

Área de formação do
Instituto Politécnico do Porto
para atribuição de Título de Especialista:

Artes da Imagem
CNAEF:213

Área de educação e formação: Audiovisuais e Produção dos Media

José Nuno de Abreu Tudela de Almeida Dias

Videos Musicais de Nuno Tudela 1993 - 2009

Obra em análise: *Mão Morta - Müller no Hotel Hessischer Hof* (1998/2006)

“O médico mostra-me o filme É ESTE O SÍTIO

VEJA POR SI

(...)”.

Heiner Müller

Índice

Introdução	4
Parte I – História e futuro	6
1 – O papel do vídeo musical	6
2 – Breve história	6
3 – O contexto em Portugal	8
Parte II – Estética e autoria	10
4 – Elementos para um vídeo musical	10
5 – Notação de géneros	11
6 – Públicos alvo	13
Parte III - Identidade e autoria	13
7 – Relação entre músicos e a realização	13
8 – O papel das editoras	14
Parte IV – Da ideia à entrega final	15
9 – Escuta e découpage	15
10 – O guião e o storyboard	16
11 – Elaboração de um orçamento	16
12 – A escolha de locais	18
13 – Meios de produção	18
14 – Constituição de uma equipa	19
15 – Edição e pós-produção	20
16 – Publicação, distribuição e difusão	21
PARTE V – o filme em análise	22
17 - Müller no Hotel Hessischer Hof	22
Bibliografia	35
Publicações	35
Filmografia	35
Webgrafia	35
Anexos	36

Introdução

No âmbito da prova para título de especialista em Áudiovisuais e Produção dos *Media*, à qual me proponho, pretende-se fazer uma reflexão sobre o vídeo musical, desde a sua realização à pós-produção, dentro de um contexto nacional e em como a sua importância pode influenciar o ensino do audiovisual. Um vídeo musical é também uma curta metragem com características peculiares onde o papel da música ganha o primeiro plano. Por esta razão, pretende-se também estabelecer uma relação com a produção cinematográfica.

O texto divide-se em cinco partes. Na primeira, contextualiza-se o vídeo musical numa tentativa de definição e enquadramento histórico internacional e nacional. Na segunda e terceiras partes, seguindo uma lógica de separação estrutural definida na obra de Rabiger (2004), dividiu-se as questões relacionadas com a estética das de identidade na autoria da criação de vídeos musicais. Esta separação fundamenta-se na associação da autoria de decisão autónoma, e da influência direta de terceiros no ato de criação. A quarta parte faz uma revisão das metodologias de trabalho para um vídeo musical com breves reflexões à sua relação com as da produção cinematográfica. Na quinta parte, faz-se uma reflexão mais detalhada do filme “Müller no Hotel Hessischer Hof”, a obra que se propõe para estudo e discussão, e que se entende apresentar como exemplo resultante de toda a experiência anterior do seu autor, e que se considera pertinente para abrir a discussão dos aspetos técnicos, das opções de realização e da pós-produção (dando especial importância à montagem).

“Müller no Hotel Hessischer Hof” foi uma obra de importância vital para a afirmação do seu autor, uma vez que é a primeira que tem distribuição nacional em edição vídeo comercial. Para além disso, foi o primeiro trabalho de longa duração que realizou, um ano depois de ter recebido um dos prémios mais importantes na área do vídeo musical: o Prémios Blitz.

Tratando-se de um filme feito na década de 90, ainda com equipamento de vídeo analógico, pode parecer desatualizado perante os avanços tecnológicos ocorridos nos últimos anos. No entanto deve ser visto como uma obra que resulta de um processo experimental e como tal obedeceu a uma lógica de construção que é herança de experiências adquiridas. Como em qualquer processo de aprendizagem, a experimentação deve ser uma prática dominante. Este filme foi a oportunidade de pôr em prática processos e ideias que foram sendo testados em

ambiente profissional. Porque se trata de um laboratório vivo, a produção de vídeos musicais permite e promove as ideias. Esse potencial deve ser considerado no universo pedagógico mantendo -o sempre numa relação estreita com o mundo profissional.

Defendendo a ideia que a criatividade deve ser estimulada pela imaginação, apresenta-se numa obra que, graças à sua singularidade, foi produzida com recurso a uma grande necessidade laboratorial e que recorreu a soluções que resultaram tanto do exercício como da imaginação, uma alternativa ao modelo convencional. “Müller no Hotel Hessischer Hof” não pretende ser um exemplo perfeito mas pela suas condições de produção deve ser vista como uma obra de liberdade criativa, um bom exemplo para estudo e de entendimento para a relação entre a realização e a pós-produção.

Palavras Chave. vídeo musical, documentário, experimentalismo, criatividade.

Parte I – História e futuro

1 – O papel do vídeo musical

O que é um vídeo musical e como deve ser encarado? Um teledisco, videoclip ou vídeo musical pode ser referido como uma sequência de imagens editadas para uma música ou canção. Esta definição poderá ser demasiado redutora face ao investimento que é feito na realização destes filmes. Em geral tratam-se de filmes de curta duração que são feitos para acompanhar uma música ou uma canção mas com objectivos de promoção e, na maioria das vezes, com um sentido comercial. Detentores de uma grande criatividade, dependem na maior parte das vezes do género musical a que estão associados para encontrar a sua identidade. A música ou canção é, e deve ser sempre, a base de trabalho, o primeiro elemento. As imagens surgem da sua interpretação criativa e isso faz com que noções de ritmo, harmonia, cadência ou rima estejam associadas à sua montagem e edição, dando origem a produtos audiovisuais que podem ir da ideia mais simples aos com uma marcada e arrojada componente experimental. Devido à liberdade na utilização de meios de produção e pós-produção, são frequentemente o lugar onde se experimentam técnicas e efeitos, muitas vezes na génese de novas orientações capazes de influenciar até a grande produção cinematográfica¹.

2 – Breve história

Poder-se-á dizer que a essência do vídeo musical está na origem do cinema experimental de vanguardas. Os filmes *Berlim*, *Sinfonia de uma Grande Cidade* de Walter Ruttmann (Alemanha, 1927) e *O Homem da Câmara de Filmar* de Dziga Vetov (U.R.S.S., 1929) podem ser vistos como a génese de um estilo aliado às narrativas experimentais onde a montagem, a imagem e o som tinham um papel fundamental nas gramáticas utilizadas e hoje replicadas, no que se chama vulgarmente como “estética videoclipe”. O filme musical ajudou a congrega outro princípio básico do vídeo musical e que coincide com o primeiro

1. Alguns realizadores de vídeos musicais de referência como o americano Spike Jonze, o francês Michel Gondry, ou os ingleses Anton Corbijn e Cris Cunningham já experimentaram o grande ecrã das salas de cinema como realizadores de longas metragens, tendo sido muito bem sucedidos. Por vezes há também técnicas de efeitos especiais de pós-produção ou processos de filmagem demasiado complexos que antes de serem utilizados pela indústria cinematográfica são ensaiados e experimentados nos vídeos musicais, uma vez que estes se caracterizam pelo seu acentuado carácter experimentalista e de liberdade de criação.

filme sonoro, onde Al Jolson interpretava *Mammy em The Jazz Singer*, espantando as audiências na estreia do filme, no ano de 1927. Foi a primeira vez que uma plateia ouvia a voz cantada em registo síncrono de imagem e encarando a câmara enquanto o fazia. Ao longo de todo o período de ouro do cinema de Hollywood, o género musical foi desenvolvendo técnicas que permitiam o *playback* dos intérpretes, muitas vezes com uma pesada estrutura de produção. Estas consistiam em reproduzir uma gravação prévia da canção no estúdio onde a cena era filmada e com a qual os intérpretes simulavam a canção criando um *lipsync* perfeito para a imagem. Isto permitia também a possibilidade de repetir a canção em cada *take* de imagem sempre com a mesma referência pré gravada. Na maior parte das vezes, os artistas encaravam a objectiva e interpretavam o *playback* assumindo a presença da câmara que correspondia à posição do espectador na plateia de um teatro.

Com o surgimento da televisão nos anos 50 e 60, as emissões recorriam a performances em direto a partir de um estúdio onde os artistas interpretavam as músicas e canções “ao vivo” para as câmaras, assumindo igualmente o olhar directo para a objectiva, como se a interpretação fosse directamente para cada telespectador, transformando o mundo numa plateia global. Nesta altura, os vídeos musicais utilizam o mesmo dispositivo cénico. Os artistas assumem o papel do cantor que interpreta a canção para a câmara e são quase sempre meros registos resultantes das suas actuações em estúdio.

Por volta desta altura, os mega grupos de pop-rock como *The Beatles* experimentam a produção cinematográfica mais ou menos narrativa, mais ou menos experimental, como forma de promoção dos seus repertórios. Por outro lado, os *The Rolling Stones* estavam frequentemente associados à produção de documentários ao estilo de cinema direto pela mão de realizadores como Robert Frank ou Jean Luc Godard e que ensaiavam os seus discursos cinematográficos com as suas câmaras nos *backstage* dos concertos e *tournées*. Nestes últimos casos estamos perante um modo emergente do documentário que utiliza o mundo da música como cenário para narrativas mais ligadas ao cinema direto.

Mais tarde, nos anos 70, a produção dos vídeos musicais ganha nova expressão, resultado da evolução e simplificação técnica dos meios de produção. As câmaras de filmar portáteis de 16 mm e gravadores portáteis que surgem em força ainda nos anos 60, permitem que as equipas avancem para o exterior com um peso de produção mais ligeiro e dão um sentido novo à forma de filmar, agora possível de o fazer com a câmara à mão e ao ombro. As equipas são mais reduzidas e permitem a produção de universos imaginados em *décors*

naturais, dando espaço para o que se poderá chamar de “playback a três dimensões”, onde os atores assumem uma atitude mais próxima das narrativas de ficção com o típico dispositivo da continuidade cinematográfica e com recurso ao corte, inspiração de alguns filmes musicais dos anos 60 ao estilo Lloyd Webber ou Jacques Demy. Os artistas começam a desenhar personagens e protagonizam pequenas histórias por vezes algo *non sense*, fragmentadas ou, por vezes, episódicas e não seguindo nenhuma lógica de estrutura narrativa clássica. Dão lugar ao vídeo como performance narrativa onde os artistas não assumem o olhar direto para a objectiva da câmara, agora “invisível”. No início dos anos 80 surge a *Music Television (MTV)*, que coincide com uma explosão do vídeo musical. Poucos anos mais tarde assiste-se à criação de canais temáticos (musicais) por cabo que popularizam o *media*. Com a sua utilização na internet, assiste-se à verdadeira globalização do vídeo na promoção musical. No que respeita à publicação do género, apenas continuam a existir, ou a serem privilegiadas, as edições de compilações em DVD que algumas editoras ou colecções de autor continuam a lançar internacionalmente, e destinadas a nichos de mercado muito restritos.

3 – O contexto em Portugal

No princípio estava o cinema com umas incursões no cinema musical ou com momentos onde a canção tinha uma expressão popular. Depois surge a televisão e, tal como aconteceu por todo o mundo, os seus estúdios e os seus meios são utilizados para a produção de vídeos com os artistas. Nos anos 60 e 70, as emissões de estúdio proporcionaram diversos registos de grupos pop e rock. No início dos anos 80, com a utilização de câmaras de 16mm, a RTP produziu alguns dos primeiros vídeos (filmes) com intérpretes como Vitorino, Heróis do Mar e António Variações. Estes filmes eram feitos com equipas de realização da própria RTP e geralmente para integrarem o alinhamento de programas de entretenimento das tardes de domingo como “O Passeio dos Alegres”, “Festa é Festa” ou “A Festa Continua” da autoria de Júlio Isidro.

