

# Produção de sentido em videocliques por meio de análises fílmica e textual

Diego Pontoglio Meneghetti  
Universidade Estadual Paulista

## Índice

<b>1. Parâmetros contextuais</b>	<b>2</b>
<b>2. Introdução</b>	<b>2</b>
2.1. Brasil pós-ditadura . . . . .	3
2.2. Governo Collor . . . . .	4
<b>3. 2. Análise textual</b>	<b>6</b>
3.1. Sinopse . . . . .	6
3.2. Estrutura . . . . .	7
3.3. Seqüências . . . . .	8
3.3.1. 2.3.1. Animação inicial e cômodo da personagem [0min00s]	8
3.3.2. Trabalho e demissão [00min40s] . . . . .	10
3.3.3. Ida à central de apoio ao trabalhador [1min08s] . . . . .	10
3.3.4. Tomada com a banda [1min42s] . . . . .	11
3.3.5. Procura de emprego [1min54s] . . . . .	12
3.3.6. Retorno ao hotel [2min14s] . . . . .	13
3.3.7. Ida ao bar. Primeira vez que bebe [2min30s] . . . . .	13
3.3.8. Tomada com a banda [2min43s] . . . . .	14
3.3.9. Nova procura de emprego [2min55s] . . . . .	14
3.3.10. Deitados na cama [3min08s] . . . . .	15
3.3.11. Busca emprego, mas bebe [3min10s] . . . . .	15
3.3.12. Discussão no hotel e expulsão [3min56s] . . . . .	16
3.3.13. Vida na rua [4min44s] . . . . .	18
3.3.14. O salto [5min00s] . . . . .	18

<b>4. Recursos expressivos e narrativos</b>	<b>23</b>
4.1. Narrador e enunciação . . . . .	25
4.2. Elementos espaciais, temporais e cênicos . . . . .	26
<b>5. Interpretação</b>	<b>28</b>
<b>6. Anexos</b>	<b>29</b>
6.1. Anexo 1 . . . . .	29
6.2. Anexo 2 . . . . .	31
<b>7. Bibliografia</b>	<b>31</b>

## Resumo

Este artigo utiliza a metodologia proposta por Francisco Tarín (2001), *El análisis del texto fílmico*, disponível na Biblioteca On-Line de Ciências da Comunicação (Bocc), para se compreender como a produção de sentido ocorre na comunicação audiovisual, aplicada nesta análise ao objeto videoclipe musical e recortada na produção do videoclipe “O Salto”, do grupo brasileiro “O Rappa”. Concomitantemente, a análise busca aproximar as teorias da mídia à análise textual, em prol da percepção do discurso audiovisual.

## 1. Parâmetros contextuais

## 2. Introdução

O videoclipe “O Salto” foi produzido no ano de 2004, com direção de Murtinho e Sérgio Schmid, para promoção da música homônima do grupo brasileiro “O Rappa”. A banda, com estilo musical que passeia do rock-pop ao rap e MPB (música popular brasileira), é notória pela forte temática social urbana em suas letras e ações em projetos sociais. O próprio nome “O Rappa” é derivado da gíria dada aos policiais que interceptam vendedores ambulantes ou irregulares (rapa).

A banda formou-se em 1994, com um integrante adicional: o baterista Marcelo Yuka, que, em 2001, deixou o grupo após ser baleado em uma tentativa de assalto e ficar paraplégico, impossibilitando-o, portanto, de tocar o instrumento. Em 2003, o grupo lançou seu quarto álbum, “O Silêncio Q Precede O Esporro”, primeiro sem o baterista original. Neste disco, lançado pela gravadora Warner Music, a décima música é a trilha sonora do videoclipe aqui

analisado. O nome, “O Salto”, de pouca relação com a letra (conforme pode ser visto no anexo), é justificado no videoclipe.

No mesmo ano de seu lançamento, o clipe foi indicado ao VMB (Video Music Brasil, premiação anual da MTV brasileira) nas categorias de melhor videoclipe, melhor direção e melhor edição, das quais foi premiado por melhor direção e melhor edição.

## **2.1. Brasil pós-ditadura**

Para comentar e compreender o período político, econômico e social a que se refere a história do clipe “O Salto”, é necessário que retrocedamos um pouco no tempo, a fim de apontar alguns dos motivos que colaboraram com a eleição de Fernando Collor de Mello à presidência da República, no pleito de 1989. Collor foi o primeiro presidente eleito democraticamente após um período de 25 anos sem participação pública nas eleições nacionais. É relevante abordar, portanto, ainda que superficialmente, a estrutura política que antecedeu a estes anos de governo Collor.

Herdeiro indireto dos frutos da Guerra Fria, como outros países da América Latina, o Brasil viveu, entre os anos de 1964 e 1985, um período ditatorial, comandado pelas forças armadas. Em 64, em resposta ao plano de reformas de base que o então presidente da República, João Goulart, pretendia – com mudanças agrárias e urbanas –, as forças armadas brasileiras, com apoio da elite e de parte do clero católico, sustentavam um movimento de resistência, com o interesse de manter as estruturas sócio-econômicas vigentes. Por outro lado, Jango, como João Goulart era popularmente conhecido, sinalizava ações socialistas, com planos sociais e estatizações de empresas. O presidente, a exemplo disso, chegou a condecorar o revolucionário Che Guevara, à revelia das forças armadas brasileiras. O empresariado e parte conservadora da sociedade não compactuavam com tais reformas, com medo de que Jango trouxesse ao Brasil o sistema político vivido por Cuba e pela China o qual, conseqüentemente, afetaria o *status quo*.

Em 31 de março de 1964, através de um golpe de estado (os protagonistas dos eventos que ocorreram denominam a ação como “revolução”), as forças armadas depõem o governo de Jango, que se exila no Uruguai, fecham o Congresso Nacional e instauram, com o Ato Institucional nº 1, o Regime Militar.

O período ditatorial trouxe ao país um desenvolvimento econômico sustentado por uma forte repressão política e altas taxas de inflação, principalmente nos últimos anos de governo militar. A frase “*Brasil, ame-o ou deixe-o*”, lema do regime, ilustra a rigidez com que eram tratadas as questões nacionais. A

população, confusa, se acostumava ao regime à medida que a economia melhorava.

O sistema persistiu durante 21 anos, quando em 1985 foi eleito, indiretamente, para a presidência da República, Tancredo Neves, que não chegou a ser empossado por causa de problemas de saúde. Em seu lugar assume o vice, José Sarney. Na época, por conta da forte repressão social que os chamados “anos de chumbo” do Regime Militar trouxeram aos que eram contra o governo, entre outros motivos, a população já manifestava sua vontade pelo término da ditadura. O governo de Sarney perdura até 1990, em meio à reivindicação popular pela volta da democracia e às altíssimas taxas inflacionárias. Em 1989, após a campanha pelas “Diretas-Já”, a sociedade volta às urnas para escolher o presidente da República. Dentre as dezenas de candidatos, Fernando Collor de Mello e Luis Inácio Lula da Silva passam ao segundo turno.

Aqui chegamos ao cenário de angústia e, ao mesmo tempo, esperança, em que a eleição de 1989 ocorreu. Para Leonardo Müller (2005: 2), Collor “foi um grande estrategista e soube usar sua aparência em seu benefício”, mostrando-se uma pessoa heróica, jovem, corajosa, desportista e com idéias que modificariam o Brasil.

