior ambientar onde ocorre a cena, elemento estudado no subcapítulo anterior. Existem diversas formas de representar esses corpos, como: uma pessoa, um animal, um objeto, uma animação, entre outros.

Neste subcapítulo, o elemento escolhido está associado à pessoa ou às pessoas que estarão atuando na frente das câmeras e, de forma geral, será mencionada apenas como corpo. No videoclipe os corpos normalmente são dos próprios intérpretes, que usam sua imagem para serem divulgadas juntamente da música. Analisamos as possibilidades que o corpo pode explorar para se apresentar no videoclipe com a finalidade de obter a dinamicidade dentro da tela através dos movimentos e expressões corporais.

Fora do cinema, segundo Foucault (2013, p. 14), o corpo é um importante elemento: é o ponto zero do mundo, a partir dele tudo está ligado e conectado, onde tudo se cruza:

Pois é, em torno dele que as coisas estão dispostas, é em relação a ele – e em relação a ele como relação a um soberano [...]. O corpo é o ponto zero do mundo, lá onde os caminhos e os espaços se cruzam, o corpo está em parte alguma: ele está no coração do mundo [...] (FOUCAULT, 2013, p. 14).

A importância do corpo também se faz presente em diversas artes, como na pintura, na escultura e no teatro. Como já comentado anteriormente, São Paulo afirma que os filmes eram uma espécie de “teatro filmado”, onde o movimento conduzia a atenção do espectador através de movimentos de um ator, com ações rápidas, insólitas, repetidas e inesperadas (2015, p. 301). Essa técnica originária do teatro utiliza o movimento como forma de direcionar a

percepção. No plano-sequência, o corpo pode ter essa mesma função, sendo um dos principais elementos que direcionam o foco da percepção visual, através do movimento.

O corpo é utilizado como guia dos acontecimentos dentro do plano-sequência do videoclipe de “California” (1995), da banda Wax, mencionado anteriormente, a câmera segue um homem que está correndo em chamas. Na cena, outros corpos desviam por alguns segundos nossa atenção, porém o foco principal é o homem que está correndo e pegando fogo, ele é quem guia a nossa atenção durante todo o trajeto, que também passa por diversos cenários.

Os movimentos corporais estão relacionados às ações do corpo: andar, correr, pegar, dormir, entre outras. Já as expressões corporais estão associadas às sensações emocionais que o corpo pode compartilhar com o espectador, comumente exploradas através das expressões faciais, como um sorriso para demonstrar alegria ou um choro para representar a tristeza. Visualmente, são as principais características que o corpo pode utilizar para interpretar e se expressar, são trabalhados individualmente e em conjunto.

No videoclipe “Nightwalker” (2010), do cantor brasileiro Thiago Pethit, a câmera está na frente da personagem principal, a atriz Alice Braga, que persegue quem está filmando enquanto dubla e usa o movimento do seu corpo de diversas formas. Quando ela aparece sozinha, movimenta-se de forma rápida e, às vezes, de forma lenta, utiliza seus braços, mãos e cabelos como se estivesse dançando conforme o ritmo da música. Em alguns momentos ela se encontra com um grupo de pessoas, onde a dança é visivelmente coreografada, porém quando está sozinha o movimento do seu corpo parece ser expressado naturalmente.

O ritmo da música, de uma forma geral, cria um ritmo para a dança, tanto para os artistas dentro do videoclipe, como para o audioespectador que escuta o som e vê os movimentos do artista, levando em consideração que é natural sentir vontade de se movimentar e dançar uma música. Cada gênero musical pode seguir certos tipos específicos de movimentos corporais, pois há diferenças entre responder corporalmente a uma música de rock ou a uma música de axé. Vernallis (2004, p. 71) comenta que a “dança é essencial em um videoclipe porque ensina como a música é para ser experimentada no corpo”, o vídeo sugere visualmente alguns movimentos corporais e, dessa maneira, a música tem uma relação de movimento com o corpo do audioespectador. É muito comum o artista utilizar seu corpo no videoclipe para se movimentar conforme o ritmo e o estilo musical que faz parte do seu repertório (SOARES, 2013, p. 153-156). O corpo, por intermédio da dança, é uma das principais conexões entre a imagem e o som, uma manifestação rítmica da música colaborando para a visualização da canção.

Existem também os movimentos coreografados, que podem ser coreografias de dança criadas por um coreógrafo especificamente para aquela música, essas são ensinadas para o cantor e reproduzidas no videoclipe. Exemplos disso, são nos videoclipes do Michael Jackson, cuja grande maioria possui coreografias, como o de “Thriller” (1983), no qual a coreografia fez tanto sucesso que seus fãs copiavam e copiam até hoje os movimentos. O videoclipe em plano-sequência da música “The Lazy Song” (2009), do cantor norte-americano Bruno Mars, possui diversas partes em que a dança é coreografada juntamente de outros dançarinos. Outro tipo de movimentos coordenados é observado no videoclipe de “Here It Goes Again” (2006), da banda norte-americana OK Go, no qual, com uma câmera parada e em apenas um *take*, os integrantes fazem diversos movimentos sincronizados pulando de uma esteira para outra enquanto elas estão ligadas, criando uma atmosfera cheia de energia corporal.

Já as expressões faciais são comumente captadas a partir de um primeiro plano, onde o principal enquadramento é o rosto do ator, sendo necessário controlar cuidadosamente as expressões do rosto. Elas também podem ser expressadas através de atitudes e personalidades, como a forma de andar, sentar e ficar de pé. Porém, os principais focos para a expressão do personagem são a boca, os olhos e as sobrancelhas, que direcionam e evocam os pensamentos e sentimentos do personagem (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 236-237).

No videoclipe em plano-sequência de “Head Over Feet” (1997), da cantora canadense Alanis Morissette, a câmera foca na maior parte do tempo no rosto da artista, dando ênfase para as expressões faciais. As sensações são representadas pelos olhos que encaram a câmera enquanto ela dubla algumas partes da música, como se contasse ou confessasse aquelas palavras para o audioespectador.

Os cantores normalmente aparecem como principais corpos no vídeo, participando da narrativa (linear ou não), como se contassem algo diretamente para o audioespectador (GOODWIN, 1992, p. 77). Os olhos do intérprete parecem atravessar a câmera olhando diretamente no olho de quem observa, quebrando a quarta parede da tela entre a reprodução do audiovisual e o mundo de quem observa, o audioespectador torna-se parte daquela experiência contada pelo artista, como nos vídeos de “Nightwalker” (2010) e “Head Over Feet” (1997).

Essa interpretação dos cantores dentro do videoclipe é similar a uma performance de um show ao vivo, então essas atitudes observadas no vídeo já fazem parte do seu personagem ou da sua personalidade que ele apresenta no palco. A interpretação de um show ao vivo é replicada nos vídeos para criar a mesma atmosfera, assim como os Beatles criaram os vídeos *promo*, mencionado anteriormente, que eram performances pré-gravadas das suas músicas escolhidas para divulgação.

No videoclipe, assim como nos filmes, o erotismo e a sensualidade ainda são formas empregues para chamar a atenção do espectador, levando em consideração que esses tipos de imagens são vistas ainda como tabu na sociedade. Por vezes, os corpos do artista são como produtos mercadológicos, fonte de desejo, e de diversão, são cultuados e adorados. Cantores e cantoras usam seus corpos definidos como forma de atrair o olhar dos espectadores, mostrando e evidenciando de perto diferentes partes do corpo. Exemplos disso são nos videoclipes de “I’m a slave 4U” (2001), da cantora norte-americana Britney Spears, que aparece com sua barriga sarada e suada ou no vídeo de “Animals” (2014), da banda Maroon 5, que mostra o cantor Adam Levine sem camisa por diversas vezes.

O corpo também tem como complemento visual a maquiagem e figurinos, que também são elementos da *mise-en-scène*. Muitos cantores utilizam esses complementos para tornarem a sua imagem inovadora, criando uma identidade própria com algo que o diferencie de outros cantores. As formas de representação de roupas e maquiagens utilizadas no videoclipe normalmente condizem com a moda atual vivida na época de produção da obra. Alguns artistas utilizam uma forma individual de criar novas estéticas que são identidades pessoais de sua arte. Por exemplo, David Bowie utilizava sempre figurinos excêntricos e também é lembrado por maquiagem um raio vermelho e azul no rosto, criando uma identidade visual para divulgação da sua imagem. Os integrantes da banda *Kiss* também se maquiavam, mas somente com as cores pretas e brancas, juntamente de seus figurinos excêntricos pretos e metálicos.

Chico César, cantor brasileiro, traz referências da sua ancestralidade cultural e da sua cidade natal no videoclipe em plano-sequência de “Mama África” (1996), através dos figurinos, danças e ritmos, contextualizando sua imagem e representação artística. Todos esses símbolos culturais são trazidos também pelas diversas pessoas que aparecem durante todo o vídeo (DANTAS, 2018, p. 38-39).

O corpo pode ser representado de diversas formas: por meio de expressões, interpretações, dança e identidade, mas ele proporciona o movimento tanto dentro do vídeo quanto na busca visual de significação por parte do espectador que olha aquele corpo. Outro elemento que se conecta com o cenário e o corpo é a câmera. O movimento da câmera permite a troca de cenários através do deslocamento do equipamento que está captando as imagens e pode acompanhar ou mostrar diferentes corpos e cenários.

3.3 CÂMERA

Nos subcapítulos anteriores, foram abordados o cenário e o corpo como marcadores que podem gerar dinamicidade em um videoclipe em plano-sequência. Uma característica que torna o videoclipe dinâmico é a técnica da montagem, que proporciona uma quantidade de cortes entre diferentes cenários e diferentes enquadramentos de personagens. Para tentar promover o mesmo efeito de dinamicidade no plano-sequência, é utilizado o movimento de câmera, que pode se deslocar entre ambientes e mostrar detalhes necessários sem a manipulação do corte. Sendo assim, o próximo marcador a ser analisado é a câmera em movimento, que contribui na busca de dinamismo no videoclipe, aumentando a quantidade de informações visuais disponíveis na obra.

Em relação ao movimento no vídeo, Bordwell e Thompson (2013, p. 246-259), explicam que existem dois fatores que auxiliam no processo de criar expectativas sobre o que perceber na tela através da *mise-en-scène*, são os aspectos espaciais e temporais. No âmbito espacial, relaciona-se a tela do vídeo a uma pintura, que representa cores e formas e enfatiza elementos no quadro, porém com a diferença de que no cinema pode-se usar o recurso do movimento. Quando há diversos tipos de elementos móveis dentro do quadro, a direção do olhar varia conforme acontece o movimento, por meio de indicações e de nossas expectativas sobre o que é mais importante naquela ação. Em um primeiro momento, quem controla esses movimentos é o diretor, que possui o controle do que ele quer mostrar. O movimento é um índice de profundidade, pois insinua camadas e volumes no vídeo, mostrando que ele é tridimensional. Em relação ao aspecto temporal, o diretor controla quanto tempo ele quer mostrar a *mise-en-scène*. Com isso, ele define a velocidade e a direção de todo o movimento dentro do plano, já que nossos olhos estão preparados para perceber qualquer mudança. Por exemplo, em um plano muito curto, normalmente utilizado na montagem, nossos olhos são obrigados a captar a imagem de uma única vez. Já um plano maior, que enfatiza os movimentos, está mais conectado ao tempo, pois nossos olhos são direcionados de um lugar para o outro através de diversas velocidades, direções e ritmos de movimentos.

O movimento de câmera auxilia o espectador a se ambientar no cenário. Utiliza a ferramenta de aproximação e distanciamento, de cenário, de corpos e de objetos, criando uma dinamicidade dentro do plano, substituindo o corte de aproximação, que realiza essa função na montagem (BAZIN, 2014, p. 32). Esses movimentos de câmera trabalham de forma a enquadrar o que será mostrado na cena.

Tendemos a notar as diferenças visuais de forma mais ressaltada quando existe um movimento nas imagens reproduzidas, gerando assim diversos significados para nossa assimilação. Novos objetos e cenários podem ser revelados, e mudanças de perspectivas que evidenciam que eles são tridimensionais, nítidos e vívidos aparecendo de forma mais enfática, se compararmos com uma câmera fixa e sem movimento (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 315-316).

Do mesmo modo, esses movimentos no espaço podem representar na tela o nosso movimento na realidade. Os objetos e cenários não diminuem ou aumentam, eles afastam-se ou se aproximam conforme o deslocamento da câmera, assim como representam visualmente o nosso deslocamento físico em relação a eles dentro da nossa vivência (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 316). Essas características também se assemelham à técnica de câmera subjetiva: quando a tela representa o ponto de vista de alguém, ou seja, são reveladas para o espectador as imagens que um personagem está vendo, e o operador de câmera assume o movimento visual do personagem (RODRIGUES, 2007, p.33).

Dentro do videoclipe, a câmera subjetiva normalmente é usada para representar o olho do espectador. Tal fato ocorre quando os artistas dos videoclipes olham e interagem com a câmera, dando a impressão que estão olhando para o espectador. Um exemplo disso é no videoclipe de “Wannabe” (1996), do grupo feminino britânico Spice Girls, no qual as cantoras percorrem um imóvel onde, a cada cômodo, acontece uma festa com pessoas diferentes, mas elas estão sempre olhando para a câmera durante todos os acontecimentos e, no final, chamam o audioespectador a segui-las e acenam se despedindo. Já no desfecho de “Nightwalkwer” (2010), videoclipe mencionado anteriormente, quem filma a atriz Alice Braga, em um movimento rápido e editado, é o próprio cantor Thiago Pethit.

O cineasta além de controlar o que é filmado, controla também como é filmado. Isso envolve algumas escolhas como: os aspectos fotográficos, o enquadramento e a duração do plano (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 273). É imposto ao material da imagem um determinado ponto de vista dentro do quadro. Nós assistimos, como espectadores, aquilo que foi pensado e planejado de acordo com as decisões do cineasta. O enquadramento permite a escolha da posição dos personagens, objetos, cenários, entre outros, que serão mostrados para o espectador. O enquadramento é uma ferramenta que compõe alguns fatores como distância, ângulo e a altura. A combinação resultante da escolha desses elementos resulta em diferentes nomes de planos (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 307-311). Como no plano-sequência a câmera precisa se movimentar e o processo permite enquadrar a cena de diferentes formas,

faz-se necessário um breve entendimento de algumas de suas nomenclaturas, de conceitos técnicos e de como eles podem ser aplicados.

No quesito distância, o plano geral é quando o enquadramento mostra mais profundidade de campo, quando a distância do objeto observado é muito grande, mas o ângulo e a altura da imagem podem variar. A intenção desse enquadramento normalmente é localizar o espectador no local onde acontece a cena, normalmente são planos utilizados para mostrar um prédio, uma casa, uma cidade, entre outros. Quando diminuimos um pouco mais a distância dos objetos, mostrando um personagem do joelho para cima, o enquadramento chama-se plano americano. Já o plano detalhe enquadra especificamente algo ou alguém bem próximo, para enfatizar algo pela proximidade, por exemplo, uma boca de um ator que preenche a tela toda (RODRIGUES, 2007, p. 27-29).

O videoclipe em plano-sequência da música “Muderno” (2017), do cantor Diego Moraes, possui diversos enquadramentos em um plano geral, mostrando a dimensão do cenário e os corpos por inteiro, e também planos americanos, quando a câmera se aproxima para mostrar mais de perto as ações que acontecem durante o clipe. O vídeo é composto por diversas danças, ações e atuações cômicas dos personagens.

Outro enquadramento é o *over shoulder*, conhecido também como câmera sobre o ombro. A altura também depende do ângulo, como por exemplo o *plongée*, quando a câmera está mais acima e angulada para baixo, ou o *contraplongée*, quando um ângulo é filmado de baixo e com foco apontado para cima. Cada um desses planos proporciona diferentes efeitos conforme a escolha feita pelo diretor, podendo enfatizar a personalidade dos personagens ou intensificar o drama escolhido para a cena (RODRIGUES, 2007, p. 32-33).

O enquadramento móvel é quando se utiliza de movimentos físicos da câmera, proporcionando um diferencial no deslocamento do ponto de vista e também na interação com a *mise-en-scène* dentro da tela. Nesses casos, o enquadramento do objeto muda conforme a câmera se move. Essas movimentações são percebidas quando a distância, o ângulo ou a altura se modificam, ou seja, afasta, aproxima, circunda e/ou acompanha algum objeto (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 298-315).

A câmera pode caminhar até o objeto captado mudando o plano do enquadramento que é o caso do plano de seguimento. Esta técnica é utilizada para acompanhar o foco principal da cena, porém permite reenquadrar a figura, movimentando-se de um plano americano para um plano detalhe, por exemplo (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 320).

No plano-sequência do videoclipe de “Knives Out” (2001), da banda Radiohead, existem diversos movimentos em que a câmera segue as ações planejadas para acontecer

durante a música. Em um pequeno cenário, percebe-se diferentes enquadramentos e ângulos, porém é o movimento da câmera que controla o tempo que cada ação e cada plano terá. Esse tipo de plano-sequência requer um planejamento detalhado desde a concepção até a captação.

Existem outros tipos de movimentos de câmera, por exemplo, a panorâmica, que é caracterizada pelo efeito de mover a imagem em um ponto fixo, como se estivéssemos parados olhando uma cena e mexendo o pescoço. No caso da câmera, é quando ela está parada em um tripé e a câmera gira em um mesmo eixo, podendo ser horizontalmente (da direita para a esquerda ou vice-versa) ou verticalmente (de cima para baixo ou vice-versa) reenquadrando a cena. Outro tipo é o *travelling*, quando a câmera se desloca e percorre um caminho, indo para qualquer direção, sem um eixo fixo (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 314-315).

Inicialmente, para não haver balanços e tremidas, os movimentos eram realizados através de trilhos no chão onde a câmera trilhava o caminho a ser captado. Atualmente, existem outros equipamentos que produzem o mesmo efeito, como o *steadycam* e o *drone*, que estabilizam a imagem, gerando a impressão de que a imagem desliza ou flutua (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 317).

Os movimentos criam a sensação de expectativa e satisfação dependendo da intenção escolhida para a cena. Uma panorâmica muito rápida pode manter uma dúvida sobre o que realmente aconteceu. A câmera que se afasta do objeto surpreende com algo que não estávamos vendo e gera outro efeito. Um movimento lento pode contribuir para gerar suspense na cena, demarcando importantes etapas na ação das figuras e prolongando a expectativa do espectador (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 322).

Toda essa evolução tecnológica e conceitual permitiu que as imagens pudessem se deslocar com facilidade, criando as mudanças de ambiente e de enquadramentos sem a necessidade da utilização da montagem. Esses conceitos e tecnologias permitiram uma maior mobilidade no plano-sequência. Compreendendo o que o movimento de câmera pode gerar ou sugerir, os cenários e corpos podem ser mais trabalhados, pois através do movimento da câmera é possível mostrar outros ângulos e enquadramentos, percorrer visualmente o local e seguir os personagens dentro do plano. Essas mudanças de perspectiva criam movimentos e, assim, novas percepções visuais do cenário e do corpo. Outro marcador escolhido e que pode sugerir movimento é a canção, assunto que será abordado no próximo subcapítulo.

3.4 CANÇÃO

Para entender um pouco sobre a música, utilizo conceitos trazidos por Bohumil Med (1996, p. 9-12) em seu livro Teoria da Música. Essas definições serão trazidas de forma mais resumida para uma noção básica sobre a estrutura da música e também para entender o lugar da canção na dinâmica audiovisual no videoclipe em plano-sequência. Med (1996, p. 9) descreve que as artes visuais estão relacionadas a arquitetura, escultura e pintura, já a canção está dentro das artes sonoras tendo o som como matéria prima. Dentro da música, esse som é reproduzido através de vibrações quando os artistas cantam, tocam ou declamam. Os videoclipes, assim como os filmes, teatros, óperas e balés são conhecidos como artes que combinam a arte visual e a arte sonora.

O autor também explica que a música necessita de um compositor para escreve-la, um ouvinte para percebê-la e uma ponte entre eles que é o intérprete (MED, 1996, p. 9). Nesse sentido, o intérprete pode cantar e tocar algum instrumento conforme a composição da música, que também pode ser criada e escrita por ele, fazendo a ligação em produzir esses sons para que o ouvinte possa apreciá-la.

A definição de música, segundo Med, é “a arte de combinar os sons simultânea e sucessivamente, com ordem, equilíbrio e proporção dentro do tempo” (MED, 1996, p. 11). Dentro da música, o autor caracteriza quais são os principais elementos que a constituem: melodia, harmonia, contraponto e ritmo. A melodia é o “conjunto de sons dispostos em ordem sucessiva” (MED, 1996, p. 11), ou seja, são os sons produzidos de forma seguida, mas que emitem um som por vez, por exemplo, os sons subsequentes emitidos pela flauta ou pela nossa voz. A harmonia é o “conjunto de sons dispostos em ordem simultânea” (MED, 1996, p. 11), são os sons combinados que trabalham de forma quase que coexistentes, é uma junção de sons produzidas no mesmo momento, podem ser vindos de um único instrumento como de um violão ou de vários instrumentos tocados no mesmo instante. O contraponto é o “conjunto de melodias dispostas em ordem simultânea” (MED, 1996, p. 11), isto é, quando existe uma segunda melodia que complementa a principal. Já o ritmo é “a ordem e proporção em que estão dispostos os sons que constituem a melodia e a harmonia” (MED, 1996, p. 11), em outras palavras, é a organização entre a harmonia e a melodia juntas e com a demarcação de tempo (início e fim) de cada som emitido por elas.