Estamos na segunda metade da década de 80 e o segundo canal da RTP começa a difundir em horário alargado a emissão da Music Box com o programa holandês *Countdown* apresentado por Adam Curry, franchizado pela Music Box (Europa TV), e difundido em diversos países europeus por satélite e cabo. Graças à popularidade que atingiu em Portugal, a produtora holandesa deslocou-se ao nosso país para filmar alguns programas em Lisboa e no Algarve, aumentando a popularidade do que na altura se chamavam os

telediscos ou videoclipes. A produção nacional era ainda escassa. Em 1986, resistia o programa Viva Música, um magazine de novidades musicais, da autoria de Jorge Pêgo, abrindo caminho para que perto do final da década, as editoras reclamassem o papel de clientes para a produção dos seus vídeos musicais. Era frequente recorrer a algumas das produtoras externas, como a Panavídeo, Telecine, que davam os seus primeiros passos na produção, mas tendo como cliente maioritária a própria RTP.

Em 1988, surge uma produtora independente que quebra todas as regras e arrisca numa imagem renovada de filosofia de produção televisiva. A Latina Europa foi responsável pela maioria da produção de vídeos musicais num período de tempo balizado, com os programas Lusitânia Expresso, dedicado à criação vídeo, com Pop Off e mais tarde Spray, dois magazines dedicados à música,. Entre 1990 e 1992 foram rodados mais vídeos musicais que outrora, e formados os realizadores que seriam os responsáveis pela criação de uma nova geração, dando origem a uma maturidade autoral. A MTV Portugal aparece como consequência desta provocação; as TVs independentes tomam noção da importância deste formato e dão origem a programas dedicados². A RTP começa a dar relevo, em espaço de informação, à produção de vídeos musicais que, sob capa de uma obrigatoriedade institucional, ocultam os interesses comerciais das editoras.

O reconhecimento público dos autores dos vídeos musicais teve o período áureo na segunda metade dos anos 90. Na edição dos prémios Blitz de 1996 foi incluída a variante de “melhor vídeo” (numa co-produção com o programa da RTP “Spray”) e que nunca mais se repetiu. No ano seguinte, a TVI associou-se à Compac e nos dois anos posteriores a atribuição dos prémios anuais de vídeos musicais esteve associada à TMN

A televisão, o mais poderoso dos "media", com franco valor acrescentado na equação da divulgação da música, representa, todavia, o mais magro dos pesos na receita nacional da exposição de sons. Sem tradição alguma na arte de bem mostrar o que se faz e ouve, com breves episódios de boa memória no "Vivamusica" de Jorge Pêgo, nos inteligentes "Via Rápida" e "Videópolis" de Álvaro Costa, os atentos "Pop Off" e "Spray", da Latina Europa, ou até nos primeiros programas dominicais do "padrinho de todos" Isidro, a televisão portuguesa nunca entendeu que a cultura pop e, sobretudo a música, é coisa séria e que não implica, necessariamente, apresentadores vestidos à jovem, com linguagem pobre e discurso para batráquio.

(...)

2. A SIC (Sociedade Independente de Televisão) aparece como o primeiro canal privado em sinal aberto. Com a necessidade de inovar e conquistar um público mais alargado, inclui na grelha um espaço de retransmissão da emissão da MTV internacional, com apresentação de Catarina Furtado, concorrendo assim com Sofia Morais, na altura, a pivot do POP OFF na RTP.

*Se, por um lado, fica clara a incapacidade da RTP em entender que para divulgar música não se deve optar pelo luxo asiático de um "Miguel Ângelo Ao Vivo" nem pelo registo "borlinha" do programa (programa?) da Sigma 3, mostra-se também quão perigosa pode ser uma relação não arbitrada entre as editoras e os meios divulgadores. (Nuno Galopim, DN Mais (04/09/1999))*³

Depois disso, o deserto.

Alguns festivais de curtas metragens e outras mostras de cinema ou vídeo, continuam a incluir nas suas iniciativas categorias destinadas ao vídeo musical, revelando-se um dos canais alternativos de exibição e difusão destes trabalhos. Mas no que respeita à edição de publicações dedicadas à produção deste género audiovisual, essa continua raríssima ou quase inexistente.

Atualmente, os canais de difusão via cabo em Portugal competem entre si por grelhas que incluam canais temáticos de música, mas limitam-se a repetir o que a oferta dá, ou seja, MCM pop, MCM top, MEZZO, VH1 classic, Trace Urban, C Music, e o canal MTV nas suas variantes: music, rock, dance e portugal. Todos incluem períodos de blocos compactos de vídeos musicais exibidos por ciclos temáticos ou por autor. Curiosamente o canal que deu origem a toda esta corrente, já não é considerado um canal musical por alguns operadores de cabo, sendo agora o líder da classe dos canais de entretenimento.

Parte II – Estética e autoria

4 – Elementos para um vídeo musical

A primeira fase é a pré produção. Nesta altura ouve-se a música incessantemente com a finalidade de surgirem imagens e ideias para um guião. Auscultam-se os autores da música e da letra quando a há de forma a cruzar todas as referências possíveis para a ideia base. Uma ideia condutora da história. A ligação entre música e imagens é fundamental para que esteja tudo claro na altura de surgir a tal ideia que conduzirá a história. Frequentemente recorre-se a referências já existentes: Em “Budapeste” dos Mão Morta (Nuno Tudela, 1993) misturam-se ideias de Jean Baptiste Mondino do vídeo “Rita Mitsouko - C'est Comme Ça” e

3. in <http://mp2000.no.sapo.pt/ng.htm>

as de Andy Warhol em “Cars - Hello Again”; a ideia base de “Clã – Problema de Expressão” (Nuno Tudela, 1997) foi vendida, à banda e à editora, depois de mostrada a curta-metragem “Le P’tit Bal” (Philippe Decouflé, 1993)³. Literal à letra da canção ou distante da sua significação, de abstracção gráfica ou figurativo, com questões de semiótica complexas ou de um mero retrato do artista a atuar em *playback*, instrumental, com ou sem instrumentos ou ainda com os intérpretes da música a desempenhar de papeis de ficção; em *slowmotion* ou filmado em planos acelerados, usando *clichés* ou um simples texto sobre fundo de cor lisa, muitas são as possibilidades de caminho para a produção de uma ideia que conduza um vídeo musical. Tudo serve, desde que seja coerente e justificado.

5 – Notação de géneros

Quando falamos de géneros musicais e seus códigos estéticos, facilmente se entende que os produtos audiovisuais que lhes estão associados devem obedecer a códigos específicos desses mesmos géneros. Se um vídeo for de música popular portuguesa, deverá conter alguns ícones visuais que remetam imediatamente o espetador para esse universo. Imagine-se que filmamos um tema de fado e o associarmos a imagens a preto e branco de um bairro lisboeta, apelando a um estilo neorealista. Desta forma, não estamos decalcar códigos estéticos que reclamam determinadas *clichés* visuais mas sim, acabamos por obedecer àquilo que é quase instituído como o dever de servir com honestidade um género específico.

Há também os realizadores que se caracterizam por elementos recorrentes nos seus vídeos por trabalharem muito dentro de um género definido. Se há realizadores que preferem trabalhar só com grupos de música *rap* ou *hip hop* é porque dominam a linguagem visual urbana de correntes *street wear*, associados a uma forma de estar e que caracterizam essa forma musical.

Dentro do mesmo género musical podem ainda ser usadas narrativas da imagem que remetam para uma linguagem audiovisual associadas a outros géneros de ficção, muito

4. Os vídeos de referência encontram-se em <http://www.youtube.com/watch?v=BggXhzUhZ94> (“C’est Comme Ça”), em <http://www.youtube.com/watch?v=ET1baJPv3gA>, (“Hello Again”) e em <http://www.youtube.com/watch?v=kIOalGJPmbk&feature=related> (“Le P’tit Bal”).

frequentemente géneros cinematográficos. Tomemos como exemplo o grupo musical Mão Morta que já experimentou vídeos musicais com características de vanguardas artísticas (Shambalah, Nuno Tudela, 1993), pop art (Nuno Tudela, Budepeste, 1993), *nouvelle vague* (Sangue no asfalto, Nuno Tudela, 1995), cinema *noir* (Chabala, Nuno Tudela, 1996), *suspense* (Cão da Morte, Tiago Guedes, 2001).

Por vezes, surgem trabalhos de duração mais longa, compilando trabalhos que seguem uma lógica de complementaridade ou uma unidade autoral. Outras vezes são eles um trabalho único com características de longa duração com complementos do tema que promovem. Exemplo disso é o EPK⁵ “Vitorino La Habana 99” (Nuno Tudela, 1999), onde, os dois vídeos musicais que foram produzidos para o disco, surgem naturalmente inseridos dentro de um filme que contém imagens de estúdio, depoimentos dos músicos e imagens de arquivo articuladas numa narrativa que se pretende documental. Resultando de modo distinto, o EPK “Cuidado com o Cão” (Nuno Tudela, 2001) utiliza um modo documental para acompanhar o percurso de um tema musical, desde a criação nas suas sessões de gravação de estúdio em Vigo, na Galiza, passando pelos dois dias de rodagem do vídeo em Sintra, a sua montagem e pós-produção em Lisboa e concluindo com a estreia do tema tocado ao vivo, na apresentação do álbum, em Coimbra. Pelo meio podemos ver depoimentos dos protagonistas das várias fases de existência do tema em questão, “Cão da Morte” dos Mão Morta.

Outros modos documentais são ainda possíveis para além dos simples registos ao vivo, como acontece com o documentário “Brava Dança” (José Francisco Pinheiro / Jorge Pereirinha Pires, 2007), um filme biográfico do controverso grupo português Heróis do Mar, com depoimentos, imagens de arquivo de particulares e TV e ainda excertos ao vivo e dos vários vídeos musicais do grupo, alguns deles da autoria dos autores do documentário, tornando-os assim em participantes através de incursões no modo participativo.

5. EPK (*Electronic Press Kit*), nome dado a um vídeo para promoção discográfica. Feito para ser enviado para os meios de comunicação, geralmente encomendado a uma produtora audiovisual que garanta a existência de *video bits* de entrevistas para que as televisões possam usar. Pode mesmo ser um programa de média duração (15 a 20 minutos) contendo entrevistas e excertos dos bastidores das gravações e contendo parcialmente ou na íntegra os vídeos musicais feitos para o lançamento da promoção. Geralmente é considerado um complemento de promoção, de importância inferior à dos vídeos musicais por ter uma exposição inferior ou uma existência mais efémera.

6 – Públicos alvo

O espetador do vídeo musical é o fã do artista. A criação de um vídeo rege-se pela obediência dos códigos e *clichés* do género musical para servir um público específico. Hoje já se encontram crianças como público alvo de alguns temas que atingem grandes níveis de vendas, obrigando os produtores musicais a criar produtos complementares. O público alvo pode ir desde o regular espetador de televisão, ao utilizador ocasional de meios de transporte coletivo, assim como aos frequentadores de locais públicos como bares ou discotecas. Com a democratização do acesso e aquisição de meios tecnológicos, o público preferencial tornou-se o normal utilizador de um computador pessoal. Assim, ligada à internet, qualquer pessoa pode aceder a redes sociais que difundem vídeos musicais, com mais ou menos liberdade, respeitando mais ou menos os direitos de autor e conexos. Contudo, os canais de cabo continuam a ser o cliente preferencial, com as suas políticas e estratégias de audiência e os seus objetivos de recrutar os seus próprios fieis seguidores.

