

UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS
CENTRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO

Magda Rosí Ruschel

O ESTADO SIZÍGIO DE TELEVISÃO

Por uma metodologia de pesquisa do som no audiovisual

São Leopoldo

2008

Magda Rosí Ruschel

O ESTADO SIZÍGIO DE TELEVISÃO

Por uma metodologia de pesquisa do som no audiovisual

Dissertação apresentada à Universidade do Vale do Rio dos Sinos como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Ciências da Comunicação.

Orientadora: Profa. Dra. Suzana Kilpp

São Leopoldo

2008

Magda Rosí Ruschel

O ESTADO SIZÍGIO DE TELEVISÃO

Por uma metodologia de pesquisa do som no audiovisual

Dissertação apresentada à universidade do Vale do Rio dos Sinos como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Ciências da Comunicação.

Aprovado em 28 de março, 2008.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a. Dr.^a. Maria Regina Mota - Universidade Federal de Minas Gerais – (UFMG)

Prof. Dr. Alexandre da Rocha da Silva - Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS)

Prof.^a. Dr.^a. Suzana Kilpp - Orientadora – Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS)

DEDICATÓRIA

Para Nilo e Lory, meus pais, que me ensinaram a amar a vida;
Para o Moacir, pelo seu amor, sempre.
Esta dissertação é para vocês - com o meu amor.

AGRADECIMENTOS

Vários mestres e amigos foram fundamentais no meu trajeto pessoal e profissional e, por isso, estão muito presentes nesta dissertação. Cada um deles colaborou, e todos deram muito do seu tempo, esforço e experiência. Por trás do grupo de professores e pesquisadores, há um enorme time. Gostaria de agradecer, especialmente, a orientação de Suzana Kilpp, que passou muitas horas, da maneira mais dedicada possível, outorgando-me a alegria de vivenciar a “diferença” como articuladora de diferentes atividades. O entusiasmo de todos, para com este trabalho, realmente tocou o meu coração.

RESUMO

A presente dissertação tem por finalidade estudar o desenho das sonoridades televisivas e a criação de ambiências para programas. Para alcançar tal objetivo, foi necessário um confronto dos pressupostos teóricos e metodológicos, através de uma pesquisa empírica, em que experimento um procedimento metodológico próprio, construído a partir de referenciais teórico de autores como Bergson, Deleuze e Kilpp. A intenção precípua do estudo é atualizar o desenho do som na TV e de redimensionar metodologicamente a pesquisa das audiovisualidades. Para tanto, tomo por base o processamento de infografias que *dão a ver* a participação do áudio no ritmo audiovisual. Orientando-se sob este foco definido, a dissertação reflete a sonoridade televisiva, considerando-a como intensidades desarticuladas de durações múltiplas sobrepostas em que decorre a instauração das ritmicidade e que constitui e coexiste no estado sизіgio *pop* de televisão.

Palavras-chave: Desenho do som. Metodologia audiovisual. Televisão. Ritmo. Estado sизіgio.

ABSTRACT

The present dissertation has as the aim of studying the design of the television sonorities and the creation of ambiances for programs. To reach this aim it was necessary to compare the theoretical and methodological postulates, through an empirical research, where I experiment my own methodological procedure, which was constructed based on the theoretical framework of authors like Bergson, Deleuze and Kilpp. The foremost intention of this work is to update the sound design in television and methodologically redirect the research of audiovisualities. In order to do that I take as a basis the processing of infographies that convey the participation of audio in the audiovisual rhythm. Oriented by this defined focus, the dissertation reflects about television sonority, considering it as disarticulated intensities of superimposed multiple durations in which the establishment of the rhythmicity that constitutes and co-exists in the *pop syzygie* state of television occurs.

Key words: Sound design. Audiovisual methodology. Television. Rhythm. Syzygie state.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	09
TÓPICO 1: OS ATOS DA PESQUISA.....	17
Primeiro Ato: O salto no problema da pesquisa.....	18
Segundo Ato: O salto cartográfico.....	20
Terceiro Ato: O salto no laboratório.....	24
TÓPICO 2: MEMÓRIA RUIDOSA DO SOM NA TV - DA BOLHA À ILHA.....	28
TÓPICO 3: O ESTADO DE TELEVISÃO.....	46
TÓPICO 4: IMAGEM + AÇÃO.....	63
A invenção do sizígio sonoro	63
Os elementos básicos da trilha sonora.....	70
A montagem sonora: texturas, tessituras e ambiências.....	75
A produção de contraste: a imagem-síntese do sizígio no <i>Jornal Nacional e no Fantástico</i>	78
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	93
BIBLIOGRAFIA.....	96

APRESENTAÇÃO

Nem tudo que escrevo resulta numa realização, resulta numa tentativa. O que também é um prazer. Pois nem tudo eu quero pegar. Às vezes, quero apenas tocar. Depois o que toco às vezes floresce e os outros podem pegar com as duas mãos.
(Clarice Lispector)

“Pois nem tudo eu quero pegar”. Esta não era a minha intenção quando ingressei no Programa de Pós Graduação em Comunicação na Universidade do Vale do Rio dos Sinos, no Rio Grande do Sul. Ao contrário, me sentia seduzida a pegar tudo com as duas mãos e através de todos os sentidos. Mas em nossos estudos fiquei afetada de tal maneira que passei a tocar nas diferenças e nos textos de uma forma afetivada mesmo.

A partir de uma metodologia filosófica para a pesquisa em *audiovisualidades* televisivas, a dissertação pretende complementar obras existentes quanto à participação do áudio no ritmo audiovisual. Já que a escassa literatura oferece uma considerável atenção fenomenológica à experiência da recepção de eventos sonoros (em mídias sonoras), vou examinar mais de perto o desenho das sonoridades televisivas e a criação de ambiências para programas. Para alcançar tal pretensão, era necessário um confronto dos pressupostos teóricos já existentes sobre a “realidade” da linguagem sonora televisiva. Mas, conforme Bergson, “Aqui, apenas trataremos da realidade do tempo” (BERGSON, 2006, p.78). Sobretudo, era preciso tentar compreender, com mais profundidade, a natureza temporal nas e das sonoridades televisivas.

Percepção e afecção influenciam-se mutuamente na abordagem que faço, em sintonia com o meu objeto de investigação, que se revela em processo, em fluxo, em devir. Entendo que as afecções não derivam apenas de nossas percepções, de acordo com a memória de nossas experiências anteriores, como também nossas percepções condicionam a natureza dessas afecções.

Parece-me também que o trabalho empírico inundou a dissertação com termos estranhos aos estudos de Comunicação. Para Henri Bergson (2006, p. 203-204), empiricamente trabalhamos sob medida, obrigados a despender, para cada novo objeto que estudamos, um esforço absolutamente novo: “Talhamos para o objeto um conceito apropriado”. Porém, ainda segundo o autor, é “apenas a esse objeto que o conceito pode dizer que seja um conceito, uma vez que se aplica apenas a essa única coisa”.

A sintonia entre o método e o objeto de investigação revelou um processo em curso e não um objeto previamente constituído. Porém, o mais tentador, o inusitado foi dispor-me ao que o objeto ou o *corpus* trazia de novo, de inesperado. Foi, durante todo o tempo, um corpo a *corpus*.

Neste sentido, é uma metodologia que requereu reflexão e atitudes concretas, e uma atenção especial às concordâncias e às divergências entre *corpus*, corpo do pesquisador e memória (conhecimento já produzido sobre o objeto). Esta metodologia *ad hoc* surge de intensos tensionamentos do método intuitivo de Henri Bergson, do método cartográfico de Gilles Deleuze e Félix Guattari e da técnica de dissecar molduras de Suzana Kilpp.

Henri Bergson insistiu no valor da percepção das diferenças de natureza onde antes vislumbrávamos apenas diferenças de graus. A partir dessa abordagem, deparei-me com uma prática (des)construtiva, à moda *bergsoniana*, e dei-me conta que era preciso desmontar o meu aparelho de cognição para perceber o que acontecia com o objeto; foi preciso despender um esforço intelectual para

separar do conjunto dos objetos, a ação possível de meu corpo sobre eles. A percepção não é mais que uma seleção. Ela não cria nada; seu papel, ao contrário, é eliminar do conjunto das imagens todas aquelas sobre as quais eu não teria nenhuma influencia, e depois, de cada uma das imagens retidas, tudo aquilo que não interessa as necessidades da imagem que chamo meu corpo (BERGSON, 2006, p. 268).

O que mais me seduz é que este referencial arremessa para dentro do conhecimento estabelecido, e nos coloca em confronto com verdades até então absolutas. Parece ser assim que redimensionamos o lugar da pesquisa, um lugar que exige uma atitude política, onde cada um agencia o encontro com os saberes. Acontece que eu já havia atuado profissionalmente tanto na Comunicação como na Psicologia e seguindo, a meu ver, no início da pesquisa uma fórmula, um modelo de atuação, em relação ao qual foi necessário produzir um estranhamento, para deixar-me perder no objeto e reconhecê-lo como diferença.

Bergson problematiza também o fato de que podemos e só devemos reter da realidade o que está esparramado no espaço, no homogêneo, mensurável e visual (BERGSON, 2006, p. 39). Por vezes, antes desta pesquisa iniciar, já havia em minha mente uma espécie de idealização, uma tipologia topológica, como a de que o audiovisual é um filme, um programa de televisão ou algo parecido. A expectativa já faz parte da percepção. Porém, produz-se grande desconforto quando se constata que o que se está ouvindo, por exemplo, não se encaixa adequadamente na estrutura formal (e abstrata) com a qual tentávamos em vão preencher (SEINCMAN, 2001, p.28) (com espaço e instantes) a duração incessante.

Essa constatação encontrou eco em meus pensamentos e alterou os atos de minha pesquisa, pois, na maioria das vezes, eu tentava alcançar o que é dinâmico partindo do estático; ou seja, investia em falsos problemas.

Conforme citação de Eduard Seincman (2001, p. 28),

Bergsoniamente falando, é necessário não confundir as notações parciais da realidade musical com suas partes reais, não considerar certos instantes, ou segmentos, como um todo autônomo, não conceber o fluxo duradouro como a somatória de instantes dele destacados (BERGSON apud SEINCMAN, 2001, p. 29).

Dito de outro modo, o texto que apresento pensa no som como duração, virtual que se atualiza em sonoridades. Se não tenho a pretensão de tratar do tempo, preciso considerar o som para perceber seu funcionamento como ritmo, que se dá no tempo. É necessário recuperar a realidade em sua essência, que é o movimento. Segundo Bergson, para que algo chegue a existir, precisa perdurar ao longo de um tempo. Precisa, de algum modo, permanecer o mesmo, ainda que sempre diferente de si.

O autor admite a apreensão do tempo no espaço, assim como é possível, ao longo do movimento, representar-se as paradas possíveis, os congelamentos da duração na matéria.

Segundo Bernard Piettre,

por duração entendemos esta dinâmica do tempo que faz surgir um futuro, não rigorosamente dedutível do passado. A flecha do tempo atravessa o real na medida em que o real, pela sua relativa contingência, pela sua parcial mas inevitável imprevisibilidade, está sempre por vir, e jamais é idêntico ao ser presente. [...] Convém desfazer-se da expressão “realidade” do tempo. Mesmo Bergson nos parece fechado numa concepção realista da duração. O tempo pertence intimamente ao mundo, sem ser um ser real subsistente (PIETTRE, 1997, p. 216-217).

De toda a maneira, em minha pesquisa significou acompanhar um processo, um ser em fluxo; implicou treinar a escuta de formas individuadas e principalmente da multiplicidade, da conexão de linhas de tempo desenhada em processadores de som (como o *Pró Tools*, o sistema universal de arquivos e processamento de som), onde distintos espectros me levaram a uma inusitada incursão no estado de televisão.

Entretanto, há pontos a serem melhor examinados. Em primeiro lugar, foram os movimentos de ruptura os que me levaram a romper com a lógica dos significantes. Na visão desta pesquisa, a televisão foi reinventada como um complexo e curioso *lócus* de investigação do desenho do som. O que tece essas tramas sonoras de televisão? Os seus códigos funcionam como resultados de encontros, ou não?

Os elementos constitutivos da fonografia tais como voz e música, inclusive o aparato tecnológico e artístico que a produzem, podem ter sido meu ponto de partida; originalmente,

de simples elementos de uma peça fonográfica, eles se tornaram, no entanto, conceitos abstratos. Neste sentido, minhas antigas inquietações, como *designer* de som, se modificaram.

Assim, durante minha averiguação foi interessante perceber o deslocamento do polifônico - o simbólico da audição - enquanto repetição desse traço unitário na notificação nas telas dos computadores. Quer dizer, qual o seu modo de conexão entre a multiplicidade e a unidade? E, essa conexão é linear ou contínua? Entretanto, aí está a simultaneidade dos fluxos em que a virtualidade se atualiza.

Das noções de uma filosofia das diferenças às maneiras de tocar, abarcar e compreender o objeto; o modo que a intuição - conceito fundamental em minhas reflexões, especialmente no que se refere ao impulso vital, à duração e à memória - serviu à minha metodologia; a admissão que o som é virtualmente duração, intensidade, altura e timbre; e a percepção de que as *audiovisualidades* televisivas requerem um método adequado de pesquisa... tudo isso, mais a escuta das diferenças que se fizeram no meu corpo, despertou probabilidades e alternativas de como levar adianta essas perspectivas em minha pesquisa.

É sempre bom lembrar que “divisão é obra da imaginação, que tem justamente por função fixar as imagens moventes de nossa experiência ordinária, como o relâmpago instantâneo que ilumina durante a noite uma cena de tempestade” (BERGSON, 2006, p.220). Ou seja, existe uma ilusão que acompanha o movimento real em sua principal vocação: atualizar o virtual. E é disso também que trata esta dissertação: de atualizar o desenho do som na TV, e de atualizar metodologicamente a pesquisa das audiovisualidades.

Simultaneamente, o *momento da virada* surge como necessidade. Nosso conhecimento imediato passa a ser um conhecimento útil e, se assim for, sua linearidade com os horizontes de um problema a ser investigado se contraem em uma imagem que o destaca como moldura de um fundo, que parece se diluir no todo. Esse movimento ocorre porque já havíamos percebido algo daquilo que nos era mostrado.

Neste sentido, a meu ver, é preciso desde sempre, pelo menos no que chamamos de modernidade, romper com pretensões de estabilidade, com idéias de totalidade e universalidade e de estar dentro de uma só e definitiva verdade. Para dar conta destas rupturas criamos uma parafernália técnica, várias extensões, na expectativa de transcender os limites do possível.

Diz Bergson (2006, p. 158) que “Nosso conhecimento é o efeito de uma dissociação brusca: no campo imensamente vasto de nosso conhecimento atual, tudo o que concerne à nossa ação sobre as coisas; negligenciamos o resto”. É assim também que fui desafiada a

pensar e formular um método, que admitisse a investigação de um processo, de um movimento. Tratava-se de investigar, nas palavras de Bergson (2006, p. 216),

um processo em movimento e, quando o fizemos, quando nos colocamos naquilo que chamávamos a *virada* da experiência, aproveitamos a nascente claridade que, ao iluminar a passagem do *imediat* ao *útil*, dá início à aurora de nossa experiência humana, resta ainda reconstruir, com os elementos infinitamente pequenos que percebemos da curva real, a forma da própria curva que se estende na obscuridade atrás deles.

A principal vantagem da aplicação de um método na investigação de um processo é que ele é sistemático e objetivo, não deixando dúvidas quanto à precisão da intuição. Quando em nossos problemas encontramos as diferenças de natureza, o reconhecimento do que ali está estabelece, pela intuição, a *produção* dos dados, que se manifesta diferente de uma coleta que *recolhe* os dados. Para Bergson (2006, p. 214) “A intuição não é um ato único, mas uma série indefinida de atos, todos do mesmo gênero, sem dúvida, mas cada um de uma espécie muito particular, e como essa diversidade de atos corresponde a todos os graus do ser”.

Já nas primeiras incursões percebi que o tempo nunca aparece despido: veste os mais diferentes disfarces, como o dos relógios e o do calendário pendurado na parede, por exemplo. Para alcançar a natureza do tempo, em sua totalidade, precisamos penetrar no seu verdadeiro significado e, embora as idéias sobre o tempo preencham o conteúdo aparente das páginas a seguir, a duração das coisas é que constitui sua substância.

No meu percurso houve, em primeiro lugar, o que chamo de *salto no problema da pesquisa*. Este ato ou salto relaciona-se à minha experimentação do tempo seta e do tempo ciclo no meu objeto de pesquisa, constituindo-se de um adentrar nas temporalidades sonoras das audiovisualidades de TV como matéria perceptível da duração. No *salto cartográfico* os territórios conceituais ali delimitados me sugeriram ouvir a vibração polifônica da cultura contemporânea. No terceiro ato, o *salto no laboratório*, foi possível reconhecer outras durações ao lado da minha. Simultaneamente, ao longo dos atos, fui me apropriando de conceitos que foram sendo iluminados pelas sonoridades montadas no fluxo televisual, e que então, ao meu ouvido, já se manifestavam tanto na intensidade de seus instantes quanto na modulação de suas durações temporais.