O caminho do som, de uma forma geral, parte da sua produção até a chegada aos nossos ouvidos através de ondas sonoras:

Som é a sensação produzida no ouvido pelas vibrações de corpos elásticos. Uma vibração põe em movimento o ar na forma de ondas sonoras que se propagam em todas as direções simultaneamente. Estas atingem a membrana do tímpano fazendo-a vibrar transformadas em impulsos nervosos, as vibrações são transmitidas ao cérebro que as identifica como tipos diferentes de sons. Consequentemente, o som só é decodificado através do cérebro (MED, 1996, p. 11).

Ainda referente ao som, existem diferentes elementos que o caracterizam: altura, duração, intensidade e timbre. A altura está relacionada à velocidade das frequências, quanto maior a velocidade, mais agudo o som. A duração é o tempo que essas vibrações são emitidas em sua extensão por inteiro, ou seja, o tempo que elas ficam sendo emitidas. A intensidade é o volume ou a força que determinada onda sonora contém. Por fim, o timbre é uma mistura de determinadas vibrações através do instrumento que as reproduz, é como se fosse a identidade daquele instrumento ou voz (MED, 1996, p. 11-12).

A partir dessas definições, é importante comentar um pouco dessa relação da música com técnicas utilizadas no vídeo, essa contaminação e projeção de ambas é explicada por Chion:

A percepção sonora e a percepção visual, comparadas entre si, são muito mais díspares do que se imagina. Se temos pouca consciência disso é porque, no contrato audiovisual, estas percepções se influenciam mutuamente e emprestam uma à outra, por contaminação e projeção, as suas propriedades respectivas (CHION, 2008, p. 15).

A relação da música no vídeo pode ser promovida de diversas maneiras, Walker (WALKER, 1987 apud GOODWIN, 1992, p. 57) explica que os realizadores de videoclipes podem proporcionar experiências visuais equivalentes as experiências da música e cita um exemplo: para um efeito visual de eco na música, pode-se multiplicar simultaneamente uma imagem de um rosto. Complementa ainda que os músicos ordenam e manipulam o som para dar estética e efeitos emocionais para as músicas, e que diretores de vídeos e filmes descobriram como fazer isso da mesma maneira para as imagens. Dessa maneira, é possível fazer essa ligação entre o que se ouve e o que se vê, mas para isso é necessário compreender melhor esses conceitos que constituem a música e para, assim, associá-los a mecanismos e técnicas utilizadas no vídeo.

O efeito de multiplicar o rosto quando se tem um eco na música pode ser percebido no videoclipe de “Bohemian Rhapsody” (1975), da banda *Queen*. Quando a voz do intérprete, Freddie Mercury, ecoa, seu rosto multiplica-se em diversas cores e, afastando-se visualmente até o fundo, enquanto sonoramente parece se distanciar também.

Goodwin (1992, p. 60-62) elenca seis elementos que podem compor a música e que podem ser trabalhados de forma visual também: andamento, ritmo, arranjo, desenvolvimento harmônico, espaço acústico e a letra. O andamento, por meio da sua velocidade na canção, pode trabalhar de forma visual por meio de movimentos de câmeras, cortes rápidos na montagem, movimentos dentro da *mise-en-scène* e em efeitos computadorizados de pós-produção. Um exemplo disso é no videoclipe de “Heat of the moment” (1982), da banda Asia, que produz um movimento visual através de múltiplas partes divididas na tela que vão mudando conforme o andamento da música.

O ritmo, dentro do vídeo, pode ser representado com a técnica de “cortar na batida”¹⁰, mediante luzes que passam ou piscam na tela, a própria imagem dos instrumentos produzindo o mesmo som, explosões, entre outros. O videoclipe de “Desire” (1988), da banda U2, apresenta cortes de cenas no vídeo em certos momentos em que é acentuada a batida produzida pela bateria percebida sonoramente na música (GOODWIN, 1992, p. 62-63). Como comentado anteriormente no marcador do corpo, o ritmo de uma canção pode enfatizar também movimentos de dança (CARVALHO, 2006, p. 54).

Goodwin (1992, p. 64) refere-se ao desenvolvimento harmônico, como as mudanças de tonalidade na melodia na introdução, no refrão ou em um solo e em momentos chaves da música. Essas alterações podem ser representadas por intermédio da estética visual por meio de mudanças de cores, preto e branco, movimentos de câmera, mudanças através da *mise-en-scène* e inclusive na narrativa. O videoclipe de “Man in the mirror” (1988), do cantor Michael Jackson, mostra a imagem de uma bomba atômica explodindo no mesmo momento que a música troca de tonalidade, fortalecendo essa mudança.

Tanto no desenvolvimento harmônico quanto no arranjo, pode-se utilizar efeitos de pós-produção de forma abstrata que também evoque visualmente o efeito proporcionado pela música. Essa aplicação pode ser exemplificada no videoclipe de “Girls just wanna have fun” (1983), da cantora Cyndi Lauper, quando o instrumental começa após o primeiro refrão, é percebido na imagem um efeito abstrato através de um efeito visual de pequenas esferas que representam o som do teclado (GOODWIN, 1992, p. 65).

O espaço acústico é explicado por Goodwin (1992, p. 57) como a representação do ambiente onde a música ocorre, podendo ser natural: como o som da plateia quando a música é gravada em um show ao vivo; ou artificial: simulando esse espaço sonoramente, incluindo o

¹⁰ Quando os cortes acontecem entre duas imagens no mesmo momento das batidas de um ritmo (GOODWIN, 1992, p. 62-63).

som da plateia na mixagem da música para dar a impressão de que foi gravada em uma apresentação ao vivo. Dessa forma, esse espaço acústico também pode ser utilizado no vídeo, como é o caso do videoclipe de “Groove is in the heart” (1990), em que a música parece estar em um espaço acústico específico. Isso acontece através das inserções sonoras de pessoas conversando como se estivessem se divertindo dentro de uma danceteria, e no vídeo isso é representado pelas pessoas dançando em uma discoteca psicodélica com a utilização da técnica do *chroma-key*.

A letra é um elemento que pode, ou não, ter conexão com o estilo da música, e da mesma forma pode ou não ter conexão com o vídeo por meio da narrativa ou das cores. A canção “Luka”, da cantora Suzanne Vega, é um exemplo dessas ligações, sua letra conta uma trágica história de uma criança que é abusada e que mistura uma silenciosa e reflexiva música, com basicamente violão e a voz da cantora. O conteúdo pessimista da letra da música reflete no seu clima, e isso também é ilustrado no videoclipe (LUKA, 1987) por se apresentar monocromático com tons azuis. A utilização das cores no vídeo pode transmitir diversos sentimentos como: tristeza, melancolia, perda, alegria, entre outros. A narrativa do vídeo também pode ter relação com a história contada na letra, porém isso não é uma regra, existem videoclipes que não seguem o mesmo enredo textual da música (GOODWIN, 1992, p. 65-68).

Dessa maneira, foram expostas diversas relações entre alguns elementos musicais com a utilização de técnicas representadas no vídeo para que o audioespectador possa perceber mudanças sonoras atreladas às mudanças visuais. A partir dessas percepções, quem aprecia um videoclipe pode perceber uma sincronização através de dois sentidos: visão e audição. Esses entendimentos auxiliam na criação e produção de um videoclipe e nas suas diversas possibilidades técnicas que podem ser aplicadas pelos seus realizadores. Mesmo que o corte não possa ser utilizado em um plano-sequência, é possível enfatizar o efeito sonoro de outras formas, como movimentos da câmera, do corpo, de luzes, mudanças de cenário e também a utilização de efeitos de pós-produção.

4 ANÁLISE DO VIDEOCLÍPE DE ORAÇÃO

Um dos videoclipes em plano-sequência produzido no Brasil que fez muito sucesso no começo da década de 2010, foi o clipe de “Oração” d’a Banda Mais Bonita da Cidade (2011). Lançado em maio de 2011, chegou a ter mais de 3 milhões de acessos em apenas 10 dias, tornando-se um vídeo “viral” em uma época na qual somente poucos tipos de vídeos viralizavam:

O que faz esse sucesso? Por quê? Fácil. Porque o tal clipe nos dá vontade de compartilhar. Quando o Vini Nisi me enviou a versão ainda não finalizada, eu vi e imediatamente chamei minha mulher e meu filho para verem. Nós três gostamos. Eu não faço isso com todos os vídeos que me mandam. A maioria das pessoas fez o mesmo, compartilhou com outros. E fizemos isso não só pela música, nem só pelo vídeo. Foi pelo pacote completo, que casou perfeitamente e se transformou em mais, em uma coisa maior. Tornou-se um produto cultural viral, como se diz para algo que se espalha rapidamente pela internet. Normalmente, isso acontece com vídeos de piadas ou pegadinhas, ou erros. Mas os internautas estavam para o bem na semana passada (OLIVEIRA, 2011).

Além de viralizar a música, o videoclipe apresentou a técnica do plano-sequência para quem ainda não conhecia esse estilo de vídeo sem cortes. Em 2022, depois de mais de 10 anos do lançamento, o vídeo alcançou mais de 50 milhões de visualizações. Muitos comparam esse videoclipe com o vídeo “Nantes” (2007), da banda americana *Beirut*, no qual toda a banda andava pelas ruas de Paris. No videoclipe “Nantes” (2007), eles tocam instrumentos enquanto o vocalista canta, tudo gravado também em plano-sequência com o som ao vivo. Diferente de “Oração” (2011), “Nantes” (2007) não se utilizou de diferentes movimentos para a troca de cenários, ao contrário, focou em apenas uma voz cantando, e o áudio foi captado com poucos equipamentos, incluído o áudio da própria câmera.

A Banda Mais Bonita da Cidade foi criada em 2009 por alunos de música da Universidade Federal do Paraná com o intuito de reinterpretar músicas de compositores da cidade de Curitiba e criar novos arranjos e novas interpretações para músicas que os integrantes gostavam de ouvir. Por mais que a banda tenha sido criada no Paraná, os integrantes são de diversos outros estados (DEODATO, 2011). O videoclipe de “Oração” foi gravado em Rio Negro, Paraná, com os participantes da banda que, na época, eram Uyara Torrente no vocal, Vinícius Nisi no teclado, Luís Bourscheidt na bateria, Diego Praça no baixo e Rodrigo Lemos na guitarra. Leo Fressato é o compositor da música e participa do videoclipe cantando juntamente de Uyara e Ana Larousse. Outros dois vídeos foram gravados no mesmo local, “Boa Pessoa” (2011) e “Canção pra não voltar” (2011), porém o videoclipe de Oração obteve mais

visualizações comparado aos outros dois videoclipes e também uma indicação em 2011 na premiação VMB (*Video Music Brasil*) como Melhor Webclipe (DO EGO, 2011). Segundo o site da banda (CD, 2022), depois de três meses do lançamento do videoclipe conseguiram, por meio de um sistema de financiamento coletivo chamado Catarse, gravar seu primeiro álbum também chamado de *A Banda Mais Bonita da Cidade* (A BANDA, 2011).

Foram realizadas quatro entrevistas de pessoas envolvidas no projeto, a primeira via videoconferência com o Vinicius Nisi, diretor do videoclipe e participante da banda, transcrita e anexada no Apêndice A deste trabalho. A segunda com a Uyara Torrente, cantora da banda, aconteceu através de áudios do *Whatsapp*, aplicativo de trocas de mensagens online, transcrita e anexada no Apêndice B deste trabalho. O terceiro entrevistado foi o Andre Chesini, operador de câmera, também realizada através de áudio do *Whatsapp*, transcrita e anexada no Apêndice C deste trabalho. E por último, com o João Caserta, responsável pela captação e mixagem do áudio, também via *Whatsapp*, porém as respostas foram enviadas através de mensagem de texto, copiadas e anexadas no Apêndice D deste trabalho.

Para esta dissertação, analiso o videoclipe, primeiramente, partindo do processo criativo até chegar ao resultado final com o objetivo de entender como foi originado e produzido. Após isso, realizo uma decupagem descritiva do videoclipe para destacar os marcadores escolhidos dentro do audiovisual. Em seguida, realizo uma análise dos marcadores de forma individual para depois compreender a relação que existe entre eles, com o propósito de perceber como o dinamismo audiovisual é criado no videoclipe. Todas as análises da obra serão abordadas por meio da relação entre a minha apreciação analítica e as entrevistas feitas com os realizadores.

As questões levantadas na entrevista englobam as decisões do processo criativo envolvendo a utilização do plano-sequência, o planejamento e a realização do videoclipe. Além disso, também são relacionados os possíveis marcadores selecionados nesta dissertação como geradores da dinamicidade visual que buscamos em um videoclipe em plano-sequência: cenário, corpo, câmera e canção.

4.1 ANÁLISE DO PROCESSO CRIATIVO

A realização de um videoclipe consiste primeiramente na escolha de uma música para a obra audiovisual. Depois, acontece a pré-produção, a produção e a pós-produção do audiovisual. A pré-produção consiste na criação do roteiro e a organização do que é necessário para a gravação, desde a data para gravação, atores, figurinos, local até ensaios prévios, tudo

que possibilite que a gravação do videoclipe aconteça. Já a produção compreende tudo que acontece no dia ou nos dias das gravações do vídeo, como a produção artística e a captação das imagens. A pós-produção abrange o que é feito após a gravação do vídeo, como a montagem, a colorização e o que é necessário para finalizar o vídeo.

Começando do ponto de vista literário da música, composta por Leo Fressato, a letra remete-nos também a uma oração, um pedido que se repete por 11 vezes e com pequenas variações na letra. Essa repetição é o refrão da música que se diferencia, como canção, por não possuir estrofes, que são utilizadas com frequência na música popular. Segundo Carvalho (2005, p. 8), as convenções da música pop são estruturadas da seguinte forma: introdução, verso, ponte, refrão, verso, ponte, refrão, solo, ponte e refrão. Nesse sentido, a música “Oração” não possui essa forma comum, quando comparada a outras canções populares, mas, em contrapartida, utiliza-se da repetição demasiada do refrão. João Caserta faz uma declaração que estabelece uma relação entre a repetição sonora e a escolha da utilização do plano-sequência:

A ideia do videoclipe ser feito em plano-sequência surgiu da própria forma da música: por ser um mantra que vai crescendo ao longo do tempo, achamos que a maneira mais natural de se capturar isso em vídeo seria em um só *take*, sem cortes. Queríamos que tudo soasse muito autêntico e real, por isso a decisão de captar tudo ao vivo, com o som direto. Além disso, a captação do áudio não poderia ser feita de outra forma, pois tudo foi muito espontâneo e não tínhamos preparado nenhuma gravação base ou guia para a filmagem e seria quase impossível dublar posteriormente o áudio do plano sequência (CASERTA, João. Entrevista concedida a Marcelo Augusto Toigo. 11 jul 2022)¹¹.

Uyara Torrente, cantora da banda, conta que o vídeo inicialmente não era considerado um videoclipe, eles chamavam de “vídeo-registro”, que contava com a participação de seus amigos cantando ao vivo e celebrando seu aniversário (TORRENTE, Uyara. Entrevista concedida a Marcelo Augusto Toigo. 05 jul 2022)¹². Mas, antes disso, Vinícius conta que a ideia inicial seria gravar na garagem da casa de um amigo, porém a gravação foi adiada e organizada meses depois na casa da família da Ana Larousse (uma das participantes do vídeo), localizada na cidade de Rio Negro no estado do Paraná. O conceito inicial era gravar apenas a música ao vivo de uma vez só, sem o vídeo, porém decidiram gravar um vídeo e incluir o plano-sequência, já que a produção da música aconteceria juntamente da captação do vídeo. Pelos relatos obtidos, o plano-sequência foi escolhido porque eles decidiram gravar a música ao vivo ao mesmo tempo que o vídeo era captado:

¹¹ A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice D desta dissertação.

¹² A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice B desta dissertação.

A ideia de fazer o plano-sequência está ligada à música. Quando a gente decidiu gravar essa música a gente decidiu gravar em áudio, só que ela tem uma construção que acontece ao vivo, ... a gente vai ter que gravar essa música de uma vez só, a gente vai ter que gravar ao vivo ... um plano sequência vai até o fim, começa e acaba e você fica naquela expectativa da coisa acontecendo. Nessa música acontece isso ao vivo e a gente tem que reproduzir isso na gravação também.... Já que a gente ia gravar essa música ao vivo, a gente grava o vídeo também, aí surgiu o plano-sequência (NISI, Vinícius. Entrevista concedida a Marcelo Augusto Toigo. 25 abr 2021)¹³.

Como já foi comentado, a construção de um videoclipe normalmente acontece com a música pronta e é a partir dela que a captação do vídeo é direcionada. Mas nesse caso, para que a captação do áudio acontecesse simultaneamente, eles combinaram que cada um dos envolvidos levariam os equipamentos de áudio para que pudessem trabalhar com eles no momento da captação. Em uma entrevista em vídeo (GRAVAÇÃO, 2011), João Caserta conta como eles combinaram de levar esse arsenal, que compreendia desde instrumentos até cabos, pedestal, microfone, computador, placa de som e outros tipos de equipamentos.

A roteirização do vídeo também não pôde ser antecipada, pois eles moravam longe do local que iriam gravar e não conheciam a casa, tinham apenas fotos de ambientes espalhados, mas que não revelavam a casa toda. Como iriam gravar outras duas músicas no local durante o final de semana, decidiram primeiro entender a casa e, depois, organizar a gravação do clipe na tarde do domingo. Durante a viagem de aproximadamente 1 hora e 30 minutos de Curitiba até Rio Negro, João, Vinicius e Diego Praça foram analisando todos os equipamentos que tinham e como iriam fazer todo o processo da captação do áudio. Quando chegaram no local, conversaram com o Andre Chesini, operador da câmera, e tiveram uma percepção maior de como iriam dividir as cenas e os equipamentos:

O percurso foi criado de forma reversa: sabíamos que queríamos terminar na sala onde terminamos, com todos cantando juntos em festa. A partir dali, fomos fazendo o trajeto de trás para frente, tentando ocupar o maior número possível de cômodos da casa. Com o trajeto definido, começamos a definir onde ficariam os músicos e a distribuir os equipamentos de áudio que tínhamos pelos cômodos, tentando cobrir da melhor forma todos os músicos (CASERTA, João. Entrevista concedida a Marcelo Augusto Toigo. 11 jul 2022)¹⁴.

Toda a criação de como iria funcionar a gravação do videoclipe foi decidida quando estavam no local, Vinícius Nisi acredita que o fato de terem o local antes da concepção da ideia inicial, facilitou o processo da pré-produção. Eles adaptaram-se ao que tinham, pessoas, instrumentos e uma casa com vários ambientes:

¹³ A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice A desta dissertação.

¹⁴ A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice D desta dissertação.

Não teve (dificuldade), porque eu acho que a coisa foi criada com o que a gente tinha, a gente não tinha um conceito de vamos achar uma casa que tem uma janela e passar por uma escada e acabar em uma sala grande. Isso não existiu, foi criado no momento, foi criado com o material que a gente tinha, com tudo que a gente tem, a gente tem essa sala, a gente tem esse andar de cima, tem essa escada bonita, tem essa cozinha então vamos fazer aqui. Por isso as dificuldades ficam muito menores do que quando você primeiro tem uma ideia do que você quer e daí você tem que ir buscar aquilo que dê certo num plano-sequência, acho isso bem difícil, então a adaptação ajuda com que você não tenha mais problemas. (NISI, Vinícius. Entrevista concedida a Marcelo Augusto Toigo. 25 abr 2021)¹⁵

Os equipamentos de áudio foram estrategicamente colocados pela equipe de som para que pudessem captar o áudio dos instrumentos e das vozes em ambientes diferentes enquanto a câmera fazia os movimentos. Como a música era muito repetitiva, o grupo queria que o arranjo evoluísse em pontos-chave mediante as mudanças de ambiente.

Foram utilizadas seis estações de áudio: um áudio da câmera captado através de um *boom*, um outro *boom* utilizado na cozinha e posteriormente na sala, dois gravadores digitais, três MacBooks com placas de áudio com diversas entradas para outros equipamentos (GRAVAÇÃO, 2011). Combinaram quais ambientes seriam utilizados e qual seria o caminho que seria percorrido pelo cinegrafista, a partir dessas decisões gravaram alguns testes através de um celular. Decidiram, então, que o vídeo começaria com uma câmera que passeia pela casa, no andar de cima, passariam pela escada, por uma janela e finalizariam em uma sala. Cada um ficou responsável por escolher o local onde iria ficar e o caminho que iria percorrer para se encontrarem na grande sala:

... a gente definiu como ia começar, quem ia estar em cada cômodo, onde cada pessoa ia se encontrar, que horas cada pessoa ia passar por trás da câmera, como cada um ia conseguir se esconder pra passar e como ia acabar. Definimos que quando eu ia tocar o pianinho no chão era a hora que o câmera deveria sair e enquadrar todo mundo. A gente definiu o último quadro e o começo do vídeo, só isso a gente definiu o resto foi acontecendo (NISI, Vinícius. Entrevista concedida a Marcelo Augusto Toigo. 25 abr 2021)¹⁶.