Parte III - Identidade e autoria

7 – Relação entre músicos e a realização

A troca de ideias acontece normalmente numa reunião prévia com os músicos e não é de dispensar. As ideias que os músicos puseram no seu ato de criação podem servir de interruptor para as ideias se organizarem no *storyboard*. Em “Mão Morta - Budapeste” (Nuno Tudela, 1993), a primeira reunião aconteceu entre duas pessoas que nunca tinham encontrado antes; as ideias de Adolfo Luxúria Canibal, o carismático vocalista do grupo, não eram da mesma natureza das da realização. O primeiro queria um corpo feminino, nú, com uma estrada pintada por onde simular o estúdio de uma TV húngara onde os músicos actuavam parecendo bonecos circulava uma miniatura de um Trabant⁶. Em contraponto o realizador propôs uma cena do ambiente retro de um estúdio de uma TV húngara, onde os músicos actuavam parecendo bonecos mecânicos. As ideias pareciam não se enquadrar. No entanto, a liberdade que é permitida às estruturas narrativas dos vídeos musicais permitiu que ambas as situações apareçam no vídeo e ninguém questiona como foram lá parar.

6. O *Trabant* é um carro económico, muito popular, construído e foi produzido durante trinta anos, sem grandes alterações, na extinta Alemanha Democrática. Feito com uma carroçaria de plástico e um motor de dois tempos. Continua a ser um símbolo do antigo bloco de leste.

Estas reuniões criam uma distinção de comportamento entre duas categorias de artistas: os também autores e os apenas intérpretes. Sérgio Godinho, autor, na sua reunião de pré-produção para o vídeo “Dancemos no Mundo” (Nuno Tudela, 2000), ao ver o *storyboard* preparado pelo realizador avisou que não estava de acordo com as ideias propostas para o vídeo, onde o cantautor iria aparecer a fazer um *playback* que era interrompido ocasionalmente por uma agitação. Ao seu lado surgiram a flutuar elementos gráficos (notas musicais e claves de sol). Só no final do vídeo daríamos conta que ele era um boneco a cantar dentro de uma bola pisa-papéis com líquido. Sérgio Godinho, para além de não ser grande entusiasta da ideia, chumbou liminarmente a utilização de claves de sol. Sugeriu a utilização de granadas, metralhadoras e outros elementos bélicos em substituição. Este impasse aconteceu na semana anterior às rodagens do vídeo e a ideia base sofreu uma remodelação total⁷. Mas isto não deve ser considerado como controle das ideias criativas, até porque a nova proposta foi aceite sem restrições. Uma coisa é liberdade criativa; por oposição, estamos debaixo do controlo total das ideias como pode acontecer com algumas editoras discográficas.

8 – O papel das editoras

Por vezes, as editoras podem ter um papel decisivo no corte final da obra. Este era o caso da EMI MUSIC (Portugal). A experiência de se trabalhar com uma editora tendo esta um papel de cliente na decisão do corte final acontecia de forma assumida pela EMI Music (Portugal). A aprovação final cabia quase sempre a David Ferreira (CEO da EMI) que marcava nos escritórios da editora um visionamento para aprovação, no dia da entrega final, deliberando a sua decisão. Houve situações, como num vídeo de Rui Veloso, em que a proposta final foi simplesmente recusada e propostas novas filmagens, com um novo guião. Para o vídeo dos Clã “Sopro do Coração”, foi solicitada a terceiros uma reedição do material filmado por haver opiniões distintas por parte da editora perante a proposta do realizador.

Depois destes acontecimentos, a editora passou a enviar regularmente um *A&R*⁸ ao local das filmagens sob o pretexto de estar a acompanhar o músico. Na verdade, estava lá para

7. A ideia inicial de rodar em estúdio só com o cantor e uma modelo foi totalmente abandonada e no espaço de uma semana surgiu numa ideia muito mais ambiciosa, toda rodada em exteriores e com figurantes contratados.

garantir a forma como a imagem do artista era registada, tal como os criativos e os *copies* das agências publicitárias o fazem quando visitam os *plateau* de *spots* comerciais. Se o A&R não pudesse estar presente, eram enviadas directrizes sugerindo formas de filmar ou mesmo enquadrar os artistas quando o *briefing* inicial deixava algumas dúvidas⁹.

Mas houve uma situação que quebrou todas as regras de negociação, a tal excepção. O vídeo Rui Veloso – A Paixão (de Nicolau da Viola) feito apenas em 2001¹⁰, foi encomendado ao realizador, como habitualmente, pela editora EMI Music Portugal e não pelo artista. Mas ao contrário do que era normal acontecer, o artista não iria estar presente na reunião inicial. E por mais estranho que pareça, o realizador nem chegou a conhecer o artista em questão. O pedido foi feito para a execução de uma ideia pré concebida pela editora: o vídeo iria obedecer literalmente à história que a letra da canção canta. Como sugestão seriam contratados dois atores que fariam os papéis dos namorados em rutura, descritos na letra de Carlos Tê.

Parte IV – Da ideia à entrega final

9 – Escuta e *découpage*

Para o desenvolvimento da ideia deve-se fazer a construção do esqueleto ou da estrutura fílmica do tema a trabalhar. Numa primeira fase, faz-se a escuta da música e análise da letra da canção. Esta pode ser feita com o recurso a um cronómetro se se quiser ser mais rigoroso. Um documento em papel com a transcrição da letra da canção (anexo J) pode ser útil para começar o processo de organização estrutural, dos planos a filmar, inspirado no processo de *breakdown* de um argumento como se faz no cinema de ficção.

8. *Artists and Repertoire* (A&R) é o departamento de uma companhia discográfica responsável pela seleção e recrutamento de novos artistas. Em Portugal, as multinacionais como a EMI Music, a Universal, BMG Ariola e Sony Music, têm responsáveis que trabalham exclusivamente com os seus artistas nacionais.
9. Aquando da realização do vídeo “Clã - Problema de expressão” (1997) e na impossibilidade de se deslocar ao Porto onde iria ser rodado o vídeo com a banda, Maria João Fortes da EMI Music enviou um fax à produção a sugerir alguns ângulos de filmagem e a pedir para não se filmar o *playback* totalmente em língua gestual. Esta última sugestão já tinha sido ponderada pela realização na reunião com os músicos na editora (ver DVD dados anexo).
10. O tema foi lançado dez anos antes para o álbum “Mingos e os Samurais” (1991) mas na altura apenas o tema Porto Covo teve direito a vídeo musical. A pretexto do álbum de carreira “O Melhor de Rui Veloso - 20 Anos Depois” (2001), a editora decidiu que já era hora de existir vídeo musical para um tema que se tinha tornado tão popular e nunca tinha tido esse elemento de promoção. Aconteceu o inverso da habitual escolha do tema para promoção: foi o sucesso já confirmado da música que deu oportunidade que o vídeo fosse criado e não a aposta numa música que potencialmente se revelaria um sucesso junto do público (ver DVD dados anexo).

No caso de um vídeo musical pode ter-se duas opções: a *découpage* rigorosa ou uma listagem de planos chave que serão decisivos para a rodagem e darão a possibilidade de improvisar outros planos e pontos de vista no dia das filmagens e decididos no local de filmagem. No primeiro caso, joga-se pelo seguro de uma estrutura pré-definida, não dispensando a necessidade de se fazerem as necessárias *répérages* que darão origem à elaboração de documentos anexos como *storyboards*, planificações e roteiros rigorosos (anexos K e L). Pode-se sempre fazer notas referenciais que serão complementadas com a elaboração de planos novos decididos no local e dia de filmagem. O que há é sempre uma desconstrução da música prévia, a interpretação e transposição da letra nas canções no desenvolvimento da ideia em imagens.

10 – O guião e o *storyboard*

Como se referiu já, a elaboração de um guião, no caso dos vídeos musicais, nem sempre é feita e quando acontece, é pouco utilizado no local de filmagem, por ser este um documento demasiado técnico, e poder comprometer o ritmo das rodagens. Também porque as equipas nem sempre são suficientemente grandes para justificar um documento com este rigor. Já o *storyboard*, devido às suas características visuais de rápida apreensão, é o documento preferencial para trabalhar a ideia. Em conjunto com elementos concretos como uma sinopse e referenciais tais como fotografias, filmes ou mesmo outros vídeos musicais, é através do *storyboard* que se começa por defender a ideia para um *videoclip* junto do cliente. Na maior parte das vezes não se trata de um *storyboard* com a correspondência sequencial do trabalho a realizar, como acontece no caso do cinema. Neste caso, dá-se preferência à representação gráfica de momentos chave do vídeo final, momentos que poderão corresponder a *takes* que irão ser registados e que, depois de alinhados na pós-produção, poderão ser cortados e usados ao longo do vídeo, resultando numa montagem orgânica, ou seja, conforme se vai editando, e sentindo a necessidade da inclusão dessas gravações.

11 – Elaboração de um orçamento

Há duas formas de fazer um orçamento para um vídeo musical. Ou se trabalha com base num valor orçamental ou se avança prioritariamente com a ideia. Na maior parte das vezes, o que acontece é que a ideia tem sempre que se ajustar ao orçamento estipulado. São raras as situações em Portugal que privilegiam uma ideia. Noutras situações, o que está por trás

da decisão é uma vontade de experimentação técnica ou tecnológica. Houve uma época que se ouvia muito a pergunta “vídeo ou película?” e ao fazer esta pergunta um realizador comprometia um orçamento. Os vídeos musicais ganharam este nome por serem maioritariamente gravados em fita vídeo e não rodados em película cinematográfica. Mesmo os que tinham esta sorte, acabavam por se tornar vídeo logo que entravam na fase de pós-produção. Em Portugal, por meados dos anos 90, alguns grupos recorrem a realizadores que estavam ligados a produtoras de publicidade, habituados a trabalhar com meios mais exigentes. Começa uma nova vaga de produção de vídeos musicais filmados em película de 16mm, chegando alguns, mesmo, a serem rodados em 35mm, também possível porque tecnicamente o telecinema era feito para um suporte digital e que simplificava a pós-produção. O vídeo “GNR- Saliva” (Nuno Tudela, 1998) foi filmado em 35mm com a câmara em grua Cyclope¹¹ controlada por computador, do estúdio da Nova Imagem. Foram rodados apenas 18 minutos em negativo de cor e transcritos em telecinema Da Vinci para Betacam Digital. Como referência, o orçamento total do vídeo correspondia apenas ao valor de tabela de um dia de aluguer da grua Cyclope. Criou-se a ideia generalizada que a qualidade de um vídeo dependia diretamente dos meios envolvidos, o que por vezes era um embuste para se deslocarem meios técnicos e humanos, criando, desta forma, uma inflação nos orçamentos. Com os meios digitais de produção, observou-se um retrocesso nesta questão. A acessibilidade dos meios reflete-se também no orçamento dos vídeos musicais. Começam a surgir pequenos produtores e há um segundo *boom* na quantidade de produção. A “voz aos mais fracos” ganha nova expressão e tal como aconteceu na produção musical, as produtoras de audiovisuais vêm chegar ao mercado os independentes com autonomia de produção. Grupos e intérpretes musicais independentes criam a sua própria música e os autores de produtos audiovisuais têm possibilidade de realizar os seus trabalhos com pequenas câmaras digitais e com um *laptop* acabam por dispensar o uso de salas de pós-produção com tabelas de utilização dispendiosas, fazendo assim os vídeo em casa, quase a custo zero¹²

11. A produtora Nova Imagem decidiu fazer um investimento na parceria que tinha com a Neurónio, Lda., usando os meios de estúdio para conquistar as relações de um novo cliente (a EMI Music). A película usada no vídeo resulta dos restos de uma produção de publicidade. A equipa de estúdio era composta quase exclusivamente por funcionários e colaboradores habituais da Nova Imagem (ver DVD anexo). Após esta experiência a editora recorreu a este equipamento outras vezes, como foi o caso do vídeo Mãozinha - Você, realizado por Bruno Niel em 1998 para a EMI Valentim de Carvalho.
12. Ironicamente, o realizador Rui de Brito, proprietário de uma das maiores produtoras de vídeos musicais (SubFilmes), cria uma verdadeira paródia com a lição “como fazer um videoclip sem dinheiro” em Gomo - Feeling Alive, dando a ideia que bastam vinte e uma etapas para se produzir um vídeo musical criativo com um orçamento reduzido.