## 2.2. Governo Collor

Com o apoio direto e indireto de diferentes parcelas da população, empresas e, principalmente, da imprensa, Collor elegeram-se presidente e tomou posse no dia 15 de março de 1990. A sociedade vivia anos penosos de hiperinflação, produto de planos econômicos sem sucesso dos cinco anos de governo Sarney. Por conta do marketing político, ainda embrionário, mas já suficiente para eleger um candidato à presidência, Collor chegou ao poder munido da imagem de homem jovial, caça-marajás e prometendo melhoras ao país. A tevê, com o patrocínio da Rede Globo, funcionou como propulsora da campanha e da imagem de Collor, sendo determinante até a véspera das eleições<sup>1</sup>. “Recebo o direito, que só a legitimidade do voto proporciona. E assumo o dever, como desafio de um novo tempo, o desafio de um Brasil novo que prometi e haveremos, juntos, de construir”. O discurso do presidente eleito, reproduzido em parte na segunda tomada do videoclipe, evidencia que a expectativa era de dias melhores para o país, que estava estagnado por causa da inflação já há algum tempo.

---

<sup>1</sup>A Rede Globo é até hoje acusada de editar o último debate político promovido pela emissora, às vésperas do segundo turno das eleições. A versão transmitida teria beneficiado Collor e prejudicado Lula, preterido pela empresa.

O que de fato ocorreu, logo no dia seguinte à posse, foi a tentativa, frustrada, de arrumar a economia. Collor foi à tevê para anunciar seu plano econômico que, entre outras medidas, mudou a moeda corrente e bloqueou a liquidez da maior parte dos ativos financeiros do país, inclusive contas correntes e poupanças (principal investimento da população na época), criando desespero na sociedade. O plano previa a devolução do dinheiro em 18 meses, com correção monetária.

No decorrer do governo, Collor promoveu vários cortes no orçamento nacional, o que afetou diversos setores, entre eles a produção cinematográfica. Autran explica que:

A extinção decretada pelo ex-presidente Fernando Collor de Mello, em 1990, da Embrafilme e da Fundação do Cinema Brasileiro, os órgãos federais que apoiavam a produção cinematográfica brasileira, foi a pá de cal sobre uma estrutura que já há algum tempo não funcionava a contento, sendo questionada por amplos setores da sociedade, inclusive por boa parte dos cineastas. Mas Collor, ao invés de reformular esta estrutura ou substituí-la por uma nova, tão somente acabou com ela e não se preocupou mais com a questão. (...) Seguiu-se um período de penúria total, no qual o Brasil produziu entre dois ou três filmes de longa-metragem por ano. Somente em 1993, já no governo Itamar Franco, é que através de novas leis federais de apoio à produção, baseadas na renúncia fiscal, assistimos a uma lenta retomada da atividade (AUTRAN, 2000: 1).

Paralelamente, a produção de dramaturgia desenvolveu-se bem no período. Logo no primeiro trimestre do Plano Collor, duas novelas disputaram a audiência na tevê: “Rainha da Sucata”, da Rede Globo, e “Pantanal”, da coadjuvante Rede Manchete, que pela primeira vez liderava o gosto popular devido às suas inovações de narrativa para a época, e também por exibir várias cenas de nudez. “Rainha da Sucata”, no outro canto, foi rechaçada inicialmente pela população, uma vez que seu tema principal era dinheiro, e já nos capítulos iniciais, exibidos na semana seguinte ao anúncio do Plano Collor, a novela trazia a temática atualizada segundo as novas regras da economia. A população acusou a Rede Globo de já saber do Plano Collor antecipadamente. A televisão, como ilustrado nestes exemplos, foi uma parceira fundamental na carreira política de Collor: na criação de sua imagem de caça-marajás e bom político, no anúncio do plano econômico que congelou o país, na cobertura de suas ações como presidente, mas também na divulgação de suspeitas de lavagem de dinheiro e, conseqüentemente, na sua saída do poder.

Correndo por fora, a cena musical brasileira dos anos 90 foi marcada por um fato determinante: em outubro foi inaugurado o canal nacional da MTV, dedicado à veiculação de videoclipes, cuja produção era incipiente até então. Como a popularização das músicas seguia a audiência das telenovelas, os grupos que mais faziam sucesso eram os autores das músicas de abertura de novelas e de temas de personagens da dramaturgia. Com a MTV, foi aberto um canal para produção e divulgação de novos talentos, além daqueles já famosos através das novelas da Rede Globo. Nos anos 90, começaram a fazer sucesso bandas de pop e rock como “Skank”, “Nação Zumbi”, “Planet Hemp”, “Pato Fu” e o próprio “O Rappa”, que hoje fazem freqüente uso de videoclipes para sua promoção e têm em suas temáticas críticas políticas e assuntos urbanos.

Em meio a denúncias de corrupção, capitaneadas pelo irmão Pedro, Collor sofreu um intenso processo de rejeição popular. Estudantes, professores, sindicalistas e outras parcelas da sociedade foram às ruas forçar o Congresso Nacional a votar um processo de *impeachment* do presidente. Em 29 de dezembro de 1992, Collor renunciou, com o intuito de evitar o processo de cassação, o qual de fato ocorreu. Mesmo tendo renunciado, Collor teve seus direitos políticos cassados por oito anos<sup>2</sup>.

### 3. 2. Análise textual

#### 3.1. Sinopse

A personagem principal do videoclipe “O Salto” é um homem de identidade não revelada, já com idade avançada, que trabalha como síndico em um prédio comercial do Rio de Janeiro. Ele tem uma vida regular, evidenciada pelo quarto simples onde mora, no mesmo local em que exerce sua profissão. O ano é 1990. Em uma manhã, enquanto oferece uma mamadeira à criança recém-nascida que ele cuida, assiste pela televisão a posse do novo presidente do país, Fernando Collor de Mello. Curioso, mas sem demonstrar outro sentimento, ele observa o discurso, enquanto a criança brinca e mama.

No mesmo dia, enquanto trabalha, o administrador do prédio chama o homem à sua sala. Em mãos, a carteira de trabalho. O síndico estava demitido. Com o bebê no colo e sua mala nas mãos, ele sai do prédio. Novos tempos o esperavam.

A primeira atitude do homem é procurar a central de apoio ao trabalhador, já cheia de pessoas na mesma situação. Como o governo havia congelado

---

<sup>2</sup>Atualmente, Collor é senador pelo Estado de Alagoas, empossado em 2007 para um mandato de oito anos.

todas as reservas financeiras do país, inclusive poupanças e contas correntes de cidadãos e empresas, não havia o que lamentar. Sem dinheiro, ele sai à procura de novo trabalho, enquanto se hospeda no hotel “Love’s House”, no subúrbio, onde suas reservas eram suficientes para o pagamento.

A situação de desânimo, porém, logo toma conta do homem que, além dele próprio, tem que cuidar do bebê. Em todo lugar que procura, não há oferta de trabalho. O desânimo se transforma em desespero e ele começa a beber.

Uma noite, chega ao hotel fazendo baderna, bêbado de pinga, a coisa mais barata dos botecos. Enquanto pega o bebê, discute com as pessoas do local e é expulso do hotel. Vai viver na rua, com o bebê, onde a situação só piora.

### **3.2. Estrutura**

Assim como na análise textual do filme “Arrebato” (2001), proponho a divisão do videoclipe “O Salto” em três blocos principais: apresentação, desenvolvimento e desfecho, cada um composto por diferentes seqüências. Os critérios para a divisão destas unidades pertinentes de leitura foram os mesmos propostos por Tarín (2001): lugar, personagem, ação e função dramática. Elas seguem a apresentação diegética, numa seqüência ordinária, com continuidade cronológica e algumas elipses temporais.