Em relação à atuação, Uyara afirma que a direção era apenas para que todos se divertissem naturalmente em uma celebração entre amigos. Porém, houve um direcionamento técnico de trajeto a ser percorrido por cada um, fazendo sentido no vídeo e na música, levando em consideração os ambientes e a organização da captação de som:

¹⁵ A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice A desta dissertação.

¹⁶ A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice A desta dissertação.

Quando a gente gravou era o meu aniversário, eram amigos de fato reunidos, fazendo música, celebrando, então a maior indicação era que a gente de fato se divertisse, que aquilo fosse uma celebração. Isso aconteceu de uma maneira muito natural, porque era um contexto muito verdadeiro ali, de pessoas que se gostam e de celebrações. Se a gente teve algum direcionamento, foi mais em um entendimento técnico, de tipo: “ah, essa parte é interessante que tenham só duas pessoas, essa parte é interessante que tenham mais pessoas”, então o direcionamento de trajeto mesmo, que como ele é um plano-sequência, a gente teve que entender esse trajeto (TORRENTE, Uyara. Entrevista concedida a Marcelo Augusto Toigo. 05 jul 2022)¹⁷.

Toda a captação visual foi feita com o auxílio de um *steadycam*, um equipamento que estabiliza a imagem captada para que não haja movimentos bruscos e imagens tremidas, o auxiliar do operador de câmera teve o cuidado de guiá-lo enquanto ele filmava, para que não houvesse nenhum acidente durante o percurso. A escolha de começar no andar de cima e descer as escadas foi uma decisão do Andre Chesini, operador de câmera, e quando pergunto a ele qual foi a parte mais complicada de gravar mesmo com o auxílio do *steadycam*, ele responde: “Eu diria que com certeza foi a escada, era bem apertadinha, no *music video* até parece que ela é grandinha, mas era bem apertado” (CHESINI, Andre. Entrevista concedida a Marcelo Augusto Toigo. 08 jul 2022)¹⁸. Inicialmente, Vinícius foi contra descer a escada por ser muito estreita, mas Andre o convenceu alegando que seria “genial”:

Tanto que eu, por exemplo, fui contra começar descendo a escada, não ia passar com o *steadycam*, não tinha esses equipamentos tão pequenininhos. O câmera falou que íamos fazer porque aquela escada era genial, muito legal, essa descida da escada é muito massa! Então falei “vamos fazer já que você quer, vamos fazer”. E aí fomos definindo e filmando com o celular pra entender como poderia ser a passagem dos cômodos onde ia acabar e tivemos que adaptar o final também, o final acabaríamos no jardim que era mais bonito, mas estava um tempo ruim com chuva. E daí achamos melhor garantir acabando na sala pra não correr o risco de chover e molhar tudo. Então foi tudo adaptado na última hora (NISI, Vinícius. Entrevista concedida a Marcelo Augusto Toigo. 25 abr 2021)¹⁹.

Quando iniciaram as gravações, já no primeiro *take*, verificaram que precisavam que aqueles corpos se movimentassem mais, pois queriam que a festa fosse mais alegre. Após gravarem aproximadamente seis ou sete *takes*, acabaram escolhendo o penúltimo *take*, pois no último alguém olhou para a câmera e, por estar anoitecendo, não poderiam gravar mais *takes*:

¹⁷ A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice B desta dissertação.

¹⁸ A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice C desta dissertação.

¹⁹ A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice A desta dissertação.

Foi engraçado, mas os corpos têm que ter movimento, uma animação que às vezes na hora pode parecer artificial, pode não soar autêntico, mas o vídeo vai fazer com que aquilo fique autêntico, a movimentação toda vai criar, não só dos corpos, mas da câmera também cria tudo (NISI, Vinícius. Entrevista concedida a Marcelo Augusto Toigo. 25 abr 2021)²⁰.

Não houve muitas modificações na pós-produção do vídeo, pois como se trata de um plano-sequência, não havia necessidade de muita edição. Porém, precisaram ajustar o início do vídeo, pois o Leo estava se arrumando e foi necessário cortar essa parte, substituíram por um texto com o nome da banda, seguido do nome da música com a participação de Leo Fressato:

Tem problemas que a gente relevou e foi corrigindo, primeiro deles foi o início do vídeo que não começaria com a tela preta e o nome da banda começaria já o vídeo a gente teve que pôr a tela preta porque a gente ainda estava conversando e o Leo ainda estava se arrumando quando começou a tocar e não dava para usar essa imagem e então colocamos a tela preta (NISI, Vinícius. Entrevista concedida a Marcelo Augusto Toigo. 25 abr 2021)²¹.

Além disso, fizeram uma colorização para ajustar as mudanças de luz, pois cada ambiente tinha uma iluminação diferente, por isso foi necessário fazer esses ajustes, mesmo incluindo lâmpadas mais fortes na casa toda: “A gente fez uma colorização, uma pós de cor só para corrigir essa mudanças de luz porque a gente não tinha equipamento, a gente só trocou as lâmpadas da casa por umas mais fortes e foi embora (gravar)” (NISI, Vinícius. Entrevista concedida a Marcelo Augusto Toigo. 25 abr 2021)²².

Quando foram para o processo de pós-produção do áudio, o processo de edição foi diferente do que seria em um videoclipe normal. Nesse caso, havia apenas uma faixa de vídeo e várias faixas de áudio, por conta da quantidade de equipamentos que captaram os áudios. Essas faixas de áudio foram selecionadas especificamente no momento em que a câmera passava por eles, intensificando a reprodução da realidade sonora captada naquele exato momento para o audiespectador.

Quando a gente gravou a Oração, a gente tinha uma tripa de vídeo que era o plano-sequência e tinha o áudio recortado. Porque cada ambiente tinha um gravador separado, eram gravações paralelas, independentes, então a gente foi jogando os áudios de acordo com os vídeos, foi um clipe ao contrário (NISI, Vinícius. Entrevista concedida a Marcelo Augusto Toigo. 25 abr 2021)²³.

²⁰ A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice A desta dissertação.

²¹ A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice A desta dissertação.

²² A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice A desta dissertação.

²³ A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice A desta dissertação.

Totalizaram 20 canais captados. Na mixagem, utilizaram *plug-ins* para equalizar e balancear o áudio, selecionaram as melhores faixas, que por vezes eram sobrepostas e com volumes nivelados, e retiraram os sons que não faziam sentido no vídeo ou que tinham outros barulhos, como o rangido da escada e os passos. Os efeitos utilizados para simular o espaço acústico não foram os que simulam um áudio de música ou de estúdio, mas sim os utilizados em pós-produção de filme, que simulam áudios captados dentro de uma casa, especificamente de uma sala de estar e sala de aula (GRAVAÇÃO, 2011). João Caserta também fala sobre quais foram as dificuldades em toda a produção: “Na captação, a limitação de canais e microfones. Na mixagem, a limitação de material gravado para trabalhar. Porém, foi justamente essa limitação que fez com que a música saísse como saiu” (CASERTA, João. Entrevista concedida a Marcelo Augusto Toigo. 11 jul 2022)²⁴.

Depois de pronto, eles lançaram o videoclipe na plataforma do *YouTube* no dia 17 de maio de 2011. Todos ficaram surpresos com a sua repercussão no Brasil inteiro:

Foi praticamente um dos primeiros virais do Brasil, a gente não sabia nada que estava acontecendo. Eu lembro que eu estava indo de Curitiba para São Paulo dirigindo e quando eu cheguei em São Paulo, todo mundo já sabia do videoclipe, sabe umas coisas assim que são surreais (CHESINI, Andre. Entrevista concedida a Marcelo Augusto Toigo. 08 jul 2022)²⁵.

O sucesso do videoclipe deu-se por diversas razões: a escolha das pessoas que participaram (na frente e por trás da câmera), as decisões no processo criativo, o trajeto percorrido no local, a música e a forma como ela foi captada, a aceitação do público, entre outros motivos. Tudo isso fez com que essa obra, mesmo sendo feita de forma despretensiosa, tenha sido muito apreciada pelas pessoas: “Como a gente não fez com um planejamento de “bombar”, como a gente não fez com um planejamento de estourar, de que aquilo viralizasse, a gente estava muito focada na nossa diversão” (TORRENTE, Uyara. Entrevista concedida a Marcelo Augusto Toigo. 05 jul 2022)²⁶. A união e a amizade das pessoas envolvidas no projeto foram essenciais para que o videoclipe acontecesse:

²⁴ A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice D desta dissertação.

²⁵ A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice A desta dissertação.

²⁶ A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice B desta dissertação.

Analisando depois de todos esses anos, a lição que fica para mim é que espontaneidade e cooperação são uma mistura poderosa. Mesmo sem planejamento algum, quando pessoas se reúnem para fazer algo e estão abertas a colaborar, ouvir e se ajudar, o resultado será sempre muito positivo (CASERTA, João. Entrevista concedida a Marcelo Augusto Toigo. 11 jul 2022)²⁷.

Entendo até aqui como foi o planejamento e todo o processo que o videoclipe passou em relação a sua produção e recepção após seu lançamento. É importante destacar que haviam diversas pessoas envolvidas no projeto, e todas estavam comprometidas com a sua realização, inclusive houve muita comunicação entre os responsáveis na criação para que tudo funcionasse corretamente. Utilizaram muitos elementos audiovisuais para que houvesse mudanças constantes durante todo o percurso. No próximo subcapítulo, descrevo o que é percebido visualmente e sonoramente no videoclipe para nos aproximar mais dessa obra audiovisual.

4.2 DECUPAGEM DESCRITIVA

Faz-se necessário elaborar uma decupagem do videoclipe de “Oração” (2011) descrevendo detalhadamente os marcadores de cenário, corpo, movimento de câmera e o áudio. No cenário, serão descritos os ambientes e o que é observado no plano de fundo. No corpo, será contabilizada a quantidade de pessoas que aparecem em cada cena, bem como as suas ações e o que elas estão fazendo em cena. Nos movimentos de câmera, será descrito o deslocamento da câmera no cenário e os enquadramentos realizados nos corpos presentes. No áudio, será descrita a relação entre as vozes e os instrumentos que são percebidos na canção. Para isso, é necessário dividir o plano-sequência por cenas de acordo com as mudanças dos cenários, pois, a cada nova mudança dentro desse marcador, é constatada em seguida uma mudança nos outros marcadores.

²⁷ A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice A desta dissertação.

Figura 1 - Cenário 01 - Videoclipe Oração | 00' 09''



Minutagem: 00' 09'' - 00' 21''

Cenário 01: janela vista de um andar superior, área interna da casa.

Corpo: Leo Fressato olhando para fora da janela, canta e olha para dentro do ambiente.

Movimento de câmera: câmera em pequenos movimentos verticais e horizontais, quase flutuando no ambiente em Plano Médio²⁸.

Áudio: voz: Leo. Instrumento: violão.

Figura 2 - Cenário 02 - Videoclipe Oração | 00' 30''



Minutagem: 00' 21'' - 00' 34''

²⁸ “O personagem é enquadrado da cintura para cima. É muito usado para mostrar o movimento das mãos do personagem” (RODRIGUES, 2007, p. 29).

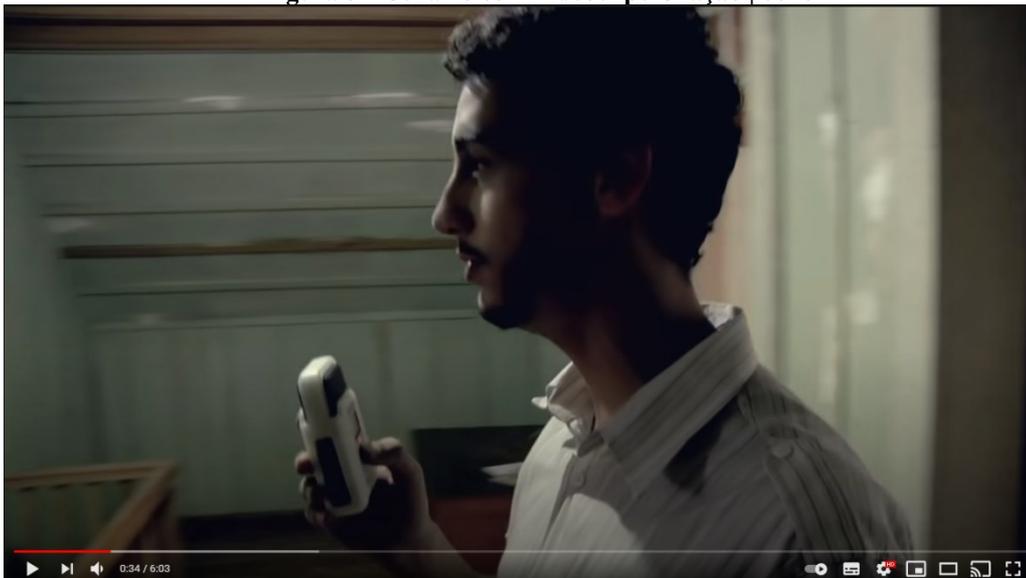
Cenário 02: Quarto com uma cama, área interna da casa.

Corpo: Leo Fressato cantando, andando e olhando para Uyara, que também canta sentada na cama enquanto Vinícius toca violão sentado na cama.

Movimento de câmera: a câmera se afasta em direção à porta, revelando o quarto e os outros músicos. Do Plano Médio ao Plano Americano²⁹.

Áudio: voz: Leo e Uyara. Instrumento: violão.

Figura 3 - Cenário 03 - Videoclipe Oração | 00' 34''



Minutagem: 00' 33'' - 00' 37''

Cenário 03: corredor superior da escada, área interna da casa.

Corpo: Leo Fressato cantando anda em direção à escada.

Movimento de câmera: continua se afastando da porta até a ponta da escada e permanece parado seguindo apenas o movimento de Leo Fressato, passando na frente da câmera e indo em direção à ponta da escada. Do Plano Americano ao Plano Próximo³⁰.

Áudio: voz: Leo e Uyara. Instrumento: violão.

²⁹ “O personagem é mostrado do joelho para cima” (RODRIGUES, 2007, p. 29).

³⁰ “Também é chamado de primeiro plano. Nele o personagem é enquadrado do busto para cima, dando maior evidência ao ator, servindo para mostrar características, intenções e atitudes do personagem” (RODRIGUES, 2007, p. 29).

Figura 4 - Cenário 04 - Videoclipe Oração | 00' 39''



Minutagem: 00' 37'' - 00' 52''

Cenário 04: escada e um pedaço do corredor inferior da escada com uma janela, área interna da casa.

Corpo: Leo Fressato cantando e descendo as escadas enquanto Rodrigo Lemos toca ukulele na parte de baixo da escada.

Movimento de câmera: a câmera começa a seguir Leo Fressato descendo as escadas. Do Plano Próximo a um enquadramento Plongée³¹.

Áudio: voz: Leo. Instrumento: ukulele.

Figura 5 - Cenário 05 - Videoclipe Oração | 00' 52''



³¹ “Câmera de cima para baixo” (RODRIGUES, 2007, p. 32).

Minutagem: 00' 52'' - 00' 54''

Cenário 05: final da escada e janela, área interna da casa.

Corpo: Leo Fressato cantando, desce os últimos degraus e vira para o corredor inferior da escada.

Movimento de câmera: a câmera continua seguindo o Leo Fressato. Do enquadramento Plongée a um Plano Próximo.

Áudio: voz: Leo e Rodrigo Lemos. Instrumento: ukulele.

Figura 6 - Cenário 06 - Videoclipe Oração | 00' 57''



Minutagem: 00' 54'' - 01' 04''

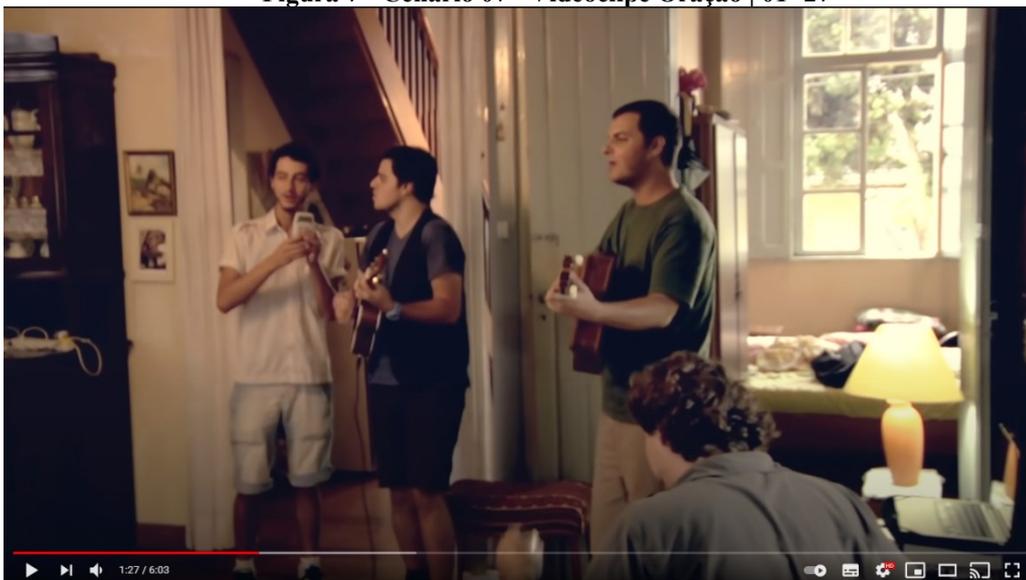
Cenário 06: corredor inferior da escada com o corredor central ao fundo, área interna da casa.

Corpo: Leo Fressato cantando junto de Rodrigo Lemos, que toca ukulele. Os dois andam em direção ao corredor central, onde aparecem mais duas pessoas sentadas ao fundo cantando também.

Movimento de câmera: a câmera segue os dois do Plano Próximo ao Plano Médio.

Áudio: voz: Leo e Rodrigo Lemos. Instrumento: ukulele.

Figura 7 - Cenário 07 - Videoclipe Oração | 01' 27''



Minutagem: 01' 04'' - 01' 28''

Cenário 07: vários lados do corredor central que mostram a porta para outros cômodos, área interna da casa.

Corpo: Leo Fressato e Rodrigo Lemos, que toca ukulele, param de andar e aparecem nesse ambiente Luís Bourscheidt e Diego Praça, além das outras duas que apareceram anteriormente, Diego Praça toca violão e Luís Bourscheidt toca a lira marcial e ovinho de percussão. Totalizando seis pessoas no ambiente.

Movimento de câmera: a câmera começa a movimentar de modo panorâmico³² e mostra o Luís Bourscheidt e o Diego Praça tocando individualmente em Plano Médio e se afasta mostrando o Leo e o Rodrigo Lemos tocando ukulele para um Plano Conjunto Aberto³³.

Áudio: voz: Leo, Rodrigo Lemos, Luís Bourscheidt e Diego Praça e mais duas pessoas. Instrumentos: ukulele, violão, lira marcial e ovinho de percussão.

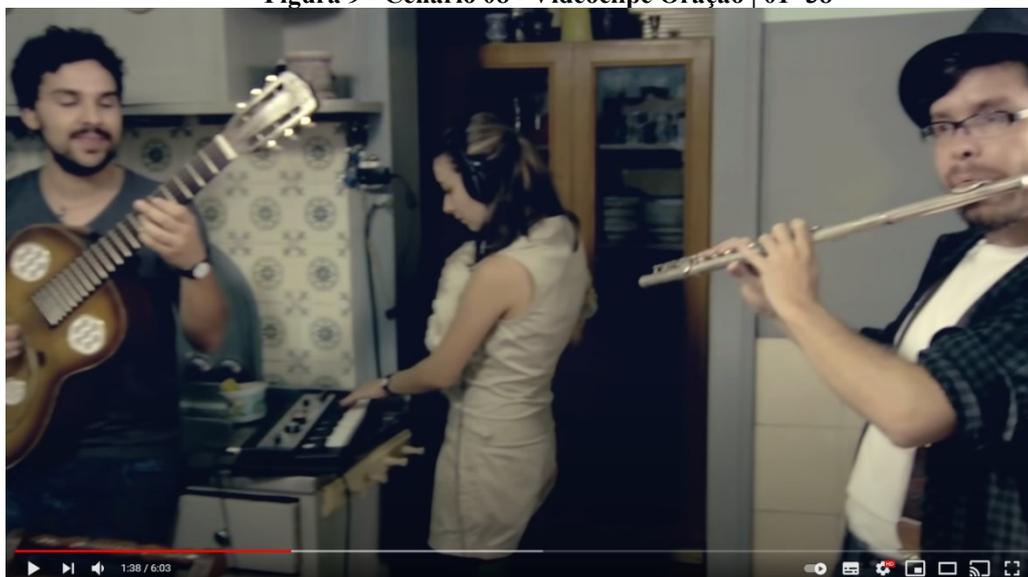
³² “Movimento da câmera sobre seu próprio eixo, no sentido da esquerda para a direita ou vice-versa” (RODRIGUES, 2007, p. 36).