12 – A escolha de locais

Playback ou narrativo; ao vivo ou em estúdio: Tudo a servir a ideia base pensada para cada vídeo. E tudo isso influencia o orçamento. Podem ser feitas *répèrages* para encontrar um local que vá ao encontro da atmosfera pretendida para o vídeo, seja para o *playback* assumido ou para a produção de pequenas histórias que envolvam os artistas no papel de personagens imaginárias. Por vezes a conveniência de produção dita o próprio guião. Em “Mão Morta - Tu Disseste” (Nuno Tudela, 2001), a banda aproveita um ensaio de um concerto emblemático para a rodagem do vídeo musical. As condições de produção estavam criadas porque esse espetáculo iria ser filmado em multicâmara. Aproveitou-se a tarde de *sound check* para filmar três takes com duas câmaras¹³ do tema na íntegra. O facto de se filmar num ensaio, permitiu a colocação das câmaras em locais que em situação de concerto não seria possível. Apenas um plano de abertura do vídeo tem o público real do espectáculo. Todos os outros planos deste vídeo musical foram feitos em *playback* da banda tocar cada um dos instrumentos¹⁴.

Num país como Cuba em 1999, onde tudo faltava devido ao embargo dos EUA, fazer um vídeo pode ser uma experiência curiosa. A equipa de realização teve apenas um dia para fazer uma *répèrage* à cidade de *La Habana* e decidir os locais em vésperas de filmar. Vitorino Salomé e o seu produtor Paulo Pulido Valente sugeriram alguns locais que haviam sido visitados um ano antes, na altura da gravação do disco em Cuba. E o facto do operador de câmara ser cubano e graças às suas propostas, transmitiu algum conforto e segurança à realização para que nos dias de filmagens houvesse rapidez na escolha do ângulo para enquadrar cada plano.

13 – Meios de produção

A escolha dos meios a utilizar durante a rodagem geralmente resulta das opções criativas que a realização decide. A análise do guião por vezes é antecedida pela análise do orçamento.

13. A editora encomendou o vídeo do registo do concerto para promoção de um disco extra do espetáculo da Aula Magna a incluir na reedição de Primavera de Destroços. Do concerto, sairia um outro clip ao vivo do tema “Cão da Morte”.

14. O mesmo já tinha sido experimentado no espectáculo “Mão Morta - Müller no Hotel Hessischer Hof” (1998), onde foram usadas imagens dos três dias de espectáculo e de algumas tardes de ensaios, permitindo, neste caso, que as câmaras pudessem avançar sobre os intérpretes em cima do palco.

Raras são as oportunidades de se poder decidir o que fazer antes de se pensar o como se irá fazer. A História dos vídeos musicais está plena de exemplos de vanguardas de técnicas ou de ensaios tecnológicos que antecedem a sua utilização em produções mais complexas. A utilização de efeitos visuais foi largamente experimentada antes da sua utilização em filmes de Hollywood. A liberdade criativa e a não exigência de uma lógica narrativa permitiu sempre aos vídeos musicais uma grande autonomia criativa. Com frequência, o orçamento dita as regras. Efeitos produzidos durante o registo são muitas vezes a solução para a economia de meios. Francisco Vidinha experimentou a técnica de balanço de brancos sobre cartões coloridos em vídeos musicais antes de adoptar esta técnica a filmes publicitários, onde a responsabilidade limita a liberdade criativa. O uso de película foi progressivamente abandonado sendo substituído rapidamente pelo formato de vídeo digital. Por outro lado assistimos a uma enorme democratização dos meios. Alguns grupos ou autores decidem a produção própria dos seus vídeos musicais, não tanto por obsessão de controle criativo mas dando oportunidade de experimentar outras linguagens e meios tecnológicos. O vídeo torna-se mais um instrumento de trabalho, já ensaiado de forma performativa em grupos alternativos como os Coldcut ou, de uma forma mais aparatosa, a banda virtual Gorillaz. Em Portugal, os Teratron, grupo composto por ex-elementos dos Da Weasel com o projeto As Cobaias ensaiaram alguns temas em espetáculo com um vocalista virtual, presente em palco numa projeção de vídeo.

Muitos meios tecnológicos e técnicas de apoio à produção tiveram a sua primeira utilização em vídeos musicais. Muitos dos planos com grua ou *steadycam*, usados de forma experimental¹⁵, técnicas de *timelapse*, *stopmotion* foram usadas de uma forma criativa antes das suas aplicações em publicidade ou na ficção narrativa de longas metragens.

14 – Constituição de uma equipa

O orçamento condiciona a constituição da equipa, assim como os meios envolvidos para a produção. E tal como o orçamento depende da ideia, então a equipa tem que corresponder à complexidade ou simplicidade do video musical a fazer. Podemos quase caracterizar as mini e as megaproduções. A equipa é sempre constituída em função do orçamento ou das

15. O plano de abertura do vídeo Cabaret Voltaire "Sensoria" (Peter Care, 1984), utiliza uma grua com movimentos até então nunca vistos.

exigências da rodagem. Há projetos que dependem de uma equipa de imagem do qual fazem parte um diretor de fotografia e um operador de câmara, na maior parte das vezes acumulando as funções. Outras há que exigem o uso de equipas especiais para operar gruas ou *steadycam*, mais parecendo equipas de um *spot* publicitário. Mas na maioria dos vídeos a equipa é reduzida ao mínimo indispensável. Há muitas situações em que o próprio realizador operou a câmara, como foi o caso dos vídeos dos Mão Morta “Sangue no Asfalto” (Nuno Tudela, 1995), “Chabala” (Nuno Tudela, 1996), “Gnoma” (Nuno Tudela, 2004) e “Gumes 5 – O Rei Mimado” (Nuno Tudela, 2004), Da Weasel “Todagente” (Nuno Tudela, 1997), Clã “Problema de Expressão” (Nuno Tudela, 1997), Rui Veloso “A Paixão (segundo Nicolau da Viola)” (Nuno Tudela, 2001)¹⁶. Noutros projetos não se dispensou a existência de um Diretor de Fotografia/Operador de Câmara, como foram os casos: Rui Poças (AIP) em Fúria do Açúcar “Joana Bate-me à Porta” (Nuno Tudela, 1997), MinDaGap “Dedicatória” (Nuno Tudela, 1997), Mão Morta “Em Directo para a Televisão” (Nuno Tudela, 1998); Pedro Emaúz (AIP) em Sitiados “Outro Parvo no meu Lugar” (Nuno Tudela, 1999), Sérgio Godinho “Dancemos no Mundo” (Nuno Tudela, 2000), Vitorino “Alentejanas e Amorasas” (Nuno Tudela, 2002); Leonardo Simões (AIP) em Jorge Palma “Dormia tão Sossegada” (Nuno Tudela, 2001) e ainda Vítor Estevão (AIP) em GNR “Saliva” (Nuno Tudela, 1998)¹⁷.

15 – Edição e pós-produção

A edição de vídeos musicais teve a sua expansão em Portugal numa altura em que a edição profissional destes trabalhos era feita com recurso a uma edição linear *A/B roll*; normalmente dois leitores para um gravador com recurso a um controlador / misturador de edição onde era possível guardar a listagem de todas as decisões de corte e mistura da montagem do vídeo. As imagens eram geralmente registadas em vídeo Pal, em *Betacam SP*, permitindo uma imagem com qualidade *broadcast 4:2:2*¹⁸. Isto era vantajoso para a editor *on-line*, normalmente a cassete entregue ao cliente. A partir daí eram feitas as cópias

16. Cópia destes vídeos disponíveis no DVD data incluído (ver pasta anexos).

17. Idem.

18. A razão de frequência usada para digitalizar a diferença entre a luminância e crominância (Y, R-Y, B-Y) no sinal de vídeo por componentes. O termo 4:2:2 descreve que, para cada quatro amostras do componente Y, correspondem duas de cada componente R-Y, e B-Y, dando mais largura de banda para a cor, comparando com a amostragem 4:1:1.

edição num *master* de primeira geração¹⁹. Esse *master* era o resultado da edição à saída do de segunda geração destinadas às cadeias de televisão para promoção do vídeo musical. Uma cópia de segurança com a mesma qualidade do *master* podia (devia) ser feita caso a listagem de *EDL*²⁰ fosse preservada. Por questões de tempo e ocupação dos meios nas casas de pós-produção, este passo era substituído por uma cópia de segurança de segunda geração, feita a partir da cassete *master*, antes da entrega final ao cliente.

Com a introdução de meios de edição digital, a preservação do *master* de um vídeo musical ganha nova expressão, permitindo aos produtores e autores a tiragem de cópias à saída do editor *off-line*, em tudo idênticas ao *master* destinado ao cliente.

A montagem é o primeiro momento da pós-produção. Muitas vezes, é nesta altura que se encontra o ritmo e o *beat* do vídeo musical. Estes devem inspirar-se na música/canção para se revelarem e não têm que seguir exatamente os da música. Podem funcionar em contraponto mas devem comunicar entre si segundo uma lógica narrativa de som/imagem. A música é sempre o primeiro elemento a ser criado mas o vídeo deve tornar-se uma obra distinta da música. Há vídeos cuja banda de som final difere do original que promove, acrescentando alguns sons de foley ou diálogos²¹.

A pós-produção vídeo é a fase onde os efeitos visuais e de correção de cor dão o acabamento final à obra. Mais uma vez, podem obedecer a modas ou a tendências mas o segredo é usar estes recursos em coerência com o que já foi pensado para a promoção. Isso pode passar por um diálogo com o *designer* que cria a imagem dos elementos de promoção do disco, capa, fotografias e dossiê de imprensa.