#### 1. Apresentação

- a) Animação inicial e cômodo da personagem
- b) Trabalho e demissão

#### 2. 2. Desenvolvimento

- a) 2.1. Ida à central de apoio ao trabalhador
- b) 2.2. Tomada com a banda
- c) 2.3. Procura de emprego
- d) 2.4. Retorno ao hotel
- e) 2.5. Ida ao bar. Primeira vez que bebe
- f) 2.6. Tomada com a banda
- g) 2.7. Nova procura de emprego
- h) 2.8. Deitados na cama
- i) 2.9. Busca emprego, mas bebe
- j) 2.10. Discussão no hotel e expulsão

k) 2.11. Vida na rua

3. 3. Desfecho

a) 3.1 O salto

### 3.3. Seqüências

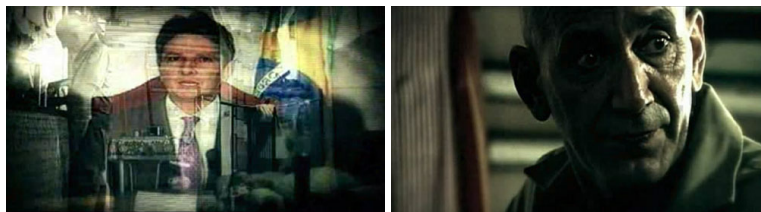
#### 3.3.1. 2.3.1. Animação inicial e cômodo da personagem [0min00s]

A primeira tomada do videoclipe mostra uma animação computadorizada de uma tubulação com alguns fios. Ainda que digital, a câmera percorre um *travelling* frontal de aproximação, num plano de tempo curto, embora utilize 17 segundos do clipe, configurando-se em um dos planos mais longos da produção. Os movimentos de aproximação seguem um ritmo de aceleração e desaceleração e acompanham uma trilha sonora sem origem definida (não parte da tubulação e, como se perceberá mais tarde, ainda não é a música tema do clipe). A sonoridade assemelha-se a uma pulsação magnetizada, que lembra uma pulsação sanguínea. Na tubulação, algo está sendo transmitido, enviado à frente, num ritmo bastante rápido. Ruídos agudos acompanham ondas circulares, que seguem no caminho dos fios. Numa posição de câmera impossível para o ser humano, evidencia-se já no início que há um narrador onisciente, que toma papel de meganarrador com enfoque, por ora, objetivo. Durante o clipe, essa função narrativa será transportada a outros suportes e personagens, como veremos adiante.



Figura 1: Plano 1





Plano 2

Plano 3

Na tomada seguinte, a imagem se produz através de um fade, acompanhado por um ruído de sintonização de tevê. Vemos um plano composto, de imagens fundidas, com grande profundidade de campo. Em primeiro plano, o presidente Fernando Collor de Melo inicia um discurso, que se entende como o de sua posse. “*Minhas senhoras, meus senhores...*”. Dessa forma, situa-se o tempo diegético: março de 1990, data em que Collor fez seu pronunciamento de posse, transmitido pela televisão. No plano geral é mostrado um homem que prepara algo, num ambiente que parece ser uma cozinha ou quarto. Esta é a personagem principal do clipe, que para melhor construir a análise, será chamada de “homem”, uma vez que ela não tem sua identidade revelada. Ao ouvir a fala de Collor, o homem olha para a câmera, como se respondesse a um chamado. As imagens, que neste plano estão fundidas, possuem uma saturação forte, recurso utilizado durante todo o clipe.

Na tomada seguinte, um primeiríssimo plano recorta o rosto do homem, que presta atenção à fala do presidente (plano 3). Através de um plano geral da câmera, a personagem senta-se em uma cama, segura um bebê e oferece a mamadeira que estava preparando. Neste momento entendemos a tomada anterior: a visão objetiva e onisciente estava dentro da televisão, logo atrás da imagem que a tubulação da primeira cena havia transmitido. Este plano será utilizado mais uma vez, alternado entre uma câmera, agora com enfoque subjetivo, trêmula, que mostra a ambientação em plano geral e outra vez o homem e o bebê, em primeiro plano, com ligeira panorâmica vertical. O cômodo, que une quarto, sala e cozinha, está bem iluminado, com roupas e toalhas coloridas penduradas em um varal; ao fundo vemos a televisão, que no início encontrava-se extra-campo. Em *off*, ouvem-se latidos de cachorro e sirenes. Collor encerra seu discurso, agora recortado em primeiro plano, com sua imagem preenchendo todo o frame da tela. Há granulações na imagem, forçando a idéia de que o espectador vê, em primeira pessoa, a própria imagem que está sendo transmitida. Segue uma panorâmica proveniente ainda da tevê, que mostra uma platéia aplaudindo o presidente.



Plano 19

Plano 20

### 3.3.2. Trabalho e demissão [00min40s]

Na cena seguinte, um plano geral em *plongée* (picado) mostra uma cidade ainda amanhecendo, dada a angulação das poucas sombras. A música tema do clipe se inicia neste momento e segue até a última tomada, como articuladora entre as seqüências. O plano muda para uma câmera subjetiva, trêmula, que mostra um senhor caminhando; a personagem principal, em plano americano, entrega, sorridente, um pacote a este senhor. Entende-se que o homem trabalha como síndico em um prédio. Logo, um corte em primeiríssimo plano mostra uma outra personagem em meio às sombras, que chama o síndico. Com um *travelling* da esquerda para a direita, o homem segue com esta outra pessoa para uma sala.

A próxima tomada é a última deste primeiro bloco de introdução. O homem será demitido. A alternância entre planos gerais (plano 19) e planos de detalhe nas mãos (plano 20), com câmera subjetiva, mostra o drama que está por vir. A câmera, daqui pra frente, será toda subjetiva, com tremulação. De plano geral, chega-se a um primeiríssimo plano no rosto do homem, em meio às sombras, incrédulo no que estava acontecendo. A focalização do clipe é toda baseada nele.

### 3.3.3. Ida à central de apoio ao trabalhador [1min08s]

Em *plongée* (picado), a cidade é rapidamente tomada por uma sombra geral (plano 22). O que era claro ficou repentinamente escuro. “As ondas de vaidade mudaram o vilarejo, e minha casa se foi como fome em banquete...” introduz a letra da música. O bem-estar do homem daqui pra frente será revertido em sofrimento, escuridão.

Um primeiro plano mostra o homem com o bebê no colo. Em plano geral, já na rua e com a mala de roupas em outra mão, ele se despede de um companheiro de trabalho. Através de planos detalhes da cidade e ruídos sonoros como a passagem de um ônibus (a primeira intervenção sonora interna



Plano 22



Plano 22 b



Plano 31



Plano 35

desde o início da música), a narrativa leva o homem até um local identificado graficamente por um cartaz como centro de apoio ao trabalhador. Em plano detalhe, a carteira de trabalho e a senha de atendimento nas mãos do homem. Desempregado, ele foi à busca de seus direitos, o seguro desemprego, talvez. Quando chega a vez de ser atendido, um *zoom* brusco de primeiríssimo plano a um plano americano mostra que a situação dele é igual a de todos naquele local. O ambiente repleto de pessoas é mostrado no plano geral, que se segue.

O homem é recebido por um atendente. Um recurso bastante utilizado durante todo o clipe são os planos detalhes, que se relacionam com as ações dramáticas que estão sendo desenvolvidas: carteira de trabalho e papéis nas mãos para a demissão, senha de atendimento para espera na fila, novamente carteira de trabalho e digitação em computador para, neste momento, mostrar a busca que o homem foi realizar naquele centro. Por um primeiríssimo plano, o recorte do rosto do personagem mostra que as notícias não são boas. Um *zoom* semelhante ao anterior ressalta o atendimento e confirma o que a letra da música canta: “As dores ardião como o fogo dos novos tempos”.

#### **3.3.4. Tomada com a banda [1min42s]**

Diferente do visto em outros clipes produzidos na época, o grupo musical aparece apenas duas vezes, sempre cantando apenas o refrão da música. Considero este narrador ainda onisciente, mas uma entidade diferente utilizada nas



Plano 42



Plano 44



Plano 49



Plano 52

outras tomadas do filme, uma vez que a diegese e a história são interrompidas para termos a ocularização da banda. A próxima tomada é a primeira ocasião em que aparecem os quatro integrantes cantando. Eles estão em uma espécie de porão, bastante escuro, sendo iluminados por fontes de luz que não sabemos a origem. Exceto pelas sombras, nenhum outro elemento narrativo faz referência à história narrada no videoclipe. Esta seqüência dura oito planos, todos com ritmo de corte semelhante ao tempo diegético, mas a câmera, desta vez, é objetiva. Alguns planos são feitos com panorâmicas verticais, outros com câmera parada. A angulação é composta de *plongée* (picado), *contra-plongée* (contra-picado) e ângulos planos.