³³ “Enquadra três ou mais atores com a mesma carga dramática” (RODRIGUES, 2007, p. 31).

Figura 8 - Cenário 08 - Videoclipe Oração | 01' 33''



Figura 9 - Cenário 08 - Videoclipe Oração | 01' 38''



Minutagem: 01' 28'' - 01' 51''

Cenário 08: Cozinha, área interna da casa.

Corpo: total de sete pessoas no ambiente. Algumas cantando, e outras tocando algum instrumento.

Movimento de câmera: a câmera se move de forma panorâmica no Plano Conjunto Aberto, mostrando todas as pessoas dentro do ambiente e se afasta em direção à parte externa da casa.

Áudio: voz: cinco pessoas cantando. Instrumentos: baixo, violão, teclado e flauta transversal.

Figura 10 - Cenário 09 - Videoclipe Oração | 01' 53''

Minutagem: 01' 51'' - 01' 58''

Cenário 09: área externa da casa, enquadrando a janela com algumas plantas do Corredor Central.

Corpo: Rodrigo Lemos, Luís Bourscheidt, Diego Praça e mais duas pessoas que estavam no Corredor Central sem o Leo Fressato. As duas pessoas que estavam sentadas agora estão de pé dançando, apenas o Luís Bourscheidt que toca a lira marcial e ovinho de percussão permanece sentado.

Movimento de câmera: a câmera se move panoramicamente, revelando uma janela e posteriormente outra janela do mesmo ambiente. Enquadramento em um Plano Conjunto Aberto.

Áudio: voz: cinco pessoas cantando. Instrumentos: ukulele, violão, lira marcial e ovinho de percussão.

Figura 11 - Cenário 10 - Videoclipe Oração | 02' 04''



Minutagem: 01' 58'' - 02' 14''

Cenário 10: área externa da casa, enquadrando janela com algumas plantas na Sala Menor. Percebe-se também uma mesa, televisão e armário.

Corpo: Uyara de pé cantando e Vinícius sentado na mesa tocando violão.

Movimento de câmera: a câmera vai até a terceira janela, revelando outro cenário, move-se em pequenos movimentos verticais e horizontais, quase flutuando no ambiente em Plano Americano.

Áudio: voz: Uyara. Instrumento: violão.

Figura 12 - Cenário 11 - Videoclipe Oração | 02' 16''



Minutagem: 02' 14'' - 02' 46''

Cenário 11: área interna, parte da Sala Maior com duas poltronas, duas janelas, lareira e plantas.

Corpo: Leo Fressato está sentado cantando com Ana Larousse, que está tocando bandolim. Leo Fressato tira uma flor do bolso.

Movimento de câmera: a câmera se aproxima dos dois de forma lenta em um Plano Americano, foca em Leo em Plano Próximo se posicionando na altura dos olhos dele e de forma panorâmica, revela-se novamente Ana sentada também.

Áudio: voz: Leo e Ana. Instrumento: bandolim.

Figura 13 - Cenário 12 - Videoclipe Oração | 02' 46''



Minutagem: 02' 46'' - 02' 51''

Cenário 12: área interna, parte da Sala Maior.

Corpo: aparece apenas Leo Fressato levantando e segurando a flor indo em direção ao centro da Sala Maior.

Movimento de câmera: a câmera se levanta juntamente de Leo, passa na frente dele e vira até ele ficar de costas e segue seu movimento em Plano Próximo.

Áudio: voz: Leo e Ana. Instrumento: bandolim.

Figura 14 - Cenário 13 - Videoclipe Oração | 02' 51''



Figura 15 - Cenário 13 - Videoclipe Oração | 03' 01''



Figura 16 - Cenário 13 - Videoclipe Oração | 04' 25''



Minutagem: 02' 51'' - 05' 09''

Cenário 13: Sala Maior

Corpo: Leo Fressato entrega a flor para Uyara, atrás dela aparecem muitas pessoas. Totalizam 22 pessoas (uma delas que aparece rapidamente, é um dos câmeras e o João Caserta, responsável pela captação do áudio) e uma cachorra chamada Falca. As pessoas se movimentam animadas de várias formas: tocando algum instrumento, cantando, andando, dançando, pulando e jogando confete, transformando a cena em uma grande festa.

Movimento de câmera: a partir daqui os movimentos de câmera circulam pela Sala Maior. De forma aleatória, enquadra muitas pessoas e coloca em destaque outras pessoas também. São utilizados vários planos, desde o Plano Próximo, Plano Médio, Plano Americano, Plano Conjunto Aberto, Plano Inteiro³⁴, Plano Geral Aberto³⁵ e Plano Geral Fechado³⁶.

Áudio: voz: Todos cantam. Instrumentos: violão, ukulele, baixo, flauta transversal, bandolim, djembê, teclado, guitarra, saxofone, piano, flauta doce e concertina.

³⁴ “O personagem é enquadrado da cabeça aos pés, deixando um pequeno espaço acima da cabeça e abaixo dos pés” (RODRIGUES, 2007, p. 29).

³⁵ “Utilizado para mostrar cenas localizadas em exteriores e interiores amplos, mostrando de uma só vez o espaço da ação” (RODRIGUES, 2007, p. 28).

³⁶ “Utilizado para mostrar a ação do ator em relação ao espaço cênico” (RODRIGUES, 2007, p. 29).

Figura 17 - Cenário 14 - Videoclipe Oração | 05' 10''



Minutagem: 05' 09'' - 05' 33''

Cenário 14: Sala Maior

Corpo: 21 pessoas (sem o outro operador de câmera), todas param de caminhar e algumas sentam e outras ficam em pé, movimentam-se sem se mexer do lugar. Todos cantam e algumas pessoas ainda tocam algum instrumento.

Movimento de câmera: a câmera enquadra quase todos e vai afastando aos poucos até todos aparecerem por inteiro. Do Plano Conjunto Aberto ao Plano Geral Fechado.

Áudio: voz: todos cantam. Instrumentos: ukulele, bandolim, piano e concertina.

Figura 18 - Cenário 15 - Videoclipe Oração | 05' 52''



Minutagem: 05' 33'' - 06' 03''

Cenário 15: Sala Maior

Corpo: 21 pessoas (sem o outro operador de câmera), alguns sentados e outros em pé apenas cantando. No final, algumas pessoas levantam comemorando o fim da gravação.

Movimento de câmera: câmera em pequenos movimentos verticais e horizontais, quase flutuando no ambiente em Plano Geral Aberto.

Áudio: voz: todos cantam. Instrumento: Nenhum.

O videoclipe de “Oração” (2011) coloca-nos em um local desconhecido com pessoas diferentes a cada ambiente. A câmera percorre vários ambientes e nos apresenta novos personagens, cantando e/ou tocando algum instrumento, demonstrando estarem felizes naquela reunião entre amigos. No final, todos se juntam para uma grande festa, na qual o audioespectador parece participar também. A partir dessas descrições do videoclipe, serão analisados os elementos contidos nele e as relações entre os marcadores selecionados.

4.3 ANÁLISE DOS MARCADORES

A fim de entender a ligação dos marcadores estudados (cenário, corpo, câmera e canção) e a forma que foram utilizados no videoclipe, é necessária uma análise desses elementos na obra audiovisual a partir da descrição e das entrevistas com os realizadores. É importante destacar que o estudo desses elementos está relacionado a uma tentativa de encontrar alguns marcadores que auxiliem na dinâmica de um videoclipe em plano-sequência.

O local utilizado para a gravação foi extremamente importante para instigar o espectador, proporcionando a dinamicidade no vídeo. O grupo esforçou-se ao máximo para aproveitar cada canto, e esse esforço reflete no conteúdo que foi mostrado dentro de um plano-sequência, quando se trata do cenário. É uma casa antiga, centenária, com ambientes diferentes onde, a cada momento, a câmera revela um enquadramento diferente do outro e também em um novo fundo. Contam com no mínimo 13 imagens de fundos, em diferentes lugares, que por vezes são o mesmo ambiente, mas mostrados de outro ângulo, proporcionando um novo reconhecimento visual do cenário. Vinicius relata a necessidade de revelar o ambiente aos poucos:

Um plano-sequência que já revela o ambiente que ele está perde a força, ou ele tem que começar pequeno, mostra um detalhe e vai abrindo, conforme o que ele vai revelando criando a expectativa do que mais vai acontecer, se ele já mostra tudo não é um plano-sequência interessante (NISI, Vinícius. Entrevista concedida a Marcelo Augusto Toigo. 25 abr 2021)³⁷.

O cenário da escada trouxe diferenciais visuais na perspectiva do enquadramento e também na arquitetura do ambiente, além de situar o espectador, informando que os personagens estavam na parte superior da casa: “A descida da escada acho muito linda também, acho que foi uma acertada até porque é uma escada que passa por um espaço menor, então tem uma mudança de ambiente para a escada” (NISI, Vinícius. Entrevista concedida a Marcelo Augusto Toigo. 25 abr 2021)³⁸.

Em cada ambiente, existem pessoas diferentes, que às vezes se repetem, mas que se movem de formas variadas. São todos os corpos que aparecem no vídeo. No total, são 22 pessoas que agem, cantam, tocam algum instrumento, andam, olham-se, sorriem, pulam e dançam no decorrer do vídeo, além de uma cachorra, chamada Falca, que fica sentada no colo do baterista.

Começa uma pessoa o compositor da música que o cantor parado sem olhar pra câmera e vai num crescente com nuances, uma vira três, que vira dois, que vira quatro ou cinco, que vira uma turma na cozinha que está parada, que vira dois sentados, que vira o grupo, até ali ninguém olha para a câmera, ninguém age. A câmera está ali e todos agem como se estivesse acontecendo naturalmente, a câmera está só investigando e acaba com todo mundo olhando para a câmera, acaba com o retrato mesmo e os movimentos dos corpos especificamente da hora da festa, que é o mais interessante (NISI, Vinícius. Entrevista concedida a Marcelo Augusto Toigo. 25 abr 2021)³⁹.

Para a Uyara, um corpo não é apenas um corpo, ele traz representação e uma história e, com isso, permite uma identificação e pertencimento por parte do espectador. A presença de um corpo possibilita certa “humanização” e preenchimento no videoclipe.

³⁷ A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice A desta dissertação.

³⁸ A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice A desta dissertação.

³⁹ A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice A desta dissertação.

Eu acho que a utilização dos corpos em um videoclipe é num lugar de preenchimento, mas em um lugar de preenchimento com identificação. Se a gente for pensar, cada corpo humano carrega em si uma trajetória, uma história para além do que ele entrega fisicamente: um corpo preto, um corpo branco, um corpo de mulher, um corpo de homem, um corpo trans. Eu acho que tudo isso, um corpo presente já comunica tantas coisas, fisicamente, por si, pela imagem que causa [...] E para além desse entendimento como imagem, do que aquele corpo significa, que signo aquele corpo te traz pela imagem que ele apresenta, eu acho que os corpos têm histórias mesmo e eu acho que a possibilidade de identificação, de representação, de humanização de qualquer material audiovisual, se torna maior quando existem corpos humanos presentes (TORRENTE, Uyara. Entrevista concedida a Marcelo Augusto Toigo. 05 jul 2022)⁴⁰.

No videoclipe de “Oração” (2011), existem muitas pessoas diferentes, cada uma delas carrega a sua marca e as suas ações dentro do vídeo, e isso causa identificação no espectador, por ter essas diversas representações, interações e movimentos cotidianos que auxiliam no “despertar de emoções” (TORRENTE, Uyara. Entrevista concedida a Marcelo Augusto Toigo. 05 jul 2022)⁴¹. Essas interações acontecem entre essas pessoas, com uma cachorra e também com os próprios instrumentos que de alguma maneira preenchem o espaço. Esses corpos presentes e suas ações aproximam o espectador, pois são mostradas coisas comuns a eles, que podem acontecer no cotidiano. Também por causa disso, aconteceram muitas imitações do videoclipe, nas quais as pessoas queriam simular ou imitar aquele estilo de vídeo.

E pensando em afeto, em afetar, quando você assiste uma coisa, você se sente afetada por essa coisa, você pode se sentir afetada por muitos motivos, mas eu acho que a questão do afeto e da possibilidade de aproximação, se dá também pela identificação daquele contexto, pela possibilidade de você admirar um contexto, assistir um contexto, admirar aquele contexto, sentir vontade de participar ou de desenvolver um contexto parecido e entender que você pode fazer isso. Porque as coisas apresentadas ali são coisas muito próximas, muito comuns a todo mundo: amigos, pessoas, animais, uma casa, um encontro. Eu acho que isso traz uma importância nesse lugar, os corpos causam identificação e aproximação e tornam possível que as pessoas sintam essas coisas para além do videoclipe (TORRENTE, Uyara. Entrevista concedida a Marcelo Augusto Toigo. 05 jul 2022)⁴².

O movimento de câmera no plano-sequência mostra o que o diretor quer que o espectador observe durante todo aquele tempo, ele tem o poder de utilizar os espaços e as pessoas para preencher a tela. A velocidade e o caminho a ser percorrido devem ser considerados dentro dos movimentos de câmera, assim como os enquadramentos também são importantes, porque, a partir deles, é possível se aproximar, distanciar, ou observar algum detalhe. Praticamente em todo o videoclipe de “Oração” (2011), a câmera está se deslocando,

⁴⁰ A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice B desta dissertação.

⁴¹ A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice B desta dissertação.

⁴² A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice B desta dissertação.

inclusive nas partes em que está parada, porque nessas partes é percebido certo movimento de câmera na mão. Para mostrar os diferentes cenários e corpos, foi necessário que a câmera se movimentasse para evidenciar a particularidade de cada área da casa ou mostrar as pessoas, proporcionando diferentes ângulos e enquadramentos. Dessa forma, o espectador pode se ambientar e consegue imaginar o local como um todo, proporcionando uma perspectiva diferente conforme a câmera se move.

Acho que isso é bem importante, porque às vezes você está num cenário que não é tão interessante, mas sabendo como enquadrar você consegue tornar aquilo legal, você consegue esconder o que não é interessante e fazer aquilo ficar mais instigante (NISI, Vinícius. Entrevista concedida a Marcelo Augusto Toigo. 25 abr 2021)⁴³.

Como comentado anteriormente, no caso de “Oração” (2011) um dos grandes diferenciais do videoclipe foi captar o áudio simultaneamente com a imagem. Portanto, a forma de editar foi diferente do convencional, ainda mais por se tratar de um plano-sequência, que resulta em apenas uma faixa de vídeo e várias faixas de sons, que precisam ser escolhidas e mixadas. Essa técnica é mais comum na produção de filmes cinematográficos:

Mixar o som a partir do vídeo já era algo comum, porém em uma produção de filme. Mesmo a música pode ser mixada em relação ao vídeo quando se trata de trilha sonora. Porém, mixar um videoclipe dessa forma foi uma experiência nova para mim. Normalmente uma produção musical tem um rigor técnico muito alto. Os vazamentos e problemas de captação comuns em uma produção de vídeo são considerados falhas inaceitáveis em uma gravação de música. Esse é um dos motivos para os videoclipes serem gravados com músicas já prontas. Porém, são exatamente esses pequenos "defeitos" de captação que trazem a naturalidade para o videoclipe gravado ao vivo (CASERTA, João. Entrevista concedida a Marcelo Augusto Toigo. 11 jul 2022)⁴⁴.

É importante destacar a peculiaridade da sonoridade nesse videoclipe. Como se trata de uma gravação ao vivo do áudio em plano-sequência, são identificadas diferenças na intensidade do som dos instrumentos e das vozes nos momentos de mudanças de ambiente. Segundo Med (1996, p. 12), entende-se como intensidade do som a “amplitude das vibrações; é determinada pela força ou pelo volume do agente que as produz. É o grau do volume sonoro”. Já que o som foi gravado ao vivo, a intensidade do som acompanha também a intensidade visual da quantidade de corpos e de cenários e da velocidade dos movimentos de câmera. Desde o início do videoclipe, acontece uma articulação síncrona entre os elementos visuais e sonoros.

⁴³ A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice A desta dissertação.

⁴⁴ A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice D desta dissertação.

Se um corpo canta e toca um instrumento, duas sonoridades são ouvidas, se um grupo performa na cozinha, uma sonoridade mais densa é percebida, resultante da performance desse grupo.

Nos momentos finais do vídeo, logo após a festa, um movimento contrário acontece: muitas pessoas e pouca sonoridade, no entanto a performance continua em consonância. A música vai ficando menos intensa, o andamento começa a ficar mais lento, o *rallentando* sonoro mostra todos aqueles corpos juntos, como um retrato de família, com as pessoas se abaixando, aproximando-se, agregando intimidade para a cena, representando sentimentos de união e felicidade. Por mais que existam nuances na intensidade, na densidade da música e algumas mudanças bruscas de andamento, a diversão entre as pessoas permanece durante o vídeo inteiro e têm seu ápice final com uma sonoridade de fogos de artifício, que foi adicionada na pós-produção. Os três elementos escolhidos para a análise visual (cenário, corpo e câmera) estão sempre em constantes transformações e mudanças juntamente ao marcador da canção.

O teórico francês Michel Chion (2008, p. 146), ao teorizar sobre as relações perceptivas do audiovisual, sugere a utilização de uma abordagem de análise, que envolve, o que ele chama de mascaramento. Nessa abordagem metodológica, ele sugere que a apreciação aconteça por etapas, para comprovar que a percepção de um áudio acontece de uma forma, que a percepção de uma imagem acontece de outra forma, e que, quando esse áudio é apreciado em conjunto dessa imagem, não temos a soma de duas percepções. Pelo contrário, o conjunto das expressividades gera uma outra obra. Seguindo essa ideia, fiz um teste de apenas escutar a música, com os olhos fechados. Foi perceptível saber quando havia mais corpos pela quantidade maior de informação sonora provinda das vozes ou dos instrumentos. Assim como algumas mudanças de ambiente eram percebidas pelo afastamento de certos sons, a diferença de reverberação que cada ambiente possuía e talvez pelos diferentes equipamentos que captaram os áudios. Os movimentos de câmera também eram percebidos através das distâncias e aproximações de diversos sons.

Quando se mixa uma música, o objetivo é misturar os timbres dos instrumentos e vozes e ressaltar o arranjo. Porém, além da atenção à questão musical, essa mixagem também incluiu elementos de uma mixagem cinematográfica, onde existe a preocupação com os planos sonoros. Por ser um clipe musical gravado com técnica de captação de filme, a mixagem foi uma mistura desses dois mundos: o da música e o do cinema (CASERTA, João. Entrevista concedida a Marcelo Augusto Toigo. 11 jul 2022).⁴⁵

⁴⁵ A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice D desta dissertação.

São diversas as possibilidades audiovisuais que esses marcadores podem proporcionar, mas existem diversas relações entre eles que podem gerar novas assimilações. Essas análises dos marcadores foram pensadas individualmente, mas é necessário relacioná-los entre si, afinal um videoclipe acontece pela relação entre todos os elementos sonoros e visuais. No próximo subcapítulo, serão verificadas essas relações diretas entre os marcadores.

4.4 RELAÇÕES DOS MARCADORES ANALISADOS

Para compreender mais profundamente um processo criativo, Cecilia Salles (2011, p. 29) explica que é fundamental fazer uma relação entre os elementos para entender como funcionam em conjunto, para entender a complexidade dessa junção. Ela também afirma que essas relações podem transformar o modo que criamos algo (SALLES, 2011, p. 100). Será analisada a partir de agora a utilização desses elementos combinados dentro do videoclipe de “Oração” (2011).

Os cenários observados dentro e fora da casa estão relacionados diretamente com o movimento da câmera, que proporciona caminhar pela casa, com o preenchimento de pessoas, que são apresentadas aos poucos e com a canção, que muda conforme o ambiente. Em relação aos corpos, é possível perceber que eles auxiliam no preenchimento dentro daquele espaço apresentado, sendo parte importante na divisão das pessoas que aparecem no videoclipe:

Eu acho que tem essa coisa mesmo do encontro, porque até então a gente está nos nichos, um pensamento de trajetória acumulativa, digamos assim. Primeiro você apresenta um pouco, aí você apresenta um pouco mais, você apresenta um outro trecho e no final você apresenta aquela comunhão, aquele encontro do todo, a celebração do todo, como se a gente tivesse quase que vivendo pequenas festas ali, em pequenos grupos e no final a gente pudesse finalmente ter esse encontro geral, essa comunhão. Então a gente chama essa parte da festa, parte do encontro total (TORRENTE, Uyara. Entrevista concedida a Marcelo Augusto Toigo. 05 jul 2022)⁴⁶.

Então há uma conexão entre todos esses elementos que permitem uma mudança quase que similar, mas não igual a um corte. Esses movimentos são percebidos no videoclipe quando, através do movimento de câmera, é apresentado um novo cenário, com diferentes pessoas e, por consequência, um timbre e uma densidade divergente do anterior.