Nas dissecações que realizei em diferentes montagens no fluxo (desenho sonoro), intuídas desde os primeiros momentos de minha cartografia, deram-se a ver figuras do ritmo televisual. Verifiquei, comparativamente, o modo de aderência do som ao movimento no cinema, no vídeo e na televisão, pois quando o som toma corpo no cruzamento das linguagens audiovisuais, podemos observá-lo como matéria e memória. A linguagem sonora incita ao movimento. Cada movimento pode intensificar-se e chegar a um ápice, mesmo que se

prolongue depois, como silêncio. No audiovisual o movimento tem, entre outras, a função de produzir, nos instantes, *sensações* e, no fluxo, combinações de *tensão* e *descontração*.

Nos meses que precederam a análise da escritura sonora televisual, produzi importante material empírico a ser trabalhado a partir de algumas diretivas. Entre essas diretivas situo, em primeiro lugar, o que chamei de *escutar TV*, que não excluiu o *ver TV*. O *escutar TV* efetivou-se como estratégia decisiva para que eu chegasse a perceber o espectro sonoro televisual, o estado de televisão e a ritmicidade televisual. Assim, reconheci nela aquilo que chamei de *intensidade desarticulada* - um desenho sonoro ruidoso, muito similar aos códigos ruidosos da cultura musical *pop*.

O processo investigativo já evidenciara, *a priori*, a necessidade de uma *escuta* cartográfica. Descobri-me desde cedo cartografando o fluxo televisivo, e cheguei às seguintes figuras: a *paisagem sonora*, a *imagem sonora* e a *escritura sonora*. Isso implica o reconhecimento da palavra, da imagem e do som como o que não pode ser dito. Mas que pode ser mostrado, observa Sérgio Bairon (2005), a partir de Walter Benjamin (1986), referindo-se à pesquisa de sonoridades em ambientes hipermidiáticos. Bairon (2005, p. 27) sugere que para estudar tais sonoridades a pesquisa sobre a música no cinema “não seria o caminho mais apropriado e sim as pesquisas sobre música contemporânea, sobretudo da música eletroacústica, ao longo do século XX”.

Todas essas questões configuraram o cenário da pesquisadora, que tem na audição o sentido mais desenvolvido e usado, por característica pessoal, mas também por conta de sua atividade profissional. O som está em todas as coisas e contextos em minha cotidianidade pessoal e profissional. Mas, na pesquisa, era importante questionar o como e o quê ouvir?

Por isso, e entendendo a “intuição não como um sentimento nem uma inspiração ou uma simpatia confusa e sim como algo muito simples e preciso” (DELEUZE, 1999, p. 7), o método intuitivo de Bergson foi fundamental para que eu percebesse o desenho do som na TV. Levou-me a uma *escuta* investigativa, diferente da contemplação auditiva que é necessária ao artista: o meu interesse estava em pesquisar a sonoridade contemporânea? O ritmo, a cadência? Os movimentos, as repetições e a métrica? Assim, daquilo que primeiramente soava como *mancha sonora*, uma planura sonora, emergiu um estado de *escuta* que me levou ao estado de TV.

Na TV, na opacidade em que se encontram muitos sons e silêncios, existe algo a ser descoberto pela intuição: são sonoridades, ouvidas logo no início do processo, a partir das quais fui desconstruindo imagens audiovisuais que me eram familiares. Mas, talvez não se trate assim tão simplesmente de ouvir, até porque ouvir exige um silêncio ativo de quem ouve.

É possível perceber que os artistas, por exemplo, se entregam à música e a escutam mesmo quando ela não existe como tal (quando está sendo criada, ou quando está apenas em pauta, por hipótese). Nessa perspectiva, ao ouvir, o sujeito perde-se no objeto, tornando-se um objeto entre outros, sem a intenção volitiva do ego condensado, que nesse momento está subsumido em sua intuição.

A busca pela diferença (de natureza, nos termos “*bergsonianos*”), que empreendi nesta pesquisa, me fez perceber a coexistência das formas sonoras televisuais, que ora divergem e ora convergem quando se sobrepõem, no fluxo, nas pistas de gravação sonora.

A percepção intuitiva serviu também para atualizar as lembranças úteis e para manter no subsolo da consciência aquelas que de nada serviriam no presente. Entretanto, na duração estão implícitas as linhas de uma melodia contínua de nossa vida interior, “melodia que prossegue e prosseguirá indivisível, do começo ao fim de nossa existência consciente. Nossa personalidade é exatamente isso. E justamente essa indivisível continuidade de mudança que constitui a duração verdadeira” (BERGSON, 2006, p. 172).

Assim, *zappeando* pela TV aberta, percebi que na TV Globo existem duas ambiências sonoras muito sólidas, a do *Jornal Nacional* e a do *Fantástico*, que se prestariam muito bem para experimentar o método que ora proponho. Os dois programas que, sabidamente, se encontram em diferentes posições na grade da programação, voltam-se para segmentos de público diferenciados, têm audiências diferenciadas e são do mesmo gênero documental jornalístico, e têm, por isso, linhas sonoras diferentes, mas igualmente implicadas na melodia que constitui a TV Globo. Em minha pesquisa não pretendi analisar os programas, mas usar suas ambiências sonoras para aplicar a elas, experimentalmente, a metodologia que estou me propondo a desenvolver no estudo das audiovisualidades.

Inspirada nos atos sugeridos pelo método intuitivo, a dissertação pretende afetar os leitores *topicamente*. Aqui, a palavra *topos* (*sm*; derivado do grego *tópos*) refere-se ao tema recorrente em literatura; motivo que se repete com frequência. Mas também ao sentido comum de superfície. Os dois sentidos, aproximados, remetem a um nível da memória da pesquisa, no qual (em qualquer um) todos os atos se encontram, em diferentes atualizações. A ordem de apresentação dos tópicos poderia ser qualquer outra, a meu ver, sem que se produzisse, por isso, compreensões muito diversas do método que está sendo produzido.

Apresento inicialmente, no Tópico 1, **Os atos da pesquisa**, que dizem respeito ao procedimento metodológico utilizado para a investigação do som no audiovisual, a partir de Bergson, Deleuze, Kilpp e Rolnik, entre outros autores.

No Tópico 2, **Memória ruidosa do som na TV - da bolha à ilha**, aponto primeiramente os que me parecem ser elementos fundamentais para a compreensão do som contemporâneo da TV, ressaltando alguns fatores tecnológicos implicados e derivados do movimento *pop*, considerando principalmente o papel do ruído neste processo.

No Tópico 3, proponho e problematizo o conceito de **Estado de televisão**, pontuando o processo de individuação da TV e evidenciando o seu movimento de atualização e de reestruturação das ritmicidades contemporâneas.

A análise da imagem-síntese do sizígio sonoro da TV é abordada no Tópico 4, **Imagem + Ação**, primeiramente na perspectiva da sua invenção. Com a contribuição dos operadores analíticos, investigo questões relativas a ambiências sonoras e a sua inscrição infográfica, buscando fundamentalmente compreender quais os atuais objetivos e estratégias da Rede Globo de Televisão ao desenhar o som de programas como o *Jornal Nacional* e o *Fantástico*. Com isso, estou principalmente testando o arcabouço metodológico por mim construído nessa pesquisa, com vistas ao estudo das sonoridades audiovisuais.

TÓPICO 1: OS ATOS DA PESQUISA

Os modos como estou procedendo nesta pesquisa remontam a um dos elementos da narrativa ficcional: a montagem. Essa opção se deve ao fato de que a montagem de qualquer audiovisual permite sua divisão em atos, segundo a qual podemos ser afetados por cenas que se descortinam paulatinamente em que a um só tempo, o espectador é afetado pelo conjunto de sons, imagens e movimentos de cada cena.

Em consonância com os atos da pesquisa, realizo incursões que dizem respeito às regras do método intuitivo, porquanto, para Bergson (2006), as ações do método são afecções, movimentos que deliberadamente afetam aqueles que os produzem.

Imagem + Ação. Esse me pareceu ser um modo adequado para explicar os atos de minha pesquisa que corresponde a afecções ocorridas na escuta a movimentos do pensamento a novas percepções e a novas escutas e a intervenções técnicas nos materiais empíricos. Nessa acepção, os atos são nomeados não em função de uma hierarquia ou cronologia, mas devido a imagem que prevalece naquele ato de modo mais contundente. Ainda é Bergson (2006, p. 11-12) que orienta a minha percepção:

[...] há uma imagem que prevalece sobre as demais na medida em que a conheço não apenas de fora, mediante percepções, mas também de dentro, mediante afecções: é meu corpo. Examino as condições em que essas afecções se produzem: descubro que vem sempre se intercalar entre estímulos que recebo de fora e movimentos que vou executar [...]. Examino mais de perto: descubro movimentos começados, mas não executados, a indicação de uma decisão mais ou menos útil, mas não a coerção que exclui a escolha.

Neste sentido, os atos devem evidenciar, ao leitor, a minha trajetória de pensamento/ação e as possibilidades que se abrem à atuação do leitor. Sigo *entre* as sólidas referências anteriores e as novas que vêm de meu contato com os materiais empíricos e teórico-metodológicos, avaliando o impacto que meu objeto de estudo causa no meu *processo habitado de estar com* o aparelho de televisão, ultrapassado agora pela intuição. Só assim creio ser possível perceber para além da necessidade de agir no presente, atuando - durante a escuta e durante a pesquisa -, no *desenho* do som na TV.

Na experiência com a gravação de tempos de TV, gradualmente fui reconhecendo os fonogramas que sempre estiveram na TV, mas que eu ainda não percebera como tais. Eles estavam lá, em potência, e agora os estou atualizando em minha metodologia.

Primeiro Ato: O salto no problema da pesquisa

Na **primeira regra** do método intuitivo, e que proponho compor, o importante é “aplicar a prova do verdadeiro e do falso aos próprios problemas, denunciar os falsos problemas, reconciliar verdade e criação no nível dos problemas” (DELEUZE, 1999, p.8).

A metáfora do salto expressa e traduz minha pesquisa experimental. Remete ao modo como tenho discutido e apreendido o som nos encontros com os mais diversos autores e colegas, constante e abruptamente sugerindo novos olhares, escutas e imersões. Conforme Flusser (2002, p. 73), “não se trata de substituir um modelo pelo outro. Trata-se de saltar de um tipo de modelo para outro (de paradigma em paradigma). Ao mesmo tempo em que [se] trata de colocar o problema da liberdade em parâmetros novos”.

A problematização do audiovisual pelas *audiovisualidades* já parece desafiar ao ato de saltar nas paisagens sonoras: trata-se de “*encontrar* o problema e, por conseguinte colocá-lo, ainda mais do que resolvê-lo”, conforme diz Deleuze (1999, p. 9). A relevância de utilizar a primeira regra do método intuitivo é pensar o som no audiovisual como algo que implica ir ao encontro de uma forma de problematizar a duração como ritmo, a fim de sugerir à pesquisa, o problema de uma ritmicidade televisiva mais temporal do que espacial.

O método intuitivo tem uma **primeira regra complementar**, que se refere aos “problemas inexistentes, que assim se definem entre o mais e o menos” (DELEUZE, 1999, p. 10), ou seja, procurar evitar problematizar aquilo que só difere em grau como, por exemplo, comparar ritmos. Por isso, a proposta de cotejar o ritmo de um programa e outro à ritmicidade da TV Globo ou da televisão. Isso se contrapõe à minha percepção habituada, que é posta em desafio. Em função disso, tento localizar automatismos viciados ou tensões que são causadas pelos corpos à minha volta, que emergem de sistemas-imagens ou de seus circuitos, ou de suas oscilações. Tal percepção é orientada pela aceção *bergsoniana*, visto que

O mesmo movimento que leva o espírito a determinar-se em inteligência, isto é, em conceitos distintos, leva a matéria a despedaçar-se em objetos nitidamente exteriores uns aos outros. *Quanto mais a consciência se intelectualiza, tanto mais a matéria se espacializa* (BERGSON, 2005, p. 206).

O salto, como uma amplificação, proporciona uma extensão da percepção necessária a muitos fatos concretos, espécie de extensão que revive a experiência, experimentando intuitivamente como esse corpo audiovisual se atualiza. Assim, escutar agora significa fazer

alianças com o passado, presente no futuro das sonoridades técnicas, observando cuidadosamente as ações e os movimentos, a mímica e toda a sorte de trejeitos das bandas sonoras montadas no fluxo televisual. Tudo isso, implica transitar, estar *entre*, percebendo o ritmo de todas as bandas sonoras mixadas.

O salto representa a experiência da ritmicidade da duração como memória, consciência e liberdade, e sua atualização corresponde a uma multiplicidade de ritmos coexistentes. Motivada por tais constatações, experimentei escutar TV de duas maneiras, com finalidade de romper com estruturas por demais familiares e para que uma nova ordem de fenômenos aparecesse, mesmo que

[...] a percepção refletida seja um *circuito*, onde todos os elementos, inclusive o próprio objeto percebido, mantêm-se em estado de tensão mútua como num circuito elétrico, de sorte que nenhum estímulo partido do objeto é capaz de deter sua marcha nas profundezas do espírito: deve sempre retornar ao próprio objeto (BERGSON 2006, p. 118-119).

A partir de Kastrup é importante sublinhar que o salto abre a atenção do cartógrafo, visto que desdobra-se na qualidade de encontros em curso que modulam o próprio problema, tornando-o mais concreto e bem colocado (KASTRUP, 2007, p. 9). O salto cartográfico de um elemento a outro, em meio e durante o fluxo, permite acessar um ponto qualquer situado no movimento de um sistema. Sobre essa questão, convém destacar que, embora, segundo Deleuze (1999, p.35), “não é fácil perceber as coisas pelo meio, e não de cima para baixo, da esquerda para a direita ou inversamente”.

Dito de outra forma, *salto* é meu modo de referir “o ‘presente’ que dura e se divide a cada ‘instante’ em duas direções: uma orientada e dilatada em direção ao passado e a outra contraída, contraindo-se em direção ao futuro” (DELEUZE, 1999, p. 39). Relaciono o salto à cartografia de Deleuze (1999, p. 37), rizomática, “porque não começa nem conclui, que está sempre no meio, no entre as coisas, como um tecido de conjunção instaurando a lógica do ‘e...,e...,e...’ ”.

Metaforicamente, o salto é uma maneira de tornar-me *hóspede* do mundo conceitual de vários autores, mas é também, nos termos de Glenadel (2005, p. 294), “um modo de abrir espaço para o desdobrar do acontecimento”. Para este autor, e em decorrência de tal fenômeno, “a tradução seria o acontecimento que recria, ‘re-marca’ o acontecimento da assinatura, em consonância com ele no sentido mais amplo, e também em dissonância com ele no sentido mais restrito, uma vez que o acontecimento pode ser completamente outro” (GLENADEL, 2005, p. 294).

Desta maneira, acredito na pesquisa como um processo em curso, um movimento que direciona o nosso sistema de cognição para uma *atenção aberta*, na qual se analisa as forças do presente que dissolvem o ponto de vista do observador e na qual, principalmente, não se separa a pesquisa (acadêmica) da sua própria pesquisa.

Segundo Ato: O salto cartográfico

Na **segunda regra** do método intuitivo, a qual Deleuze (1991, p. 14) denomina de *descoberta de diferenças de natureza*, trato de “*lutar contra a ilusão de reencontrar as verdadeiras diferenças de natureza e as articulações do real*. [...] Bergson não ignora que as coisas, de fato, realmente se misturam; a própria experiência só nos propicia mistos” - e que nomeio o ato de pousar *nas passagens das imagens sonoras* – na busca de uma duração real televisiva.

Comecei a escutar o som na televisão na minha casa. É meu o momento *flaneur*, no qual salto na programação de TV. Sou o sentido errante que adentra à tela e vai além do seu conteúdo para se encontrar com as sonoridades. Desde o início, foi uma escuta investigativa, um momento de concentração. Nesses encontros, durante os quais permaneci longos tempos exposta à escuta, navegando entre os canais de TV aberta, comecei a perceber o ritmo de programas que, em fluxo e simultaneamente, remetiam à ritmicidade de cada emissora de televisão.

Nos mais variados horários, eu procurava ficar, pelo menos uma hora, em frente à televisão. A partir de então, surgiu uma novidade na minha escuta: a invasão dos sons da rua. Neste momento, comecei a perceber as sonoridades da cidade de Porto Alegre/RS, onde minha pesquisa tem o seu ponto inicial. Percebi que era possível mixar o que escutava na televisão com os sons do trânsito da cidade e saí à rua para testar a escuta de TV em espaços coletivos. Em certo momento, por exemplo, estando com um grupo de pessoas, em um restaurante, dei-me conta de o quanto o som da TV estava, em meus ouvidos, sendo mixado com o som do público. Senti que deveria ampliar ainda mais a investigação, dirigindo-me a outros locais públicos onde se costuma ter aparelhos de TV ligados, ainda que sem som ou com volume baixo. Dessa forma, tornei-me quase especialista em mixagem sonora ao vivo.