Todo o refrão da música é cantado sob esta seqüência, que serve também como marcador de uma primeira elipse temporal. Na volta à diegese, o homem já está na rua, desconsolado, à procura de um novo trabalho.

### 3.3.5. Procura de emprego [1min54s]

“Mas se você ver em seu filho...” A letra da música lembra que, além de sustentar ele próprio, o homem tem o bebê para cuidar. É necessário um novo emprego, já que não obteve muito sucesso no centro de apoio ao trabalhador. Todas as reservas e ativos financeiros do país estavam congelados devido às novas medidas do plano econômico federal. A partir daqui, os planos ficam com uma duração mais curta, sendo cortados abruptamente para outros com



Plano 67



Plano 69

ocularizações diferentes. A câmera segue com enfoque subjetivo, e os planos com aproximações clássicas, de plano geral, para primeiríssimo plano e afastamentos, vice-versa. A diegese narrada mostra o homem passando de porta em porta no comércio, à procura de emprego. Em closes nos rostos das pessoas com quem o homem conversa, a expressão negativa sempre é presente. Não há trabalho.

### **3.3.6. Retorno ao hotel [2min14s]**

Há uma elipse temporal para esta próxima seqüência. Em primeiro plano vemos o homem andando, já de noite, ao passar por um sujeito na rua. Corte para um plano geral, onde vemos que entra em um hotel chamado “Love’s House”. Através deste significante (o nome do hotel grafado em vermelho no luminoso metade apagado, plano 67) e da ambientação do profílmico, percebemos claramente que aquele hotel servia também como casa de prostituição, no subúrbio da cidade. A elipse temporal funciona aqui como marca enunciativa de que o homem procurou por trabalho o dia todo, sem sucesso. Na tomada seguinte, vemos que o homem foi ao hotel não em busca de mulheres, mas ele realmente está hospedado lá. No sexto plano, com um repentino *zoom* de aproximação, como uma surpresa, vemos o bebê, sendo cuidado pela recepcionista do hotel, que entrega a criança ao homem (plano 69). Outros seis planos seguem com enfoque subjetivo, e uma aproximação clássica, desde um plano geral em *plongée* bastante inclinado, mostrando o homem com o bebê subindo as escadas, até um primeiríssimo plano no rosto do bebê, espantado com aquele novo ambiente, um tanto hostil.

### **3.3.7. Ida ao bar. Primeira vez que bebe [2min30s]**

Há uma nova elipse temporal. Já é dia, mas não é possível identificar quanto tempo se passou desde a última cena, se foram dias ou apenas uma noite. Na tomada, dois planos em detalhe identificam o local como um boteco.



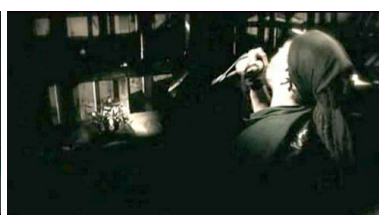
Plano 78



Plano 80



Plano 81



Plano 84

Com o decorrer do videoclipe, os ambientes vão ficando mais escuros, com as cores cada vez mais saturadas, como agora, que pendem ao verde. Em cinco planos fechados, o homem pede uma aguardente. Através de uma tomada em plano americano, com câmera subjetiva, vemos ele tomar a pinga. A seqüência termina com o detalhe no copo.

### 3.3.8. Tomada com a banda [2min43s]

Segunda e última tomada com a banda. Desta vez, uma panorâmica em plano geral parte de uma fonte luminosa (plano 81), um holofote talvez, até encontrar foco em primeiro plano no vocalista da banda, em câmera fixa e objetiva. Ao todo, a seqüência ocupa nove planos, semelhantes à primeira aparição, com mistura de panorâmicas, grande profundidade de campo (plano 84) e ambientação sombria.

### 3.3.9. Nova procura de emprego [2min55s]

De volta à diegese, o homem manuseia um jornal, apoiado em um poste da rua, visto através de um plano geral. É possível escutar alguns ruídos sonoros provenientes dos veículos da rua, agora mais sobressalentes à música em *off*. A aproximação ocorre em apenas um corte: no plano seguinte, em detalhe, ele rasga o jornal, selecionando um anúncio classificado. Novamente ele procura por um emprego. Os planos seguintes mostram o homem conversando com

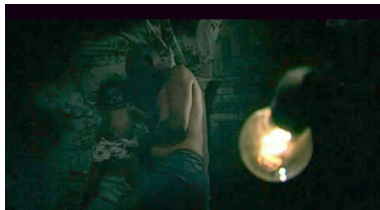


Figura 2: Plano 101

pessoas na rua. Semelhante à seqüência 3.3.5, os cortes são rápidos, deixando pouco tempo para acompanhar a narrativa durante cada tomada.

### **3.3.10. Deitados na cama [3min08s]**

Nova elipse temporal e agora estamos sobre uma câmera fixa, em *plongée* 90° (cenital), com profundidade de campo que evidencia dois planos: uma lâmpada que emite baixa claridade à frente, com o homem deitado na cama ao lado do bebê, ao fundo (plano 101). Deste ângulo, a narração do videoclipe toma uma outra face. A câmera que até então estava subjetiva, agora está completamente fixa. O plano permanece por três segundos, bastante tempo para a média das outras tomadas. O narrador, onisciente, ocupa agora um papel também de divindade, como se observasse a solidão e sofreguidão do homem, levado à tela através da angulação da tomada.

### **3.3.11. Busca emprego, mas bebe [3min10s]**

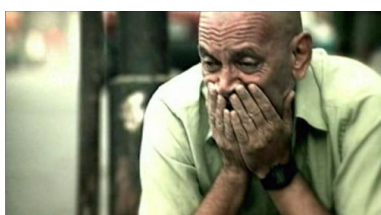
Novo dia, nova procura por emprego. De volta também a câmera subjetiva. Porém a bebida começa a tomar conta do homem, suprimindo sua carência de alimento e esperança. Esta seqüência, que segue até o retorno do homem ao hotel [3min56s], é maior, em quantidade de planos e tempo diegético, devido às elipses temporais, do que as seqüências 3.3.5 e 3.3.9 (semelhantes entre si), quando a personagem também busca emprego. Desta vez, as ocasiões em que vemos o homem tomando pinga nos botecos são maioria, frente às outras ações da personagem. Por 21 tomadas, todas em primeiríssimo plano, ou em detalhe, temos a bebida presente nos enquadramentos. Durante 13 planos há visualização do homem procurando emprego, e por três planos vemos a personagem abatida, sem ação. No plano 130 [3min39s], temos inclusive uma câmera em *contra-plongée*, onde o homem ergue o copo de bebida. A cena nos remete a um brinde, a uma oferenda. A bebida se torna maior do que o homem, literal e metaforicamente.



Plano 135



Plano 136



Plano 137



Plano 138

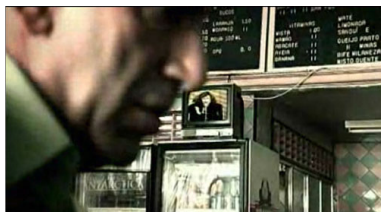
No plano 135 [3min46s], outra notação gráfica (são poucos os exemplos legíveis, como este, no videoclipe) através de um grafite em uma parede. “O fraco não alcança sua meta”. Um *zoom in* e *zoom out* em *contra-plongée* dão destaque à expressão verbal. Este plano é seguindo de outra tomada com mesmo recurso narrativo, porém com *zoom* no homem, que está sentado na rua, abatido e fraco. As duas tomadas seguintes, em primeiro plano e primeiríssimo plano, destacam o rosto da personagem. A aproximação clássica mostra, mais uma vez, que os closes ocorrem sempre em momentos de pesar do personagem (planos 136 a 138).