A intenção dos realizadores era aproveitar cada espaço que a casa poderia proporcionar visualmente: “A gente tinha na cabeça a ideia de que iria utilizar todo o espaço da casa, a gente

⁴⁶ A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice B desta dissertação.

gostava do sótão, fomos passando por quais foram as possibilidades da trajetória da câmera” (CHESINI, Andre. Entrevista concedida a Marcelo Augusto Toigo. 08 jul 2022)⁴⁷. Para mostrar os diferentes cenários, é necessário que a câmera se movimente entre os ambientes e percorra um trajeto, possibilitando que o espectador assimile o ambiente e perceba as pessoas na cena. O movimento de câmera foi essencial para a conexão de todos os elementos:

Eu acho que foi com certeza crucial para dinâmica, para conseguir se movimentar pela casa, né? Porque Oração é um um music video que a gente está passeando por essa casa centenária, encontrando os personagens, os artistas. Então assim, o movimento foi importante para conseguir esculpir o que a gente queria de conseguir passar por isso (CHESINI, Andre. Entrevista concedida a Marcelo Augusto Toigo. 08 jul 2022)⁴⁸.

Dentro do cenário no videoclipe, há uma mudança de ambiente interno para externo, a câmera sai da área interna da casa e mostra a parte externa, esse movimento permite observar a parte interna novamente por outro ângulo, através da janela, remetendo a um quadro (a janela) dentro de outro quadro (a tela do vídeo). Isso ocorre porque a câmera é um equipamento que pode trazer diferentes assimilações visuais para determinadas cenas, variando as especificidades das imagens captadas.

O contraste não é só essa visão da dupla que vira grupo, mas também o contraste de ambiente da câmera passar por partes que você não imagina, passar pela janela que foi uma decisão da câmera, mostrar a janela é muito legal. E outra coisa que acho muito importante são os enquadramentos, tem a ver com a lente, com o que você tá mostrando porque isso faz toda diferença (NISI, Vinícius. Entrevista concedida a Marcelo Augusto Toigo. 25 abr 2021)⁴⁹.

As pessoas foram divididas a partir dos ambientes, o que resulta, conseqüentemente, no que elas produziam sonoramente. Essa segmentação foi importante para criar essas diferenças entre partes da canção e proporcionar um plano-sequência dinâmico também no quesito sonoro.

⁴⁷ A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice C desta dissertação.

⁴⁸ A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice C desta dissertação.

⁴⁹ A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice A desta dissertação.

Uma vez que o trajeto estava definido e sabíamos quantos músicos e instrumentos tínhamos disponíveis, começamos a distribuí-los pelos cômodos da casa, tomando sempre o cuidado para criar uma sensação crescente na música. [...] Conversamos com o André Chesini, que foi quem operou a câmera, e explicamos a importância de mudar de cômodo sempre em um "ponto de virada" da música, assim a mudança de cômodos/instrumentos coincidiria com uma mudança na música. Isso ajudaria a criar a forma e o arranjo da canção (CASERTA, João. Entrevista concedida a Marcelo Augusto Toigo. 11 jul 2022)⁵⁰.

Além de o cenário dividir o grupo de pessoas e ser percebido de diversos ângulos pela câmera, ele também foi responsável pela divisão sonora, porque em cada ambiente há um contraste diferente na canção. As principais diferenças sonoras que acontecem durante o videoclipe são as mudanças no timbre, na densidade e no andamento da música, e a maioria desses contrastes acontece quando a câmera se move de um ambiente para outro. Como existem diferentes timbres de instrumentos e de vozes que são produzidas em conjunto, as trocas de ambientes ressaltam as mudanças sonoras:

O principal elemento que varia nessa música é o timbre, como consequência da troca de instrumentos, vozes e cômodos. O ritmo também acelera um pouco ao longo da música, mas a variação de timbres é bem mais evidente. Os outros elementos, como harmonia, melodia e métrica se mantêm constantes (CASERTA, João. Entrevista concedida a Marcelo Augusto Toigo. 11 jul 2022)⁵¹.

A mudança de ambiente, além de proporcionar a mudança visual e sonora comentada, também possibilitou uma alteração na reverberação. No videoclipe de “Oração”, a troca de ambiente entre a sala e a cozinha trouxe visualmente uma temperatura de cor acinzentada e um som diferente por conta dos azulejos, proporcionando novas percepções:

Acho muito legal também quando vai para a cozinha, que ele sai da sala e vai para a cozinha, porque quando vai para este outro ambiente revela muito mais pessoas e revela uma outra cor também, a cor da cozinha mais acinzentada e o som também muda por causa dos azulejos então a coisa toda muda (NISI, Vinícius. Entrevista concedida a Marcelo Augusto Toigo. 25 abr 2021)⁵².

O videoclipe se inicia com Leo, que percorre pela casa enquanto a câmera o persegue através de um plano de seguimento. No meio do caminho, ele vai encontrando algumas pessoas, até um certo ponto que não é mais possível vê-lo, mas a câmera continua se movendo sempre apresentando outras pessoas, algumas que já apareceram e outras novas. Em todo esse trajeto,

⁵⁰ A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice D desta dissertação.

⁵¹ A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice D desta dissertação.

⁵² A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice A desta dissertação.

o operador estava atento para movimentar a câmera de forma que aqueles corpos pudessem ser enquadrados corretamente conforme iam aparecendo: “Só no começo a gente tem um indivíduo, o Léo, né? No resto do *music video* a gente vai ter um grupo de pessoas. Então o enquadramento sempre estava encontrando maneiras de introduzir as pessoas e de comunicar esse grupo, é um crescendo, somando” (CHESINI, Andre. Entrevista concedida a Marcelo Augusto Toigo. 08 jul 2022)⁵³. Portanto, o movimento de câmera foi responsável por fazer o trajeto e mostrar todos aqueles ambientes e corpos presentes no vídeo. Além dessa função, o operador de câmera precisa estar em sincronia com os corpos que estão na tela, precisa entender o trajeto e as emoções que poderão ser transmitidas através daqueles movimentos:

[...] a câmera está respirando com os atores, com os artistas, a gente está respirando junto. Então se o momento pede para um momento mais dramático, o operador de câmera deve responder de acordo ou se é um pouco mais ação ou dramático intensamente, o operador de câmera tem que responder isso. A velocidade do movimento acompanhando a referência do personagem central da história, são coisas que o operador de câmera, o diretor de fotografia e o diretor estão observando (CHESINI, Andre. Entrevista concedida a Marcelo Augusto Toigo. 08 jul 2022)⁵⁴.

Além disso, o movimento de câmera e dos corpos produzem diversas ações na tela para que o espectador possa ter diversas assimilações visuais e proporcionar uma certa dinamicidade em um plano-sequência: “O movimento de câmera está ali para junto com os atores, com os dançarinos, com os artistas, todo mundo junto ali para trazer a dinâmica” (CHESINI, Andre. Entrevista concedida a Marcelo Augusto Toigo. 08 jul 2022)⁵⁵.

No final, quando todos os participantes estão posicionados pertos um do outro, a câmera afasta-se e fica estática para enquadrar todos, como em uma foto em conjunto, e esse é o único momento em que as pessoas olham para a câmera. Uyara explica esse olhar somente no final:

Então era quase realmente como um olhar de fora espiando o nosso encontro, a nossa celebração, eu tenho essa sensação. [...] e no final acho que foi meio natural mesmo, a hora que acaba, você olha para o público, você está ali fazendo uma cena de teatro ou uma cena de show e a hora que acaba, você olha para o público e agradece (TORRENTE, Uyara. Entrevista concedida a Marcelo Augusto Toigo. 05 jul 2022)⁵⁶.

⁵³ A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice C desta dissertação.

⁵⁴ A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice C desta dissertação.

⁵⁵ A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice C desta dissertação.

⁵⁶ A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice B desta dissertação.

Em relação aos corpos que aparecem no videoclipe, a maioria deles estão produzindo ou emitindo algum som, através dos instrumentos ou da própria voz. Por exemplo, no início do videoclipe, aparece o Leo em um cômodo e por meio de um afastamento da câmera, é possível perceber que existem mais duas pessoas no quarto.

A primeira imagem acho que é muito legal, muito boa, ela revela que tem mais gente na sala que vai criando um clima de que é um videoclipe, pois o violão não está aparecendo e está tocando, mas ele começa a cantar num gravador então já quebra que não é um clipe que aquilo tá sendo gravado ao vivo mesmo e aparece eu, aparece a Uyara cantando junto. Esse começo acho muito legal marcando várias camadas do que está acontecendo (NISI, Vinícius. Entrevista concedida a Marcelo Augusto Toigo. 25 abr 2021)⁵⁷.

Através do som, foi se construindo a sequência de acontecimentos no plano-sequência. No início, quando a música está calma e suave, aparecem poucas pessoas, esses corpos se movem lentamente junto do movimento de câmera que também está mais devagar. Quando a intensidade do som está maior, há mais pessoas, que agem de maneira mais alegre e acelerada, acompanhado de movimentos de câmera mais rápidos. Essa intensidade da música também alterna as intensidades no vídeo inteiro, aumentando e diminuindo, até que no final, um movimento de câmera revela todos esses corpos juntos em uma grande festa, onde a música explode e chega ao seu auge.

[...] a gente não poderia sair de um ambiente com várias pessoas para o momento final da festa, a gente tinha que ter o momento pequenininho para explodir, para ter o contraste. Então a gente foi diminuindo a coisa, aparece eu e a Uyara tocando em uma janela e daí aparece a Ana e o Leo, que é bem simbólico porque ele é o compositor da música, é o último elemento ali e a dona da casa também cantando junto, são bem amigos, tocando um instrumento pequenininho, um bandolim. Então bem pequenininho ali para um momento de explosão final para a festa (NISI, Vinícius. Entrevista concedida a Marcelo Augusto Toigo. 25 abr 2021)⁵⁸.

Portanto, a quantidade de corpos que reproduzem e produzem sons tem ligação direta com a articulação entre as diferentes partes da música. A divisão das pessoas nos ambientes foi estratégica para criar essas variações e para fazer com que o audioespectador tivesse a sensação de que estava fazendo parte daquela festa:

⁵⁷ A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice A desta dissertação.

⁵⁸ A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice A desta dissertação.

A ideia era criar uma sensação de apoteose, de crescente com clímax ao final. É possível criar isso somente com uma música instrumental ou com uma canção solo. Porém, o fato de termos muitas pessoas no clipe influenciou de uma forma diferente. Acredito que o grande número de pessoas no clipe fez com que o público se identificasse mais, sentisse que estava ali ou que queria estar ali para participar da festa. Essa sensação de pertencimento somada à forma crescente da música foi o que criou o resultado final (CASERTA, João. Entrevista concedida a Marcelo Augusto Toigo. 11 jul 2022)⁵⁹.

Foi preciso que o operador de câmera conhecesse exatamente todos os locais que iria percorrer, para que pudesse conciliar o tempo que precisava ficar em cada espaço de acordo com as partes da canção. O andamento e o timbre da música estavam relacionados diretamente com as mudanças de cenários e com o movimento da câmera, porém o operador era o responsável por saber o tempo e a velocidade correta para realizar as alterações dentro do videoclipe: “entendendo também a dinâmica para a gravação do áudio acontecer, isso também numa dinâmica que tudo funcionasse, áudio e vídeo acontecendo ao mesmo tempo” (CHESINI, Andre. Entrevista concedida a Marcelo Augusto Toigo. 08 jul 2022)⁶⁰.

Existe um movimento de câmera, no final do videoclipe, no qual é observado e ouvido duas pessoas cantando. Depois a câmera faz uma rotação horizontal de 180° e mostra de um outro ângulo o cenário com diversas pessoas e novos enquadramentos. A velocidade do movimento de câmera nesse momento acompanha a velocidade do andamento da música. Essas mudanças de posições auxiliam o *videomaker*, que é o criador do videoclipe, a brincar com as possibilidades que a junção da música com o vídeo permite visualmente e sonoramente.

Essa virada da câmera do Leo cantando sozinho com a flor na mão e quando vira a festa está acontecendo, acho este momento mais chave da coisa. E o último momento é o momento da saída que começa a tocar um pianinho de brinquedo e a câmera vira e se afasta e faz um quadro como se fosse uma foto de família (NISI, Vinícius. Entrevista concedida a Marcelo Augusto Toigo. 25 abr 2021)⁶¹.

O plano-sequência relacionado com os corpos, espaços e movimentos de câmera (tudo isso guiado pela sonoridade da canção) auxilia nas diversas assimilações audiovisuais para o audioespectador. A partir dessas relações, foram construídas a emoção e a história, apresentando diversos movimentos que trouxeram uma dinâmica dentro do videoclipe:

⁵⁹ A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice D desta dissertação.

⁶⁰ A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice C desta dissertação.

⁶¹ A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice A desta dissertação.

Acho que o plano-sequência contribui muito na construção da emoção, na construção da dramaturgia. [...] Eu acho que a escolha da captação em plano-sequência contribui muito para o movimento, em soma com os corpos e com os espaços, e contribuem muito como um gerador de emoções, ele vai te guiando, é uma guia, um olhar que vai te apresentando essa trajetória e o movimento, a velocidade com que ele passa, enfim tudo isso eu acho que é um trunfo bem especial do vídeo [...] é claro que a câmera nesse plano-sequência faz todo o movimento, mas acho que seria menos dinâmico se fossem espaços vazios, não fossem espaços preenchidos com esses corpos (TORRENTE, Uyara. Entrevista concedida a Marcelo Augusto Toigo. 05 jul 2022)⁶².

Proponho, de uma forma prática, traçarmos a construção do videoclipe de “Oração” (2011) adicionando sequencialmente um a um dos marcadores selecionados. Imaginemos somente o primeiro cenário do videoclipe nesse momento, apenas com ele não visualizamos um videoclipe. Se adicionarmos somente o Leo, ele iria passar pela câmera e não veríamos mais ele. Se incluirmos o movimento de câmera, esses elementos podem ser mostrados por outros ângulos e enquadramentos, permitindo deslocar-se pela casa. Agora, se inserirmos a canção produzida, podemos supor que o videoclipe esteja completo. Isso confirma a afirmação de Cecilia Salles (2011, p. 100) de que o processo de criação ocorre através da escolha de elementos e que “recombinados, correlacionados, associados” são convertidos de forma inovadora, assim como acontece com o videoclipe de “Oração” (2011).

O videoclipe de “Oração” (2011) trabalha com diversos elementos que se relacionam durante todo o audiovisual. Essas relações resultaram no sucesso e na visibilidade alcançada pela obra. Esses elementos fazem parte do nosso cotidiano, possibilitando uma sensação de pertencimento àquela celebração. É perceptível como a relação entre os marcadores escolhidos para a análise pode proporcionar diversas possibilidades, criando algo novo e diferente. No videoclipe, todo o trajeto percorrido pelo movimento de câmera apresentou diferentes enquadramentos e ângulos dos cenários e corpos, com uma sonoridade que mudava a cada novo ambiente, por conter pessoas diferentes, pessoas cantando ou tocando algum instrumento.

Retrospectivamente, trago aqui os resultados percebidos e já comentados na dissertação das relações entre dois marcadores distintos. Primeiro, início com o marcador do cenário, sua ligação com o corpo acontece quando as pessoas se dividem em ambientes, portanto há uma vinculação entre ambos os marcadores. Já a associação do cenário e da câmera acontece a partir do movimento da câmera que se desloca entre os espaços da casa, permitindo observar diferentes ângulos e enquadramentos. A conexão do cenário com a canção acontece pela divisão estrutural da música a partir da mudança de ambiente. O corpo, segundo marcador, relacionado à câmera permite a apresentação, a aproximação e o afastamento das pessoas que

⁶² A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice B desta dissertação.

participam do vídeo. O corpo está associado com a canção, pois cada indivíduo e os grupos de pessoas produzem diferentes sons, alterando o timbre e a intensidade da música. O terceiro marcador, câmera, e o quarto, canção, estão ligados pelo movimento que a câmera produz, conduzindo o que será escutado a partir da imagem mostrada.

As relações citadas foram feitas entre dois marcadores, mas podem ser feitas relações entre três marcadores. O cenário, o corpo e a câmera são marcadores visuais, que associados representam o movimento pela casa através da câmera, propiciando mostrar diferentes ambientes e pessoas, assim como seus enquadramentos e ângulos. A ligação entre cenário, corpo e canção acontece mediante a divisão das pessoas dentro do ambiente, produzindo sons singulares por conta da soma de diferentes timbres. Já a associação do cenário, da câmera e da canção está ligada à duração das modificações na estrutura da música, que ocorre por meio do tempo do movimento de câmera e a troca de ambientes. O corpo, a câmera e a canção relacionados permitem perceber a distância e o afastamento dos sons produzidos pelas pessoas enquanto a câmera passa por elas. Todos os marcadores juntos proporcionam a movimentação do videoclipe, desde a câmera conduzindo o audioespectador nos diversos cenários e apresentando diferentes corpos que produzem nuances no volume e nas vibrações na canção.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A busca por uma dinâmica nos videoclipes em plano-sequência e seus processos instigou-me a pesquisar sobre o seu início de criação e os principais elementos que poderiam criar movimentos nesse estilo de audiovisual. As teorias abordadas auxiliaram a entender o surgimento e algumas características do videoclipe, conceitos sobre o plano-sequência e o estudo de elementos que podem gerar movimento visual e sonoro. O videoclipe apresenta-se inicialmente como uma forma de promover a música e a imagem do artista. Caracterizado inicialmente pela presença da montagem acelerada, com a utilização demasiada de cortes entre planos, que manipulam o espaço e o tempo. Em contrapartida, a técnica do plano-sequência tem como objetivo não conter cortes e apresentar uma cena gravada por inteiro enquanto alguns acontecimentos são registrados. Talvez devido a essa característica histórica, de utilizar a montagem acelerada, criar um videoclipe em plano-sequência torna-se difícil porque é preciso desenvolver outras técnicas, que não a da montagem, para manter a expectativa do audioespectador.

Diante dessa busca, selecionei quatro marcadores com a hipótese de que eles talvez pudessem auxiliar na criação de um videoclipe com movimento sonoro e visual, foram eles: cenário, corpo, câmera e canção. O audioespectador pode realizar diversas assimilações em relação: ao cenário, que ajuda a ambientar a cena; ao corpo, como representação de identidade através das ações que ele reproduz; a câmera, que se desloca e revela múltiplos elementos e enquadramentos; e a canção, que conecta os elementos sonoros com os elementos visuais. A pesquisa teórica auxiliou no entendimento de todos os conceitos, características e funções desses elementos, relacionando o videoclipe e o plano-sequência com os marcadores selecionados. Recapitulando, com a técnica da montagem, a troca de ambientes é muito rápida, portanto a montagem manipula o espaço. Entretanto, dentro de um plano-sequência, é possível que a câmera se mova, fazendo a função da montagem. A tela pode ser preenchida por corpos que auxiliam na dinâmica do plano-sequência pela possibilidade de ações e movimentos das pessoas, além de poder apresentar novos personagens. O movimento de câmera no plano-sequência permite deslocar-se e passar por diversos cenários e pessoas com o intuito de enquadrá-los na tela. A canção pode servir de referência no plano-sequência, pois as mudanças de elementos sonoros também podem ser construídas visualmente na captação.

A partir desses entendimentos, busquei compreender a função desses marcadores no videoclipe de “Oração” (2011), escolhido pelo sucesso que obteve no Brasil e por possuir esses elementos muito bem aplicados. Com o avanço tecnológico e de acessibilidade nas produções

audiovisuais, foi possível que esse videoclipe fosse disponibilizado e acessado em qualquer lugar do Brasil, facilitando o compartilhamento entre as pessoas. Os marcadores selecionados e analisados foram utilizados de forma conjunta, e não apenas de forma individual, demonstrando que as associações entre os elementos também corroboram a dinamicidade do videoclipe.

Através das informações retiradas das entrevistas com os realizadores, tracei uma ordem cronológica dos acontecimentos, a fim de entender como foi construída a ideia e a criação do videoclipe de “Oração” (2011). As análises constataram uma possibilidade de iniciar a criação de um videoclipe em plano-sequência a partir desses elementos (cenário, corpo, câmera e canção) e da exploração das diversas formas de aplicá-los, para assim possibilitar diferentes assimilações ao audiospectador. Esta pesquisa também possibilita auxiliar outros artistas que necessitam compreender melhor a relação entre videoclipe, plano-sequência e dinamicidade, fornecendo reflexões sobre algumas possibilidades de criação nesse processo.

A análise foi feita em apenas um videoclipe, mas é plausível realizar a aplicação em outras obras para constatar se é possível que esses elementos, ou até outros, tragam dinâmica nesses audiovisuais. A pesquisa referente a outros possíveis marcadores não pode se encerrar aqui, durante o processo de pesquisas e entrevistas, percebi que existem muitos outros elementos que podem auxiliar no dinamismo em um plano-sequência, como: conceitos, roteiros, planejamentos, figurino, maquiagem, iluminação, cores, efeitos de pós-produção, entre tantos outros que consistem na realização de uma obra audiovisual.