Tomando como referência tais experiências, destaco o que diz Suely Rolnik (1993) que reitera que se vive mergulhado em toda espécie de ambiente, não só o humano. Sua proposta de cartografia considera o que se passa em cada contexto, não só no plano visível, o mais óbvio, mas também no invisível, igualmente real, embora menos óbvio. No plano visível

há uma relação entre um “eu” e “um” ou vários “outros”¹, unidades separáveis e independentes; no invisível, o que há é uma textura que vai se tecendo nos fluxos que constituem a composição humana atual, conectando e esboçando outras composições. Para a autora, a cartografia lida com o conceito de território existencial. Desse modo, uma cartografia de território e território sentimental visa “[...] dispor-se a acolher os movimentos de desterritorialização e territorialização de seus afetos” (ROLNIK, 1989, p. 30-31). As marcas dos encontros são o que constitui uma cartografia, formando um relevo ou território de vozes, desejos e afetos:

O que estou chamando de marcas são exatamente esses estados inéditos que se produzem em nosso corpo, a partir das composições que vamos vivendo. Cada um destes estados constitui uma diferença que instaura uma abertura para a criação de um novo corpo, o que significa que as marcas são sempre gênese de um devir (ROLNIK, 1989, p. 242).

Uma cartografia é composta, portanto, na medida em que marcas e afetos são visitados ou revisitados, e sempre que um território vai sendo construído por e para estes estados que foram vivenciados. Rolnik (1989), em vez de falar em histórias de vida, toma de empréstimo de Deleuze (1999) a expressão “linhas ou movimentos de vida”.

A primeira linha ou o primeiro movimento é a desterritorialização dos afetos e da subjetividade, constituindo a micropolítica, objeto de estudo da cartografia. A terceira linha ou o terceiro movimento refere-se à territorialização ou à formação de território, que lida com mapas e mapeamentos, constituindo a macropolítica. A segunda linha, ou o segundo movimento é o da simulação, em que, em um vaivém ou em uma dupla face, se opera a negociação entre o plano constituído pela primeira linha: a dos afetos, e o plano traçado pela terceira linha: a dos territórios (ROLNIK, 1989, p. 55).

Ainda segundo Rolnik (1989, p. 35-36), o cartógrafo lida, por isso, com o poder de afetar e de ser afetado, visando encontrar um fator de subjetivação ou a(fe)tivação. Para a autora, um mapa padroniza territórios, sentidos e valores. Uma cartografia, ao contrário, “ouve” o corpo vibrátil e segue a geografia dos afetos, desenvolvendo sensibilidade micropolítica, tornando os corpos vibráteis sensíveis às latitudes e longitudes de seus afetos, criando e construindo territórios (ROLNIK, 1989, p.163-167).

Quanto às referências teóricas do cartógrafo, Rolnik (1989) argumenta que

[...] pouco importam as referências teóricas do cartógrafo. [...] o cartógrafo absorve matérias de qualquer procedência. [...] Tudo o que der língua para os movimentos do desejo, tudo o que servir para cunhar matéria de expressão e criar sentido, para ele é bem-vindo. *Todas as entradas são boas, desde que as saídas sejam múltiplas.* Por isso o cartógrafo serve-se de fontes as mais variadas, incluindo fontes não só escritas e nem só teóricas. Seus operadores conceituais podem surgir tanto de um filme quanto de uma conversa ou de

¹ Rolnik (1993) entende por “outros”, aqui, não só humanos.

um tratado de filosofia. [...] Está sempre buscando elementos/alimentos para compor suas cartografias. Este é o critério de suas escolhas: descobrir que matérias de expressão, misturadas a quais outras, que composições de linguagem favorecem a passagem das intensidades que percorrem seu corpo no encontro com corpos que pretende entender. [...] O que há em cima, embaixo e por todos os lados são intensidades buscando expressão. E o que ele quer é mergulhar na geografia dos afetos e, ao mesmo tempo, inventar pontes para fazer sua travessia: pontes de linguagem (ROLNIK, 1989, p. 65-66).

Neste sentido cartografar significa detectar um sistema de forças heterogênicas e os movimentos circulantes que rompem com as lógicas de funcionamento de um território existencial, acolhendo as forças que pedem passagem através de um reconhecimento do que já estava lá de modo virtual.

Após esses esclarecimentos, convém que eu volte ao método intuitivo de Bergson. Diz o filósofo que

Quanto mais tomamos consciência de nosso progresso na pura duração, tanto mais sentimos as diversas partes do nosso ser entrarem umas nas outras e nossa personalidade inteira concentrar-se num ponto, ou melhor, numa ponta que se insere no porvir, encetando-o incessantemente (BERGSON, 2005, p. 219).

Deleuze afirma ser possível percorrer durações que se problematizam nos instantes, em função dos acontecimentos perceptíveis. O que resulta dessas duas assertivas para a minha pesquisa respeita ao adentrar processos rizomáticos (como o do movimento de atualização dos virtuais). Assim, chega-se ao ponto em que não se diz mais EU, “ponto em que já não importa dizer ou não dizer EU, pois não somos mais nós mesmos: fomos ajudados, aspirados, multiplicados” (DELEUZE, 1995, p.11).

Para dizer e fazer rizoma obrigatoriamente penso **conexão** e **heterogeneidade** (primeiros princípios), pois qualquer ponto pode ser conectado com qualquer outro ponto de uma rede. Essa rizomatização deve ocorrer, visto que as cadeias semióticas não são de natureza exclusivamente lingüística. Segundo Deleuze,

Num rizoma, ao contrário, cada traço não remete necessariamente a um traço lingüístico: cadeias semióticas de toda a natureza são aí conectadas a modos de codificação muito diversos, cadeias biológicas, políticas, econômicas, etc., colocando em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas (DELEUZE, 1995, p. 15).

Penso também em **multiplicidade** (terceiro princípio), que em Deleuze é da ordem do virtual; dado que é a condição de sua existência, sem ser ele próprio jamais atual enquanto tal:

Uma multiplicidade não tem nem sujeito nem objeto, mas somente determinações, grandezas, dimensões que não podem crescer sem que mude de natureza (as leis de combinação crescem então com a multiplicidade). [...] As multiplicidades se definem pelo fora: pela linha de fuga abstrata, linha de fuga ou de desterritorialização segundo a qual elas mudam de natureza ao se conectarem às outras (DELEUZE, 1995, p. 16 – 17).

O ponto de partida para tal discussão é o quarto princípio, a **ruptura a-significante**. Deleuze, nessa acepção, se dirige contra os cortes demasiados significantes que separam as estruturas, ou que separam as estruturas, nos seguintes termos:

Todo o rizoma compreende linhas de segmentaridade segundo as quais ele é estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuído, etc.; mas compreende também linhas de desterritorialização pelas quais ele foge sem parar. Há ruptura no rizoma cada vez que linhas segmentares explodem numa linha de fuga, mas a linha de fuga faz parte do rizoma (DELEUZE, 1995, p 18).

A esses quatro princípios seguem o quinto e o sexto, a **cartografia** e a (não) **decalcomania**, a fim de se esclarecer que o rizoma não pode ser justificado por nenhum modelo estrutural ou gerativo. Neste sentido, segundo Deleuze (1995, p. 22), “diferente é o rizoma: mapa e não decalque”.

O mapa é aberto, é conectável em todas as dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptado a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. “[...] Já uma das características mais importantes do rizoma talvez seja a de ter sempre múltiplas entradas” (DELEUZE, 1995, p. 22). Assim como, para Rolnick (1989), conforme destacado anteriormente, é conveniente que se tenham múltiplas saídas, de maneira a gerar tantos e quais mapas se queira².

Se um mapa tem múltiplas entradas, contrariamente, o decalque volta sempre “ao mesmo”. Um mapa relaciona-se à performance, enquanto que o decalque remete sempre a uma presumida “competência” (DELEUZE, 1995, p. 22).

Retornando ao método intuitivo, Deleuze aponta, um **complemento da segunda regra**: “o real não é somente o que se divide segundo articulações naturais ou diferenças de natureza, mas é também o que se reúne segundo vias que convergem para um mesmo ponto ideal ou virtual” (DELEUZE, 1999, p. 20).

Penso, então, considerando as concepções expostas, que a cartografia não é, mas está encarnada em uma ou em outra situação, conforme a suportabilidade dos indivíduos, ou dos grupos e coletivos. A cartografia, vista sob esta ótica, se coloca como linha de fuga, como

² Ressalto que para Rolnick (1986) o que se cartografa são os afectos.

ruptura, linha que dá consistência a uma *intensidade de criação* e que, quando vivida desta maneira, traz à tona práticas singulares.

No desenrolar da cartografia que fiz, comecei a perceber que a TV *mostra visualmente*, na programação em fluxo, algo que me lembra o ritmo, e ritmos sonoros em particular. Em minha memória encontro práticas e estudos anteriormente realizados em laboratório, dentre os quais estavam certos registros que acabei chamando de infografias. Infografias são definidas, neste caso, como uma espécie de notação ou desenho de fonogramas (de rádio, cinema ou TV) no *out put*, uma forma de captura /leitura por meio de dispositivos analógico-digitais, em que o computador e um *software* de edição produzem gráficos ou espectros sísmicos da trilha sonora, som que o espectador, em geral, apenas ouve.

Tomando como referência as infografias sonoras da televisão, dei um novo salto na pesquisa. Antes, de casa para a rua, e, agora, para dentro do laboratório de áudio, onde, talvez, esta pesquisa tenha, de fato, iniciado.

Terceiro Ato: O salto no laboratório

Esse salto, que me levou ao outro ato de pesquisa, reiterou a **terceira regra** do método intuitivo: “colocar os problemas e resolvê-los mais em função do tempo do que do espaço” (DELEUZE, 1999, p. 22).

O *laboratório* (literalmente laboratório ou estúdio de áudio) tornou possível reconhecer outras durações ao lado da minha. Neste ato, para melhor compreender as outras durações presentes no fluxo televisivo, usei instrumentais técnicos e tecnológicos para o processamento (uma espécie de tradução) de dados sonoros em dados gráficos, que os tornaram *legíveis*. A escritura assim produzida deu a ver sons ou modos do som que a *escuta* percebera.

Conforme Deleuze (1999, p. 21), “o real não é somente o que divide, segundo articulações naturais, diferenças de natureza, mas também o que se reúne segundo vias que convergem para um mesmo ponto ideal ou virtual”. Quando escuto tecnicamente, escuto muitas coisas ao mesmo tempo, pois ouvir é um ato multidimensional, cuja característica mais extraordinária é a simultaneidade dos movimentos que o ouvido capta das “pistas” de gravação em que se faz o registro de diferentes espécies de som. Com relação ao que isolo em meu campo perceptivo sonoro consciente, não só reconheço os eixos implícitos que se ajustam o equilíbrio, como também realizo, na escuta atenta, um mapeamento que reconhece a ação de forças compositivas, tão vitais para o conteúdo e, conseqüentemente, para o *input* e

o *output* da mensagem. Tudo isso acontece ao mesmo tempo em que cada função está ligada ao processo e à circunstância, e a audição atenta me oferece opções metodológicas para o resgate de informações opacas, considerando o meio em si, cujo caráter e limitações, no caso de minha pesquisa, regem o meu método.

Percebo que muitos autores colocam a escuta e também os modos de ouvir como presentes no estudo das suas condições de recepção. Assim, o próprio ato de ouvir estaria muito ligado a um ato passivo do contemplar as imagens audiovisuais em movimento. Ao mesmo tempo, novamente constato que há, nos elementos que fazem parte da sonoridade televisual, preciosas informações, próprias dos tempos de TV, que remetem a uma escuta diferenciada da do senso comum. Neste sentido, no meu caso, o reconhecimento atento proposto por Bergson (2006, p. 133) “é um verdadeiro *circuito*, em que o objeto exterior entrega partes mais profundas de si mesmo à medida que a memória, simetricamente colocada, adquire uma tensão mais alta para projetar nele suas lembranças”.

Entretanto, ao buscar na memória tal sistema de referência, foi preciso situá-lo noutro momento histórico, mais plural e transitório, em que a aparência sonora se (re)inventa como audiovisualidade, tornando-se extremamente desafiadora como objeto de estudo pela máxima plasticidade de seus componentes - sonoros e visuais -, perceptíveis por procedimentos digitais de criação e de análise. Assim, se no processo químico (análogo) da produção audiovisual algumas manobras e a percepção delas eram difíceis, no processo digital posso dizer que tudo é possível. Como diz Stiegler, “*la digitalización rompe la cadena, introduce la manipulación directamente en el spectrum y, al mismo tempo, hace indistintos espectros y fantasmas*” (STIEGLER, 1998, p. 188).

Em minha pesquisa, o laboratório entre o *input* e o *output* está relacionado à prática de uma reflexão de outra ordem e a uma imaginação ético-estética da linguagem televisiva. Com o intuito de produzir experimentalmente conceitos que designassem os ritmos que encontraria nos materiais empíricos, gravei os programas escolhidos como *corpus* dessa pesquisa na íntegra, incluindo os *brakes* comerciais, em outro suporte. A partir desse outro suporte, retirados do fluxo televisivo e passíveis de minha intervenção no fluxo, as sonoridades em questão puderam ser dissecadas tecnicamente.

Assim, a imaginação, ou seja, a imagem + ação a que me referi anteriormente, pode ser traduzida em uma equação, como um cálculo autoral³ que se materializa: a imaginação se tornou atividade - indução-dedução - na qual o pensamento ensaiava tecnicamente atos de

³ É como Glenadel (2005, p. 294) traduz a chance de um acontecimento, o desastre ou a suspensão do saber, que a escrita assinala.

ação e reação, de composição e decomposição das bandas sonoras contidas no material gravado.

Segundo Bergson (2006, p. 134), acompanhar um cálculo é refazê-lo por conta própria. Nesse sentido, a imagem em movimento é uma animação de imagens do pensamento, é o *timming*, é a duração de uma cena na linguagem audiovisual. Técnica própria da linguagem das imagens em movimento. Também, nesse sentido, posso dizer que aqui o conceito de *landscape* transforma-se em *soundscape*⁴.

Como procedimento de dissecação dos materiais empíricos, a proposta enveredou por dois eixos temporais: o vertical e o horizontal. O **eixo vertical** corresponde à retirada do fluxo de um conjunto de *frames*⁵ (que passo a designar, cada um, de *beat*, para reforçar o meu foco no áudio), dissecando⁶, neles, os elementos ali montados, com vistas aos devires do sизígio⁷ *pop* já ali perceptíveis.

É claro que nos conjunto de *beats* assim produzidos, o que tenho é um pedaço do cadáver televisual o que, em relação ao som, é ainda mais grave, porque ele se ausenta totalmente do *frame*. Foi preciso, portanto, utilizar os recursos da tecnologia digital que permitem o registro gráfico desse som, dando-o a *ver e ler* naquilo que estou chamando de infográficos sonoros, sendo que sob a denominação de sonoro se definirá um puro ato de fala, de música, ou até mesmo, do silêncio que se deve extrair do contínuo audível dado em ruídos, sons, falas e músicas (DELEUZE, 1990, p. 267-268).

No eixo vertical, ainda é possível detectar as sonoridades e densidades das bandas sonoras sobrepostas, que, por si só, aumentam e diminuem a intensidade do *beat* que, quando em fluxo, durante a espectação, favorece a produção do efeito de tensão, de excitação e relaxamento. Entretanto, considerando que o ritmo é um elemento *transversal* aos eixos verticais e horizontais, na dissecação dos elementos sonoros, foi possível distender ou compactar seus espectros, dependendo do interesse de minhas análises.

Para alcançar meus objetivos foi preciso examinar os componentes individuais da produção sonora em sua forma mais simples. Com a caixa de ferramentas do laboratório, operei sobre os elementos básicos: as *fontes* sonoras, isoladamente e sobrepostas, que compõem todo o tipo de material e mensagem sonora. E aí, o *beat*, assim como o *frame*,

⁴ O termo *soundscape*, criado por Schafer (1977, p. 274-275) a partir do termo *landscape*, refere-se a “qualquer ambiente sonoro ou qualquer porção do ambiente sônico visto como um campo de estudos”.

⁵ *Frame na televisão* é um dos trinta quadros por segundo.

⁶ Conforme Kilpp (2003).

⁷ É um verbete (gr. Syzygia) que designa conjunção - por união ou oposição - de um planeta ou satélite em relação ao sol; os efeitos reforçam-se criando (em um encontro inesperado) as marés vivas, ou seja, a maré sизígia, ou em sизízia (<http://www.todoceu.com/satelites%20naturais/mares.html>, 2008).

unidades mínimas, indicadoras de tempo e espaço, como sistema de referência das durações que produzi. Então, o *beat* pode ser marcado pelo ataque e relaxamento do som, ou seja, a unidade vem a ser o ataque da curva angular até o relaxamento do som, como demonstro no tópico 4.