16 – Publicação, distribuição e difusão

Os canais de distribuição atualmente são DVD (venda directa, promoções e periódicos ou

19. O resultado final de uma edição, normalmente em formato de uma cassete. Com a difusão *broadcast* por um servidor, pode ser constituído por imagens originais com um ficheiro de decisões de edição inscritas num disco rígido.
20. Sigla para *Edit Decision List*. Uma lista de decisões usada na pos-produção, muitas vezes gravada para uma disquete. Podem ser produzidas durante uma sessão *off-line* para depois se utilizar no processo de edição *on-line*, numa suite na edição final. Os protocolos mais frequentemente adoptados como o CMX 3400 e 3600 permitem a interpretação das decisões de corte de uma edição entre uma larga gama de equipamentos.
21. Na mistura audio do vídeo musical Massive Attack "Karmacoma", não só se ouvem ruídos que não estão na versão do CD como diálogos das personagens que ali aparecem.mais parecendo uma curta metragem.

mesmo nas edições duplas com o CD áudio), TV (RTP, SIC, TVI e os operadores de televisão por cabo); transportes (comboio e avião); internet (Vimeo, Youtube Myspace, Facebook); equipamentos portáteis (PSP, iPhone, iPad). O futuro do mercado do vídeo musical está à imagem do que tem sido a evolução da promoção na indústria da música.

PARTE V – o filme em análise

17 - Müller no Hotel Hessischer Hof

O trabalho que proponho para análise de caso é o video musical de longa duração “Mão Morta – Müller no Hotel Hessischer Hof”. É o filme que resultou do registo do espectáculo que a banda bracarense efectuou em Janeiro de 1997 em Lisboa e que foi editado em VHS pela NorteSul em 1998 e re-editado em DVD em 2008 pela Cobra Discos.

Em 1996, Jorge Silva Melo propõe aos Mão Morta a criação de um espetáculo musical para o pequeno auditório do Centro Cultural de Belém em Lisboa, integrado na homenagem a Heiner Müller, desaparecido em Dezembro de 1995. O que era inicialmente uma sugestão de musicar uma seleção de poemas, rapidamente se transformou num projeto mais ambicioso de espectáculo musical, com uma narrativa e atmosfera próprias e adequadas ao universo do dramaturgo alemão, e “através dos seus textos, a história do próprio Müller” (Junqueira:2004,129).

Do espetáculo fariam parte dezassete temas originais, interpretados pelos Mão Morta e as ideias cénicas foram acordadas por Adolfo Luxúria Canibal, Mariana Otero e a autora da cenografia e guarda roupa, Ana Rita, após várias reuniões entre Lisboa e Braga.

Na proposta inicial que o grupo fez à editora NorteSul, estavam incluídos os registos audio mas também os de vídeo para os espectáculos de Lisboa, que estariam a cargo da Valentim de Carvalho Televisão (VCT). O nome de Nuno Tudela para a realização do filme do concerto no CCB estava na proposta inicial que o grupo bracarense fez chegar à editora. A produtora, para além de deslocar uma *regie* de audio para garantir o registo em vinte e quatro pistas, fez deslocar três câmaras Betacam SP que iriam registar os espetáculos e

ensaios autonomamente²². Os meios técnicos de vídeo deslocados para o local não contemplariam uma operação clássica de multicâmara²³, com monição remota, controlo e mistura de imagem. A edição de vídeo viria numa etapa posterior. A ideia de realizar um concerto ao vivo punha-se como um desafio. A experiência como operador de câmara em concertos multicâmara já tinha acontecido anteriormente, nos espetáculos “Resistência em Loures”(1993), os mega-concertos “Portugal Ao Vivo” e “Filhos da Madrugada”, no antigo Estádio de Alvalade, em Lisboa (nos anos de 1994 e 1995 respetivamente) e ainda no espetáculo “Carlos do Carmo no Coliseu dos Recreios” (Lisboa) em 1995, todos eles como colaborador da Latina Europa, produtora responsável da maior parte da produção audiovisual no universo da música portuguesa²⁴. Como inspiração e referência, surgiram os filmes Woodstock: 3 Days of Peace and Music (M. Wadleigh, 1970) ou The Last Waltz (Martin Scorsese, 1982) onde as incursões nos bastidores do espetáculo fazem parte da estrutura narrativa do filme²⁵. No entanto, interessava muito mais referenciar como modelo o filme *Stop Making Sense* (Jonathon Demme, 1988), onde o alinhamento das canções do espetáculo no palco foi coordenado e pensado em conjunto com a realização, de acordo com o guião do filme. Tal como aconteceu no filme de Demme²⁶, os registos de imagem dos três dias de espetáculo - e algumas das sessões de ensaio de “Müller no Hotel Heschisser Hof”, iriam ser utilizadas na montagem final.

A equipa vídeo ficou formada por quatro operadores de câmara que iriam ser distribuídos da seguinte forma: Pedro Abreu, operador da Valentim de Carvalho Televisão na câmara fixa central em todos os registos, e que fez câmara montada em tripé; na posição lateral direita, operou Nuno Tudela no primeiro e segundo dias e Mariana Otero nos ensaios gravados e no último dia de espetáculo. Na posição esquerda, por vezes sobre tripé mas maioritariamente operada à mão e ombro, esteve João Quaresma, também ele câmara da VCT. Utilizou-se ainda uma câmara doméstica Sony Video8, que recolheu a quase totalidade das imagens de bastidores e algumas das sessões de ensaio e ainda o espetáculo do último dia, numa

22. A VCT não montou uma *regie* multicâmara para vídeo no Centro Cultural de Belém. Os operadores de câmara não iriam ter intercomunicação, ou tão pouco iria haver comandos de realização para os câmaras em tempo real. A solução foi a operação autónoma com orientação planificada previamente pela realização para cada registo feito.
23. Espetáculos onde o modelo multicâmara era usado para misturar a imagem em direto para os ecrãs nas torres laterais ou para serem gravados em fita para uma posterior montagem em pós-produção.
24. A Latina Europa, com sede em Lisboa, produziu para os programas de televisão e depois diretamente para as maiores editoras discográficas portuguesas, a maioria dos vídeos musicais produzidos em Portugal entre 1988 e 1997, sob a realização de Paulo Miguel Forte, António Saraiva, Bruno Neil, Pedro Cláudio, José Pinheiro, António Forte, Jesus Roque, Nuno Tudela, José Abreu, entre outros.
25. Algumas imagens de bastidores e ensaios dos dias de espetáculo no Centro Cultural de Belém são incluídas na edição DVD de 2008 de “Mão Morta - Müller no Hotel Hessischer Hof”, re-editado desta vez pela Cobra.
26. Tal como é referido na páginas web de Wikipédia e Internet Movie Data Base sobre o filme.

posição lateral recolhida do público, em cima do palco, com o objetivo de garantir ângulos que não tivessem sido recolhidos nas sessões anteriores. A qualidade de imagem do equipamento de características domésticas não era exactamente a mesma das três câmaras *broadcast* mas houve à partida a noção que a edição de imagem seria feita com essa premissa.

Tal como foi referido anteriormente, a manipulação das imagens recolhidas estava prevista e valeu uma das câmaras *broadcast* estar desajustada, o que resultou num aumento exagerado do grão de imagem. Estes defeitos apenas detetados na pós-produção, a somar à qualidade distinta da imagem da câmara de video8, revelaram-se instrumentos valiosos nas soluções criativas na fase da edição final²⁷.

O espetáculo iria ter uma hora de duração. A câmara central fixa foi utilizada como *master shot* nas gravações²⁸. Seriam usadas cassetes de 90 minutos nesta posição de câmara, garantindo a totalidade de cada registo, sem pausas e com margem para os dias que o público levaria algum tempo a entrar na sala. Com a utilização de *camcorders* Betacam SP nas posições laterais, a troca de cassette durante o espetáculo iria acontecer inevitavelmente. Havia necessidade de garantir que a troca de cassetes não iria acontecer ao mesmo tempo. Para tal foi dada indicação à equipa para começar a gravar com uma diferença temporal que seria de cerca de 2 minutos, de forma que a troca de cassette pudesse acontecer em momentos diferentes permitindo que a câmara do lado oposto continuasse a gravar durante essa operação.

O balanço final ficou pelos seguintes números: Ratio de filmagem 1:3; total de cassetes de vídeo utilizadas: 21, sendo três de 90 minutos Betacam SP, quinze de 30 minutos Betacam SP e três cassetes de 90 minutos formato Video8 que não só recolheram imagens dos ensaios e espetáculos bem como toda a movimentação de bastidores, incluindo todos os ensaios anteriores aos que já estavam destinados a registo vídeo e audio.

27. O filmes de Oliver Stone, *J.F.K.* (1991) e *Natural Born Killers* (1994), serviram de inspiração para que, na montagem de , fossem utilizadas imagens de origem, formatos e características diferentes. Houve inclusivamente uma tentativa de alterar a qualidade de imagem de algumas das fontes para ficarem semelhantes a material filmado em película super8, por exemplo.

28. A indicação aos operadores de câmara era gravar o máximo da duração do espetáculo de forma contínua. As *camcorder* Betacam SP têm uma autonomia de 32 minutos (cassete de maior duração para o formato MA). A câmara da posição central, a gravar continuamente os 90 minutos para um gravador externo, utilizava a capacidade da cassette de maior duração (ML) que foi utilizada e iria garantir a continuidade do espetáculo sem qualquer corte.

Hoje, com o uso vulgarizado das câmaras *Digital Single Lens Reflex (DSLR)*, a proposta passaria por se fazer o projeto com equipamento desta natureza, o que seria a escolha errada. Por que é que se pensa em utilizar câmaras *DSLR*, um equipamento que não foi feito para filmar mas sim para fotografar? Para se conseguir utilizar lentes fotográficas em vídeo resultando numa qualidade superior das imagens recolhidas pelas câmaras de vídeo convencionais. E porque tal resultado se obtém com equipamento económico, é certo. Mas isso pode traduzir-se num enorme equívoco. Em primeiro lugar há a impossibilidade de utilizar câmaras *DSLR* como multicâmaras por não haver capacidade de se enviar sinal capaz de se utilizar numa *regie*. De facto, “Müller” foi feito com um modelo de gravação com câmaras autónomas e não com num verdadeiro modelo de registo multicâmara, com *regie*, monitores, mistura, controlo de CCU, etc. Mas a forma como se operou as câmaras em “Müller no Hotel Hessischer Hof” não ganharia com a utilização de câmaras *DSLR*. As câmaras fotográficas permitem um domínio maior em situações de baixas luzes, mas apenas se forem utilizadas lentes de abertura focal grande, vulgo *prime*. Se forem utilizadas lentes standard não estamos a tirar as verdadeiras vantagens que estas câmaras proporcionam. Além de que, se forem feitas gravações com câmaras *DSLR* de baixa gama²⁹ por razões económicas, estas revelam-se uma fonte enorme de ruído de imagem quando utilizadas com ganhos de ISO. E a falta de profundidade de campo resultaria numa lógica de filmagem completamente diferente para “Müller”, numa outra forma de filmar o espetáculo. Para além de todas as desvantagens inerentes à utilização de foco, as *DSLR* têm uma limitação de tempo de registo em gravação contínua (29 min). Mas isso seria um problema menor. “Müller”, sendo um espetáculo de uma hora sem intervalo, foi feito com recurso a cassetes Betacam SP de 32 minutos em duas das câmaras, e a troca de cassetes aconteceu. No entanto, isso foi feito com um *timecode* escravizado e síncrono em *free run*, comum e igual em todas as câmaras utilizadas, permitindo que, mesmo com a troca desfasada de cassetes em duas das câmaras, o instante gravado em falta de uma das câmaras estava sempre assegurado pelas outras duas. As *DSLR* não são câmaras pensadas para este género de operação de câmara. A falta de *Time Code* é talvez o problema maior na gravação de um espetáculo longo. Não há possibilidade de se fazer

29. A Canon tem como modelos de topo de gama os modelos 5D Mark II (ou III) e ainda 7D. Os modelos como 60D, 550D ou 1110D, mesmo garantindo o *full frame* HD, são de qualidade inferior, resultando numa diminuição da qualidade de imagem quando se combina imagens gravadas com as câmaras de topo da mesma marca.

claquetes intermédias, de cada vez que se muda um cartão³⁰ e isso traria uma dor de cabeça na fase de montagem e na pós-produção, comprometendo a organização do material. A edição *A/B Roll* foi iniciada em Paço d' Arcos, nos estúdios da VCT (Valentim de Carvalho Televisão) que na época funcionava como produtora associada à editora discográfica NorteSul. O operador de edição foi Vasco Mota. Ali foram editados os dois primeiros temas do filme, “Intro”, que posteriormente serviria de genérico de abertura e ainda “Eu sou o Anjo do Desespero”. Por haver sobreposição de marcações, indisponibilidade de meios humanos e de equipamentos – a suíte *On-Line* de edição tinha uma taxa de ocupação de quase 100% com apenas dois operadores – a pós-produção foi transferida para a *regie* do estúdio da Latina Europa numa utilização fora de horas, que não chocasse com utilização normal destas instalações. Este espaço estava equipado com uma suíte de edição *A/B roll* Abekas A34, dois gravadores e um leitor Betacam SP, e ainda uma *Paintbox*. Com a ausência de um operador, optou-se por ser o realizador a editar o filme, num local que lhe era familiar e, estando a produtora com uma ocupação abaixo do normal, a *regie* estaria inteiramente à disposição deste projeto durante o período de edição do filme, sem pressões nem imposições de um calendário apertado.