Porém, de forma geral, a criação e produção de um videoclipe em plano-sequência pode acontecer mediante os marcadores de: cenário, corpo, câmera e canção. A aplicação desses elementos torna-se uma das diversas possibilidades que promovem o dinamismo visual e sonoro, auxiliando no desenvolvimento de um plano-sequência. A escolha desses marcadores dentro do videoclipe possibilitou, além de compreender alguns conceitos e funções que os envolvem, entender diversas possibilidades de aplicá-los no audiovisual, pensando nesses movimentos possíveis. A análise dos marcadores dentro do videoclipe foi significativa para imaginar como todos aqueles elementos fizeram a diferença no movimento do videoclipe de maneira individual e relacionada.

É importante ressaltar que somente durante a análise e na escrita desta dissertação foi identificada a canção como grande diferencial na dinâmica, porque inicialmente o foco da pesquisa estava apenas na produção da imagem em movimento. No entanto, percebi que o videoclipe de “Oração” (2011) diferencia-se e corrobora essas transformações mediante a captação do áudio ao vivo e com a utilização da técnica do plano-sequência. Por meio das

entrevistas e análises, compreendi um pouco como funcionou o planejamento, as intenções e as construções que estão por trás do videoclipe finalizado — a escolha do trajeto que ia ser percorrido; a quantidade e separação de equipamentos utilizados por ambientes; o tempo sincronizado entre câmera, artistas e som; os enquadramentos que precisavam ser feitos; a naturalidade dos acontecimentos; a comemoração de um aniversário; a representação de diversos corpos no vídeo, entre muitos outros detalhes que talvez a apreciação do videoclipe não permita alcançar.

Com o decorrer da pesquisa (realizada pelos olhos de um artista que iniciou no audiovisual editando vídeos para depois aprender a captá-los), também percebi que a captação visual de um videoclipe em plano-sequência pode ser compreendida como uma edição do vídeo em tempo real, pois as imagens podem ser escolhidas mediante o trajeto e o enquadramento do operador de câmera.

Portanto, essa pesquisa encerra mostrando que, utilizando os marcadores de cenário, corpo, câmera e canção, é possível criar um videoclipe dinâmico em plano-sequência. Mas ainda é necessário que outras pesquisas, com outros elementos que compõem o audiovisual, possam atestar outras possibilidades de eficiência para um dinamismo em obras que não utilizam a técnica da montagem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro; 2ª ed. São Paulo: Papyrus Editora, 2006.

BASBAUM, Sérgio Roelaw. *Sinestesia, arte e tecnologia: fundamentos da cromossomia*. São Paulo: Annablume, 2002.

BAZIN, André. *O cinema – ensaios*. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro; 1ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BAZIN, André. *O que é o cinema*. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro; 1ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *A arte do Cinema: Uma Introdução*. Tradução: Roberto Gregoli. Campinas: Editora Unicamp; São Paulo: Editora da USP, 2013.

BRYAN, Guilherme. *A autoria no videoclipe brasileiro: estudo da obra de Robert Berliner, Oscar Rodrigues Alves e Maurício Eça*. 2011. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. doi:10.11606/T.27.2011.tde-02062011-100859. Acesso em: 2020-07-19. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-02062011-100859/pt-br.php>>.

CARVALHO, Claudiane de Oliveira. *Narratividade em videoclipe: a articulação entre música e imagem*. São Paulo: Intercom, 2005.

CARVALHO, Claudiane de Oliveira. *Narratividade em videoclipe: interação entre música e imagem nas três versões audiovisuais da canção “One” do U2*. 2006. Dissertação (Mestrado, Comunicação e Cultura Contemporâneas). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

CD A Banda Mais Bonita da Cidade. Banda Mais Bonita, 2022. Loja. Disponível em: <<http://bandamaisbonita.com.br/shop/cd-a-banda-mais-bonita-da-cidade/>>. Acesso em: 03 out. 2022.

CHION, Michel. *A audiovisualização: som e imagem no cinema*. Lisboa: Edições Texto & Grafia Ltda., 2008.

CORRÊA, Laura Josani Andrade. *Breve história do videoclipe*. Cuiabá: Intercom, 2006.

DANTAS, Irinaldo Laureano. *Ecos tropicalistas em Chico César: Reflexos oiticiquianos nas canções*. João Pessoa: 2018.

DA REDAÇÃO. *A Banda Mais Bonita da Cidade ganha paródias na internet*. Matéria publicada dia 24/05/2011 na Revista Veja Online. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/cultura/a-banda-mais-bonita-da-cidade-ganha-parodias-na-internet/>>. Acesso em: 03 out. 2022.

DEODATO, Livia. Vinicius Nisi, integrante d'A Banda Mais Bonita da Cidade, que virou hit na internet com a música "Oração", fala a MC sobre a fama repentina. Matéria publicada dia 20/05/2011 na Revista Online Marie Claire. Disponível em: <<https://revistamarieclaire.globo.com/Revista/Common/0,,EMI234865-17642,00-VINICIUS+NISI+INTEGRANTE+DA+BANDA+MAIS+BONITA+DA+CIDADE+QUE+VIROU+HIT+NA+IN.html>>. Acesso em: 03 out. 2022.

DINÂMICO. In: MICHAELIS, *Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. São Paulo, Melhoramentos, 2022. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/din%C3%A2mico/>> Acesso em: 01 mai. 2022.

DO EGO. *Veja os vencedores do VMB 2011*. Matéria publicada 20/10/2011 no site da Revista Ego. Disponível em: <<http://ego.globo.com/famosos/noticia/2011/10/veja-os-vencedores-do-vmb-2011.html>>. Acesso em: 03 out. 2022.

DUARTE, Rodrigo Juste; PINHEIRO, Fábio Francener. *VIDEOCLIFE CURITIBA: Uma análise da estética e da linguagem*. Curitiba: O Mosaico, 2014.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

FERRARRA, Lucrecia D'Alessio. *Olhar periférico: Informação, Linguagem, Percepção Ambiental*. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 1993.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. Tradução: Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1. Edições, 2013.

G1. *Anitta chega ao 1º lugar mundial com 'Envolver'*. Matéria publicada 25/03/2022 no site G1. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2022/03/25/anitta-envolver-top-spotify.ghtml>>. Acesso em 09 de out. 2022.

GUIMARÃES, Denise Azevedo Duarte. *Comunicação tecnoestética nas mídias audiovisuais*. Porto Alegre: Sulina, 2007.

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

HOLZBACH, Ariane Diniz. *A invenção do videoclipe – A história por trás da consolidação de um gênero audiovisual*. 1ª edição. Curitiba: Appris, 2016.

JUNIOR, Jeder Janotti. *Música Popular Massiva e Comunicação: um universo particular*. In: Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação – NP Comunicação e Culturas Urbanas, 7º, 2007.

LEOTE, Rosangella. *Come to Mommy - Criação e Sinestesia no Videoclipe*. In: Maria Beatriz de Medeiros. (Org.). *A Arte Pesquisa*. Brasília, 2003.

MACHADO, Arlindo. *A arte do vídeo*. 3ª Edição. São Paulo: Brasiliense, 1995.

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

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinema & pós-cinema*. 6ª Edição. Campinas, Papyrus, 2011.

MED, Bohumil. *Teoria da Música*. Brasília: MusiMed, 1996.

MEDEIROS, Lucas. *Anitta enganou todo o Brasil aos 16 anos, com o primeiro vídeo amador de sua carreira*. Matéria publicada dia 28/03/2019 no site TV Foco. Disponível em: <<https://www.otvfoco.com.br/anitta-enganou-todo-o-brasil-aos-16-anos-com-o-primeiro-video-amador-de-sua-carreira/>>. Acesso em 09 de out. 2022.

MEYER, Philippe. *O Olho e o Cérebro - Biofisiologia da percepção visual*. São Paulo, 2002.

MUNSTERBERG, Hugo. *A experiência do cinema*. Tradução: Teresa Machado; Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasilme, 1983.

OLIVEIRA, Luiz Claudio. *A Banda Mais Bonita da Cidade é mais que uma oração*. Matéria publicada dia 25/05/2011 na Gazeta do Povo (online) da reportagem local. Disponível em: <<https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/colunistas/acordes-locais/a-banda-mais-bonita-da-cidade-e-mais-que-uma-oracao-3v7pz51dnj9lwbhz6sczakcpa/>>. Acesso em: 03 out. 2022.

PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo Herege*. Tradução: Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assírio & Alvim, 1982.

RIBEIRO, Claudio de Oliveira. *A contribuição das noções de entre-lugar e de fronteira*. Rever, n. 2, p. 160-176, 2015.

RODRIGUES, Chris. *O cinema e a produção*. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2007.

SÃO PAULO, Y. M. O. *O espetáculo experimentado: o plano-sequência e o cinema realista*. IDEACÃO (UEFS), v. 1, p. 297-319, 2015.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado: Processo de criação artística*. 5ª Edição. São Paulo: Intermeios, 2011.

SERVA, Leão. Prefácio. In: PEDROSO, Maria Goretti & MARTINS, Rosana. *Admirável Mundo MTV Brasil*. São Paulo: Saraiva, 2006.

SILVA, Adriana Ferreira. *Artistas passam a criar de olho no YouTube*. Matéria publicada dia 13/08/06 na Folha de S. Paulo (online), da reportagem local. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1308200615.htm>>. Acesso em: 10 out. 2020.

SILVA, M. V. B. O plano-sequência seriado: A imersão realista na ficção televisiva contemporânea. *Revista Eco-Pós*, Rio de Janeiro, v. 24 n. 02, 235–256, 2021.

SOARES, Thiago. *Videoclipe: o elogio da desarmonia*. Recife: Livro Rápido, 2004.

SOARES, Thiago. *A estética do videoclipe*. João Pessoa: Editora Universitária, 2013.

SUDDATH, Claire. The 30 All-TIME Best Music Videos. Matéria publicada dia 26/07/2011 no site da Revista Time. Disponível em: <<https://entertainment.time.com/2011/07/28/the-30-all-time-best-music-videos/slide/ok-go-here-it-goes-again-2006/>>. Acesso em: 03 out. 2022.

TREVISAN, Michele Kapp e JESUS, Rafael de. *Lyric video: uma nova estética de divulgação da música pop*. In: Revista Universitária do Audiovisual (RUA). Sessão Panorama. Universidade Federal de São Carlos: PPGCOM. Edição de 15 de julho de 2013. Disponível em: <<https://www.rua.ufscar.br/lyric-video-uma-nova-estetica-de-divulgacao-da-musica-pop/>>. Acesso em: 21 Jul. 2020.

VERNALLIS, Carol. *Experiencing music video: aesthetics and cultural context*. New York: Colombia University Press, 2004.

WERNECK, Daniel Leal. *Movimentos invisíveis: a estética sonora do cinema de animação*. 2010. 211 f. Tese (Doutorado em Artes) - Escola de Belas Artes da UFMG, Minas Gerais, 2010. Disponível em:<<https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/JSSS-8ACPQ5>>. Acesso em: 20 jul. 2020.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

1917. Direção de Sam Mendes. Inglaterra e Escócia: Universal Studios, 2019. Son., color.

A ARCA Russa. Direção de Aleksandr Sokurov. Rússia: Seville Pictures, 2002. (95 min.), son., color.

A CAMINHO do Leste. Direção de D.A. Pennebaker. Estados Unidos da América, 1967. (96 min.), son., P&B.

A CHEGADA de um trem na estação. Direção de Auguste Lumière e Louis Lumière. França, 1895. (1 min.), p&b.

A FEW moments with Eddie Cantor. Direção de Lee de Forest. Estados Unidos da América: Deforest Phonofilm, 1923. (7 min.), son., p&b.

A HARD day's night. Direção de Richard Lester. Reino Unido: United Artists, 1964. (86 min.), son., p&b.

A REGRA do jogo. Direção de Jean Renoir. França, 1936. (110 min.), son., P&B.

AURORA. Direção de F.W. Murnau. Estados Unidos da América: Fox Film Corporation, 1927. (94 min.), P&B.

BIRDMAN ou (A Inesperada Virtude da Ignorância). Direção de Alejandro G. Iñárritu. Estados Unidos da América: Fox Searchlight Pictures, 2014. (119 min.), son., color.

CIDADÃO Kane. Direção de Orson Welles. Estados Unidos da América: Rko Pictures, 1941. (119 min.), son., P&B.

CONSTANTINE. Direção de Francis Lawrence. Estados Unidos da América: Warner Bros. Pictures, 2005. (121 min.), son., color.

DON Juan. Direção de Alan Crosland. Estados Unidos da América: Warner Bros. Pictures, 1926. (110 min.), son., p&b.

EU SOU a lenda. Direção de Francis Lawrence. Estados Unidos da América: Warner Bros. Pictures, 2007. (101 min.), son., color.

FANTASIA. Direção de James Algar, Samuel Armstrong, For Beebe, Norman Ferguson, David Hand, Jim Handley, Thornton Hee, Wilfred Jackson, Hamilton Luske, Bill Roberts, Paul Satterfield e Ben Sharpsteen.. Estados Unidos da América: Walt Disney Productions, 1940. (125 min.), son., color.

FESTIM diabólico. Direção de Alfred Hitchcock. Estados Unidos da América: Warner Bros. Pictures, 1948. (80 min.), son., color.

GLOBAL Groove. Direção de Nam June Paik e John Godfrey. Estados Unidos da América: Electronic Arts Intermix, 1973. (30 min.), son., color.

JAILHOUSE Rock. Direção de Richard Thorpe. Estados Unidos da América: Avon Productions, 1957. (96 min.), son., p&b.

JOGOS Vorazes: Em chamas. Direção de Francis Lawrence. Estados Unidos da América: Lionsgate, 2013. (146 min.), son., color.

JOGOS Vorazes: A esperança - Parte 01. Direção de Francis Lawrence. Estados Unidos da América: Lionsgate, 2014. (123 min.), son., color.

JOGOS Vorazes: A esperança - Parte 02. Direção de Francis Lawrence. Estados Unidos da América: Lionsgate, 2015. (137 min.), son., color.

KILL Bill: Volume 1. Direção de Quentin Tarantino. Estados Unidos da América: Miramax, 2003. (92 min.), son., color.

LOVE me tender. Direção de Robert Webb. Estados Unidos da América: 20Th Century Studios, 1956. (89 min.), son., p&b.

O CANTOR de Jazz. Direção de Alan Crosland. Estados Unidos da América: Warner Bros. Pictures, 1927. (88 min.), son., p&b.

O ILUMINADO. Direção de Stanley Kubrick. Estados Unidos da América: Warner Bros., 1980. (143 min.), son., color.

O REGADOR regado. Direção de Louis Lumière. França, 1895. (1 min.), p&b.

OS BONS companheiros. Direção de Martin Scorsese. Estados Unidos da América: Warner Bros., 1990. (146 min.), son., color.

ZAPRUDER. Direção de Abraham Zapruder. 1963. (1 min.), color.

REFERÊNCIAS DE AUDIOVISUAIS

A BANDA mais bonita da internet – Oração. Direção de Rodrigo Fernandes. Intérpretes: Rafinha Bastos. 2011. (6 min.), son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cpvy0YVIOMe>>. Acesso em: 03 out. 2022.

A BANDA mais bonita da cidade. CD A Banda Mais Bonita da Cidade. Curitiba: Independente, 2011. CD.

ANIMALS. Direção de Samuel Bayer. Intérpretes: Maroon 5. 2014. (5 min.), son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qpqgTC9MDx1o>>. Acesso em: 24 abr. 2022.

ANITTA antes da fama. Intérpretes: Anitta. 2015. (2 min.), son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=d03m1EBYrV8&t=8s>>. Acesso em: 09 de out. 2022.

ANITTA. Envolver. In: *Versions of me*. Warner, 2022. Download digital.

BAD ROMANCE. Direção de Francis Lawrence. Intérpretes: Lady Gaga. 2009. (5 min.), son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qrO4YZeyl0I>>. Acesso em: 20 jul. 2020.

BASTARDS of Young. Intérpretes: Replacements. 1986. (4 min.), son., P&B. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=f19KQ1Mub6Q>>. Acesso em: 06 jan. 2021.

BOA PESSOA. Direção de Vinícius Nisi. Intérpretes: Banda Mais Bonita da Cidade com Thiago Chaves. 2011. (3 min.), son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ad0lGLckrYQ>>. Acesso em: 03 out. 2022.

BOHEMIAN Rhapsody. Direção de Bruce Gowers. Intérpretes: Queen. 1975. (6 min.), son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fJ9rUzIMcZQ>>. Acesso em: 20 jul. 2020.

BOOM. Direção de Michael Moore. Intérpretes: System Of A Down. 2003. (3 min.), son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bE2r7r7VVic>>. Acesso em: 20 jul. 2020.

CALIFORNIA. Direção de Spike Jonze. Intérpretes: Wax. 1995. (3 min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=M_RELjHhD2s>. Acesso em: 06 jan. 2021.

CANÇÃO pra não voltar. Direção de Vinícius Nisi. Intérpretes: Banda Mais Bonita da Cidade. 2011. (4 min.), son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kTS64qgHuIo>>. Acesso em: 03 out. 2022.

DESIRE. Direção de Troy Davies, Richard Lowenstein e Lynn-Maree Milburn. Intérpretes: U2. 1988. (3 min.), son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=z8rQ575DWD8>>. Acesso em: 13 de jul. 2022.

DON MCLEAN. American Pie. Intérprete: Don Mclean. In: *American Pie*. Nova Iorque: United Artists Records, 1971. CD.

GIRL just wanna have fun. Direção de Edd Griles. Intérpretes: Cyndi Lauper. 1983. (4 min.), son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PIb6AZdTr-A>>. Acesso em: 13 de jul. 2022.

GRAVAÇÃO e Mixagem de Oração d'A Banda Mais Bonita da Cidade [Áudio para Vídeo]. 2011. (11 min), son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gkz5u0LID2A>>. Acesso em: 05 de jun. 2022.

GROOVE Is In The Heart. Direção de Hiroyuki Nakano. Intérpretes: Deee-Lite. 1990. (4 min), son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=etviGflUWlg>>. Acesso em: 13 de jul. 2022.

HEAD Over Feet. Direção de Michele Laurita e Alanis Morissette. Intérpretes: Alanis Morissette. 1997. (5 min.), son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4iuO49jbovg>>. Acesso em: 06 jan. 2021.

HEAT of the moment. Direção de Lol Creme, Godley & Creme e Kevin Godley. Intérpretes: Asia. 1982. (3 min), son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2-RUsMCvIsQ>>. Acesso em: 13 jul. 2022.

HERE IT Goes Again. Direção de OK Go. Intérpretes: OK Go. 2006. (3 min.), son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dTAAAsCNK7RA>>. Acesso em: 23 mai. 2022.

I'M A Slave 4 U. Direção de Francis Lawrence. Intérpretes: Britney Spears. 2001. (3 min.), son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Mzybwwf2HoQ>>. Acesso em: 20 jul. 2020.

INDECENTE. Direção de Bruno Ilogti. Intérpretes: Anitta. 2018. (4 min.), son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=AbN7lbjOUho>>. Acesso em: 06 jan. 2021.

KNIVES Out. Direção de Michel Gondry. Intérpretes: Radiohead. 2001. (4 min.), son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2Lpw3yMCWro>>. Acesso em: 06 jan. 2021.

LIVE da Anitta - Coke Studios Sessions. Intérpretes: Anitta. 2020. (44 min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VEKbYhA_RHI>. Acesso em: 06 jan. 2021.

LOVE Don't Live Here Anymore. Direção de Jean-Baptiste Mondino. Intérpretes: Madonna. 1996. (5 min.), son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TY1UdLLw7TQ>>. Acesso em: 06 jan. 2021.

LUKA, Direção de Michael Patterson, Candace Reckinger. Intérprete: Suzanne Vega. 1987. (3 min.), son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VZt7J0iaUD0>>. Acesso em: 13 de jul. 2022.

MAKING Of The Weezer Music Video - Undone - The Sweater Song | Spike Jonze. Canal: Nince Club Clips. 2018. (4 min.), son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Js8spX-zjpw>>. Acesso em: 04 de out. 2022.

MAMA África. Intérpretes: Chico César. 1996. (4 min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oBdmw_4IjAw>. Acesso em: 06 jan. 2021.

MAN in the mirror. Direção: Don Wilson. Intérpretes: Michael Jackson. 1988. (5 min.), son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PivWY9wn5ps>>. Acesso em: 13 de jul. 2022.

MUDERNO. Direção de Thaís Lago e Diego Rodrigues. Intérpretes: Diego Moraes. 2017. (3 min), son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0Qcw94QTIK8>>. Acesso em: 11 abr. 2021.

NANTES. Direção de Vincent Moon. Intérpretes: Beirut. 2007. (5 min), YouTube, son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=R781LDKOVJE>>. Acesso em: 26 jun. 2021.

NIGHTWALKER. Direção de Vera Egito e Renata Chebel. Intérpretes: Thiago Pethit. 2011. (3 min), son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QyAYrmLYVfg>> Acesso em: 06 jan. 2021.