No **eixo horizontal**, o sistema de referência do meu macro sistema corresponde às vozes, como aquela matéria sonora que se sobressai, que está no primeiro plano, como já comentei. Não invento aqui um padrão de mixagem, com as vozes em primeiro lugar: simplesmente as *reconheço como primeiro plano no sistema referencial* da televisão, efeito produzido por obscurecimento dos demais. Conforme Bergson,

O que é preciso para obter essa conversão não é iluminar o objeto, mas ao contrário obscurecer certos lados dele, diminuí-lo da maior parte de si mesmo, de modo que o resíduo, em vez de permanecer inserido no ambiente como uma coisa, destaca-se como um quadro (BERGSON, 2006, p. 33-34).

Se no eixo vertical - ou instante do fluxo, da duração - encontro o *beat* como unidade sonora, montada de forma similar à montagem de um *frame* visual, no eixo horizontal, no fluxo - ou na duração -, o *beats* instauram multiplicidades rítmicas: *groove, riff, looping e sampler*, por exemplo.

Os elementos sonoros são manipulados com ênfase cambiável pelas técnicas de comunicação audiovisual. Assim, não é mais possível pensar que o uso de técnicas só seja operativo nos extremos. Acredito, por isso, que, expandindo o ritmo de uma polaridade à outra, encontrei no laboratório os meios técnicos disponíveis para chegar à expressão sonora da TV, relacionando multisensorialmente os excertos dos tempos analisados.

De fato, na análise, encontrei diferenças de graus e de natureza. A partir do momento em que coloquei a TV dentro de um estúdio de áudio, o seu espectro sonoro tornou-se um *locus* observável, e a infografia sonora das imagens televisivas demonstrou ser um procedimento alternativo e produtivo para o (re)conhecimento da espectralidade do som em qualquer mídia.

A pesquisa, nesse momento, foi me apontando três níveis de recorrências no desenho do som, que expressei conceitualmente como *a paisagem, a imagem e a escritura sonora*. A organização-invenção-atualização dos materiais empíricos, a partir do simples fonograma, levou-me a passar analiticamente do sonoro (as paisagens sonoras) à *imagem* sonora (a escritura sonora); do som ao vivo à era de sua reprodutibilidade técnica; e, mais contemporaneamente, à sua atualidade digitalmente criativa e analítica.

TÓPICO 2: MEMÓRIA RUIDOSA DO SOM NA TV - DA BOLHA À ILHA

O som, como forma de comunicação, acompanha o homem desde seus primórdios. E hoje são raros os meios de comunicação que não o empregam como elemento decisivo seja para narrar, pontuar, ou seja para criar climas e ambientes. Mesmo nos meios impressos ou em textos na *web* é possível perceber ou considerar espectros de sons ou sonoridades nos modos de grafar palavras, de construir falas escritas, dentre outras coisas.

O mundo é barulho e é silêncio, diz Wisnik (1999). Mesmo o silêncio, como o dos textos escritos, por exemplo, permite pensar no som. Não pretendo abordar essas múltiplas condições significantes de som e silêncio, mas é importante registrar aqui a quase impossibilidade de se experienciar o mundo sem reconhecer nele alguma presença do som, porque som e silêncio co-instituem nossa experiência de mundo, nas mídias ou fora delas. Isso traz sérias conseqüências para produzir pensamento sobre a cultura em geral, e sobre o audiovisual em particular. Entretanto, até agora, teoricamente pouco se produziu sob tal perspectiva.

Do som de uma máquina de costura, do bater ritmado do sapateiro e do assovio do amolador de facas, chegamos, hoje, na pós-indústria, a uma proliferação e multiplicação de formas sonoras que se transformam em uma espécie de congestionamento auditivo. Em função de todas as transformações, foi introduzida, na cotidianidade uma multiplicidade de novos sons, em que sons humanos, sons naturais e artificiais vão se misturando, se excedendo, ensurdecendo as nuances das durações, a capacidade da fina percepção à qual Deleuze atribuiu um número em potência. Em função disso, “não é de admirar que a duração tenha assim vários aspectos, que são as nuances, pois ela é o que difere de si mesmo; e será preciso ir mais longe, até o fim, até ver enfim na matéria uma derradeira nuance da duração” (DELEUZE, 1999, p. 104).

Considerando tais premissas, a minha primeira impressão é de que o som é algo que não se explica e, a rigor, não se traduz. Mas, apesar de tais limitações, disponho-me a tentar fazer algumas considerações sobre esses dois aspectos. Neste momento, eu o faço a partir de *paisagens*, *imagens* e *escrituras* sonoras em tempos televisivos, termos que designam processos ou formas que são aspectos da mixagem do som na TV, os quais tendo a percebê-los como uma só coisa, uma unidade sonora – o som - que é, entretanto, um misto.

Em minhas incursões em tempos televisivos, reconheci ser necessário dividir o misto que configura a linguagem audiovisual nos elementos sonoros que a instauram e que agora já me aparecem sob a sombra da primeira afecção unitária. Ainda mais do que isso, acreditei ser

capaz de reconhecer imagens lembranças nos meus encontros analíticos com as sonoridades televisivas, como um complexo puro e múltiplo de durações.

Desse modo, porém, simplesmente, quero deixar as escutas cartográficas que realizei promoverem encontros. Proponho, então, incursões nas imagens da duração que as sonoridades técnicas de TV podem produzir. Deixar-me ficar com os tempos de televisão, permitir que eles falem sobre experiência e memória, pontuando um movimento que acontece com a passagem do som, dentro e fora da televisão. A fim de viabilizar tal propósito, aqui, parto diretamente da questão: como a televisão vem instaurando sonoramente o seu processo de individuação entre as mídias?

Ao perceber que o advento dos aparelhos-máquinas traz consigo uma nova experiência sonora, que demanda um novo conceito de sonoridade. Desse modo, constato que todo o acoplamento anterior de sons caseiros e urbanos é insignificante perante o poderoso ruído das máquinas funcionando analogicamente em processamento linear. Por tais razões, acreditei ser importante, para essa dissertação, refletir sobre o *ruído ruído*, característico do século XX. Essa é uma das marcas específicas da vida cotidiana, que se tornou conceito, quando, por exemplo, em 1913, o compositor italiano Luigi Russolo propôs-se a pensar as sonoridades musicais em um manifesto sobre a “Arte dos *ruídos*”.

Já mais adiante, na passagem da informação analógica para a digital, produz-se uma nova forma de (des)organização - que também pode ser pensada como ruído - das mensagens eletroeletrônicas, o que permite aos meios, atualizarem os eventos sonoros pré-registrados. Era o *sampling*⁸ que passou a ser referência na gravação do som, como excepcional ordem sonora, uma qualidade que se atualizou nos processos midiáticos audiovisuais, inicialmente, em sua complexidade multifacetada.

As várias processualidades desse novo sistema de referência naturalmente se abrem, desde as de cunho mais propriamente tecnológico, até as que o abordam do ponto de vista mais dinâmico, sob um pensamento teórico comunicacional, até as que lhe dão ênfase e que nele vêem um símbolo principal dos meios digitais.

O sistema digital de referência sonora se distribui em linhas de tempos nos aparelhos, as quais são de fato muito diferentes das que se produzem em uma determinada noção

⁸ O *sampler* deu origem ao *sampling*, uma sonoridade ou conjunto de sonoridades criadas para diversos fins, e que, no desenho do som para a TV encontrou uma aplicação que venho sugerindo estar relacionada à cultura *pop* e a forma de apropriação das obras musicais. Os movimentos que destaco, a seguir, são *samplings* de naturezas diferentes, usados pelo *designer* do som para produzir determinados efeitos. Em minha escuta televisiva buscarei identificá-los e perceber como atuam na produção do estado *sizígio pop* da TV.

tradicional de expressão sonora. Essa última, por exemplo, poderia atuar na cadência, na repetição do 1, 2, 3 da valsa, ou do 1, 2 da marcha. Assim, poderia surgir uma nova qualidade na mensagem auditiva: a elaboração de uma experiência inovadora das cadências.

Geralmente, nas primeiras incursões que fiz em tempos televisivos, logo percebi o ritmo um tanto caótico e, aparentemente, desarticulado dos fluxos dos canais de TV. Também me apóio, nesse momento, para entender esses tempos de televisão, no próprio desenho sonoro geral da obra televisiva, do qual participei profissionalmente.

Lembro que a televisão, aos poucos, foi abandonando as transmissões diretas e ao vivo, de um auditório. Mas, na época do ao vivo, o ambiente da transmissão era uma espécie de bolha sonora em que se isolava a cena do ambiente externo, encapsulava indiscriminadamente (e conforme a distância e posição da fonte dos microfones) todos os sons do ambiente interno, os quais podem ser pensados como naturalmente ruidosos. Ainda não havia como separar o som desejado do indesejado. Assim, os mistos sonoros da bolha serão sempre aquilo que ouvimos e identificamos com base no ambiente e na experiência. Ruidoso é um misto típico de uma época urbano-industrial, impregnada de simultaneidade e de fragmentação. Mas também de repetição e de sincronização do desejado e do indesejado.

Esses tempos ou fluxos sonoros ruidosos apareceram expressos também na música, em especial na chamada música de massa, e não são apenas relativos ao estágio da técnica. Como diz Wisnik,

O tempo das músicas de massa bate e rebate o código da repetição com que o poder se reproduz em toda a parte. [...] a expansão das faixas de frequência sonora, a repetição do som sintetizado e industrializado, a técnica e o mercado, que dissipa e pulveriza a Música em música, pode ao mesmo tempo produzir temperaturas tão opostas (WISNIK, 1999, p.210).

O som, na cotidianidade, ainda se confunde com um elemento mágico e sagrado por estar aí; na passagem que distingue a sua manifestação objetiva da sua subjetividade. No entanto, não se pode ver, nem tocar em suas oscilantes, fugazes e virtuais paisagens sonoras. A paisagem sonora refere-se, aqui, às manifestações do som ao vivo, às vezes, não capturado por um equipamento da era da reprodutibilidade técnica, aquele som que acontece uma única vez, que fica retido exclusivamente em nossa memória e que insistentemente queremos sempre reproduzir.

É o som que conta com o acaso de nossa percepção. No entanto, sem esse elemento informal nada compreenderíamos dos conteúdos um tanto quanto intrusos, que longe de ser uma expressão, constituem o som em pura duração. É como melodia interna que, na potência de uma frequência, gera, na extensão perceptual do espaço, a noção de um tempo auxiliar; um

espaço-tempo na nossa percepção de duração. Para tanto, no acontecimento de uma melodia interna, em minha pesquisa aparecem, pelo menos três outras durações: a do som, a da televisão e a das duas juntas, coexistentes com a minha forma de durar.

Da mesma forma, na adaptação do ouvido aos elementos de uma língua nova não se trataria, nas exemplificações de Bergson, nem de modificar o som bruto, nem de acrescentar-lhe uma lembrança. Conforme seus argumentos, sugere que se deve “coordenar as tendências motoras, dos músculos da voz às impressões do ouvido, seria aperfeiçoar o acompanhamento motor” (BERGSON, 2006, p. 126).

O som é um dos primeiros estímulos sensoriais que recebemos no ventre materno. A partir dos três meses, começamos a perceber acusticamente o corpo que nos acolhe, o ritmo em que andamos e o pulsar dos lugares por onde passamos. Acompanhamos o desenrolar dos fatos acusticamente desde muito cedo. Seres humanos e animais percebem o som, preferencialmente, com o sentido da audição e usam o som de várias maneiras: os homens, muito especialmente, para a comunicação por meio da fala.

O som, naturalmente, constitui uma combinação de sinais perceptíveis acusticamente pelas partes que compõem o ouvido; é energia transmitida através das ondas de pressão no ar ou em outro meio material. Começamos a aprender a prestar *atenção, a discriminar, a analisar e memorizar* os processos auditivos do cotidiano. Potencializamos seqüências sonoras e, nesse sentido, encontramos um vasto universo para apreciação, uma vez que cada época apresenta suas características sonoras próprias que nos orientam na forma como percebemos o mundo.

A idéia de continuidade eu também reconhecia na maneira com que Bergson utiliza os acontecimentos sonoros para não só exemplificar, mas também, conforme minha percepção, para *ouvir* conceitos. Isso vai ao encontro de uma passagem que *escuto* do mesmo autor, exemplificando:

Será preciso, portanto, [...] *que o ouvinte se coloque de saída entre idéias correspondentes*, e as desenvolva como representações auditivas que irão recobrir os sons brutos percebidos, encaixando-se elas mesmas no esquema motor. [...] Compreender a fala de outrem consistiria do mesmo modo em reconstituir inteligentemente, isto é, partindo das idéias, a continuidade dos sons que o ouvido percebe (BERGSON, 2006, p. 134).

A percepção sonora é fundamental no contato com o meio e pode ser usada para adquirir informações sobre ambientes em propriedades e características muito elementares do universo. Sonoramente, vamos atribuindo sentidos aos fenômenos. Por mais rudimentares que sejam os fenômenos acústicos que sintetizam as sonoridades que percebemos; em sua simplicidade, elas ampliam a memória e a percepção de um indivíduo ou de um coletivo, em

um lugar e um tempo. Assim, refiro-me à presença de uma primeira natureza que está lá, naquele lugar, e somente ao vivo, aproveitando o instante em que posso registrá-la na memória, no meu próprio arquivo de sonoridades:

Há mais nessa peculiaridade que interessa ao entendimento dos sentidos culturais do som: ele é um objeto diferenciado entre os objetos concretos que povoam o nosso imaginário porque, por mais nítido que possa ser, é invisível e impalpável. O senso comum identifica a materialidade dos corpos físicos pela visão e pelo tato. Estamos acostumados a basear a realidade nestes sentidos. A música, sendo de uma ordem que se constrói de sons, em perpétua aparição e desapareição, escapa à esfera do tangível e se presta à identificação com uma outra ordem do real: isso faz com que se tenha atribuído a ela, nas mais diferentes culturas, as próprias propriedades do espírito. O som tem um poder mediador, hermético: é o elo comunicante do mundo material com o mundo espiritual e invisível. O seu valor de uso mágico reside exatamente nisto: os sons organizados nos informam sobre a estrutura oculta da matéria no que ela tem de animado. (Não há como negar que há nisso um modo de conhecimento e de sondagem de camadas sutis da realidade) (WISNIK, 1999, p. 28).

Por outro lado, com o avanço das técnicas os programas de gravação introduziram a apreensão do sinal sonoro - o *signal*, o *sinal de monitorização do áudio* - que foi o primeiro a ser armazenado, registrado e transmitido como informação para muito além dos nossos horizontes visuais. Causou *frenesi*, nos realizadores, a possibilidade de incluir o sinal sonoro nas fitas magnéticas, a possibilidade de trabalhar sonoramente as imagens técnicas do cinema.

Se o som adentrou na era da reprodutibilidade técnica interferindo principalmente no movimento, no ritmo das montagens audiovisuais, ele se tornou imprescindível nas ilhas de edição processadas pelo sistema AVID (sistema digital de edição das imagens eletrônicas de televisão). Neste sistema de referência, o ritmo era necessariamente pontuado pelo som de uma fonte, ainda que contivesse silêncio: era a emergência do *timing code*, que faz parte do aparelho de edição neste sistema, e que permite cronometrar o movimento. Em outras palavras, as edições em sistemas não lineares exigem a marcação de tempo através da continuidade de um pulso sonoro.

O som captado pelos primeiros microfones era registrado em sulcos que, por atrito, por choques, reproduzia os impulsos sonoros. A revolução eletroeletrônica acrescentou novos recursos e novas experiências às sonoridades, ampliando e/ou multiplicando a sua forma estereofônica de dimensionar o som no ambiente de gravação e, conseqüentemente, nas salas de audição. O resultado foi o desenvolvimento do ouvir vários sons ao mesmo tempo e, nesse mesmo cenário, do entre/ouvir a polifonia da metrópole comunicacional.

O Transdutor foi o primeiro sistema multipista, o aparelho pioneiro que propiciou o *sinc* do som com a imagem. Representou o primeiro sistema a ser usado no cinema, embora o

som óptico tivesse péssima qualidade. Os microfones de baixa amplitude de gravação e o amplificador - som comportando o tamanho da imagem na tela do cinema - contribuíram para que muitas das pequenas salas fechassem suas portas, já que o novo suporte sonoro exigia também novos recursos tecnológicos de audição - caros demais para os donos das pequenas salas.

Ao contrário do cinema, a televisão se apresentou para os seus espectadores como um aparelho em que o som e a imagem estavam sincronizados. Mas para os profissionais de TV, o *sinc*, entre a imagem visual e sonora era bastante complicado de realizar, por causa dos ritmos dos equipamentos - de imagem e de som - que tinham velocidades diferentes. Os profissionais foram aprendendo, por imitação, do rádio e do cinema; e a linguagem sonora televisiva foi sendo construída, aos troços e com muito improvisado.