É frequente acontecer em projetos de orçamento baixo tal como acontece nos vídeos musicais o papel de realizador-editor. Em “Mão Morta - Müller no Hotel Hessischer Hof” isso aconteceu devido a uma série de condições que obrigaram a tomar esta opção. No entanto e em trabalhos que iriam acontecer posteriormente, a existência de um montador na equipa permite um novo entendimento e outra contribuição no trabalho permitindo que um outro olhar sobre a identidade adotada, a estrutura e sentidos narrativos podem contribuir para um novo rumo do filme na fase da pós produção.

Em filmes de baixo orçamento, o realizador muitas vezes torna-se o editor sob uma justificação económica. Esta é uma falsa questão de economia; a verdadeira razão, muitas vezes é uma falta de vontade de partilhar o controle sob a ideia errada de que nenhuma outra identidade artística deva existir no filme. Essa pessoa geralmente tem grande dificuldade de absorção crítica, vendo-a antes como um ataque ao seu direito de individualidade e autonomia. Montar (editar) o seu próprio trabalho, a menos que seja um filme limitado ou um exercício, é sempre um erro, especialmente para os inexperientes. (Rabiger, 2003:495)

30. Mesmo com a existência de softwares como o *Vocalign* (que permite a sincronização através do áudio gravado originalmente de referência) não é aconselhável ficar dependente de software que salve uma má opção. E uma má opção pode ser um equívoco de gestão na produção.

A pós-produção de um trabalho de natureza *broadcast* deve requerer uma especialização para cada fase de trabalho. Hoje, e refletindo sobre edição, sinto falta de não se ter feito um trabalho de pré-montagem ou uma edição *off-line*. Na altura, optou-se por se fazer um trabalho de edição *on-line*. As vantagens não são muitas; ganha-se tempo na decisão de corte e avança-se linearmente na edição, de uma forma sequencial. Mas ficamos sem a oportunidade de fazer uma reflexão sobre a montagem. Sendo linear, não há a mesma possibilidade de intervir sobre uma sequência já editada, sem prejuízo do que já foi feito. O que está feito considera-se terminado. Raras são as vezes que se remonta uma sequência fechada numa edição *A/B roll*.

Uma outra desvantagem é o grande risco de desgaste nos originais de recolha ou mesmo o perigo de “morder” a fita num gravador que esteja em condições deficientes³¹. E também porque as cassetes usadas na edição eram de sinal analógico, o que afastava à partida a duplicação do material para um suporte de segurança.

Hoje em dia, com o armazenamento digital, há essa salvaguarda e vantagem de o sistema não ser físico. Os problemas revelam-se de outra ordem, na gestão do espaço em disco, na incompatibilidade de formato e *codec*³².

A realização de “Müller” seguiu um modelo não convencional de registo de um concerto musical ao vivo . Tal como no filme “Stop Making Sense” (Jonnathan Demme, 1988), o filme divide-se em partes, cada uma dela correspondendo a um dos temas do alinhamento do espetáculo original. Na pós-produção foi onde o filme ganhou um fôlego novo, adivinhando-se a cada dia de edição³³ do filme a atmosfera que o espetáculo sugeria para cada tema. À medida que a montagem *on-line* avançava, decidiu-se o tratamento da imagem que cada uma das partes iria ter. O genérico do filme foi inspirado no arranjo gráfico da capa do CD áudio, da autoria de Sónia Teixeira Pinto sobre uma fotografia de Hugo Delgado. O filme

31. Nesta época, os equipamentos da produtora Latina Europa eram vistoriados com uma regularidade abaixo do recomendado. Na fase que foi editado, a utilização do equipamento significava algum risco para a integridade dos suportes magnéticos. As cassetes usadas nesta edição eram de natureza analógica (BetacamSP). Afastou-se a hipótese de duplicação do material para um suporte de segurança. Hoje em dia, com o armazenamento digital em disco rígido, há a salvaguarda e preservação de desgaste dos originais.

32. *Codec*: abreviatura para **C**oder/**D**ecoder. Peça de software ou dispositivo capaz de codificar e descodificar um sinal ou fluxo de dados digitais. Distingue-se e não deve ser confundido com formato de ficheiro. Um mesmo formato de ficheiro pode suportar *codec* diferentes.

33. Este plano foi feito propositadamente para a abertura do filme e que iria corresponder ao olhar subjetivo de Adolfo na sua personagem de anjo. Essa seria a sua marcação pois ele iria percorrer esse espaço do palco, precisamente no início do primeiro tema, “Vaso Coronário.

inicia com um *fade in* de um *travelling*, feito à mão³⁴, sobre os três manequins/cadáveres trespassados por lanças diagonais que compunham a cenografia na parte mais atrás do cenário. O *fade in* do título “Mão Morta” surge com letra a branco, lento. No corpo do texto, um texto impercetível de letra miudinha em *scroll* descendente (e que corresponde à letra do texto do primeiro tema do alinhamento, “Vaso Coronário”). Desaparecem ao fim de uns segundos, e o M de “Morta”, dá origem à formação da palavra “Müller” no seu lugar. O título do espetáculo aparece assim a vermelho seguindo a mesma lógica formação dos títulos, através de uma textura de letras miudinhas, no interior da fonte. O genérico do filme arranca desta forma e em simultâneo com o tema musical na parte instrumental de “Vaso Coronário”, tema de abertura do espetáculo. Para este tema foi aplicado um efeito de strobe 01 da mesa *Abekas A34*³⁵, o que faz com que o efeito interlaçado desapareça da imagem. Ocasionalmente, uns ligeiríssimos e ténues *resize* de aumento do tamanho da imagem³⁶, síncronos com a batida e que lembram o bater de coração. A imagem não sofre qualquer alteração no tema seguinte, “Eu Sou o Anjo do Desespero”. Até ao seu final, parece que estamos perante um normal registo de imagem, quebrado num *slow motion* desfocado do momento que Zé Miguel, um dos *roadies*, retira as asas do Anjo do Desespero, i.e., Adolfo. Estamos com o caminho aberto para o registo não convencional do concerto. *Fade out* no branco/*fade in* do branco, e entramos numa sequencia a preto e branco (*grayscale*) caracterizando o poema que remete para as memórias infantis de Heiner Müller “E Entre Dois Vezes Dois e B-A Ba/Infância”. Durante este tema de piano e voz, a imagem adquiriu um grão de imagem, conseguido com a passagem do sinal vídeo pelo *UltiMatte 6*³⁷. No tema “O Pai”, foram utilizadas imagens vídeo de outras sessões de gravação (ensaios), onde foi possível uma proximidade à ação que decorria no palco, impossível de conseguir nos dias de espetáculo. Foram usadas ainda algumas imagens de arquivo de um *countdown leader* e pontas de película, originalmente transferidas de um telecinema e usadas num efeito de *PinP* (*picture in picture*), através da utilização de um canal B vídeo da mesa *Abekas*, que, ligeiramente reduzido em *size*, resulta numa janela sobre a imagem do canal A de vídeo.

34. Tendo sido feita numa suite de edição *On-Line A/B roll*, qualquer decisão de edição, fosse ao nível de imagem, transição entre planos, duração dos mesmos ou a escolha dos planos definitivos, teve que ser tomada no momento de cada insert.
35. “Müller” foi todo editado com este efeito Strobe 01 da mesa de edição *Abekas A34*. Permite que ambos os campos de uma imagem vídeo fiquem semelhantes. Deixam de existir dois *fields* distintos para cada frame. O vídeo deixa de ter o aspeto tradicional parecendo-se mais com telecinema de película. Foi largamente usado pelos realizadores de vídeos musicais produzidos e editados na suite da Latina Europa, entre 1990 e 1997.
36. O vídeo é utilizado em continuidade. Não se trata de um *jump-cut* mas sim de um *size-cut*; a ação é contínua mas o tamanho da imagem sofre um ligeiro salto na dimensão.
37. O equipamento de *Croma Key* que existia na Latina Europa. Era possível retirar o *matte* de uma imagem vídeo, processada em tempo real, e ajustar os parâmetros. Por vezes obtinha-se como um grão na imagem que não era possível conseguir através de outros equipamentos.

Este efeito, já tinha experimentado em trabalhos anteriores do realizador³⁸, e foi inspirado nos trabalhos de Peter Greenaway, nos seus vídeos e nalguns filmes de longa metragem³⁹. A transição para “Revi a Malvada Prima”, um tema com uma sonoridade, ritmo e dinâmica completamente distintos é feito ainda com recurso a este efeito mas já com a dominante de cor que a caracterizou no palco do espetáculo: os vermelhos, em oposição à dominante azul do tema anterior. Este tema sofreu um efeito de *superimpose* de um *loop* de película suja e, pontualmente é feita a utilização ainda de alguns flashes de película escrita à mão, criando um efeito na imagem semelhante em muito à de um filme de 16mm em condições degradadas⁴⁰. No final deste tema surge um dos dois poemas ditos sem suporte musical. “A Ventura da Produtividade: A Noiva do Soldado” é um poema dito por Adolfo Luxúria Canibal na boca de cena. Este é um dos momentos do filme que iria depender das imagens cujo sincronismo corresponderia às dos takes feitos no dia escolhido para a edição da banda sonora⁴¹. Por se tratar de um momento sem instrumentos, as três câmaras estariam sobre a personagem de Adolfo a dizer o poema, com escalas diferentes. Um plano de conjunto/geral da câmara central, um plano de peito pela câmara da direita. A câmara de esquerda não foi usada na montagem final. No arranque de tarola de “Ontem Comecei”, são usadas imagens extra, registadas de propósito para a pós-produção. Com recurso a uma caixa de luz, filmaram-se radiografias de uma cabeça humana⁴² e, em contra-luz, uma mão real acaricia estas imagens, reproduzindo os gestos de Adolfo em palco, deitado à frente do manequim esventrado, junto ao piano. Sobre a imagem, aparece um grafismo, reproduzindo o texto do poema que é repetido três vezes. A imagem está tintada de verde, com grão, pontuada com momentos em *slow motion*, uma espécie de radiografia do próprio espetáculo. Para o tema “Autoretrato Duas Horas da Manhã 20 de Agosto de 1959/ Auto-Crítica 2 Chave Partida”, optou-se por não modificar a imagem, uma vez que a atmosfera criada pela luz construída para a cena era suficientemente rica para ser adulterada. O efeito dos *spotlights* caindo diagonalmente da teia, desenhavam, graças ao efeito de fumo, três fortes linhas de tensão que foram aproveitadas nos enquadramentos feitos pelas câmaras geral e lateral esquerda,

38. Mute... Life -Step Video (Tudela, 1993) ou Memória de Intervenção (Tudela, 1996).

39. Greenaway faz uso destes efeitos de *picture in picture* especialmente nas produções para vídeo como a mini-série para TV Dante – *The Inferno* (1990) e *Death in the Seine* (1991) ou as longas metragens *The Baby of Mâcon* (1993) e *The Pillow Book* (1996).