A seqüência termina, como não havia de ser diferente, com o homem no bar. Um plano em detalhe recorta a televisão, que exibe a Ministra da Fazenda da época, Zélia Cardoso de Melo. Em *zoom* para um primeiríssimo plano (plano 140), vemos o homem abatido, seguido de um *plongée* opressivo sobre suas costas. O homem já não consegue se agarrar a nada, exceto à bebida (plano 141).

### 3.3.12. Discussão no hotel e expulsão [3min56s]

Esta seqüência parece ser transcorrida no mesmo dia do último plano da seqüência anterior, dada a mesma caracterização do homem (mesma roupa) e por ele estar bêbado. A primeira tomada é um detalhe do luminoso do hotel. A câmera, em *contra-plongée*, desta vez parece partir da ocularização do homem:

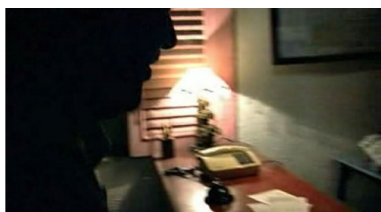




Plano 140



Plano 141



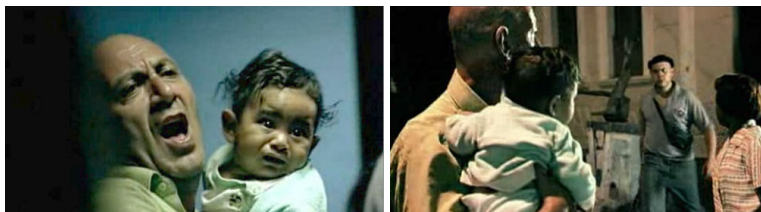
Plano 146



Plano 158

o enfoque subjetivo está mais trêmulo do que nas outras ocasiões e os três planos seguintes são *travellings* frontais de aproximação que acompanham o personagem por um corredor bastante escuro do hotel. O homem, de fato, está quase desistindo, quase entrando na escuridão profunda. Mas ainda há luz. Perto do bebê, novamente sendo cuidado pela recepcionista do hotel, há um único abajur que ilumina a tomada.

O homem, ao gritar, incomoda as pessoas que estão no hotel e começa a discutir com elas. Bêbado, ele já não consegue controlar suas ações. O bebê se assusta e chora. Um sujeito armado aparece e também discute com o homem. A discussão é captada através de planos e contra-planos com enquadramento americano. Diferente das seqüências anteriores, os sons *in* (como os gritos do homem, o tilintar do sino da recepção, as folhas de papel caindo, a discussão entre as pessoas) são bem mais audíveis, mesmo sobre a música. Antes, apenas os sons da ambientação podiam ser escutados, ruídos da cotidianidade. Agora, há verbalidade (embora não identificada) das personagens, gritos e discussões, que funcionam como marcas enunciativas de alguma mudança que está por vir. De fato, por conta da briga, o homem é expulso do hotel. O sujeito armado joga a mala de roupas do homem, que não dá a mínima importância e segue pela rua escura. A tomada tem tanto impacto que o refrão da música fica sobre a cena em *off*, sem a intervenção visual da banda.



Plano 165

Plano 174

### 3.3.13. Vida na rua [4min44s]

O plano seguinte mostra o homem, com o bebê no colo, em planos ora americano, ora primeiro plano, pedindo ajuda na rua, aos motoristas. Há uma elipse temporal, mas o videoclipe não nos fornece marcas que ajudem a identificar quanto tempo o homem está vivendo naquela situação. Em um plano geral, vemos, de noite, o homem deitado junto ao bebê e a polícia abordando-os. Embora a ambientação esteja escura, podemos identificar que é a polícia que os aborda por causa das luzes vermelhas refletidas na parede [4min59s], com uma procedência extra-campo, mas facilmente referenciada às viaturas policiais. Aqui, pode ser feita uma certa referência ao autor do videoclipe (em parte, o próprio grupo musical “O Rappa”, que em seu nome leva a gíria popular que é dada aos policiais). A banda, como em declarações à mídia, critica, neste videoclipe, a ação bruta da polícia nos assuntos urbanos.

### 3.3.14. O salto [5min00s]

Esta é a última seqüência do videoclipe. Preferi ordená-la a partir do plano 195 [5min00s] por considerar que esta tomada é crucial para o rumo da narrativa. A câmera subjetiva, mais uma vez adquire caráter da ocularização da personagem principal, ao passar por panorâmica sobre uma vitrine com várias televisões. Este objeto, que no espaço diegético esteve presente em momentos pontuais, se prolifera na vitrine que o homem observa; na tomada seguinte, um contra-plano mostra o outro lado da loja, com o homem em primeiro plano. A imagem exibida nas tevês é a do presidente Collor, porém encontra-se segmentada em cada aparelho, o que mostra uma marca enunciativa: no plano 197 [5min03s], a personagem vê nas tevês apenas o presidente, em diferentes enquadramentos; imagens impossíveis de serem exibidas, simultaneamente, em uma transmissão televisada da época. O meganarrador utiliza mais uma vez o recurso de aproximação clássica da personagem, com um contra-plano, agora recortado no rosto do homem em primeiríssimo plano. Collor fala diretamente



Plano 197



Plano 201

ao homem. Sem distinguir as frases, é possível escutar que a tevê emite a fala do presidente, enquanto o homem segue atento. No plano 201 [5min09s], uma notação gráfica faz ironia: lê-se “concertos com garantia”. O Plano Color, como explicado na introdução, previa o congelamento de todos os ativos financeiros do país, com sua devolução após 18 meses, tempo esse longo demais para o homem esperar. Em detalhe é mostrado que o homem segura em uma das mãos uma garrafa, enquanto, na outra, sustenta o bebê. Uma dupla de plano e contra-plano mostram o rosto do homem e, mais uma vez, a tevê, que segue exibindo o parlatório de Collor.

No plano 209 [5min16s], através de um plano em *contra-plongée* vemos o homem soltar a garrafa, que se estilhaça no chão no plano seguinte. Quando a garrafa bate no chão e se quebra, o tempo diegético se congela, como em uma visão fantástica e, obviamente, impossível. Aqui, mais uma marca enunciativa: o narrador indica que, a partir de então, a focalização toda do videoclipe estará nas ações do homem, que não está paralisado, como todo o resto da ambientação. Nenhum elemento ao entorno importa, pois tudo está congelado, exceto pela imagem das tevês, que, insistentemente, ainda exibem Collor discursando. Aqui, um erro de continuidade (*raccord*) de objetos que passou despercebido na edição: no plano 210 [5min17s], a garrafa quebra e se congela no ar, momento em que todos os outros elementos também ficam imóveis, inclusive a água jogada por uma pessoa (plano 212 [5min19s]); no entanto, na tomada 214 [5min21s], vemos em plano detalhe o pé do homem, com a garrafa quebrada já no chão, atrás da personagem.

Uma série de *travellings* horizontais e frontais nas tomadas seguintes (vistas em primeiros planos e planos gerais) acompanha o homem, que começa a correr com rumo ainda não identificado. No plano 223 [5min35s], ele sobe uma escada circular de um prédio até a cobertura iluminada, como é mostrado no plano 225 [5min36s], através de uma câmera fixa em *contra-plongée*.