No entanto, desde a bolha sonora até a ilha de edição, a sempre ruidosa linguagem sonora televisiva tornou-se, rapidamente, um lugar de experimentação da linguagem audiovisual, de maneira generalizada, com possibilidades de servir de lugar para testar estratégias de transição entre os mais diversificados suportes de produção midiática. Esse desenvolvimento continua, por sua própria natureza, criando uma sonoridade capaz de competir com o barulho do tráfego e das multidões urbanas e é capaz de produzir escarcéu, com suficiente intensidade e frequência para capturar qualquer espectador distraído.

Mas a bolha sonora *replicante* (a que hoje é possível reinventar nas ilhas de edição mais sofisticadas) precisa, atualmente, produzir muito mais ruído, do que no início da TV, para se fazer ouvir acima dos também mais ruidosos sons da cidade contemporânea. Assim, a televisão desenvolve, na ilha, um estilo e uma habilidade expressiva de entretenimento ruidoso, um novo conjunto de atitudes e um ritmo muito particular de ser.

Essa constatação sugere a lembrança do filósofo alemão Walter Benjamin (1986, p. 172), que reflete sobre a experiência de cada época e sobre como o tempo modifica a maneira de experimentar situações. Diz o autor que “o modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente” (BENJAMIN, 1986, p. 69). Ele considerou, assim, o declínio da aparição única de uma realidade remota - a aura das obras de arte - como resultado da proliferação da reprodução em série da imagem visual e sonora: “a existência única de uma obra de arte é o lugar em que ela se encontra, e somente nela, que se desdobra a história da própria obra e o seu valor único” (BENJAMIN, 1986, p. 167-169).

As mais antigas obras de arte, como sabemos, surgiram a serviço de um ritual, inicialmente mágico, e depois religioso. O que é de importância decisiva para esse modo de

ser - aurático - da obra de arte única que nunca se destaca completamente de sua função ritual. Em outras palavras: o valor da obra de arte “autêntica” tem sempre um fundamento teológico, uma inscrição na esfera do sagrado.

O tema daquela arte primeira era o homem e seu meio, copiados segundo as exigências de uma sociedade cuja técnica se fundia inteiramente com o ritual, segundo enfoca o filósofo alemão (BENJAMIN, 1986, p. 174). Para este autor, aquela sociedade foi definida como a antítese da “nossa”, cuja técnica era (a sua época) a mais emancipada de todas que já existiram. Porém, essa técnica emancipada se confronta com a sociedade moderna sob a forma de uma segunda natureza, não menos importante que a da sociedade primitiva (BENJAMIN, 1986, p. 174). Mas os aspectos culturais e semânticos não são os mesmos, ainda que o ritual persista.

O autor diz que é fácil identificar, na era da reprodutibilidade técnica, os fatores sociais específicos que condicionam o declínio do que ele chamou de aura. O primeiro deles estaria estreitamente ligado à crescente difusão e intensidade dos movimentos de massas, em que o fazer as coisas, o “ficarem mais próximas” é uma preocupação tão apaixonada da modernidade como sua tendência a superar o seu caráter único (BENJAMIN, 1986, p. 166). Conforme essa ótica, ao mesmo tempo que, muda o modo da percepção do mundo por conta da experiência da nova técnica, no caso, o cinema, o enfrentamento do choque causado pelas montagens cinematográficas, por exemplo, passa a corresponder a um treinamento da percepção do fragmento, da velocidade e da montagem da cidade moderna. Desse modo, as massas acostumam-se as massas ao *frenesi* dos tempos modernos em grande parte graças ao *habitus* adquirido das imagens em movimento.

Na época de Benjamin, o filme servia, segundo sua constatação, para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico, cujo papel se eleva mais em sua na vida cotidiana, fazendo do gigantesco aparelho técnico, do seu tempo, o objeto das inervações humanas. “É essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido” (BENJAMIN, 1986, p. 174).

As formas tecnológicas contemporâneas permitem a proliferação cada vez maior das imagens técnicas, cada vez mais reprodutíveis; e de seu uso surge também a possibilidade de experimentá-las, até conseguirmos, de alguma forma, derrotar o programa do aparelho (nos termos de Flusser – 1985/2002) e produzir uma informação não programada. Além disso, a obra única passa hoje por vários tratamentos técnicos inexistentes à época de Benjamin (1986): além de ser copiada, hoje ela é decomposta, analisada por várias perspectivas técnicas, estéticas e semânticas e, depois, remontada. Pode ser tratada até não guardar mais

nenhuma semelhança com o original, tornando-se, no processo, uma nova criação. É verdade que Benjamin (1986) lembrava que o filme não é produzido em uma só seqüência, e que a montagem opera com muitas possibilidades (aproveitadas ou não). O filme acabado já era montado a partir de inúmeras imagens isoladas e de seqüências de imagens sobre as quais o montador exercia o seu direito de escolha, afirmando o potencial expressivo da montagem. Entretanto, ainda se tratava da produção da mesma obra. Hoje, tais procedimentos perduram e se expandem na produção de novas obras iconofágicas, como *remakes*, recriações e citações. Um exemplo claro dessa tendência é a reutilização de músicas ou trechos ou até apenas acordes de uma música para trilhas, *spots* publicitários, etc.

Daniel Filho (2001, p. 320) afirma que houve uma evolução radical na sonorização, demandada pela produção cinematográfica. Entretanto, foi no ato de fazer televisão que aprendemos que a produção de ruído é o verdadeiro trabalho de sonorização, ao menos na contemporaneidade.

Nas formas incipientes de realizar as primeiras transmissões de TV, ainda não podíamos detectar, com certeza, nos *videotapes*, onde estava a gravação sonora. Mas os sintetizadores⁹ acoplados ao seqüenciador¹⁰ mudaram definitivamente o modo de produção da indústria do fonograma. “O artesanal e o sintetizador entram num jogo cerrado de confronto e compensações, enquanto que o consumismo encontra formas mais aceleradas de repetir a repetição e ruidificar o ruído”, diz Wisnik (1999, p. 217).

Wisnik explica que “A serialidade remete sempre ao ruído. [...] ao mesmo tempo, os *samplers* e seqüenciadores oferecem vivas perspectivas para a leitura do passado musical em diálogo com o presente” (WISNIK, 1999, p. 217). Portanto, no cenário da música contemporânea, em *looping* constante, misturam-se, sem tempo determinado para cada uma delas, as novidades e as antiguidades, desprezando-se o intervalo do silêncio.

Na liberdade de combinações, certos limites são impostos pela programação dos aparelhos; eles nos apresentam limites que impedem a invenção de uma nova língua, por exemplo, por apresentarem somente os graus necessários de articulações que possibilitam ver o ajuntamento, o resultado, e não a sintaxe, que permanece em sua caixa preta que articula.

Quando destacamos tecnicamente um trecho de uma obra, desconsideramos suas subjetividades indivisíveis (ao se dividir a subjetividade ela muda de natureza, diz Bergson - 2006), reproduzimos o fragmento e criamos, ao mesmo tempo, uma nova obra. Podemos até manter a autoria quando a citamos nos créditos, pagamos o direito autoral correspondente, etc.

⁹ Instrumentos que multiplicam os timbres.

¹⁰ Computador que escreve seqüências com precisão e as repete indefinidamente.

Mas sempre a recriamos quando a inserimos em um novo fluxo, no caso, por exemplo, de uma música colocada na trilha sonora de um filme ou novela de TV. Em especial, no caso da novela, a replicância de um trecho musical a cada encontro de um par romântico, por exemplo, além de reiterar o clima que se quer dar à relação entre eles, reforça a enunciação de repetição, de climas seriais, que podem ser pensados como ruído, que decorre da fissura do fluxo musical, semelhante ao som da agulha do toca-discos, quando pára em um dos sulcos dos antigos LPs.

Segundo Wisnik (1999), a série repetitiva remete todo o som à interferência de algum ruído, mesmo que este ruído seja o desenrolar da fita no cabeçote do gravador de áudio. O mesmo autor define ruído como uma *desordenação interferente*, ou seja, “o ruído é aquele som que desorganiza outro, sinal que bloqueia o canal, ou desmancha a mensagem, ou desloca o código. [...] um elemento virtualmente criativo, desorganizador de mensagens/códigos cristalizados e provocador de novas linguagens” (WISNIK, 1999, p. 33).

A noção de ruído implica a existência de forças antagônicas. Esta é uma evidência que esteve presente em todo o decurso dos capítulos sobre o ruído apontados por Wisnik em seu livro *O som e o sentido*. Desta maneira, segundo o autor, podemos pensar o ruído de forma bastante diferente. Se quisermos apreender todo o alcance da discordância que encontraríamos com a teoria da informação, não seria aqui o caso. Entretanto, devemos indagar sobre como se instaura essa ruidosa forma da musicalidade do século XX, já que admitimos, a partir de Benjamin, que a percepção produtiva das características da vida social é, em cada época, treinada na experimentação da arte dos aparelhos técnicos.

Nesse sistema preocupo-me, sobretudo com a localização das forças, isto é, dos diferentes ritmos sonoros nos quais essas forças circulam e pelos quais são utilizadas. Quero lembrar que essas forças são designadas sob o nome de ruído, e que se trata de uma noção original, própria da música tonal do mundo moderno.

Se não há um conflito de diferentes fontes, não se poderia conceber como existiria uma fonte em que as forças que concorrem para a manutenção da vida entram em conflito. A essas forças ruidosas que correspondem em número e em extensão, parecem carecerem de admitir uma compulsão à repetição, que é irreduzível, pelo menos por um lado, a toda a motivação estranha a ela própria.

Parece existir uma tendência de auto-repetição, que está, a meu ver, ligada à tendência da matéria animada capaz de deslocar outros estados. Precisaria, para compreendê-la, seguir Wisnik (1999) em suas considerações relativas ao caráter repetitivo de todo o ruído, que é, ao mesmo tempo, repetição de um estado anterior. O ruído não difere, senão pelo grau, de uma

tensão momentaneamente aumentada em si mesmo. Esta idéia de uma união do ruído à sua intensidade relacional, pode parecer paradoxal. Talvez se admita mais facilmente o princípio, lembrando que um dos efeitos do ruído consiste em desviá-lo para o exterior, como um elo da corrente que se protege contra o trabalho evolutivo da corrente, seja como elemento necessário do todo, seja como elemento autônomo atuando no sentido de impor-se ao todo.

Em outras circunstâncias, trata-se de perceber as sonoridades ruidosas como parte da memória televisiva e como uma multiplicidade de acontecimentos virtuais; mas também de perceber que tudo o que desnaturaliza a experiência dos tempos de TV, o fluxo, é um ruído. Ainda mais, pode tratar-se de um ritmo ruidoso que, pelo aumento da sua incidência, cria a melodia do meio televisivo. Assim, a repetição é o modo como a TV produz a memória ruidosa da televisão. É sempre a possibilidade do fazer o “ao vivo” da TV. Trata-se, enfim, de um longo processo que se desenvolve com e em pensamento musical baseado na multiplicidade, tensionando o reconhecimento da identidade da obra de arte e produtos de consumo.

Conforme Heartney, e chegando agora à cultura *pop*, “[...] só restava à arte estilhaçar-se em muitas variedades de realização - a criação pluralista de objetos artesanais sem questionamentos. [...] a arte *pop* tinha oferecido uma visão animada da cultura de consumo como jardim de prazeres terrenos” (HEARTNEY, 2002, p.42). Ainda da mesma autora destaco que

A arte criada sob esta égide tomou duas direções diferentes, embora relacionadas. Enfocava a arte como mercadoria ou a mercadoria como arte. O palco para a primeira havia sido montado pela campanha dos antiestetistas contra a mitificação da arte moderna (HEARTNEY, 2002, p.43).

Neste momento situo a TV como um construto da cultura *pop* amplificada, constituído a partir da historicidade da musicalidade *pop* que toma conta do cenário, por volta dos anos 50, no século XX. A partir de então ocorre uma importante mudança na paisagem sonora acontecida na década anterior, quando os trabalhadores rurais haviam saído das suas casas para participar da Segunda Guerra Mundial. Tomando como referência tal situação, Walter Benjamin, referenciando Wisnik, afirma, justificando o que chamou de o início do fim das narrativas:

os soldados voltaram pela primeira vez, para perplexidades das famílias, mudos, sem histórias para contar: o potencial acumulado das armas de guerra, sua capacidade mortífera e ruidosa, muito amplificada, estoura a dimensão individual do espaço imaginário e o silencia (BENJAMIN *apud* WISNIK, 1999, p. 64).

Em conseqüência, a música também pára de narrar e torna-se, nas palavras de muitos compositores, “*os sons da cidade*”. Nesse contexto surge uma multiplicidade de práticas que transformam, tanto os processos de composição como os de produção, em um grande mistério, tornado possível graças ao advento dos primeiros sintetizadores. O paradoxo do *pop* reside no fato de que o processo fica cada vez mais complexo, tanto em termos técnicos quanto comerciais, radicalizando-se com uma aparente distinção entre quem produz e quem consome a música de mercado.

A experiência de ampliar os encontros com o som da televisão em diversas tendências nos cenários urbanos encontra nas crônicas de Celso Loureiro Chaves (2006, p. 46) algumas narrativas interessantes e pontuais. Nesse sentido, vale destacar, por exemplo, que “de todas as tecnologias nascentes do início do século, certamente foi o trânsito - não excluída aí a poluição sonora - a mais prontamente cooptada pelos compositores, transformada em matéria musical como se música fosse”.

Ainda segundo Loureiro Chaves (2006), no final do século dezenove, o surpreendente compositor John Cage é quem imprime definitivamente em sua música os movimentos cambiantes de uma paisagem sonora urbanística, o som contínuo e caótico das cidades. Entretanto, foi Mozart que, em 1786, imortalizou a agitação de Viena nos primeiros compassos de *As bodas de Fígaro* e, com isso, as cidades deixaram de ser mudas em suas expressões musicais.

Nas simultaneidades sonoras contemporâneas, os desenvolvimentos tecnológicos e comerciais da outrora incipiente indústria fonográfica modificaram seus processos, entraram em mutações repetitivas e mixagens sem proteção nenhuma da camada de silêncio que passava a cristalizar-se. Assim criam as fissuras e denunciam os restos de outras eras e de outras culturas. Mas, de tudo o que mudou, interessa aqui o significado do que seria fazer música e as razões pelas quais as pessoas perceberam e assumiram para si essas novas experiências. Nesse sentido vale destacar, a importância dos primeiros sistemas de gravação de áudio e vídeo que foram evidentes na captação de *performances*, tornando-as excepcionais, ímpares, e com possibilidades de serem incansavelmente difundidas e repetidas, o que concede até hoje ao videoclipe um grande espaço de realização.

No cruzamento desses tempos surgem, ainda, outros complexos rítmicos, expressão híbrida do mundo ruidoso urbano e de “mundos relativos” à cultura *pop*, responsáveis, a meu ver, pelas propriedades rítmicas que encontrei ao refletir sobre as virtualidades que atualizam o desenho do som na televisão. Percebi que *a música se integra ao ruído* através da repetição, do movimento de rotação das frases que configuravam os fonogramas televisivos.

Na TV, em cada banda sonora (tecnicamente falando), diversas fontes e repertórios afetam-se, mas não existe nunca o silêncio total. O silêncio *inclui* a sincronização do trânsito, das pessoas, das diversas mercadorias em ação; e pelo seu traço polirrítmico, e pela sua variada base social e cultural, o som de uma cena emociona e envolve o espectador em uma sinfonia única a cada fonograma que vai ao ar, visto que o fonograma *integra-se* ao fluxo.

Diferentemente das outras mídias, a participação do desenho do som na linguagem audiovisual de TV constrói um imaginário multifacetado, multicultural. De um lado, a ampliação do mercado cultural é uma das mudanças que introduz as novas regras que governam a empresa artística. A crença modernista na universalidade, no progresso artístico, no significado compartilhado teriam sido, assim, alcançados. De outro lado, surge a possibilidade de os profissionais de sonorização inventarem uma sonoridade *dispositivo*, que já nasce no contexto *tecnologizado*.

Na TV, toda a trilha sonora é feita até para aprovar o *briefing* de um programa e, assim começa a ser feita a garimpagem em diversas fontes. Já no cinema, na maior parte das vezes, isso é deixado para o final. Ao mesmo tempo, a TV mostra-se responsável pela revalorização da voz na indústria dos fonogramas. Ali se encontra a possibilidade de ascensão profissional dos músicos, do mercado fonográfico e a ordenação seqüencial dos seus trabalhos, baseada na resposta a uma lógica que, em geral, envolveu o acesso à parafernália de equipamentos técnicos e à série de coisas dispostas, segundo um padrão rítmico dos relógios de ponteiros nos pulsos de cada indivíduo. Essa técnica, construída ao acaso e como o acaso tornou-se o modo principal da edição da televisão ao vivo, sugere, equivocadamente, uma inserção acidental da informação sonora e uma desorganização dos tempos sonoros televisivos. Ao contrário, esse desenho possui, na minha hipótese, um ritmo que corresponde à mistura de linguagens produzidas em um espaço eclético, em que os símbolos se entrecruzam e transformam a estética televisiva em um signo de contemporaneidade *pop*.