40. Esta procura do efeito de filme degradado foi desenvolvido na produtora Latina Europa, tendo sido feitos alguns ensaios conclusivos ainda durante o magazine musical POP OFF em *pivots* temáticos e peças de reportagem.

41. O áudio da edição em CD do espetáculo é composto parte por gravações de dia de espetáculo e parte de um dos ensaios. A faixa áudio do filme corresponde exatamente à da gravação do CD.

42. São usadas radiografias do realizador com a idade de quinze anos, vistas de perfil e de frente. O design da bolacha do CD reproduz uma mão radiografada, o que inspirou o uso das radiografias para este tema do filme.

tirando o máximo partido do efeito plástico do desenho de luz. No final deste tema, iria ser o momento de transição para a viragem narrativa do filme, com “Medeaspiel”, um dos temas mais carismáticos do espetáculo descrevendo com detalhes sórdidos as práticas de um massacre. A dureza do texto de Heiner Müller inspiraram as opções tomadas pela realização para este tema. Numa base de imagem pré-montada numa cassete extra, realimentou-se o sinal *vídeo out* da mesa Abekas num canal de entrada vídeo da mesma mesa, de forma a quase destruir a imagem, num desafio permanente à produção de *feedback* do sinal vídeo e que pulsa ao ritmo do *beat* eletrónico do tema. O *feedback* vídeo acaba por acontecer na totalidade em quatro momentos chave de “Medeaspiel”⁴³. Sobre a imagem foi ainda feita a introdução de grafismo, texto manuscrito em tempo real sobre fundo *super black*⁴⁴, gravado direto para uma terceira cassete e reproduzido síncrono com o evoluir do poema durante o *edit*, com recurso à aceleração de velocidade de um leitor *Betacam SP* com *dynamic tracking*⁴⁵. A opção de uma imagem suja e eminentemente destruída vai ao encontro da atmosfera crua e destruidora que o poema sugere. A distorção verde de imagem reforça a presença perturbadora da guitarra nos momentos de transição. Na última distorção vídeo/guitarra inicia o poema “Ontem Pela Tarde Ensolarada” segue na continuação de “Medeaspiel” mas sem o efeito de distorção de *feedback*. Em “Carta de Ano Novo 1963”, a edição por corte foi utilizada no seu limite. Este foi o único momento de todo o filme que se recorreu a todos os planos feitos de Adolfo a interpretar o poema na parte que pergunta incessantemente “Quem mora na minha cabeça?”, incluindo todos os takes de vídeo Hi8 e dos ensaios filmados. Se houve alguma cena do filme que foi planificada, esta foi, com certeza, a que foi mais bem planeado, com a intenção de que houvesse o máximo de ângulos registados em grande plano do intérprete a fazer essa pergunta. A montagem não linear é reforçada com uma aceleração do corte e a justaposição de planos que forçam à descontinuidade espacial, possível graças ao facto das imagens usadas na sequencia terem sido registadas em dias diferentes. No pico de tensão do espetáculo, mergulhamos no “Anjo Azarento 2” que segue a lógica de utilização de escalas de plano idênticas às dos temas anteriores, preparando a viragem de ritmo, tom e dinâmica, fechando a sequência com um plano em *zoom in*, com desfoque progressivo, à guitarra de Vasco Vaz. O plano foi feito com a câmara que estava desafinada, dando à imagem um grão que desaparece em “Müller no Hotel Hessischer Hof”, o tema que se segue no alinhamento e que dá nome ao espetáculo.

43. Sendo que o último faz transição com o tema seguinte. Resulta numa degradação da imagem vídeo, distorcendo-a verticalmente enquanto se funde com uma forte cor verde sólida. Este efeito foi conseguindo com a alavanca de controlo manual de mistura de imagem do *Abekas A34*, feito em tempo real, durante o comando de edição.

44. O *Super Black* corresponde a 0 *IRE units*, na utilização de sinal vídeo permitindo fazer *Luma Key*.

45. Leitores de vídeo analógicos que estabilizam a imagem, podendo reproduzir *slow motion* sem produção de ruído horizontal.

Este, mais atmosférico e planante, funciona como ressonância de toda a carga pesada e tensa dos quatro temas anteriores, caracterizados pela força da interpretação em palco, agora em contraponto, oferecendo possibilidade ao espetador do vídeo de se respirar um pouco mais tranquilamente, experiência vivida seguramente pela plateia do CCB. Com transições suaves em *mix* e uma utilização de planos mais amplos sobre os interpretes no palco, o conjunto deixa fluir o texto do poema nesta falsa tranquilidade. Outro momento preparado com antecedência foi “Cárie Dentária em Paris”, tema com uma composição musical a remeter para o universo do teatro de *cabaret*. Isso permitiu criar uma fuga ao lado realista e formal do vulgar registo ao vivo, dando um tratamento à imagem a sugerir um filme da época do cinema mudo expressionista alemão. Este efeito tinha sido ensaiado em várias situações. O resultado mais satisfatório foi obtido na edição de *pivots* realizados no POP OFF, onde foram criados quadros de cinema mudo obedecendo aos arquétipos habituais desta época da história do cinema. Para o efeito, recorreu-se a um *loop* de película desgastada, transcrito para vídeo em telecinema e à aceleração de imagem para o dobro da velocidade. Ocasionalmente, um ou dois *jump cut*⁴⁶ para dar a ilusão de que houve uma colagem na película que partiu. Mais uma vez se recorreu a alguns planos extra. O tema “Hiena” é o segundo poema no espetáculo que não tem suporte musical. Mas ao contrário de “A Ventura da Produtividade: A Noiva do Soldado”, foi apenas usado o plano da câmara central, se qualquer corte e foi pedido ao operador que deixasse um espaço livre do lado direito para que em pós-produção fossem colocadas imagens de arquivo de uma hiena em negativo, sobre o negro. No final do poema, aparece timidamente o último verso “seu deus é o zero” escrito a branco sob as patas do animal, antes deste se fundir no negro. Morte de Teatro, repete o efeito de luz de palco dos três projetores diagonais. Mas para que não houvesse uma repetição da atmosfera criada para “Autoretrato Duas Horas da Manhã...” a imagem foi ligeiramente esticada na vertical com diminuição da saturação original e tintada para uma dominante amarelada, atribuindo um tom nostálgico a um tema de sonoridade circense. Para “Floresta em Sonho”, houve um aproveitamento quase na íntegra da montagem vídeo para o tema escolhido pela editora para a promoção do disco. O vídeo musical foi montado com recurso a efeitos de sobreposição de texto, imagens deterioradas e uma passagem remissiva de todo o espetáculo, durante a parte instrumental⁴⁷. Na versão incluída no filme do espetáculo, apenas esta parte de revisitação foi substituída por uma montagem não linear e de manipulação do tempo-filme de uma forma não realista, distendendo-o na sua duração e recorrendo à repetição da ação no palco.

46. Um *jump cut* retirando entre três a cinco *frames*, permite a ilusão de um salto suave, mas já perceptível.

47. Para efeitos de promoção do CD, optou-se por dar uma visão geral do espetáculo, antes do filme ficar pronto.

Adolfo, na fase final do *strip-tease* da faixa abdominal, é mostrado a fazê-lo em várias variações da velocidade dentro do plano e de uma forma descontínua, com recurso ao *jump-cut*. Imagens de todas as sessões gravadas foram mais uma vez usadas nesta sequência. No último instante, na revelação do feto estampado no figurino, são utilizadas imagens dos vários dias de espetáculos gravados e misturadas em simultâneo. O filme termina, com um efeito de sobreposição⁴⁸ da imagem em negativo de um feto, numa ecografia. O plano geral do palco, feito pela câmara central, funde a negro e sobre os últimos acordes de “Floresta em Sonho”, a imagem da ecografia repousa no enquadramento do filme exatamente onde Adolfo descaiu e se aninhou no palco, numa posição fetal.

A opção de se utilizar recursos na edição vídeo, como foi o caso das imagens de arquivo, reflete a vontade de utilizar o vídeo como recurso cénico durante o espetáculo, projetando as imagens diretamente sobre o cenário em fundo, ou em zonas do palco. Essa oportunidade aconteceu no ano seguinte, no espetáculo ao vivo dos Armazéns Abel Pereira da Fonseca e ainda no Lux-Frágil, numa versão minimal com momentos apenas de cores sólidas projetadas em palco. Em 1998, os Mão Morta atuaram no Coliseu dos Recreios e foram utilizadas imagens projetadas em dois ecrãs simétricos sobre o palco e em diversos monitores vídeo espalhados na boca de cena. O espetáculo foi planificado previamente e o trabalho de mistura de vídeo foi coordenado com o desenho de luz concebido para palco, mais uma coisa que passou a ser obrigatório no método de criação colaborativa que o grupo sempre promoveu.

No entanto, e de uma forma mais completa, onde o vídeo ocupou um papel narrativo na estrutura da própria encenação, só aconteceu no espetáculo “Maldoror por Mão Morta”, dez anos depois de “Müller”.

Hoje em dia, com a transição para as *suites* de edição digitais não lineares, montar um trabalho desta natureza tornou-se uma tarefa mais simples. No entanto, requer o mesmo empenhamento na organização e catalogação de forma a que a pós produção seja fluida e eficaz. Uma das grandes vantagens é a utilização de *metadata* nos ficheiros de captura digital. A organização e catalogação da informação referente a cada plano digitalizado fica inscrita no próprio ficheiro e pode ser transferido sempre que o ficheiro é copiado. Outra

48. Tal como foi usado em usado no tema “A Hiena”.

vantagem é a não degradação, na cópia de material, para outros suportes (HD ou DVD de dados), ou, por outras palavras, a não existência de “geração de cópia”. Há que considerar também a não existência de desgaste mecânico durante a função de montagem do filme. O facto de se montar de uma forma não linear é ainda outra vantagem, podendo o operador montar o filme por etapas, seguindo uma metodologia mais livre de decisões. Esta mudança pode influenciar a forma como se pensa também a realização de filmes. Era comum os realizadores estarem presentes na montagem mas, não necessariamente, se se tornarem operadores da montagem. Hoje, com um simples *laptop* mais potente que permita ter versões *light* ou *full* de *software* de edição vídeo, como o Final Cut Pro ou Adobe Premiere acontece a verdadeira democratização e agilização dos meios de pós-produção. É cada vez mais comum serem os realizadores a fazer a primeira montagem, um *rough cut*, quando não toda a montagem do filme.