Já na cobertura do prédio (algumas antenas de tevê marcam a ambientação), uma coleção de diferentes planos acompanha o homem, a começar por



Plano 209



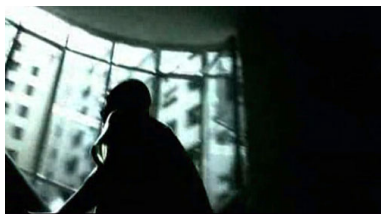
Plano 210



Plano 217



Plano 220



Plano 223



Plano 225



Plano 226



Plano 229

uma panorâmica horizontal, em plano americano. Vemos o homem, com o bebê no colo, seguir da direita para a esquerda. A câmera, embora ainda subjetiva, possui menor tremulação. No plano 228 [5min41s], um *travelling* de aproximação segue em detalhe os pés do homem, por trás; panorâmica geral em *plongée* da direita para esquerda (plano 229: aqui é possível ver, ao fundo, a ponte Rio-Niterói, marca que identifica a cidade da narrativa como sendo o Rio de Janeiro); primeiro plano frontal; plano detalhe novamente nos pés, que mostra o homem subindo na borda da cobertura. Uma panorâmica desde um plano americano nas costas do homem sobe até um *plongée* 90° (cenital), com uma profundidade de campo grande ao fundo, mostrando os prédios e mais abaixo as ruas. Um primeiríssimo plano recorta os rostos do homem, sóbrio, e do bebê, que chora.

O plano 235 [5min54s] mostra uma inversão no eixo de ação que não se sabe se é erro de continuidade ou proposital, talvez, para evidenciar a confusão do momento (marcada pela multiplicidade de planos e enquadres diferentes). No plano 236 [5min55s], temos um recorte em detalhe nos pés do homem; na tomada seguinte [5min56s], mais um plano inédito, em *contra-plongée*, numa posição totalmente impossível para um ser humano, longe do prédio abaixo da personagem. No plano 238 [5min58s], novamente um primeiríssimo plano em *plongée*, com uma profundidade de campo que mostra a rua, abaixo. Na tomada 239 [6min00s], o homem salta do prédio, numa tomada em plano detalhe dos pés. A imagem neste mesmo plano recebe um efeito de rabiscos, que podemos aproximar para uma imagem chuviscada de televisão. Este efeito segue até o fim do videoclipe. A música ainda segue em *off*.

No plano 240, é mostrado o homem caindo do prédio, em *contra-plongée*; em seguida cinco *travellings* verticais seguem o movimento da queda, com o enquadramento sendo aproximado de plano geral para primeiro plano, sendo que, no último, o meganarrador dá lugar à ocularização da personagem, colocando a câmera em primeira pessoa, momentos antes do homem se chocar com o chão. Um frame totalmente negro acompanha um ruído agudo fora de



Plano 234



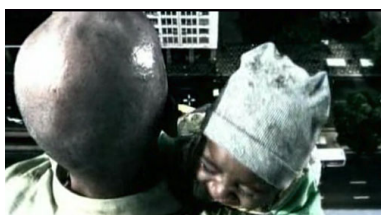
Plano 235



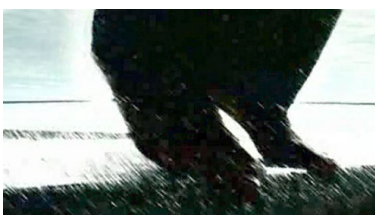
Plano 236



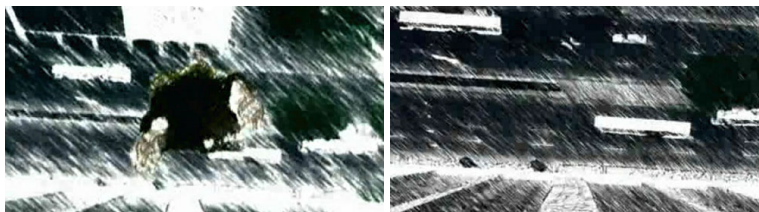
Plano 237



Plano 238



Plano 239



Plano 242

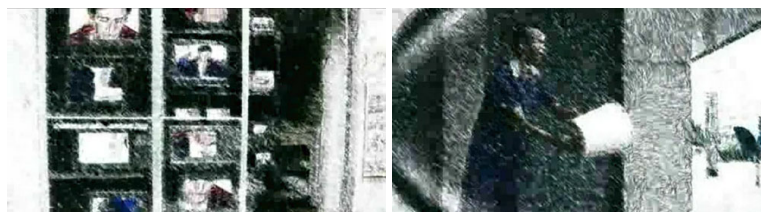
Plano 245

campo; no plano seguinte temos uma tomada aérea da cidade, em *plongée*, e um efeito fantástico semelhante a uma bomba nuclear: ondas circulares, com o epicentro no prédio em que o homem saltou, são irradiadas pela cidade através dos planos seguintes. Vemos a vitrine que ainda exibia a imagem segmentada de Collor (plano 248); quando a onda passa por ela, a tevê fica sem imagem, chuviscada. Finalmente, a televisão pára de transmitir a imagem do presidente. Nos outros planos em que a onda passa, os movimentos diegéticos são retomados, como visto na tomada 253 [6min16s], na qual a pessoa que jogava um balde de água na rua e estava até então paralisada, retoma seus movimentos.

Na tomada seguinte, a câmera novamente toma a ocularização da personagem (ou do bebê), em um enquadre que evidencia a primeira pessoa narrativa (embora o corpo do homem esteja fora de campo), ao mostrar em *contra-plongée*, uma outra pessoa olhando para a câmera, assustada. O espectador, claramente, se torna o homem que se suicidou, mas com uma ação onisciente, pois ainda enxerga o que acontece ao seu entorno. A penúltima tomada do videoclipe, 255 [6min24s], em um plano geral com enfoque objetivo, exhibe o átrio do prédio, com uma pessoa caminhando para a rua carregando uma espécie de plástico. No plano 256, que encerra a filmagem, a câmera volta à primeira pessoa. A personagem que carregava o plástico no plano anterior, cobre a câmera, e ouvem-se ruídos do plástico. O frame fica todo escuro, mas ainda com o efeito de chuviscos. Uma voz sem origem definida, com efeito de ecos, diz “A memória é uma ilha de edição. Câmara de ecos”, enquanto a música se encerra.

#### **4. Recursos expressivos e narrativos**

Alguns estudos aprofundados sobre análise específica de videoclipes consideram a relação entre áudio e imagem inseparáveis na dissecação do audiovisual, principalmente no caso da música pop. A exemplo disso, Claudiene Carvalho, em seu artigo “Sinestesia, ritmo e narratividade, Interação entre mú-



Plano 248

Plano 253



Plano 255

Plano 256

sica e imagem no videoclipe”, cita as idéias de Andrew Goodwin, que trilha uma proposta diferente da que sigo e analiso neste trabalho. Porém, por serem interessantes pontualmente quanto à relação entre imagem, áudio e letra da música, comento-as aqui, de forma simplificada.

Para Carvalho (2008), não se pode desconsiderar que a composição do videoclipe se dá na relação entre imagem e som, devendo, portanto, considerar a narratividade do videoclipe a partir deste entrosamento. Para avançar na análise desta relação, ela cita os estudos de Goodwin (1992), o qual explora a relação entre imagem e mensagem da letra da música nos videoclipes:

A partir deste recorte ele nota três tipos de relação: 1) Ilustração: a narrativa visual conta a história da letra da canção; 2) Amplificação: o clipe introduz novos elementos que não entram em conflito com a letra da canção, mas associa novos sentidos e 3) Disjunção (intencional ou não) imagem e letra não têm nada em comum. Essa classificação não prevê categorizações estanques e admite os modelos mistos, assumindo, inclusive, a possível necessidade de criar outras classificações para abarcar formatos, que não foram contemplados nos modelos apresentados. (CARVALHO, 2008: 7)

Considerando, provisoriamente, a metodologia acima, poderíamos considerar o videoclipe de “O Salto” como uma relação de amplificação, semeada



por toques de disjunção, uma vez que a letra da música não trata diretamente das imagens exibidas no visual, embora sejam próximas. Todavia, Carvalho considera que

A chave de acesso ao videoclipe não está nas narrativas habituais do cinema e da televisão, porque encontra-se no ritmo, ou seja, numa narratividade construída a partir do encontro tenso entre ritmo musical e ritmo imagético. (...) O ritmo, no videoclipe, não é nem especificamente sonoro, nem visual. (CARVALHO, 2008: 11)

Embora fosse interessante considerar, como sugerido acima, a relação entre a música, ritmo e as marcas enunciativas observadas nas imagens e recordadas pela linguagem cinematográfica, restrinjo-me à metodologia de análise proposta por Tarín, no trabalho “*El análisis del texto fílmico*”, ainda que a peça analisada seja um videoclipe pop.