Alguns autores acreditam que as primeiras imagens eletrônicas de televisão tenham sido armazenadas em fios de acetato, utilizados na captura do áudio das cenas, o que deixa rastros sobre como era realizada a programação diária de um canal de televisão. Entretanto, segundo Mota (2001), a imagem direta na linguagem televisiva preocupa-se muito menos com a precisão e mais com a criação de uma atmosfera de sentimento e calor, transformando radicalmente o gênero e imprimindo autoridade às imagens documentais. Diz a autora que

a característica do direto transformou o tempo do cinema na duração das tomadas, na rapidez de captura das cenas, permitindo um desnudamento do real, ao registrar-se, sem interrupção, as passagens entre os espaços filmados. Mudam aí o estatuto do espectador e o estatuto da câmera. Essa última, ao se transformar em personagem perde a sua passividade para fazer parte da ação. O direto é filho legítimo das reportagens televisuais e não do documentário, como se poderia deduzir (MOTA, 2001, p.18-19).

Refletindo sobre o valor do dispositivo técnico, Mota (2001, p. 23) registra “que não se trata de colocar um espelho diante do real, mas de operá-lo, utilizando a câmara como bisturi que corta fundo a carne, até os ossos”.

Ainda conforme Mota (2001, p. 27), na década de 40 o esquema proposto pela televisão ensaiava sua gramática com recursos da ação e da informação em tempo real herdados, sobretudo do rádio e do teatro, pois [...] “A televisão só podia transmitir o que suas câmeras capturavam naquele exato momento, já que inexistiam suportes para registrar imagens eletrônicas”. Assim, segue o uso sistemático da linguagem do cinema pela TV até a invenção do *videotape* durante a década de 50.

A autora argumenta que a imagem direta mudou a maneira de ver e fazer cinema e televisão. Exemplifica também que o advento do som direto trouxe, conjuntamente ao som das ruas, o reconhecimento da palavra de qualquer pessoa, modificando o sentido e o testemunho da imagem (MOTA, 2001, p. 38). Criou-se, assim, uma linguagem devoradora de linguagens, antropofágica e insaciável, conforme reitera Mota (2001, p.51).

Neste sentido, percebo a *pop art* como a forma sonora que se aplica ao ambiente contemporâneo (televisual ou não), assim como a forma como programamos sonoramente o ambiente, ao mesmo tempo em que lidamos com ele “como uma sonda exploratória capaz de esquadrihar o mundo exterior”, segundo McLuhan (2005, p. 131). O autor complementa que:

Esse é um dos significados da *pop art*. A *pop art* é o reconhecimento de que o próprio ambiente exterior pode ser processado como arte. E isso, a meu ver, é um fenômeno eletrônico, pois só numa era de imediatismo e totalidade eletrônica se poderia pensar em tratar a totalidade do ambiente humano como uma obra de arte (MCLUHAN, 2005, p. 130).

Muitos gêneros musicais entraram para a história da cultura ocidental do século XX por terem sido gravados e estudados fora do seu contexto. A gravação em fitas magnéticas abriu enormes possibilidades estéticas, não só sobre o que pode soar bem, mas também nas diferenciações que cada gênero solicita em termos de diferentes sons, instrumentos e técnicas variadas, que produzem diferentes tipos de ruídos, com diferentes tipos de instrumentos e para diferentes tipos de públicos.

Segundo George Martin (2002),

[...] primeiramente, no *pop*, todos os gêneros são abertos; são fontes de som e atitude, disponíveis para qualquer um. O *pop* é um processo constante de roubo e imitação. Os músicos, compositores e produtores roubam suas próprias idéias e frases, misturam convenções e correndo para utilizar o último brinquedo da tecnologia. Em segundo lugar, o impulso subjacente em todos os que trabalham com a cultura *pop* é simplesmente o prazer de fazer na mesma proporção dos que servem-se do som escolhido para embalar seu convívio com a comunidade e com suas emoções (MARTIN, 2002, p. 5).

A sonoridade televisiva sempre foi construída por rupturas, apropriação de matérias sonoras de outros suportes ou banco de dados, seja por necessidade de uma ou outra narrativa, os materiais sonoros se materializam tanto quanto o vestido de uma atriz. Na maioria das vezes essas sonoridades são artificiais ou, pelo menos, artificialmente construídas a partir de outras linguagens pré-existentes em outros lugares. Considerando tal premissa saliento o que Machado diz: “difícilmente se poderia imaginar algo mais dentro do espírito *pop* do que a televisão” (MACHADO, 1990, p. 109).

A arte *pop*, festejada no *kitsch* comercial, reabriu deliberadamente as comportas à cultura de massa, ao gosto da massa, e muitos artistas ligaram seus nomes às obras de outros artistas e chamaram de “apropriação” o que antes era chamado de plágio.

A memória dos projetos sonoros construídos pelos produtores de áudio dos programas de televisão parece-me estar ligada a este processo histórico da arte dos ruídos. Pela primeira vez, e pelo fazer sucessivo de 24 horas de produção de programação diária, a história parece reconhecer o direito à metamorfose, às variações incessantes de conteúdo e de códigos. O resultado é uma experiência do mundo que ocorre exclusivamente no tempo presente, convidando o espectador a recompô-la em qualquer ordem que faça sentido para ele. Um ato análogo ao ato de repetição de uma palavra, por exemplo, ou ainda de uma voz repetindo a mesma palavra várias vezes até se tornar estranha e abstrata. Isso para todos nós acabaria em outra articulação, também necessária. Assim procedendo, seria necessário um outro tempo sonoro: quando não há nenhum sentido possível, mas muitos, no mesmo tempo. Assim, as ressonâncias do universo expressivo da cultura *pop*, conforme as palavras de Eleanor Heartney (2002), reconfiguram a linguagem audiovisual, com propriedades explícitas ora em uma frase, ora em uma gramaticalidade, ora na inteligibilidade de um espaço presente, na sintaxe das camadas sonoras, que representam também o tempo dos programas de TV.

Essas linhas co-ordenadas (cada uma das bandas sonoras montadas simultaneamente no fluxo) desenrolam-se também simultaneamente. Mas em cada uma delas acontece o cadenciamento diferenciado de alguns códigos, como ocorre, por exemplo, nos tempos

verbais gravados e sobrepostos, em cada pista de áudio, quando produtos são anunciados nos fonogramas televisivos pelos locutores. Os tempos verbais tensionam o tempo dito “ao vivo” na TV. Os tempos verbais também são responsáveis e próprios de uma rítmica da macromontagem televisiva.

Mas o que me leva a fazer este tipo de relação é que, por outro lado, o fato de que todo o processo se configura *depois* de retirar tempos de TV do fluxo e de ter isolado as fontes sonoras de cada pista. Esse procedimento permitiu perceber contextos inusitados, que enfatizam algumas suposições não expressas até então. Os aspectos verbais (a pista das falas) são os exemplos mais puros de apropriação que encontrei, de uma síntese da prática muito difundida de pilhagem dos sons na história da arte e da mídia, para uso nos construtos da televisão. Esses cuidadosos arranjos sonoros da televisão passaram aos elaborados e projetados sistemas da indústria fonográfica, que utilizam também o som para fundir a atmosfera da galeria de arte com a de lojas de departamentos, com a finalidade de captar a fascinação peculiar do fim do século XX por produtos de consumo.

Na civilização da imagem já incorporamos o som como fenômeno controlado, estudado e definido pelas mais diversas áreas da indústria cultural. Mas a palavra “imagem” vem do latim *imagine* e, segundo o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, versão eletrônica (HOUAISS, 2001), em algumas das suas acepções, está definida como: **1.** representação da forma ou de um aspecto de ser ou objeto por meios artísticos. **2.** aspecto particular pelo qual um ser ou um objeto é percebido; cena, quadro. **3.** reprodução invertida de um ser ou de um objeto, transmitida por uma superfície refletora. **4.** reprodução estática ou dinâmica de seres, objetos, cenas etc. obtida por meios técnicos.

As idéias que são transmitidas sonoramente sobre determinado elemento da trama audiovisual são comparadas, assim, com elementos referências que se dobram sobre esse mesmo elemento. Desse conjunto, forma-se a imagem, em natureza e grau de percepção, que cada pessoa tem do objeto, mas que dependem também das crenças do indivíduo, pertinentes à apreciação desse objeto. Seguindo esse raciocínio, pode-se dizer, então, que imagem é o que percebemos das coisas, sendo que cada um percebe o que está a sua volta, a partir de suas imagens-lembrança, conforme sua necessidade de agir no presente. De acordo com Bergson, poderíamos dizer que o desenho do som é uma técnica que reforça a qualidade individual das partes pelo todo, sem abandonar por completo o significado maior. Sobre essa questão o autor enfatiza, que

Fala-se da imagem auditiva da palavra como se fosse uma entidade ou um tipo: esse tipo existe, sem dúvida nenhuma, para uma memória ativa que esquematize a semelhança dos sons complexos; mas para um cérebro que não registra senão a materialidade dos sons percebidos haverá da mesma palavra milhares e milhares de imagens distintas. Pronunciada por uma nova voz, essa palavra irá formar uma imagem nova que se acrescentará pura e simplesmente a outra (BERGSON, 2006, p.135).

Já incorporamos a materialidade do som, seja como possibilidade de sua apreensão em equipamentos de gravação - o que permite compreender suas operações mecânicas - seja como uma onda longitudinal que, de forma circuncêntrica, só não se propaga no vácuo. Essa última possibilidade dá-se inclusive nas pistas de gravação dos sons em equipamentos que funcionavam com fitas de captação óptica do som e da eletrificação de uma guitarra. Porém, à medida que o som se manifesta, ele passa a ser decomposto em quatro elementos básicos que coexistem: *a duração, a altura, a intensidade e o timbre*. Todos podem hoje ser relacionados à impressão digital do som, à identidade que nos permite reconhecer alguém ao telefone, por exemplo, ou então, se estamos escutando um violão e não um piano, ou se os dois juntos.

Ao longo do tempo, o som foi sendo (de)codificado de forma universal como um elemento crucial na vida dos homens. Como diz Harnoncourt,

Para distinguir as diferentes fases da evolução correspondentes a cada período, é preciso importantes conhecimentos especializados, cujo aproveitamento aparece no aspecto formal e estrutural da execução. O que, porém, faz uma diferença perceptível é a imagem sonora, quer dizer, dentre outros elementos, o caráter e a potência dos instrumentos (HARNONCOURT, 1988, p. 20).

Contamos com várias outras formas de escrita, mas a sonora talvez seja a mais universal. Essa forma de registro conta com o silêncio como elemento tão expressivo quanto o elemento que soa. Em verdade, o som só existe em função do silêncio. Na duração em que o som percorre o espaço, entre ataques e repousos, estabelecemos o ritmo com que a nossa melodia vai realizar um passeio, e o andamento deste sobre um cenário e um tempo que vamos memorizando, armazenando, como um sistema simultâneo de canais de imagens-lembrança.

Mas o que é diferença sonora? Sobre tal questão, que parece ser o mais importante é sabermos da existência de tempos diferentes, operações diferentes; o tempo faz suas atuações, ninguém fica calcinado o tempo todo. Faz diferença passar o som pelos atritos do sistema analógico sabendo já das necessidades e intencionalidades do sistema digital. Reconhecendo que o som tem um espaço para durar, buscamos um tempo certo para agir. As intuições de quando agir exigem cada vez mais dos especialistas um reconhecimento, uma escuta atenta,

uma familiaridade com esse processo de contar o tempo e tal qual como na vida, não podemos perder o instante.

É esse jogo entre dois sistemas de referência que fazem hoje os campos da aplicação do som, no audiovisual, serem infinitos, e muitos estão em pleno desenvolvimento, a partir de tecnologias sonoras como as desenvolvidas para a *web* e as instalações multimídias. Quando trabalhamos com *softwares* tecnologicamente mais avançados, temos ali várias bandas ou pistas em que a montagem do som pode ser feita. Em geral, a montagem utiliza várias delas, produzindo acoplamentos, anulando os diferentes tempos originais dos sons introduzidos, tornando-os uníssonos, simultâneos, atemporais ou transcendentais. Nesse sentido, cada banda sonora pode atualizar o mundo.

Quando estamos na edição sonora, estamos trabalhando em linhas de tempo. Além disso, o som precisa da duração para existir, dado que, é no ato de percorrer o tempo que ele se produz e acontece. Esta recente noção a respeito do controle sonoro introduz o tema de uma semântica do som, ainda que os inúmeros botões do contexto analógico sonoro quase não tenham mais nenhum tipo de implicação semântica. Outros dispositivos fazem do aporte da moderna tecnologia digital multimídia um ideal de áudio estruturado, diferentemente do que pensávamos antes do áudio de alta qualidade. Com apreensão de maior sentido, incluem também o que necessitamos para reconstruir um som de qualquer peça fonográfica. Isto altera profundamente a maneira de produzir o som através do *mouse* e de teclas que traduzem uma infinidade de sons virtuais, um tipo de movimento intimamente relacionado aos gestos dos manipuladores.

Conforme Bairon,

Neste contexto, todos os recursos de gravação, montagem e mixagem passam a fazer parte do que entendemos por textura sonora. A idéia da montagem não está somente valorizada em termos de recursos técnicos. (BAIRON, 2005, p. 39).¹¹

Nas texturas sonoras de Bairon (2005) não temos o ícone como desenho gráfico, mas como sonoridade. Não se tem também aquilo que chamamos de música, embora os sons sejam compostos por pequenas estruturas, que poderíamos chamar de musicais. O que se tem é mais uma mistura de sons; resultado de escolhas e justaposições de elementos retirados de uma vasta coleção de sons: frases, figurações melódicas, ruídos, palavras soltas. São texturas

¹¹ Bairon explica que resolveu designar de “textura sonora [...] o trabalho de composição, repleto de montagens e sampleagens, que co-participa dos processos teóricos de criação de ambientes digitais hipermediáticos. A textura sonora é co-partícipe da construção conceitual de um ambiente hipermediático. A textura sonora pode ser apreciada separadamente da apresentação do ambiente no qual originalmente habita, e essa é a opção que temos aqui” (BAIRON, 2005, p. 33).

que, em certo sentido, valem pela sensação sonora, quase tátil, que disparam, e não mais pelo significado ou regra de construção. Constituem, assim, um cruzamento sensível, interessante, que faz conceitos e funções se tornarem sonoramente táteis.

Não se trata de comunicar, no sentido ordem-resposta; mas de criar uma tensão entre comunicar e não comunicar: tensão entre código e ruído. Uma das principais validades dessa nova ordem de desenho é a pertinência, é a vontade de fazer, é a potencialidade que tal objeto audiovisual atualiza.

Bairon (2005, p. 46) enfatiza a idéia de que “Jogar o jogo da mídia é construir telas, imagens e sons de todos os tipos possíveis cabíveis, vídeos e animações e principalmente programar o encontro e as possibilidades de todos esses eventos ocorrerem conjuntamente ou não”. De fato, os instrumentos digitais permitem ao usuário-jogador gravar seus próprios sons, justapor, cortar, colar, mixar; permitem “perambular pelos sons, pelos conceitos, pelo ouvido e pelo olho”. Também possibilitam se apropriar de tempos (televisivos, por exemplo) e entrar no ar como em certos casos em que o “ao vivo” da TV é como sempre foi.

A televisão é uma das maiores invenções da modernidade. E a forma de atualizar sua própria “*personalidade*”, ora existente para sempre, ora em franca dissolução, às vezes pelo seu poder de evanescer, que graças ao seu estado informe de pura potencialidade, se faz através da multiplicidade e do que repete nos estados de televisão. A TV é a forma da atualização do caráter *ubíquo* do audiovisual que está em toda parte, diante dos olhos e ouvidos de todos. Ela talvez seja hoje *o pop*. Pelo menos, há hoje um estado hegemônico de televisão. E ele é *pop*.

TÓPICO 3: O ESTADO DE TELEVISÃO

Nos últimos anos, o largo emprego da imagem na comunicação tem levado a um interesse crescente pelas audiovisualidades. Podemos dizer que tudo, ou quase tudo, apresenta-se ao mundo cada vez mais através de imagens, provenientes das histórias em quadrinhos, do cinema, da televisão, *internet* e, mais recentemente, dos mais variados dispositivos móveis. A maioria das pessoas recebe o impacto das mesmas imagens em várias mídias. Evidentemente, certas circunstâncias limitam o livre exercício da imaginação criadora, mas já faz algum tempo que o ato do reproduzir se apresentou ao mundo como uma possibilidade recreativa de existência. Considerando tais premissas, acredito serem prementes algumas considerações sobre a importância dos processos audiovisuais na mídia.