Uma experiência na realização de um filme como foi a de “Müller no Hotel Hessischer Hof” pode parecer pouco atual se o olharmos à luz da evolução da tecnologia e dos meios de produção e pós-produção. Mas há detalhes que são transversais e atemporais. Se pensarmos que ainda hoje são válidas as teorias da montagem cinematográfica que os autores soviéticos formularam, resultado das suas investigações práticas no início do século XX - e muitas delas adotadas nas metodologias e técnicas de montagem dos vídeos musicais mais de meio século depois- o mesmo se aplica à realização, onde não há senão a paixão pelos temas e a disciplina da organização a encabeçar todas as regras possíveis. É essencial passar este sentimento de entrega e paixão, mas também a consciência para a disciplina e organização de trabalho que passa muito por elaborar todos os documentos de apoio ao seu trabalho pessoal e do qual depende o sucesso das funções de todos os seus colaboradores. Com esta orientação, cada novo realizador deverá dotar-se das ferramentas essenciais à boa concretização do seu trabalho e o dos outros nele envolvidos. A necessidade de organização é uma constante, independentemente da fase de trabalho em que um realizador se encontra. Na pré-produção, deve ser elaborada a planificação de trabalho, com recurso a uma série de documentos, onde se organiza e se prevê todos os passos da produção da obra. Na pós-produção, todo o material recolhido deve manter a mesma lógica e disciplina de organização de armazenamento, de forma que não se percam tempo e rumo no trabalho. Assim, é possível, inclusive, passar o trabalho a terceiros segundo uma planificação de trabalho lógica e fácil de entender. Por vezes é preferível perder algum tempo na ordenação, catalogação e organização das ideias e do material recolhido, o que será fundamental para que seja fácil executar a tarefa seguinte. Isso aplica-

se à *decoupage* e consequente planificação das ideias para que a produção seja eficaz e objetiva. Também na pós produção se deve investir um pouco mais de tempo na organização e catalogação das digitalizações, dando nome correto a cada pasta e cada ficheiro para que na montagem seja fácil identificar cada plano ou sequência.

Na aplicação destes conceitos básicos à prática pedagógica, deve ser inculcida esta necessidade de organização e disciplina, fundamentais para o sucesso nas funções de realização e montagem e que convém que seja promovido. O prazer de se trabalhar na produção de vídeos musicais não deve ser confundido com displicência e descuido no desempenho de funções que requerem o máximo de concentração e de uma constante capacidade de antecipação das necessidades. Tudo o resto depende muito da sua própria intuição e talento natural, não devendo nunca esquecer-se que a realização é uma função que tem tanto de liderança como de partilha.

A utilização do filme como instrumento de criação artística em colaboração com a música pode tomar diversas configurações, dependendo do formato, suporte e modos de exibição. O vídeo musical deve ser encarado como elemento de expressão cultural importante e dá oportunidade à experimentação no sentido mais vanguardista do termo. É um motor de liberdade criativa e tem que ser introduzido com frequência nos modelos de ensino audiovisual, quer como objeto de estudo quer como exercício estilístico de expressão criativa. A sua estrutura é flexível e pode ser criado para se utilizar em vários suportes e formatos distintos, atravessando os *media* em todas as suas vertentes. A sua produção e realização tem apenas como limite a imaginação

Bibliografia

Marner, Terence St. John (1999). A Realização Cinematográfica. Lisboa: Ed. 70
 Rabiger, Michael (2004). Directing the Documentary. Burlington: Focal Press
 Rabiger, Michael (2003). Directing – Film Techniques and Aesthetics. Burlington: Focal Press
 Junqueira, Vítor (2004). Mão Morta, Narradores da Decadência. V. N. de Famalicão: Quasi
 Pank, Bob – editor (1998). The Digital Fact Book edition 9, Newbury, England: Quantel
 Pank, Bob - editor (1994). The Digital Fact Book edition 7, Newbury, England: Quantel
 Horton, M., Mumby, C., Owen, S., Pank, B., Peters, D. (1997) On-line Non-linear Editing, Newbury, England: Quantel.
 Donnelly, Kevin, Music on Television, in Creeber, Glen (ed.), The Television Genre Book, London, BFI.

Publicações

Jornal Blitz
 DN Mais (4/set/1999)

Filmografia

Demme, Jonathan, Stop Making Sense, The Talking Heads Pictures, 1984 (Palm Pictures, 1999, ed. DVD)
 Wadleigh, Michael, Woodstock: 3 days of Peace and Music (Director's Cut), Warner Bros., 1970 (Warner Home Video, 1997, ed. DVD)
 Scorsese, Martin, The Last Waltz, Unitd Artists, 1978 (MGM, 2002, ed. DVD)
 Work of Director Vol 1: Spike Jonze, Palm Pictures, 2003
 Work of Director Vol 2: Chris Cunningham, Palm Pictures, 2003
 Work of Director Vol 3: Michel Gondry, Palm Pictures, 2003
 Work of Director Vol 4: Mark Romanek, Palm Pictures, 2007
 Work of Director Vol 5: Jonathan Glazer, Palm Pictures, 2007
 Work of Director Vol 6: Anton Corbijn, Palm Pictures, 2007
 Work of Director Vol 7: Stephane Sednaoui, Palm Pictures, 2007
 Tindersticks Bareback: Nine films by Martin Wallace, Warner Bros, 2005
 ZEN tv DVD – The Best of Ninja, Ninja Tune, 2003
 Mão Morta – Müller no Hotel Hessischer Hof, Cobra Discos, 2006
 Maldoror por Mão Morta, Cobra Discos, 2009

Webgrafia

Endereço (data de consulta)
http://pt.wikipedia.org/wiki/Al_Jolson (15Nov2011)
<http://www.imdb.com/title/tt0018037/combined> (15Nov2011)
http://pt.wikipedia.org/wiki/The_Beatles_in_film (30Nov2011)
[http://en.wikipedia.org/wiki/Sympathy_for_the_Devil_\(film\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Sympathy_for_the_Devil_(film)) (30Nov2011)
<http://www.meo.pt/ver/tv/guiatv/Pages/default.aspx?Pack=Entretenimento&date=12/03/2011> (03Dez2011)
http://www.cabovisao.pt/cgi-bin/brightserver/index.pl?SVC=2/8/7&MOD=2&pesquisar=1&CAT_ID=1131&CATID=1105&canal=67 (03Dez2011)
<http://www.zon.pt/tv/guiaTV/Pages/GuiaTV.aspx> (26Dez2012)
http://pt.wikipedia.org/wiki/V%C3%ADdeo_musical (03Dez2011)
<http://www.youtube.com/watch?v=Plaj7FNHnjQ&feature=related> (03Dez2011)
[http://en.wikipedia.org/wiki/The_Jazz_Singer_\(1927_film\)#Premiere_and_reception](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Jazz_Singer_(1927_film)#Premiere_and_reception) (03Dez2011)
http://pt.wikipedia.org/wiki/Mão_Morta (27Jan 2012)
<http://www.youtube.com/watch?v=NGotywj8jQ> (11Mai2012)
<http://www.youtube.com/watch?v=RkFzXq0tA3c> (17Ago2012)
<http://www.imdb.com/title/tt0088178/combined> (27Out2012)
http://en.wikipedia.org/wiki/Stop_Making_Sense (27Out2012)

[http://en.wikipedia.org/wiki/Woodstock_\(film\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Woodstock_(film)) (27Out2012)
http://en.wikipedia.org/wiki/The_Last_Waltz (27Out2012)
<http://www.imdb.com/title/tt0077838/combined> (27Out2012)
http://en.wikipedia.org/wiki/Codec#cite_note-3 (07Dez2012)
http://www.videofax.com/eng_ultimatte.html (17Dez2012)
<http://www.imdb.com/name/nm0000425/> (17Dez2012)
<http://www.youtube.com/watch?v=lpKO1d32VgA> (21Dez2012)
<http://mp2000.no.sapo.pt/ng.htm> (22Dez2012)
http://www.youtube.com/watch?v=Rm_qnHfeTsE (26Dez2012)
<http://www.youtube.com/watch?v=Vi76bxT7K6U> (26Dez2012)

Anexos

No DVD vídeo, o filme “Mão Morta - Müller no Hotel Hessischer Hof”

(A cada capítulo no filme corresponde ao início de cada tema do alinhamento do espetáculo)

No DVD dados, trabalhos vídeo do candidato referidos no texto deste artigo.

anexo	conteúdo
A_budapeste.mov	Mão Morta “Budapeste” (Tudela, 1992)
B_problema.mov	Clã “Problema de Expressão” (Tudela, 1997)
C_shambalah.mov	Mão Morta “Shambalah” (Tudela, 1993)
D_asfalto.mov	Mão Morta “Sangue no Asfalto” (Tudela 1995)
E_chabala.mov	Mão Morta “Chabala” (Tudela, 1996)
F_VitorinoHabana99.mov	“Vitorino La Habana 99” (Tudela, 1999)
G_CuidadoComOCao.mov	“Cuidado com o Cão” (Tudela, 2001)
H_dancemos.mov	Sérgio Godinho “Dancemos no Mundo” (Tudela, 2000)
I_paixao.mov	Rui Veloso “Paixão (segundo Nicolau da Viola)” (Tudela, 2001)
J_guiiao.pdf	letra de “Chabala” manuscrita por Adolfo Luxúria Canibal
K_storyboard.pdf	<i>storyboard</i> para o vídeo musical “Chabala”
L_shooting_board.pdf	<i>shooting board</i> para o vídeo “Chabala”
M_saliva.mov	GNR “Saliva” (Tudela, 1988)
N_tudisseste.mov	Mão Morta “Tu Disseste” (2001)
O_gnoma.mov	Mão Morta “Gnoma” (2004)
P_rei.mov	Mão Morta “Gumes 5 - O Rei Mimado” (Tudela, 2004)
Q_todagente.mov	Da Weasel “Todagente” (Tudela, 1997)
R_joana.mov	Fúria do Açúcar “Joana Bate-me à Porta”(1997)
S_dedicatória.mov	Mind Da Gap “Dedicatória” (Tudela, 1998)
T_teelvisão.mov	Mão Morta “Em Directo (para a Teelvisão)” (Tudela, 1998)
U_parvo.mov	Sitiados “Outro Parvo no meu Lugar” (Tudela, 1999)
V_alentejanas.mov	Vitorino “Alentejanas e Amorasas” (Tudela, 2002)
X_dormia.mov	Jorge Palma “Dormia tão Sossegada” (Tudela, 2001)
Y_Muller_mkgof.mov	“Müller Making Of” (Tudela, 1997)
Z_Muller_mixs.mov	“Müller Misturas” (Tudela, 2006)
ZA_Muller_Blitz_JL_2006.pdf	Recortes Notícias JL e Blitz 2006
ZB_Muller_Catálogo_CCB.pdf	Catálogo espetáculo Müller 1997, CCB - Lisboa
ZC_Muller_creditos.pdf	Créditos finais para vídeo em 1997
ZD_Notas_edit_muller.pdf	Notas de edição vídeo de 1997
ZE_Muller_VPC1998.psd	Documentos 2ª Mostra Vídeo Português, Lisboa
ZF_Videolisboa1999.pdf	Excertos do catálogo VideoLisboa 1999
ZG_decl_muller1997.pdf	Declaração de cedencia de direitos para edição vídeo em VHS(1997)