ORAÇÃO. Direção de Vinícius Nisi. Intérpretes: Banda Mais Bonita da Cidade Com Leo Fressato. 2011. (6 min.), son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QW0i1U4u0KE>>. Acesso em: 06 jan. 2021.

PAPERBACK writer. Direção de Michael Lindsay-Hogg. Intérpretes: Beatles. 1966. (2 min.), son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yYvkICbTZIQ>>. Acesso em: 20 jul. 2020.

STREET Spirit. Direção de Jonathan Glazer. Intérpretes: Radiohead. 1996. (4 min.), son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LCJblaUkkfc>>. Acesso em: 21 jul. 2020.

SUBTERRANEAN Homesick Blues. Direção de D.A. Pennebaker. Intérpretes: Bob Dylan. 1967. (3 min.), son., P&B. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1inL6s1htio>>. Acesso em: 06 jan. 2021.

SUGAR Water. Direção de Michel Gondry. Intérpretes: Cibo Matto. 1996. (4 min.), son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EN9auBn6Jys>>. Acesso em: 06 jan. 2021.

THE GRAND Rapids LipDub. Direção de Rob Bliss. Intérpretes: Don McLean. 2011. (9 min.), son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZPjjZCO67WI>>. Acesso em 09 de out. 2022.

THE LAZY Song. Direção de Bruno Mars e Cameron Duddy. Intérpretes: Bruno Mars. 2009. (3 min.), son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fLexgOxsZu0>>. Acesso em: 23 mai. 2022.

THRILLER. Direção de John Landis. Intérpretes: Michael Jackson. 1983. (14 min.), son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sOnqjkJTMaA>>. Acesso em: 24 abr. 2022.

TUDO Carnaval Tem Seu Fim. Intérpretes: Los Hermanos. 2001. (4 min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GO2i5_XJ8NU>. Acesso em: 06 jan. 2021.

UNDONE – The Sweater Song. Direção de Spike Jonze. Intérpretes: Weezer. 1994. (5 min.), son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LHQqqM5sr7g>>. Acesso em: 06 jan. 2021.

WAITING for tonight. Direção de Francis Lawrence. Intérpretes: Jennifer Lopez. 1999. (4 min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_66jPJVS4JE>. Acesso em: 20 jul. 2020.

WANNABE. Direção de Johan Camitz. Intérpretes: Spice Girls. 1996. (4 min.), son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gJLliF15wjQ>>. Acesso em: 06 jan. 2021.

APÊNDICE A – ENTREVISTA VINÍCIUS NISI

Transcrição da entrevista realizada no dia 25/04/2021, através da plataforma Google Meet.

Marcelo: E aí Vinícius, tudo bem?

Vinícius: Tranquilo, tudo bem?

Marcelo: Olá, tudo certo. Desculpa te atrapalhar no domingo.

Vinícius: Imagine.

Marcelo: Então, só para iniciar, teria algum problema se eu gravar a nossa conversa aqui?

Vinícius: Não, pode gravar.

Marcelo: Então, só para te dar uma breve introdução do meu trabalho, eu sou videomaker e faço videoclipes e tive uma experiência de fazer um vídeo em plano-sequência e encontrei algumas dificuldades. Então através desse meu problema resolvi fazer a minha dissertação no mestrado que é em relação à videoclipe em plano-sequência e eu selecionei alguns videoclipes para analisar. E aí como a Débora é minha orientadora e já conhecia você, inclusive já participou do vídeo e ela fez essa reunião acontecer. Eu queria tirar algumas dúvidas, fazer algumas perguntas para você se for possível?

Vinícius: Sim!

Marcelo: Ah, então a gente pode começar! É referente ao videoclipe de Oração. Como foi a decisão de utilizar o plano-sequência? Você participou dessa decisão?

Vinícius: Acima da direção de vídeo e fazer videoclipes eu faço música eu sou produtor musical. A ideia de fazer plano-sequência está ligada à música. Quando a gente decidiu gravar essa música a gente decidiu gravar em áudio, só que ela tem uma construção que acontece ao vivo, quando o Leo tocava sozinho essa música nos shows só acontecia ao vivo, não acontecia quando ele estava tocando a música para alguém e eu falei para a Uyara, a vocalista da banda,

a gente vai ter que gravar essa música de uma vez só. A gente vai ter que gravar ao vivo. Ela falou como assim? Como ela é atriz eu falei que era como se fosse um plano-sequência, não dá pra você definir antes. O plano-sequência funciona porque ele é um plano sequência ele vai até o fim, começa e acaba e você fica naquela expectativa da coisa acontecendo. Nessa música acontece isso ao vivo e a gente tem que reproduzir isso na gravação também. E nesse papo a gente falou por que a gente não grava um vídeo então? Já que a gente ia gravar essa música ao vivo, a gente grava o vídeo também e aí surgiu o plano-sequência. Essa foi a decisão de fazer o vídeo plano-sequência. E a gente acabou fazendo uma brincadeira que ao contrário do que é feito num videoclipe. Porque num videoclipe você tem uma faixa de áudio, um fonograma da música inteira e você preenche aquilo com imagens. Quando a gente gravou a Oração, a gente tinha uma tripa de vídeo que era o plano-sequência e tinha o áudio recortado. Porque cada ambiente tinha um gravador separado, eram gravações paralelas, independentes, então a gente foi jogando os áudios de acordo com os vídeos, foi um clipe ao contrário. Foi isso.

Marcelo: A edição foi feita mais no áudio do que no próprio vídeo!

Vinicius: Exatamente. O vídeo foi feito no áudio para preencher aquilo.

Marcelo: Que massa! Diferente, né? E a partir do momento que vocês decidiram fazer o videoclipe em plano-sequência, mais em relação a parte visual, como vocês planejaram todo aquele movimento, toda essa ideia né?

Vinicius: A longa história é que não íamos gravar naquele lugar, a gente ia gravar na casa de um amigo nosso aqui em Curitiba mesmo e no dia da gravação caiu uma chuva absurda em Curitiba, foi em dezembro de 2010 acho, e não gravamos o clipe né, não gravamos o vídeo. No ano seguinte quando a turma se reuniu e comentou que era uma pena que não tinha dado certo o vídeo, quando a Dona Rute, a dona da casa em Rio Negro, falou “tem a minha casa em Rio Negro por que a gente não vai gravar lá? Vai num fim de semana e grava o clipe?!” Aí chamamos todo mundo para ir num domingo gravar o clipe! E já que estávamos a galera toda, fomos dois dias antes para gravar outros vídeos. Os cinco da banda e a equipe de vídeo para gravar outros vídeos e no domingo gravar o clipe de Oração com todos os convidados. Foi isso que a gente fez. E eu não conhecia a casa, eu tinha algumas fotos espalhadas, fotos esparsas da casa, não fotos descritivas da casa. E a equipe de vídeo não tinha foto da casa, ninguém sabia como era a casa, só a dona da casa sabia e ela não tinha experiência com vídeo, e a gente foi

decidindo lá como a gente ia fazer as coisas. Tanto que a coisa toda foi muito adaptada, quando eu vejo um filme, um plano-sequência, eu tenho a sensação que aquilo foi extremamente planejado tem uma equipe gigante acontecendo, quando você vê um making of de plano-sequência você vê isso. Lembrei do plano-sequência do Desejo e Reparação, não sei se você já viu esse filme?

Marcelo: Não!

Vinícius: É ótimo esse filme, é um plano-sequência incrível, e tem making of desse plano-sequência e é muito bonito! Mas enfim, quando a gente estava lá na sexta-feira para gravar outros vídeos a gente foi entendendo a casa, entendendo como é que poderia fazer aquilo. Tanto que eu, por exemplo, fui contra começar descendo a escada, não ia passar com o *steadycam*, não tinha esses equipamentos tão pequeninhos. O câmera falou que íamos fazer porque aquela escada era genial, muito legal, essa descida da escada é muito massa! Então falei “vamos fazer já que você quer, vamos fazer”. E aí fomos definindo e filmando com o celular pra entender como poderia ser a passagem dos cômodos onde ia acabar e tivemos que adaptar o final também, o final acabaríamos no jardim que era mais bonito, mas estava um tempo ruim com chuva. E daí achamos melhor garantir acabando na sala pra não correr o risco de chover e molhar tudo. Então foi tudo adaptado na última hora. A coisa foi planejada em um dia e meio, a gente chegou na sexta-feira e íamos gravar domingo a tarde, então foram dois dias planejando e a preparação foi feita em três horas, cada um se responsabilizou por uma parte, cada um decidiu onde queria ficar na casa e só combinamos de estar todo mundo na sala no final e daí fomos definindo onde cada um ia passar para não passar em frente a câmera, tudo na hora e todo mundo foi se resolvendo sozinho.

Marcelo: Foi tipo um livre organizado!

Vinícius: Um livre organizado, a gente definiu como ia começar, quem ia estar em cada cômodo, onde cada pessoa ia se encontrar, que horas cada pessoa ia passar por trás da câmera, como cada um ia conseguir se esconder pra passar e como ia acabar. Definimos que quando eu ia tocar o pianinho no chão era a hora que o câmera deveria sair e enquadrar todo mundo. A gente definiu o último quadro e o começo do vídeo, só isso a gente definiu o resto foi acontecendo.

Marcelo: E fez um baita sucesso na época! Muito legal!

E vocês chegaram a fazer mais de um *take*?

Vinícius: A gente fez seis ou sete *takes*, mas não valeu o último valeu o antepenúltimo. A gente foi gravando e quando começou a ficar tarde a gente nem assistiu foi gravando e acabou que o último era muito bom, mas tinha alguma coisinha, como alguém olhando para câmera que estragava todo o vídeo, e decidimos pegar o anterior que estava um pouco pior, mas não tinha nenhum problema desses.

Marcelo: Mas é assim mesmo que funciona você vai fazendo lá e depois dá uma olhadinha melhor no que ficou melhor. E em relação aos elementos das cenas, dentro do videoclipe de oração, quais elementos vocês acham que foi importante aparecer?

Vinícius: A primeira imagem acho que é muito legal, muito boa, ela revela que tem mais gente na sala que vai criando um clima de que é um videoclipe, pois o violão não está aparecendo e está tocando, mas ele começa a cantar num gravador então já quebra que não é um clipe que aquilo tá sendo gravado ao vivo mesmo e aparece eu, aparece a Uyara cantando junto. Esse começo acho muito legal marcando várias camadas do que está acontecendo. A descida da escada acho muito linda também, acho que foi uma acertada até porque é uma escada que passa por um espaço menor então tem uma mudança de ambiente para a escada. Acho muito legal. Acho muito legal também quando vai para a cozinha, que ele sai da sala e vai para a cozinha, porque quando vai para este outro ambiente revela muito mais pessoas e revela uma outra cor também, a cor da cozinha mais acinzentada e o som também muda por causa dos azulejos então a coisa toda muda. E os outros dois últimos pontos muito legais é o contraste que isso a gente também definiu, por exemplo, a gente não poderia sair de um ambiente com várias pessoas para o momento final da festa, a gente tinha que ter o momento pequenininho para explodir, para ter o contraste. Então a gente foi diminuindo a coisa, aparece eu e a Uyara tocando em uma janela e daí aparece a Ana e o Leo que é bem simbólico porque ele é o compositor da música, é o último elemento ali e a dona da casa também cantando junto, são bem amigos, tocando um instrumento pequenininho um bandolim. Então bem pequenininho ali para um momento de explosão final para a festa. Essa virada da câmera do Leo cantando sozinho com a flor na mão e quando vira a festa está acontecendo, acho este momento mais chave da coisa. E o último momento é o momento da saída que começa a tocar um pianinho de brinquedo e a câmera vira e se afasta e faz um quadro como se fosse uma foto de família.

Marcelo: Eu fiz esta pergunta porque os elementos que eu estou estudando no plano-sequência foi mais ou menos o que você falou, só que eu deixei ele mais geral, que seria o ambiente o local onde vai ser feito, eu acho que o plano-sequência é primordial saber o local que você vai poder fazer a gravação o outro elemento é o movimento que a câmera faz, o elemento movimento de câmera, que com certeza faz parte do plano-sequência se fosse parado não teria tanto impacto e a performance corporal que são os corpos presentes fazendo alguma coisa, dançando, pulando, que é realmente o que acontece no videoclipe de oração que você disse mais ou menos e o contraste, este é um elemento que eu não tinha pesquisado, mas achei bem legal.

Vinícius: O contraste não é só essa visão da dupla que vira grupo, mas também o contraste de ambiente da câmera passar por partes que você não imagina, passar pela janela que foi uma decisão da câmera, mostrar a janela é muito legal. E outra coisa que acho muito importante são os enquadramentos, tem a ver com a lente, com o que você tá mostrando porque isso faz toda diferença. Um plano-sequência que já revela o ambiente que ele está perde a força, ou ele tem que começar pequeno, mostra um detalhe e vai abrindo, conforme o que ele vai revelando criando a expectativa do que mais vai acontecer, se ele já mostra tudo não é um plano-sequência interessante. Acho que isso é bem importante, porque às vezes você está num cenário que não é tão interessante, mas sabendo como enquadrar você consegue tornar aquilo legal, você consegue esconder o que não é interessante e fazer aquilo ficar mais instigante. Tem um cara que é muito bom nisso, que é o Vincent Moon, que foi referência pra gente gravar o clipe, ele fazia uns vídeos do Blogothèque e também Petites Planètes e ele é um rei do plano-sequência de vídeos musicais e ele age muito dessa forma, ele vai revelando aos poucos ou ao contrário ele começa grande e acaba em uns closes meio de lado que não importa tanto que você está mostrando o objeto certinho o que importa é a fotografia ser bonita e ele usa muito isso de tornar o ambiente bonito do jeito que ele quer e às vezes não é nem escondendo, por exemplo, passou um carro que estragaria o clipe ele filma o carro e fica assumindo os erros e isso vai tornando mais cúmplice do material não tão artificial do que está acontecendo ao vivo e a gente fez isso no clipe a gente mostra os microfones o técnico de som mexendo nos microfones aparece também o cara da luz aparece no final, todo mundo aparece porque todo mundo aqui está junto.

Marcelo: Você deu uma breve resumida do movimento de câmera que foi utilizado, o ambiente que foi bem utilizado começando pequeno e mostrando grande, você poderia falar mais sobre os corpos envolvidos ali como elemento, as pessoas como que foi essa distribuição dentro da câmera para fazer esses movimentos?

Vinícius: Começa parado, começa uma pessoa o compositor da música que o cantor parado sem olhar pra câmera e vai num crescente com nuances, uma vira três que vira dois que vira quatro ou cinco que vira uma turma na cozinha que está parada que vira dois sentados, que vira o grupo até ali ninguém olha para a câmera ninguém age. A câmera está ali e todos agem como se estivesse acontecendo naturalmente a câmera está só investigando e acaba com todo mundo olhando para a câmera acaba com o retrato mesmo e os movimentos dos corpos especificamente da hora da festa que é o mais interessante, um exemplo do clipe Oração, a primeira vez que a gente gravou, o primeiro *take* a gente assistiu para vermos como isso estava soando como aquilo estava aparecendo no vídeo e deu para perceber que tínhamos que nos animar mais, sabe. A festa tinha que ser mais alegre. As pessoas tinham que pular mais e se movimentar mais, não adiantava ficar só cantando a música tem que se movimentar, andar e a câmera vai seguindo, improvisando e perseguindo o que está acontecendo ali é isso o que a gente percebeu assistindo o primeiro *take*. E foi isso, eu lembro até que na época eu “assumi” o posto de diretor no dia porque não tinha diretor para nada, daí eu fiquei falando para as pessoas: Pulem! Pulem! Foi engraçado, mas os corpos têm que ter movimento, uma animação que às vezes na hora pode parecer artificial pode não soar autêntico, mas o vídeo vai fazer com que aquilo fique autêntico a movimentação toda vai criar, não só dos corpos, mas da câmera também cria tudo.

Marcelo: E você comentou daquele diretor que pegava os erros e incorporava no plano-sequência. Teve algum erro durante a gravação que você incorporou?

Vinícius: De vídeo não tem erros. Tem problemas que a gente relevou e foi corrigindo, primeiro deles foi o início do vídeo que não começaria com a tela preta e o nome da banda começaria já o vídeo a gente teve que pôr a tela preta porque a gente ainda estava conversando o Leo ainda estava se arrumando quando começou a tocar e não dava para usar essa imagem e então colocamos a tela preta, tem várias coisas. Se fosse um vídeo com um diretor mesmo ele teria mandado cortar nessa hora e fazer de novo. Já que gravou assim faz assim. E teve coisas de áudio, mas que acho que não importa muito. Não foi um problema, mas a parte final da festa durou muito mais do que eu estava querendo porque ele não podia estar me filmando para poder

passar por trás e começar a tocar o piano e ele não parava de ficar em quadro e eu não consegui ir no piano, demorou muito mais do que eu esperava. No final deu tudo certo!

Marcelo: E você algum outro erro que você teve que arrumar na edição depois?

Vinicius: Não. A gente fez uma colorização, uma pós de cor só para corrigir essas mudanças de luz porque a gente não tinha equipamento, a gente só trocou as lâmpadas da casa por umas mais fortes e foi embora. Mas nada demais também não foi nada muito complicado o *take* bruto já estava bem bom.

Marcelo: E o que vocês acharam do resultado final. Como foi o processo de expectativa e realidade?

Vinicius: Foi muito bom, foi muito melhor do que eu esperava, achei que justamente a energia das pessoas criou aquilo fez com que aquilo ficasse tão interessante, de ter sido muitas pessoas e tudo mais. Então eu fiquei muito feliz até porque a ideia original de gravar na casa de um amigo nosso na garagem grande não teria sido um vídeo tão legal. Então da ideia inicial para o resultado não tem nem multiplicação possível para fazer. Teria sido outro material um vídeo completamente diferente muito mais fraco sem essa força que acontece na ali casa.

Marcelo: Quer acrescentar algo que ficou de fora e você acha importante falar?

Vinicius: No cinema acontece alguns truques para ter corte no plano-sequência e no clipe de Oração, uma das coisas que fiquei em dúvida, mas que o câmera decidiu fazer, que era passar por duas paredes e na época todo mundo falava que tinha corte nas paredes, porque na época era muito comum você ter um momento de corte, usar alguma coisa de corte para fazer o plano-sequência, e até hoje tem gente que acredita que tem corte nas paredes.

Marcelo: Mas não tem?

Vinicius: Não tem!

Marcelo: E a última pergunta é se você tem alguma anotação de alguma coisa do roteiro que vocês têm físico do processo da criação ou da gravação que vocês fizeram?

Vinícius: Não! Como eu disse a gente foi definindo enquanto estava na casa nos dois dias antes que estávamos lá, de ficar olhando a casa e falar nossa que legal dá para fazer uma cena nessa cozinha, da para a câmera passar por aqui, a gente foi definindo tudo no boca a boca entre a equipe que eram três pessoas, era o câmera o assistente de câmera e um cara que ficou fazendo o making of tirando fotos do processo. Não tem nada escrito.

Marcelo: Entendi. Talvez vocês teriam o material de teste de quando vocês filmaram com o celular para ver como ia ficar. Você tem esse material?

Vinícius: Esse do celular eu devo ter em algum lugar porque eu faço o backup sempre das coisas e tem também os outros *takes* do primeiro ao último que não valeu. E tem as fotos que quando filmamos, foi o câmera no *steadycam* o assistente atrás dele ajudando ele a não esbarrar em nada e atrás dele ficou o outro câmera que ficou tirando foto de making of da banda e da coisa toda, é super legal essas fotos porque mostra o câmera passando teve um dos *takes*, inclusive que esse cara do making of filmou junto, filmou atrás do *steady* o que estava acontecendo. É super legal. Acho que é um material bem legal.

Marcelo: Quem sabe mais pra frente fazer um making of lembrando. Vai fazer 10 anos né?

Vinícius: Vai fazer 10 anos daqui duas semanas.

Marcelo: Se você fosse falar alguma dificuldade que você teve no plano-sequência.

Vinícius: Não teve, porque eu acho que a coisa foi criada com o que a gente tinha, a gente não tinha um conceito de vamos achar uma casa que tem uma janela e passar por uma escada e acabar em uma sala grande. Isso não existiu, foi criado no momento, foi criado com o material que a gente tinha, com tudo que a gente tem, a gente tem essa sala, a gente tem esse andar de cima, tem essa escada bonita, tem essa cozinha então vamos fazer aqui. Por isso as dificuldades ficam muito menores do que quando você primeiro tem uma ideia do que você quer e daí você tem que ir buscar aquilo que dê certo num plano-sequência, acho isso bem difícil, então a adaptação ajuda com que você não tenha mais problemas.

Marcelo: É isso, Vinícius. Eu agradeço muito a tua paciência por falar comigo e passar essas informações que para mim vai ser muito importante para a minha dissertação. Eu agradeço demais! Bom domingo e qualquer coisa a gente vai se falando.

Vinícius: Valeu, Marcelo! Boa sorte! Qualquer coisa que precisar estamos aí.

Fonte: A autoria própria

APÊNDICE B – ENTREVISTA UYARA TORRENTE

Transcrição da entrevista realizada no dia 05/07/2022, através de áudio no Whatsapp.