#### **4.1. Narrador e enunciação**

Podemos considerar que o clipe analisado segue o modelo hollywoodiano, que busca ocultar a presença enunciativa, criando uma falsa idéia de realidade, através do encadeamento de planos, seleção de elementos no profílmico, enquadramentos, entre outros recursos. Dessa forma, pretende-se que o narrador ocupe uma função de meganarrador, permitindo assim o espectador se identificar com um sujeito transcendental onisciente, que tudo vê, tudo ouve, ocultação enunciativa muito comum nos filmes norte-americanos da atualidade.

No entanto, as marcas enunciativas que configuram essa linguagem transparente, essa impressão de realidade no cinema, são um pouco diferentes aqui no videoclipe. Ritmo muito acelerado e cortes repentinos de planos com diferentes enquadramentos, que no cinema denunciariam o narrador, em “O Salto” não prejudicam a ocultação enunciativa. A trilha sonora, que segue durante quase todo o clipe, preenche essa eventual lacuna, costurando os planos, cortes e elipses, e devolvendo a enunciação para o meganarrador.

Dessa forma, no videoclipe analisado, temos um narrador onisciente na maioria dos planos, como logo na abertura, onde a animação pressupõe uma realidade fantástica e impossível ao ser humano. O espectador, aos poucos, toma conhecimento do drama vivenciado no espaço diegético da personagem. Em alguns planos, porém, temos a enunciação delegada à televisão e à personagem principal.

No primeiro caso, um exemplo ocorre no plano 2 [0min19s], com a câmera fixa e objetiva dentro da televisão. Quem narra a história, neste momento, é

a própria televisão, a qual, durante as eleições de 1990, teve um papel fundamental. Neste plano, a tevê narra que Collor chegou ao poder, assim como ela (a mídia personificada) planejou. Esta importante marca enunciativa se repete uma vez mais nessa seqüência e é recuperada na seqüência final, nos planos 196 [5min02s] e 204 [5min13s], quando a câmera se torna novamente fixa e assume a visão de duas tevês dentro da vitrine, olhando a personagem com um enfoque objetivo. Nestes exemplos, observamos também que os ruídos sonoros emitidos pelas tevês se sobrepõem à trilha sonora, diferentemente do observado no restante do videoclipe, evidenciando uma ruptura.

Por outro lado temos também uma enunciação delegada à personagem, vista nos planos 8 [0min37s], 142 [3min56s], 254 [6min18s] e 256 [6min27s], quando a câmera assume a ocularização do homem. Essa fusão de duas posições enunciativas faz com que, através dos dois últimos planos deste exemplo, o espectador seja trazido à força para a realidade diegética, ao assumir o ponto de vista destes enfoques subjetivos. Durante todo o clipe, o espectador esteve alheio aos problemas da personagem, mas agora, com as pessoas olhando diretamente para a câmera, aquele leitor passivo pode sentir o drama narrado. E, impedido pelo plano *contra-plongée* das tomadas, nada pode contestar a solução encontrada pela personagem. O homem e o bebê estão mortos, sem ação.

#### **4.2. Elementos espaciais, temporais e cênicos**

Durante o tempo diegético, o homem habita três locais: o cômodo, que é visto apenas na primeira seqüência, o hotel do subúrbio e a rua. Durante essa progressão espacial, uma primeira relação que pode ser feita é em relação à claridade *versus* escuridão destes ambientes. No cômodo há luz, inclusive luz natural, preenchendo o ambiente. Há também ventilação para um espaço de tamanho razoável. As cores do cômodo são diversificadas. Por falar nelas, desde estes primeiros planos percebemos que a imagem do videoclipe possui cores bastante saturadas, inclusive nas tomadas do grupo musical, conferindo às imagens um aspecto carregado.

Com o passar do tempo, o homem começa a habitar espaços mais escuros, entrando cada vez mais na escuridão, fato que se iniciou quando foi ao escritório do administrador do prédio através de um corredor todo escuro receber sua demissão. No plano 2 [1min09s], uma tomada *plongée* mostra uma grande sombra encobrindo a cidade, enquanto a letra da música, paralelamente, explica: “Minha casa se foi, como fome em banquete”. No quarto do hotel, sem planos gerais para contextualizar todo o espaço, planos detalhe e primeiríssimos planos nos remetem um espaço abafado, sem cor, já que todas as tomadas são feitas à noite e, inclusive, sem luz: no plano 101 [3min10s], a tomada em

*plongée* mostra uma lâmpada minguante, fornecendo pouca luz para o homem. Sem forças para seguir em frente, a personagem se entrega às bebidas e à escuridão. Na rua onde dorme com o bebê, ainda que seja ampla, há ausência total de luz, exceto pelas luzes vermelhas da polícia. O desfecho, como sabemos, se dá no plano 256 [6min32s], com o *frame* todo escuro.

Embora a personagem tenha desistido de buscar a luz, o meganarrador avisava que era necessário resistir. Objetos como a lâmpada do quarto e o abajur da recepção do hotel indicavam que ainda havia energia em que se sustentar, enquanto a frase pichada na parede advertia: “O fraco não alcança sua meta”. Duas ocasiões mostram fontes de luz diretamente: na segunda tomada com o grupo musical, uma panorâmica parte de refletor, produzindo inclusive *lens flare*<sup>3</sup> na imagem; e no plano 97 [3min03s], enquanto o homem procura por emprego, um *frame* todo é preenchido com luz. Outro objeto importantíssimo é a televisão (que é também, de certa forma, uma fonte de luz), reproduzida em vários espaços: no cômodo, na rua, no bar. Ela personifica a mídia, porta-voz do governo e divulgadora dos rumos que a narrativa toma.

Não há identificação clara da duração do tempo diegético. Mesmo que o videoclipe traga várias elipses temporais, quase intercaladas plano a plano, poucos são os exemplos em que podemos observar significação. A maioria das elipses trata apenas de recortar a história para caber na duração da trilha sonora. No entanto, é importante destacar um aspecto temporal: a partir do plano 210 [5min17s], o tempo diegético se congela para a personagem, exceto em suas ações e a imagem exibida pelas televisões da vitrine. A partir deste ponto, até o retorno das ações no mundo diegético, nada mais que ocorre ao entorno do homem importa; para ele tudo está parado, sem ação. A ocularização, embora esteja ainda sobre o domínio do meganarrador, tem uma mescla de primeira pessoa, pois o espectador, igual à personagem, vê tudo congelado. Quando o homem suicida-se e as ações voltam ao normal, a exibição de Collor nas tevês some, evidenciando que aquelas imagens segmentadas falavam diretamente à personagem principal. Com a morte, o homem resolve seu problema. Não há mais dificuldades financeiras, não há mais Collor, não há mais imagem nas tevês que digam o que fazer e o que não fazer.

Por fim, ainda que pouco ouvidos durante o clipe, os sons de procedência interna aparecem em momentos determinantes: no início, antes mesmo da trilha sonora começar, temos o homem no cômodo, onde se pode escutar latidos de cachorro, sirenes e o som da tevê, determinando que aquela cena era um

<sup>3</sup>*Lens flare* é um efeito ótico resultado de reflexos internos nas lentes de equipamentos de captura de imagem, como câmeras de vídeo e fotografia, apontados para fontes de luz como o sol. Ele se apresenta como uma série de círculos coloridos alinhados.

momento regular da vida da personagem. Com a música em *off*, os sons que se sobressaem são para marcar capacidade de transformação: sempre quando há a imagem de uma televisão é possível escutar o som proveniente, marcando o poder da televisão sobre a música e também sobre o homem, inclusive quando o tempo diegético é congelado, conforme comentado no parágrafo anterior. Essa função plástica discursiva pode também ser verificada quando o homem, bêbado, volta ao hotel. Nesta seqüência, em que ele começa a desistir de sua vida, os sons da discussão com as pessoas do hotel é audível também sobre a música. No final do clipe, enquanto o homem está caindo, alguns ruídos de aceleração, que se tornam mais agudos à medida que ele se aproxima do chão, marcam a dramaticidade da cena (assemelhando-se ao barulho de uma bomba caindo) e culminam em um som de explosão associado à imagem das ondas. Estes sons se aproximam de uma função sonhadora, entregando à personagem a resolução de seus problemas.