Já nos primeiros momentos de minha investigação deparei-me com um conceito que veio a ser fundamental, o de estado de cinema, citado por Jorge Furtado, diretor de cinema e televisão. Ele fala de um mergulho total e inconsciente na falsa realidade do cinema que levaria o espectador a uma experiência exclusiva das audiovisualidades cinematográficas, a que chamou de estado de cinema. Da expressão “estado de cinema”, criada pelo psicólogo alemão Hugo Mauerhofer (*in* FURTADO, 1995), surge da seguinte constatação:

Imagine uma pessoa fora do seu ambiente normal; tudo escurece e imagens começam a aparecer; essas imagens se sucedem sem compromissos lógicos e sem cronologia real; o espectador se envolve totalmente com as imagens até que elas desaparecem; o ambiente se ilumina. [...] Mauerhofer chamou este estado intermediário entre a vigília e o sonho de estado de cinema. Nele o espectador é protegido pelo anonimato da escuridão e observa, como um voyeur, a vida alheia em absoluta segurança. O cinema não sabe que está sendo visto. Outras características do “estado de cinema”, também decorrentes da escuridão da sala de projeção são as alterações das sensações de tempo e espaço. O filme na tela vem de encontro tanto ao tédio incipiente como à imaginação exaltada, servindo de alívio ao espectador que mergulha numa realidade diferente, a do filme (FURTADO, 1995, p. 5).

Na exibição de um filme há uma cumplicidade entre o que é exibido e quem assiste à exibição. A intimidade entre o espectador e a tela, propiciada pelo espaço físico onde ocorrem as projeções, faz com que o espectador ingresse em um intervalo de tempo que parece suspender o vínculo com a realidade, ficando ele mergulhado em uma montagem sucessiva de imagens cinematográficas. As imagens que se apresentam de forma ritual, no escuro, no silêncio, deixam o assistente quase anônimo e pouco encabulado diante da exposição coletiva das emoções humanas.

Simultaneamente, na sala de cinema são experimentados outros tempos, que destacam e distinguem acontecimentos do filme e do cotidiano. Segundo Machado (1997, p.56), o

“anestesiamento do espírito vigilante, suspensão de todo interesse pelo ambiente circundante, projeção em um sujeito emprestado, adesão à impressão de realidade, desligamento, passividade, desejo de sonhar”, são algumas das disposições do espectador para estar nas salas escuras dos cinemas.

No entanto, com a televisão não ocorre o mesmo. O “estado de TV”, conceito que estou desenvolvendo em minha pesquisa, é muito diverso do estado de cinema que supõe uma expectativa ideal, na qual se deveria impedir qualquer entrada de luz ou de ruídos exteriores à sala de cinema, pois

Qualquer distúrbio visual e auditivo dentro da sala de exibição remete o espectador à existência de uma realidade exterior, desperta-o para a presença da vida trivial e cotidiana e tudo isso compromete o estado psicológico particular necessário para a perfeita adesão ao mundo do filme (MACHADO, 1997, p.44).

Para definir o estado de TV também importam a constatação do tipo de envolvimento implicado na sua recepção e as condições com as quais nos relacionamos com a telinha. Já adianto – e depois esclarecerei – que, diferentemente do cinema, a TV sabe que estamos diante dela, e apenas isso já poderia mudar tudo, ainda que não seja somente esse aspecto. A TV, que nos percebe, está em constante interação com o nosso estado de vigília, com a vida cotidiana que levamos e com a nossa posição diante dela. Dar-se conta do monitoramento que a TV faz da audiência é essencial para entendermos o estado de TV.

Nesse sentido, decorre ser necessário também pensar essa mídia como um corpo virtual que percebe e que possui memória. Mas, o que significa o entendimento que as mídias percebem e fazem memória? Nos termos de Canevacci (2001), por exemplo,

As mercadorias não são mais “objetos”, mas plenamente sujeitos, isto é, possuem uma individualidade própria inscrita em suas formas, em seus empregos, em suas idades. Também as mercadorias nascem, amadurecem, envelhecem, adoecem e morrem. Possuem nomes, parentescos, genealogias, evoluções e mutações, sensibilidade e inteligência. [...] Possuem um “corpo” cheio de símbolos e sinais (CANEVACCI, 2001, p. 20).

E, para Bergson (2006), a percepção dá-se a partir das imagens-lembrança de um corpo, no caso em questão, o corpo virtual das mídias, que é centro da percepção.

Mas, no que mesmo implica essa percepção? Para perceber é preciso o alcance, a compreensão, o entendimento de um mundo que pode ser vívido e experimentado. Avançando mais a linha de raciocínio em relação a esse pensamento, constato que a mídia produz subjetividade, e a mídia tem sua própria subjetividade ou *devoir*, conceito que talvez seja mais adequado para esta pesquisa. Soma-se a isso, uma memória que a leva a perceber o que necessita para agir no presente.

Neste sentido, é necessário reconhecer o que constitui esse corpo para compreender o que o leva a suas ações no presente e aos estados em que sua duração toma forma. Reconhecer, na forma da matéria, a duração é intuir sobre um *devoir janelar* que mostra, entretanto, não o mundo, mas operadores, quadros, vistas e imaginários. O reconhecimento dessas bordas permite atestar que, na era da reprodutibilidade técnica, imagem gera imagem e que se produzem modeladores de espaço-tempo propriamente midiáticos.

Assim, a TV, por exemplo, nos permite menos a experiência do espaço do que a do tempo, ainda que raramente nos demos conta disso. Não há um instante de começar e terminar a TV; ela é fluxo intermitente. No fluxo do écran televisivo também não existem tempos mortos, ainda que a duração dos panoramas televisivos seja regida pela programação da TV, imaginariamente fragmentada em blocos de programas, anúncios e *promos*. Não se interrompe o fluxo, mas se desliga o aparelho; e ainda assim o fluxo segue, sem nós. Quando na produção se congela uma imagem, como se inseríssemos uma imagem estática, por exemplo, ela continua a durar no fluxo. Quando na recepção se congela uma imagem, isso só é possível por que ela já não está mais no fluxo televisivo, mas gravada. Ainda que se mantenha o efeito do fluxo, da duração, é só efeito, e é nos seus rastros que reconhecemos a duração.

É verdade que com o som não é assim. O som é como o fluxo e não pode ser interrompido sem evanescer-se, ainda que esteja gravado. Se um PAUSE congela a imagem visual, ele *corta* o som, pois o som é, antes de tudo, duração, fluxo, tempo. Daí sua importância na macromontagem televisiva, e daí decorre a necessidade de compreender o desenho do som no fluxo. Para compreender as *ritmicidades* das sonoridades televisivas – das quais tratarei mais adiante – foi preciso considerar a duração e o movimento, assim como a maior ou menor contração e extensividade de tempos de TV.

Não há estado de TV sem que algo não esteja mudando a todo instante no fluxo, sem que cada presente não coexista virtualmente com seu passado, o que, conforme Bergson (2006), é a memória se atualizando e se produzindo. Se no escoar do fluxo televisivo percebemos uma sucessão de estados, no entanto, não constatamos que o que acontece é uma sobreposição dos estados, em que cada um dos quais anuncia aquilo que segue ao mesmo tempo em que contém aquilo que o precede. Por outro lado, comecei a perceber que os elementos sonoros televisivos correspondiam, às vezes, a uma macromontagem e, outras vezes, à passagem muito rápida de cenário. Para Machado (1990, p. 108), “poderíamos resumir que o acaso e controle fazem parte igualmente do código de articulações televisuais,

se bem que, no produto padronizado convencional, o controle costuma abafar e reprimir as surpresas do acaso”.

Machado, introduzindo o assunto e comparando com os cortes manuais realizados anteriormente no cinema, atesta as múltiplas possibilidades que o computador oferece ao sistema de edição de imagens televisivas. Com essa tecnologia, segundo o mesmo autor, pode-se conceber montagens e ritmos bastante rápidos, com mudança frenética de planos, até o cintilamento audiovisual determinado pela montagem quadro a quadro da montagem em película. Esse é um tipo de montagem que tende para o *flickering*, uma espécie de excitação visual provocada pela atuação de um diretor-editor. O diretor escolhe, entre várias imagens técnicas de TV, no momento da transmissão, as que vão ao ar. Opera-se, assim, uma interpretação do evento, uma composição ou relato, organizado segundo certos parâmetros, decidindo-se no aqui e agora qual o sintagma que vai ao ar diretamente em casos de transmissões ao vivo. Trata-se, assim, de uma experiência, no momento do desenrolar do acontecimento (MACHADO, 1990, p. 106). Sobre esse aspecto, Machado enfatiza:

Ora, se a escolha de cada tomada se dá no paradigma de quatro ou cinco opções simultâneas e não no sintagma narrativo de uma ação decupada em “planos”, conclui-se que, a qualquer momento, qualquer das imagens tem igual probabilidade de entrar no ar. (...) O papel do diretor consiste, entre outras coisas, em escolher, a cada momento, dentro do leque de possibilidades que lhe é apresentado, a imagem que vai ser mandada ao ar e decidir o tempo em que deve permanecer no ar. Teoricamente, ao efetuar a escolha das tomadas, ordená-las numa seqüência linear e imprimir-lhes um ritmo através do controle da duração, o diretor poderia estar operando uma interpretação do evento, ou pelo menos uma composição, um relato organizado segundo certos parâmetros interpretativos (MACHADO, 2000, 133-134).

Todavia, a sobreposição dos estados televisivos anima em profundidade a sua forma particular, que se reinventa e retorna como diferença na complexa diferença dos meios audiovisuais: a diferença interna ao fluxo é sempre idêntica ou repete a si mesma, assim como nós, talvez, que a assistimos em meio às repetições cotidianas. Nos termos de Bergson (2006),

[...] quando as duas mudanças, a do objeto e a do sujeito, ocorrem nessas condições articulares, suscitam a aparência particular que chamamos um “estado”. E nosso espírito, uma vez de posse de “estados”, com eles recompõe a mudança. Nada de mais natural, repito o despedaçamento da mudança em estados põe-nos em condições de agir sobre as coisas, e é útil praticamente interessar-se antes pelos estados do que pela própria mudança (BERGSON, 2006, p. 168 -169).

Henri Bergson refere-se ao movimento como a passagem do virtual aos atuais, que seria, para o autor, a própria realidade; o que chamamos de imobilidade seria certo estado das coisas. Já a duração pode ser definida como imagem de todas as experiências que

apreendemos como memória, individualmente, sim, mas também como memória virtual da vida. É graças a essa memória (virtual, absoluta) que percebemos o que precisamos para agir no presente, para continuarmos a viver como *essa* coisa e não outra. A percepção, assim, teria por função verdadeira preparar ações, e assim [...] “tudo se passara como se deixássemos filtrar a ação real das coisas exteriores para deter e reter delas a ação virtual: essa ação virtual das coisas sobre o nosso corpo e de nosso corpo sobre as coisas é propriamente a nossa percepção” (BERGSON, 2006, p. 72).

A duração é certamente uma noção temporal, mas

No que concerne à memória, ela tem por função primeira evocar todas as percepções análogas a uma percepção presente, recordar-nos o que precedeu e o que seguiu, sugerindo-nos assim a decisão mais útil. Mas não é tudo. Ao captar numa intuição única momentos múltiplos da duração, ela nos libera do movimento de transcorrer das coisas, isto é, do ritmo da necessidade. Ora, a passagem é um movimento, e a detenção uma imobilidade. A detenção interrompe o movimento; a passagem identifica-se com o próprio movimento. Quando vejo o móvel passar num ponto, concebo certamente que ele *possa* se deter nele; e, ainda que não se detenha, tendo a considerar sua passagem como repouso infinitamente curto, porque necessito pelo menos tempo para pensar nele; mas é apenas minha imaginação que repousa aqui, e o papel do móvel, ao contrário, é se mover (BERGSON, 2006, p.220).

Consequentemente, traçando um paralelo, podemos dizer que no cinema existe um tempo determinado para a exibição das imagens, em que a intimidade entre o espectador e a tela completa o sentido do filme. É nesse ato que temos hoje a possibilidade de transcender, porque este *corpo* nos remete à experiência de um tempo relativo que faz suspender a realidade. Na opinião de Rezende (2000, p.255), tanto o espaço quanto o discurso que dele provêm são responsáveis pela função da exposição midiática.

Rezende (2000) afirma que, na função de TV, tenta-se encontrar possibilidades que não criem rupturas na temporalidade tradicional da vida do espectador para lançá-lo em um regime temporal próprio. Rezende construiu o seu pensamento interessado no espaço físico da recepção propriamente dita e nos elementos temporais – discursivos e/ou narrativos – próprios a cada uma das mídias. “O espaço engendra um “corpo” que produz uma temporalidade, que é fundamental para o sucesso de espetáculo cinematográfico. E o corpo, ao mesmo tempo em que, também inventa o espaço, só se faz possível nele” (REZENDE, 2000, p. 255).

Para o autor, em contraposição ao cinema, está a televisão, cujas condições de recepção são outras. No caso da recepção televisual, o que difere do cinema é justamente o reconhecimento do espaço, assim como a possibilidade de nos enveredarmos por ele de uma maneira, automática, segundo um hábito/corpo que determina uma forma “aprendida” de

agir/reagir a certo estímulo. Sobre o espaço televisual, Rezende declara que, no caso da sua recepção o reconhecimento do espaço e do fato de nos enveredarmos por ele, acontece de uma maneira automática, segundo um hábito/corpo que determina uma forma de agir aprendida de agir/reagir a certo estímulo.

Partindo dessas premissas, proponho o conceito estado de TV como construto de um *modo de estar com*, que deverá ser compreendido aqui como a operação de macromontagem em que é efetuada - com mais ou menos sucesso - para manter a atenção de um espectador que, sabidamente, assiste TV em meio a outras atividades. Como diz McLuhan (2005), a experiência proporcionada pelos meios eletrônicos de comunicação é um *estar com*. McLuhan (2005, p. 64-65) pensa que o ato de assistir à televisão é, em grande parte, um ato de participação “na qual estamos envolvidos por que não nos é dada muita informação narrativa. Temos que preenchê-la. [...] estamos acostumados a um compromisso mais inclusivo, totalmente sensorial, com as situações”.

Em um dado momento, percebi que o que a televisão dá a ver ela também dá a *fazer com* o espectador, estabelecendo, desse modo, uma extensividade perceptiva conjunta dos afectos que é capaz de potencializar, assim como dos códigos que pertencem a essa relação. McLuhan (2005), em seu aforismo “o meio é a mensagem” e na sua maneira de falar sobre televisão como um meio frio, profundo, diz que ela estabelece um vórtice, em que o mundo que a TV cobre planetariamente com suas imagens também cria uma frieza envolvente. Para McLuhan (2005), o frio refere-se a um termo capturado da gíria de sua época - *cool* - que se relaciona com a sedução, aquilo que nos convida a estar *junto com*, ou, em minhas palavras, que precisa ser aquecido, completado.

Diz McLuhan (2005, p. 129) que “um meio de comunicação cria uma ambiente. Um ambiente é um processo, não é um invólucro. É uma ação e atuará sobre os nossos sistemas nervosos e nas nossas vidas sensoriais, modificando-os por inteiro”. Segundo McLuhan (2005, p. 68), pelos meios de comunicação eletrônicos estaríamos criando uma nova realidade, desenvolvendo novas formas de associação, antes de tudo, envolventes. Defendendo esse mesmo ponto de vista, o estado de TV não só constitui uma continuidade física virtualmente construída, como também percebe os meios de comunicação como tal. Trata-se de uma extensividade que, em função de suas necessidades e do seu funcionamento sistêmico, acontece como uma malha multacentralizada, que funciona em rede com focos e pontos nodais de poder, imersos em um contínuo desprovido de poder, desenvolvendo uma percepção de estado calcada na dinâmica do que pode ser constelado nos fluxos simultâneos dos canais televisivos. McLuhan (2005, p. 39) diz que “a tela da televisão bombardeia o

espectador com valores táteis”. Isso quer dizer que os sistemas simbólicos televisivos dependem de um verdadeiro corpo a corpo com os espectadores e com os seus processos de enunciação. Esse tipo de participação envolvente proporciona uma organização interna entre o ritmo dos corpos que jogam com a ação - percepção de um devir expressivo muito próprio das imagens técnicas televisivas.

No estado de TV, a sobreposição das bandas sonoras, montadas no fluxo, joga importante papel, ainda mais se considerarmos os, às vezes, longos tempos de exposição de imagens visuais em um mesmo plano, quase inertes, as “cabeças cortadas falantes”, por exemplo, das telenovelas, seriados, programa de entrevista, telejornais, etc. Conforme Machado,

A televisão logra melhores resultados quando a sua programação é do tipo recorrente, circular, reiterando idéias e sensações a cada novo plano, ou então quando ela assume em sua programação a dispersão, estruturando sua programação em painéis fragmentários e híbridos, como colagens pictóricas ou revistas de variedades (MACHADO, 1988, p. 55).

Pensando em como o estado de televisão acontece, percebi a conjunção e oposição dos ritmos que emergiam para a superfície dos sintagmas televisivos e que comportam não só diferentes *momentos* autorais das ritmicidades, como também as *passagens* das imagens audiovisuais de TV, que se apresentam de forma não linear, mas com efeitos de continuidade rigidamente amarrados.