Oi, gente. Bom dia, eu vou tentar responder aqui uma a uma, tá? Bom, a primeira, na sua opinião qual é a função dos corpos em um videoclipe? Falando de “corpos corpos”, literalmente, um corpo humano, eu acho que tem muitos tipos de belezas para preencher um espaço, para preencher um quadro, uma sequência e isso pode ser feito com outros tipos de corpos, como objetos e outras coisas. Mas eu acho que a utilização dos corpos em um videoclipe é num lugar de preenchimento, mas em um lugar de preenchimento com identificação. Se a gente for pensar, cada corpo humano carrega em si uma trajetória, uma história para além do que ele entrega fisicamente: um corpo preto, um corpo branco, um corpo de mulher, um corpo de homem, um corpo trans. Eu acho que tudo isso, um corpo presente já comunica tantas coisas, fisicamente, por si, pela imagem que causa. Então acho que isso sempre complementa dramaturgicamente essa história, esse quadro, essa cena, isso já preenche muito. E para além desse entendimento como imagem, do que aquele corpo significa, que signo aquele corpo te traz pela imagem que ele apresenta, eu acho que os corpos têm histórias mesmo e eu acho que a possibilidade de identificação, de representação, de humanização de qualquer material audiovisual, se torna maior quando existem corpos humanos presentes.

A pergunta 2, dentro do entendimento de corpos, como pessoas animais objetos, quais foram os corpos presentes no vídeo de Oração? Eu acho que para esse conceito mais amplo de corpo a gente tem muita coisa, a gente tem primeiro muitas pessoas no vídeo de Oração, muitas pessoas diferentes entre si, muitas pessoas que trazem consigo a imagem que elas imprimem e as ações que elas fazem durante o clipe que eu acho que potencializa: tocar, dançar, se olhar, sorrir. Então eu acho que muitos corpos humanos ali interagindo, que eu acho que causa, como eu falei, identificação da própria pessoas se identificar fisicamente ou identificação no sentido das situações, tipo, olha essa situação: amigos juntos, sorrindo, felizes acho que isso ajuda no despertar das emoções. E no clipe de oração, partindo desse conceito mais amplo de corpos, a gente tem até um animal: um cachorro que está presente e que eu acho que traz uma coisa bonitinha, que ficou meio por acaso aquele cachorro presente, mas que no fim é uma coisa que as pessoas prestam atenção, comentam e acham legal porque está rolando essa interação entre os humanos e também aquele animal. Tem a presença de muitos objetos, de muitos instrumentos, eu acho que a coisa de ser uma casa e desses objetos que aparecem serem objetos da casa, como na cozinha: a mesa. Eu acho que todos esses objetos, esses corpos, eles trazem

esse lugar de aproximação, que é uma cena que qualquer pessoa poderia viver, é uma cena que tem pessoas, animais e objetos de uma casa. Então de alguma maneira eu sinto que esse entorno, esses corpos, trazem esse lugar de identificação e de possibilidade daquelas pessoas também viverem aquilo que elas veem no clipe. Tanto que aconteceram muitos vídeos paródias, coisa que as pessoas queriam imitar aquele vídeo, então ela estava em casa com a família e elas faziam uma brincadeira de imitar o vídeo de oração. Eu acho que o ambiente e os corpos presentes no vídeo de Oração são coisas muito comuns a todo mundo: cachorros, objetos de uma casa e pessoas. Instrumentos talvez seja mais distante que não é todo mundo que tem, mas de alguma maneira eu sinto que esses corpos que aparecem em Oração, eles traduzem um ambiente comum a muitas pessoas. Eu acho que isso também é interessante na questão da identificação, da aproximação da pessoa que assiste com aquilo que está sendo apresentado com a possibilidade dela viver na própria vida real aquilo que está sendo apresentado ali no vídeo.

A pergunta 3, qual a principal importância dos corpos no vídeo de Oração? Eu acho que é isso que eu acabei de falar, eu acho que ali a gente propõe corpos muito possíveis para qualquer núcleo de pessoas. E pensando em afeto, em afetar, quando você assiste uma coisa, você se sente afetada por essa coisa, você pode se sentir afetada por muitos motivos, mas eu acho que a questão do afeto e da possibilidade de aproximação, se dá também pela identificação daquele contexto, pela possibilidade de você admirar um contexto, assistir um contexto, admirar aquele contexto, sentir vontade de participar ou de desenvolver um contexto parecido e entender que você pode fazer isso. Porque as coisas apresentadas ali são coisas muito próximas, muito comuns a todo mundo: amigos, pessoas, animais, uma casa, um encontro. Eu acho que isso traz uma importância nesse lugar, os corpos causam identificação e aproximação e tornam possível que as pessoas sintam essas coisas para além do videoclipe.

A pergunta 5, existiu alguma indicação de interpretação ou expressão para as pessoas que apareceram no vídeo? Se existiu, quem deu esse direcionamento? Na verdade, assim, o nosso direcionamento era que a gente curtisse. Como a gente não fez com um planejamento de bombar, como a gente não fez com um planejamento de estourar, de que aquilo viralizasse, a gente estava muito focada na nossa diversão. Quando a gente gravou era o meu aniversário, eram amigos de fato reunidos, fazendo música, celebrando, então a maior indicação era que a gente de fato se divertisse, que aquilo fosse uma celebração. Isso aconteceu de uma maneira muito natural, porque era um contexto muito verdadeiro ali, de pessoas que se gostam e de celebrações. Se a gente teve algum direcionamento, foi mais em um entendimento técnico, de tipo: “ah, essa parte é interessante que tenham só duas pessoas, essa parte é interessante que tenham mais pessoas”, então o direcionamento de trajeto mesmo, que como ele é um plano-

sequência, a gente teve que entender esse trajeto. Então o direcionamento foi muito mais no sentido de tipo: “oh, aqui tá todo mundo, aqui você sai, aqui você entra, ali encontra todo mundo”, é um direcionamento de trajeto, de marcação de trajeto mesmo, mas não de emoção, não de estado de espírito.

A pergunta 6, a ideia dos participantes do vídeo não olharem para a câmera praticamente o vídeo inteiro foi intencional? Teve alguma finalidade? Se sim, qual? Acho que sim, como a gente tinha uma ideia, no primeiro momento, nem era um videoclipe, a gente chamava de vídeo registro, porque a gente estava registrando a nossa celebração. Então era quase realmente como um olhar de fora espiando o nosso encontro, a nossa celebração, eu tenho essa sensação.

A pergunta 7, somente no final reparamos que os participantes olham para a câmera, esse olhar final para a câmera foi de propósito? Se sim, qual foi a intenção? É como eu falei na pergunta anterior, eu acho que era uma sensação muito mais de registro de alguém olhando de fora a gente ali vivendo aquilo e no final acho que foi meio natural mesmo, a hora que acaba, você olha para o público, você está ali fazendo uma cena de teatro ou uma cena de show e a hora que acaba, você olha para o público e agradece. Eu acho que essa coisa de olhar para a câmera no final é uma coisa de finalização mesmo, como quem diz: essa foi a nossa vivência, entregamos aqui a nossa vivência.

Pergunta 8, qual foi a ideia ou o intuito da performance em conjunto das pessoas na cena final, depois que o Leo entrega a flor para você? Eu acho que tem essa coisa mesmo do encontro, porque até então a gente está nos nichos, um pensamento de trajetória acumulativa, digamos assim. Primeiro você apresenta um pouco, aí você apresenta um pouco mais, você apresenta um outro trecho e no final você apresenta aquela comunhão, aquele encontro do todo, a celebração do todo, como se a gente tivesse quase que vivendo pequenas festas ali, em pequenos grupos e no final a gente pudesse finalmente ter esse encontro geral, essa comunhão. Então a gente chama essa parte da festa, parte do encontro total.

Pergunta 9, você acha que os corpos proporcionaram movimentos, ou seja, uma certa dinamicidade dentro do videoclipe de Oração? Acho que sim, é claro que a câmera nesse plano-sequência faz todo o movimento, mas acho que seria menos dinâmico se fossem espaços vazios, não fossem espaços preenchidos com esses corpos. Então acho que sim, inclusive esse pensamento de em um cômodo ter um número menor de pessoas, no outro cômodo ter um número maior de pessoas ou de instrumentos, das pessoas estarem em pé ou sentados, das pessoas estarem dançando ou executando uma ação, eu acho que essas coisas sim trazem dinâmica e movimento para o vídeo, e acho que esses movimentos, assim como eu respondi

mais acima, esses movimentos são todos os movimentos muito cotidianos. São movimentos onde as pessoas se identificam também, está sentada com os amigos, está na cozinha, está tocando um instrumento, acho que esses movimentos colam no sentido dramático e eles te entregam também dramaturgia, porque eles te entregam pequenas histórias. A primeira, uma menina está sentada com um menino na cama num quarto, eles descem a escada e tem mais uma pessoa na sala, tem os meninos tocando tal instrumento, na cozinha tem não sei o quê não sei o quê. Então acho que isso gera um movimento dramático e o movimento de dinâmica mesmo.

Pergunta 10, além das pessoas ou dos corpos, qual ou quais são os outros elementos que você acredita que foram um diferencial para o videoclipe? Acho que o plano-sequência contribui muito na construção da emoção, na construção da dramaturgia. A dramaturgia não é uma coisa que você recebe um texto e pronto, dramaturgia é a história que está sendo contada, o gráfico das emoções, o percurso emocional, o trajeto emocional. Eu acho que a escolha da captação em plano-sequência contribui muito para o movimento, em soma com os corpos e com os espaços, e contribuem muito como um gerador de emoções, ele vai te guiando, é uma guia, um olhar que vai te apresentando essa trajetória e o movimento, a velocidade com que ele passa, enfim tudo isso eu acho que é um trunfo bem especial do vídeo.

Fonte: Autoria própria

APÊNDICE C – ENTREVISTA ANDRÉ CHESINI

Transcrição da entrevista realizada no dia 08/07/2022, através de áudio no Whatsapp.

Então, a primeira pergunta é: dentro de um videoclipe em plano-sequência na sua opinião, qual a finalidade e importância do movimento de câmera? Eu acho que a finalidade de um videoclipe em plano-sequência é conseguir *engage*, então o movimento de câmera em conjunto com o movimento dos atores cria essa essa dinâmica pro *engage*.

A pergunta número 2, qual foi a intenção de utilizar o plano-sequência no videoclipe de Oração? A música tem um tempo mêntrico que se repete, então o Vini que é da banda, junto com a gente, a intenção era já fazer uma coisa em plano-sequência mesmo e também tinha o desafio de gravar o áudio junto, que o João Caserta fez. Então, foi uma tentativa de tudo acontecer ao mesmo tempo, a gravação do áudio, a gravação do som e com relação a música.

Pergunta número 3, em Oração, qual foi a importância do movimento de câmera? Eu acho que foi com certeza crucial para dinâmica, para conseguir se movimentar pela casa, né? Porque Oração é um um *music video* que a gente está passeando por essa casa centenária, encontrando os personagens, os artistas. Então assim, o movimento foi importante para conseguir esculpir o que a gente queria de conseguir passar por isso.

Pergunta número 4, como foi a construção do caminho feito pela câmara no plano-sequência? A gente foi para a casa, a gente gravou no primeiro dia dois *music videos* e enquanto isso a gente fez um *location scouting* da casa, entendendo como que a gente ia fazer, e domingo a gente executou. A gente tinha na cabeça a ideia de que iria utilizar todo o espaço da casa, a gente gostava do sótão, fomos passando por quais foram as possibilidades da trajetória da câmera, entendendo também a dinâmica para como gravação do áudio acontecer, isso também numa dinâmica que tudo funcionasse, áudio e vídeo acontecendo ao mesmo tempo.

A pergunta 5, a velocidade dos movimentos de câmera tinha relação ou acompanhavam algum ponto de referência? Sim, com certeza, como operador de câmera não só *steady*, a câmera está respirando com os atores, com os artistas, a gente está respirando junto. Então se o momento pede para um momento mais dramático, o operador de câmera deve responder de acordo ou se é um pouco mais ação ou dramático intensamente, o operador de câmera tem que responder isso. A velocidade do movimento acompanhando a referência do personagem central da história, são coisas que o operador de câmera, o diretor de fotografia e o diretor estão observando.

Pergunta 6, qual foi o movimento mais difícil de executar? Eu diria que com certeza foi a escada, era bem apertadinha, no *music video* até parece que ela é grandinha, mas era bem apertado. Inclusive tem um *bump* ali na saída da escada, né?

Pergunta 7, quais foram os principais movimentos de câmera no videoclipe de Oração? Não sei exatamente definir isso, os principais movimentos. A gente está tipo, *following* o Léo. De certa maneira o Léo foi o *character*, meio que a linha que *thread through* o espaço. Talvez o *following* o principal movimento, não sei como categorizar de certa maneira qual que foi o principal movimento.

Pergunta 8, quais foram os principais enquadramentos proporcionados pelo movimento de câmera no videoclipe de Oração? Só no começo a gente tem um indivíduo, o Léo, né? No resto do *music video* a gente vai ter um grupo de pessoas. Então o enquadramento sempre estava encontrando maneiras de introduzir as pessoas e de comunicar esse grupo, é um *crescendo*, somando.

Pergunta 9, você acha que os movimentos de câmera proporcionam uma certa dinâmica dentro do videoclipe de Oração? Sim, com certeza, a dinâmica acontece. O movimento de câmera está ali para junto com os atores, com os dançarinos, com os artistas, todo mundo junto ali para trazer a dinâmica e trazer o *engaging* da audiência para o *music video*.

Pergunta 10, você acredita que o videoclipe de Oração funcionaria da mesma forma sem a movimentação de câmera? Não da mesma forma, mas com certeza funcionaria tudo funciona, né? Tudo são questões de adaptação. Daria com certeza para criar um videoclipe com câmera parada sem movimento, tem vários realizadores incríveis que fazem isso, tipo o pessoal da OK Go (banda norte-americana), vários clipes maravilhosos só com a câmera parada.

Pergunta 11, além do movimento de câmera, qual ou quais são os outros elementos que você acredita que foram um diferencial para o videoclipe? A música era muito importante, a música era muito boa, a gente sabia, quando estávamos fazendo de certa maneira, que era algo especial, sendo que a gente tinha salvado ela para um momento especial, Oração era esse momento especial. Eu acho que a legitimidade dos amigos, de todo mundo ali junto, porque Oração foi um projeto feito na Guerrilha, não teve nenhuma compensação, todo mundo ali estava só na camaradagem, todo mundo ali junto fazendo, eu acho que na verdade essa *vibe*. Acho que a casa é muito bacana e muito legal. Enfim, mas a *vibe*, a galera muito bacana.

Pergunta 12, gostaria de comentar mais alguma coisa referente ao videoclipe? Foi uma experiência super incrível na minha vida, com certeza, e na vida acho que de muitas pessoas que estavam envolvidas. Foi praticamente um dos primeiros virais do Brasil, a gente não sabia nada que estava acontecendo. Eu lembro que eu estava indo de Curitiba para São Paulo

dirigindo e quando eu cheguei em São Paulo, todo mundo já sabia do videoclipe, sabe umas coisas assim que são surreais assim. Foi uma experiência muito boa, muito bacana, muita saudade, meio incrível de pensar que já passou tanto tempo, mais de 10 anos. Mas muito legal, acho que deixa saudades sempre esse projeto, com certeza.

Fonte: Autoria própria

APÊNDICE D – ENTREVISTA JOÃO CASERTA

Transcrição da entrevista realizada no dia 11/07/2022, através de mensagem no Whatsapp.

Você estava presente no momento da concepção da ideia do videoclipe ser em plano-sequência e com a captação do áudio acontecendo ao vivo, de forma semelhante a captação de som-direto? Se sim, como isso aconteceu? Se não, como foi o seu primeiro contato com a ideia? A ideia do videoclipe ser feito em plano-sequência surgiu da própria forma da música: por ser um mantra que vai crescendo ao longo do tempo, achamos que a maneira mais natural de se capturar isso em vídeo seria em um só take, sem cortes. Queríamos que tudo soasse muito autêntico e real, por isso a decisão de captar tudo ao vivo, com o som direto. Além disso, a captação do áudio não poderia ser feita de outra forma, pois tudo foi muito espontâneo e não tínhamos preparado nenhuma gravação base ou guia para a filmagem e seria quase impossível dublar posteriormente o áudio do plano sequência.

Como foi estruturado o trajeto de movimentação do videoclipe em relação a captação de imagem e a captação do som? O percurso foi criado de forma reversa: sabíamos que queríamos terminar na sala onde terminamos, com todos cantando juntos em festa. A partir dali, fomos fazendo o trajeto de trás para frente, tentando ocupar o maior número possível de cômodos da casa. Com o trajeto definido, começamos a definir onde ficariam os músicos e a distribuir os equipamentos de áudio que tínhamos pelos cômodos, tentando cobrir da melhor forma todos os músicos.

Como foi construído o arranjo da música levando em consideração os instrumentos que vocês tinham? Assim como tudo no clipe, foi bem espontâneo. Uma vez que o trajeto estava definido e sabíamos quantos músicos e instrumentos tínhamos disponíveis, começamos a distribuí-los pelos cômodos da casa, tomando sempre o cuidado para criar uma sensação crescente na música.

As mudanças de ambientes imprimiram mudanças na música? Que tipos de mudança? Sim e essa foi uma questão fundamental. Conversamos com o André Chesini, que foi quem operou a câmera, e explicamos a importância dele mudar de cômodo sempre em um "ponto de virada" da música, assim a mudança de cômodos/instrumentos coincidiria com uma mudança na música. Isso ajudaria a criar a forma e o arranjo da canção.

De que forma a quantidade de pessoas influenciou na estética da música? A ideia era criar uma sensação de apoteose, de crescente com clímax ao final. É possível criar isso somente com uma música instrumental ou com uma canção solo. Porém, o fato de termos muitas pessoas

no clipe influenciou de uma forma diferente. Acredito que o grande número de pessoas no clipe fez com que o público se identificasse mais, sentisse que estava ali ou que queria estar ali para participar da festa. Essa sensação de pertencimento somada à forma crescente da música foi o que criou o resultado final.

Existe alguma relação entre o movimento de câmara e a estratégia utilizada para a mixagem? Por exemplo, as imagens em movimento tiveram influência estética nas suas escolhas por instrumentos, timbres ou intensidades desses elementos? Certamente sim. Quando se mixa uma música, o objetivo é misturar os timbres dos instrumentos e vozes e ressaltar o arranjo. Porém, além da atenção à questão musical, essa mixagem também incluiu elementos de uma mixagem cinematográfica, onde existe a preocupação com os planos sonoros. Por ser um clipe musical gravado com técnica de captação de filme, a mixagem foi uma mistura desses dois mundos: o da música e o do cinema.

Na sua opinião, quais são as principais características na estrutura da música (exemplo: tempo, ritmo, arranjo, desenvolvimento harmônico e espaço acústico da canção)? O principal elemento que varia nessa música é o timbre, como consequência da troca de instrumentos, vozes e cômodos. O ritmo também acelera um pouco ao longo da música, mas a variação de timbres é bem mais evidente. Os outros elementos, como harmonia, melodia e métrica se mantêm constantes.

Qual foi a maior dificuldade na captação? E na mixagem? Com certeza a limitação. Na captação, a limitação de canais e microfones. Na mixagem, a limitação de material gravado para trabalhar. Porém, foi justamente essa limitação que fez com que a música saísse como saiu.

Normalmente a produção de um videoclipe acontece com uma música já pronta, ou seja, o editor constrói o vídeo tendo como referência a música. Como foi a sensação de produzir um videoclipe diferente do comum? Como foi mixar a música utilizando o vídeo como referência? Foi uma experiência enriquecedora, com certeza. Mixar o som a partir do vídeo já era algo comum, porém em uma produção de filme. Mesmo a música pode ser mixada em relação ao vídeo quando se trata de trilha sonora. Porém, mixar um videoclipe dessa forma foi uma experiência nova para mim. Normalmente uma produção musical tem um rigor técnico muito alto. Os vazamentos e problemas de captação comuns em uma produção de vídeo são considerados falhas inaceitáveis em uma gravação de música. Esse é um dos motivos para os videoclipes serem gravados com músicas já prontas. Porém, são exatamente esses pequenos "defeitos" de captação que trazem a naturalidade para o videoclipe gravado ao vivo.

Além da música, qual ou quais são os outros elementos que você acredita que são um diferencial no videoclipe? Certamente são as pessoas que estão no vídeo. A energia que elas

passam no vídeo fez com que o público se identificasse e quisesse fazer parte daquilo também. Quem assistiu não só quis participar, como também quis compartilhar o vídeo para que outros também participassem.

Gostaria de comentar mais alguma coisa referente ao videoclipe? Analisando depois de todos esses anos, a lição que fica para mim é que espontaneidade e cooperação são uma mistura poderosa. Mesmo sem planejamento algum, quando pessoas se reúnem para fazer algo e estão abertas a colaborar, ouvir e se ajudar, o resultado será sempre muito positivo.

Fonte: A autoria própria