Semelhante ao que ocorre com o narrador, os planos utilizados no videoclipe seguem, em geral, o padrão da linguagem cinematográfica clássica norte-americana: apresentação da história com relações de causa-efeito a partir de panorâmicas gerais e posterior aproximação feita por planos mais recortados, até chegar a um primeríssimo plano ou a um plano detalhe. Em “O Salto”, há excesso de utilização de planos detalhe, principalmente nas ocasiões em que há resoluções na história narrada, como no plano 20 [1min05s], quando é demitido, plano 42 [1min35s], aguarda o atendente do centro de apoio ao trabalhador pesquisar ao computador e, claro, no copo de bebida, em vários planos durante o clipe, momentos em que o personagem vai se rendendo.

## 5. Interpretação

Para Bernardet (1980: 148), “a ternura ou a tristeza não são expressas pelo filme, elas resultam da reação do espectador diante da justaposição de duas imagens”. Uma vez que os elementos constitutivos da linguagem audiovisual não têm em si significação pré-determinada, mas dependem da relação que se estabelece com outros elementos, temos na montagem um grande poder de significação, a exemplo da escola cinematográfica soviética, que primava a estrutura da montagem como produtora de idéias.

Neste videoclipe, temos um leve toque desta produção de significado através das enunciações delegadas e seleção de planos e enquadres. Estes recursos foram inteligentemente utilizados na premiada montagem do videoclipe para configurar a opinião do autor, que obviamente existe, mas é oculto e composto pelo grupo musical, diretor, editor, gravadora etc. A brutalidade com que o plano Collor foi imposto na sociedade deixou seqüelas que são lembradas no

vídeo e jogadas na cara do espectador brasileiro que, conhecidamente, tem memória curta e releva, principalmente, os problemas sociais a que é exposto.

“O Rappa”, banda conhecida pela sua temática urbana e crítica social, leva esta preocupação para o relato narrado no videoclipe e também para sua produção. Gutti Fraga, ator convidado que interpreta a personagem no videoclipe, é fundador do grupo de teatro “Nós do Morro”, criado no morro do Vidigal (RJ), em 1986. Além da arte teatral, o grupo evoluiu para o desenvolvimento de projetos cinematográficos, com a participação de seus atores em filmes como “Cidade de Deus” (Fernando Meirelles, 2002). Outros personagens do videoclipe também são interpretados por atores deste projeto artístico e social.

A realidade que a sociedade brasileira viveu na década de 90 foi exaustiva. Várias empresas fecharam seus negócios com o congelamento dos ativos financeiros e dos preços, com posterior abertura comercial. O país foi invadido por produtos importados, soterrando as empresas nacionais. As pessoas sofreram com o confisco de suas reservas financeiras, principalmente os aposentados. Porém, a população do país esquece e perdoa. “A memória é uma ilha de edição...”, enuncia outro narrador, no final do clipe. Este verso provém de um poema de Waly Salomão e tenta elucidar a mensagem do autor.

Pouco mais de dez anos depois, época em que o “O Salto” foi filmado, o país vivia problemas semelhantes à diegese do clipe, mas nem se lembrava da experiência passada. A sociedade, passivamente, aceita o que o governo postula e o que as televisões transmitem. E ainda hoje essa situação se reproduz. A resposta à pergunta que a letra da música traz, ainda está para ser decidida: “O que farias tu? Se espatifaria, ou viveria o espírito santo?”

## **6. Anexos**

### **6.1. Anexo 1**

Letra da música: O Salto

Composição: Carlos Pombo / Marcelo Lobato / Marcelo Falcão /  
Lauro Farias / Xandão

As ondas de vaidade

Inundaram os vilarejos

E minha casa se foi

Como fome em banquete

Então sentei sobre as ruínas

E as dores como o ferro

a brasa e a pele  
Ardiam  
Como o fogo dos novos tempos  
Ardiam  
Como o fogo dos novos tempos  
E regaram as flores do deserto  
E regaram as flores com chuva de insetos  
E regaram as flores do deserto  
E regaram as flores com chuva de insetos  
Mas se você ver  
Em seu filho  
Uma face sua  
E retinas de sorte  
E um punhal reinar  
Como o brilho do sol  
O que farias tu?  
Se espatifaria  
Ou viveria  
O espírito santo  
Se espatifaria  
Ou viveria  
O espírito santo  
Aos jornais  
Eu deixo meu sangue  
Como capital,  
E às famílias  
Um sinal, um sinal, um sinal...  
À corte eu deixo um sinal...  
E regaram as flores  
Do deserto

E regaram as flores  
Com chuva de insetos

## **6.2. Anexo 2**

- Ficha técnica e artística
- Título: O Salto
- Produtora: Twister Studio
- Ano de produção: 2004
- Nacionalidade: Brasileira
- Direção: Bruno Murtinho e Sérgio Schmid
- Edição: Pedro Amorim
- Elenco: Gutti Fraga (personagem principal)
- Duração: 6min45s
- Banda: O Rappa
- Músicos: Marcelo Falcão (vocal) / Alexandre Menezes (guitarra) / Lauro Farias (baixo) / Marcelo Lobato (bateria).
- Gravadora: Warner Music

## **7. Bibliografia**

ALMANAQUE Folha de S. Paulo, *Cronologia Brasileira, anos 60*. Disponível em: <http://almanaque.folha.uol.com.br/brasil60.htm>. Acesso em: 10 jul. 2008.

AUTRAN, Arthur. *Brevíssimo panorama do Cinema Brasileiro nos anos 90*. Disponível em: <http://mnemocine.com.br/cinema/histindex.htm>. Acesso em: 10 jul. 2008.

BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1980.

- CARVALHO, Carlos Eduardo. *As origens e a gênese do Plano Collor*. Disponível em: [www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-6351200-6000100003&lng=&nrm=iso&tlng=#\\_ednref20](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-6351200-6000100003&lng=&nrm=iso&tlng=#_ednref20). Acesso em: 10 jul. 2008.
- CARVALHO, Claudiene. *Sinestesia, ritmo e narrativa/Interação entre música e imagem no videoclipe*. Disponível em: <[http://www.compos.org.br/data/biblioteca\\_395.pdf](http://www.compos.org.br/data/biblioteca_395.pdf)>. Acesso em: 20 jul. 2008.
- MÜLLER, Leonardo. *Fernando Collor de Mello: O Vencedor do Big Brother Brasil 1989*. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 28., 2005. Rio de Janeiro. Anais... São Paulo: Intercom, 2005. CD-ROM.
- O SALTO. Direção: Bruno Murtinho e Sérgio Schmid. Edição: Pedro Amorim. Intérprete: Gutti Fraga e outros. Rio de Janeiro: Twister Studio, 2004. Videoclipe. Disponível em: [http://www.twisterstudio.com.br/pt\\_vid\\_o\\_rappa.html](http://www.twisterstudio.com.br/pt_vid_o_rappa.html). Acesso em: 11 jul. 2008.
- TARÍN, Francisco. *Guía para ver y analizar Arrebato*. Valencia, Nau Llibres e Octaedro Editorial, 2001.
- TARÍN, Francisco. *El análisis del texto fílmico*. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/tarin-francisco-el-analisis-del-texto-filmico.pdf>. Acesso em 13 jul. 2008.