Neste sentido, o estado de televisão constitui, nas durações, panoramas propriamente televisivos. Nasce, desse modo, a idéia de representação das simultâneas durações que coexistem na atualização de um estado de televisão e por outro um traço de união entre todos os estados, assim como entre todos os corpos circundantes ao dispositivo. Concomitante à multiplicidade de durações, podemos dizer que, no estado de estar da TV não há um padrão de tempo determinado; às vezes, dura muito (nas transmissões ao vivo de uma partida de futebol, por exemplo), outras vezes é efêmero. Entretanto, na maioria das vezes, se mostra excessivamente curto, interrompido e desconexo dos instantes que molduram as montagens eletroeletrônicas da televisão. Porém, nesses cortes extremamente intensos e excitantes no seu modo de acoplar estímulos visuais e sonoros a cada estado de televisão, podemos experimentar tanto mudanças graduais de tempo e espaço, como também, em cada estado, diversas modalidades de experiências das audiovisualidades televisivas.

Efetivamente, o estado de TV pressupõe propriedades pertinentes à sua própria atividade, como uma prática construída social e culturalmente, a qual, muitas vezes, se

confunde com qualquer coisa que a pessoa esteja praticando, e assim amplia indefinidamente seu ambiente imediato de ação/reação.

No início da investigação fui marcada pela seguinte questão proposta por Bergson (2005, p. 283-284): a experiência é “proporcional à complicação da encruzilhada em que se encontram as vias ditas sensórias e motoras, isto é, à complicação do cérebro. E como se deve compreender essa solidariedade entre o organismo e a consciência?” É relevante acrescentar o que Bergson (2006, p. 60) chama de “simultâneas”, ou seja, “duas percepções simultâneas apreendidas em um único e mesmo ato mental, podendo a atenção mais uma vez fazer delas uma ou duas, à vontade”.

Bergson (2006, p. 29) diz algo ainda mais próximo do que interessa para aprimorar os fundamentos conceituais do estado de TV:

Através da visão, da audição, o homem se relaciona com um número cada vez maior de coisas, ele sofre influências cada vez mais longínquas e quer esses objetos lhe prometam uma vantagem, quer o ameacem com um perigo, promessas e perigos recuam seu prazo. A parte de independência de que um ser vivo dispõe, ou, como diremos, a zona de indeterminação que cerca sua atividade, permite, portanto, avaliar a priori a quantidade e a distância das coisas com as quais ele está em relação. Qualquer que seja portanto, a natureza íntima da percepção, pode-se afirmar que a amplitude da percepção mede exatamente a indeterminação da ação consecutiva, e conseqüentemente enunciar esta lei: *a percepção dispõe do espaço na exata proporção em que a ação dispõe do tempo.*

Nesta perspectiva, podemos pensar que o estado de TV ocorre particularmente em situações rotineiras, cotidianas, situacionais. Ele causa e decorre de uma interação do espectador com o aparato tecnológico e tem a correlação com uma espécie de labilidade em que, muitas vezes, nos apresentamos nesta espécie de estado relacionado com o que é fugaz, efêmero, vago, talvez aéreo e suspenso, até desprovido de algum valor. Na maioria das vezes, nem separado nem diferente do tempo que se define como começo, meio e fim. O que define o estado de TV é não ter esta obrigatoriedade ordinária. O tempo concreto e a atividade são variáveis que intervêm na experiência do estado de TV, mas não a definem, nem tampouco a determinam, mas existem nela como parte da experiência que temos dela.

Sob este enfoque, o estado de TV se personifica no entre, no limiar, no interstício; potencialmente, na possibilidade do que se constela na dinâmica do hábito, que permite interagir com o estar no mundo. Criam-se, assim, instantes em que nosso meio também evanesce, e em que a TV pode afetar o nosso sentido do real. Há uma perda do sentido de tempo, de percepção profunda e de perspectiva do aqui e do ali, do perto e do longe em que, conjuntamente, existe sempre um modo de estar, que separa e reúne ao mesmo tempo, e que

se manifesta do mesmo modo que esconde um algo atrás do aparente fluxo dos fenômenos (acústicos ou não) televisuais.

Um estado de TV sob a forma de padrão, de hábito e de imagens permanentemente moldados a partir de experiências, também parece servir como sistema de referência para o desenvolvimento e para a estabilização de uma forma audiovisual. O que foi realizado tende a se tornar fixo, permanente e rigidamente fixado – como as primeiras imagens do mundo – e até estereotipado.

A partir de Bergson, podemos pensar o estado de TV como

O composto de um número não definido de individualidades virtuais, virtualmente associadas. Mas, da base até o topo da série dos vivos, a mesma lei se manifesta. E é o que exprimimos dizendo que unidade e multiplicidade são categorias da matéria inerte, que o *elã vital* não é nem unidade nem multiplicidade puras e que, embora a matéria a qual se comunica o deixe na obrigação de optar por uma das duas, sua opção nunca será definitiva: saltará indefinidamente de uma para a outra. A evolução da vida na dupla direção da individualidade e da associação, portanto, nada tem de acidental. Prende-se à essência mesmo da vida (BERGSON, 2005, p. 283).

No panorama televisivo, são experimentados intervalos de tempos extremamente assimétricos e disfônicos, criados nos ritmos simultâneos que se desenvolvem em multipistas, transformando a linguagem (sonora) televisiva em linhas de uma pauta (musical). Portanto, tais intervalos transformam também o estado de TV, na dinâmica que *performatiza* o desenho (sonoro) nos tempos televisivos nos seus simultâneos canais de exibição. A constatação de um ritmo que se estabelece entre os diversos canais, parece desembaraçar os estados de TV de suas falsas permanências, de suas durações mal feitas, desorganizando-as temporalmente das suas ações rítmicas. Assim, conseqüentemente, gera um grande fluxo do tecido temporal que, ao se repetir, cria as ritmicidades das suas durações. A partir de Bergson (2006, p.191), podemos pensar que o desenrolar da duração dos tempos televisivos se assemelha por certos aspectos à unidade de um movimento que progride, por outros, à multiplicidade de estados que se esparramam no fluxo diário de uma grade de um canal de televisão:

Uma multiplicidade de estados de consciência sucessivos e, de outro, uma unidade que os conecta. A duração será a “síntese” dessa unidade e dessa multiplicidade, operação misteriosa com relação a qual não se vê, eu o repito, como comportaria matizes ou graus (BERGSON, 2006, p.214).

Nas montagens descontínuas de imagens técnicas televisivas, os ritmos (de suas sonoridades) apresentam-se de forma frenética, tensa, às vezes quase que contraditórios aos fenômenos que se tornam vivos na vida contemporânea.

O estado de TV também suporta sentidos por meio de nossas fantasias imaginativas sobre eles. Quando não temos a possibilidade de fantasiar sobre os fenômenos do mundo, ele se torna insípido, tedioso e monótono; mesmo a fantasia da poluição ajuda a trazer o mundo de volta à vida plena de significados. A fantasia não é meramente um processo interior que acontece em nossa cabeça. É um modo de estar no mundo. E a maneira de fazê-lo é a fantasia.

É importante ter em mente que o funcionamento da associação é a expressão não apenas de um evento mental, mas também um processo energético, através do qual uma imagem ou uma formulação de linhas de energia toca em algum ponto dos canais associativos; tal qual um tambor ressoa e esse processo aciona uma cadeia energética de tensão que, por similaridade ou diferença, constitui verdadeiras linhas contíguas de transmissão e que, invariavelmente, irá constelar a carga de energia do complexo total. A partir deste momento, a noção de experiência fica associada tanto à imagem do objeto que proporcionou a satisfação, como à imagem do movimento que permitiu tal agrupamento. Como decorrência dessa associação que é estabelecida quando se repete o estado, surgirá imediatamente um impulso vital que procurará repetir a imagem mnemônica do estado, reproduzindo a situação original.

O mesmo vai acontecer com a experiência no estado de televisão. Gostaria de salientar que o estado de TV é uma soma de excitação dos estados de televisão. Contudo convém assinalar que esta somação não se refere à quantidade e sim à qualidade dos estados de televisão.

Assim percebi que toda mudança real é uma mudança indivisível e que gostamos de tratá-la como série de estados distintos que, de certa forma, ao se alinharem no tempo, me davam a ver tonalidades televisivas. Mais uma vez a partir de Bergson, percebi que

a mudança consiste aqui numa série de tons os quais seriam os elementos constitutivos da mudança e, eles, não mudariam. Mas, primeiro, aquilo que existe objetivamente em cada tom é uma oscilação infinitamente rápida, é mudança. E por outro lado, a percepção que deles temos, no que ela tem de subjetivo, é apenas um aspecto isolado, abstrato, do estado geral de nossa pessoa, o qual sem cessar muda globalmente e faz participar de sua mudança essa percepção dita invariável: de fato, não há percepção que não se modifique a cada instante (BERGSON, 2006, p. 168).

Partindo do exposto acima, o reconhecimento do estado de televisão permite perceber que é a partir do fluxo proposto e construído pela televisão, de sua ritmicidade (que ela manifesta diferentemente em cada época), de como e do que ela diz dela mesma, é que podemos depreender suas próprias potencialidades. Em minha pesquisa, percebi a TV como um corpo que também diz o que é e permite pensar em um espectador acostumado, habituado

a perceber o que se repete como experiência do tempo e do movimento. A televisão faz e molda o espaço (acústico). A TV ressoa e, segundo Deleuze (1995, p.118), cada meio é vibratório; isto é, um bloco de espaço-tempo constituído pela repetição periódica do componente [...] que se propõe ao reconhecimento.

O hábito criado de assistir televisão, como um corpo virtualmente construído, significa, parafraseando Foucault (*in* FURTADO, 1995, p.3) ao discorrer sobre a literatura, que as mídias *escreveram cem páginas com o objetivo de construir um leitor adequado para as páginas seguintes*. E isso nos desafia a ampliar os nossos conhecimentos sobre a TV como um objeto de estudo, descobrindo como ela é no seu próprio écran. O estado de televisão é uma atualização da virtualidade TV, ao mesmo tempo em que demonstra uma organização interna dos estados televisivos e que não devem ser entendidos em termos de acesso a uma realidade exterior a ela. Por outro lado, esse estado difere de outros como, por exemplo, o estado de cinema ou de Internet.

Muito já se fala da televisão como forma que contém qualidades artísticas e industriais, e de como a TV tem aprofundado a sua vocação original para um *realismo* televisivo. Nesse caso, entendo que a realidade abarca tudo que afeta ou impressiona uma pessoa como real, ou como efeito de realidade. As noções de mundo interno e externo são, assim, elas próprias, também imagens-conceito que, de certa forma, dizem da compreensão do estado de TV, inclusive como forma de tomar consciência de como se realiza nossa experiência do mundo hoje, como um *estar no mundo*.

É exatamente a variação quanto ao subjetivo e ao objetivo que constitui a extensividade, de acordo com Bergson. Em outras palavras, ainda conforme esse autor, trata-se de “um ato de tensão ou de extensão, enfim, mobilidade pura” (BERGSON, 2006, p. 191).

Alguma coisa, em sua forma de comunicar, a televisão realiza, a partir das aparições de um filme na TV ou nos mais variados programas de televisão gravados e ao vivo, no formato de entrevistas ou telenovelas e, principalmente, na participação dos *brakes* comerciais, imprimindo um ritmo próprio nas montagens televisivas. A natureza da TV sempre destoará dos demais meios audiovisuais de comunicação. A principal meta dos sobrepostos estados televisivos é atender os seus espectadores em seus desejos de simbolizar anseios muito íntimos, e por isso, a publicização da televisão fala diretamente com o seu espectador, personalizando-o e *paparizando-o* com afecções tanto de prazer quanto de desprazer.

Nos estados sobrepostos da televisão, as zonas de interferências da indústria cinematográfica e da indústria videográfica distinguem-se como quase-conceitos, nos quais os

modos de usar os processos de som e imagem codificam camadas temporais que amalgamam uma genealogia do pensamento universal. Cada vez mais no fluxo das imagens eletrônicas, parece confluir a maneira de processar códigos que dão propriedades de síntese às técnicas audiovisuais da TV.

Se eu posso perceber na existência de uma duração mínima de um plano televisivo e o reconhecer como televisivo é porque a televisão habituada, em ações e percepções cria um *estar com* a recepção televisiva.

Mas, de acordo com Bergson (2005),

essa adaptação [...] perceberá, portanto, sempre a liberdade sob forma de necessidade; sempre negligenciará a parte de novidade ou de criação inerente ao ato livre, sempre substituirá a ação mesma por uma imitação artificial, aproximativa, obtida compondo o antigo com o antigo e o mesmo com o mesmo (BERGSON, 2005, p. 292- 293).

Segundo Deleuze, a filosofia que estabelece uma relação positiva e direta com as coisas apreende “a coisa mesma a partir daquilo que tal coisa é em sua diferença a respeito de tudo aquilo que não é ela, ou seja, em sua diferença interna” (DELEUZE, 2006, p.47-48). Desse modo, não se dissolvem as diferenças qualitativas na homogeneidade do espaço que a subtende, por simples diferenças de intensidades. O importante é que para chegar às verdadeiras diferenças é preciso reencontrar o ponto de vista que permite dividir o misto. São as tendências que se opõem duas a duas, que diferem por natureza. A tendência é o sujeito, e o sujeito a expressão dessa tendência, à medida que contrariada por outra tendência (DELEUZE, 2006, p.51).

Se cada corpo é feito das diferenças de natureza que o materializa, seria possível, hoje, (des)inventar o estado de TV sem (des)inventar a televisão? Ou ao contrário, esse corpo e esse estado não seriam a expressão de nossa experiência do mundo na atualidade, assim, sизígia? Quase invariavelmente, indago: em que medida a ritmicidade dos estados televisivos é uma experiência sensível do mundo? Ou, conforme Bergson, o

[...] que reconstitui o novo estado com uma série de vistas dele que foram tomadas de fora, vistas que se assemelham tanto quanto possível ao já conhecido: nesse sentido, o estado contém intelectualidade “em potência”, por assim dizer. Transborda-a, no entanto, permanece incomensurável com ela, sendo indivisível de novo (BERGSON, 2005, p. 218).

Esse contexto exige entender o mundo como um sistema que permite ser reconhecido de maneira integrada com as suas formas expressivas, em que os elementos da forma têm a possibilidade de falar deles mesmos, para que eles mesmos se anunciem e mostrem as configurações que assumem, atestando sua presença em corpos que percebem e possuem memória.

Hoje, o estado de TV mostra-se como modo de estar que se encontra no estabelecimento de alianças entre os acontecimentos e indica como essas relações implicam abolir fronteiras entre linguagens. O écran televisivo é a superfície em que se mostra um tempo - o nosso - que se tornou poli-rítmico, sizígio.

Ao escutar TV, modo pelo qual percebi o estado sizígio *pop* de televisão, descobri que estava desenvolvendo uma nova forma de perceber as imagens da TV. O alcance da ritmicidade dos tempos televisivos, a que o sizígio sonoro me remetia, foi gradativamente se transformando em importante objetivo a ser alcançado nesta pesquisa sobre a imbricação do desenho sonoro e as audiovisualidades televisivas.

O sizígio é, como o *flickering*, um *efeito de montagem* típico da TV, uma supersaturação de informações sobrepostas na mesma superfície. A mixagem técnica das bandas sonoras, que as re-instaura como multiplicidade no fluxo, participa desse *flickering*: o sizígio sonoro potencializa, assim, ainda mais as imagens visuais sobrepostas, ao mesmo tempo em que uma solução sonora ganha forma.

Assim, no curso da pesquisa, comecei a usar o conceito de sizígio para designar diferentes qualidades de tempo, que apontam para diferentes ordens temporais, para diferentes prioridades em relação aos mundos dos objetos sonoros, e para uma pluralidade de diferentes meios. Intentava assim, atingir um mesmo objetivo - a audiência -, havendo nisso um *efeito de continuidade* que sublinhava suficientemente a descontinuidade efetiva. É nesse sentido, e conforme proposto no Tópico 2, que o efeito de continuidade, na televisão, além disso, é *pop*.

Semelhante ao pulsar contemporâneo, o pulsar dos aparelhos, assim é o sizígio sonoro na TV. A meu ver, nas intensidades de seus *beats*, a ritmicidade televisual constitui-se na mais ordinária maneira de ser contemporânea: é o ritmo que nasce nas ruas, que invade as casas e entra em sintonia com o todo: nas manifestações sonoras televisuais, há um processo comunicativo que é gerador de linguagem. Conforme Norval Baitello,

[...] falar de ritmicidade do comportamento e da linguagem é o mesmo que falar da ritmicidade enquanto pressuposto dos processos comunicativos e, portanto enquanto pressuposto de uma organização social. [...] a criação de símbolos - que por si já constitui uma atividade social de base, já que supõe um contato arbitrado entre indivíduos - aliados ao princípio da ritmicidade, arbitra também a sincronização das atividades produtivas materiais e atividades simbólicas de uma sociedade. O mesmo contrato que constrói, com a ritmicidade, um complexo sistema simbólico que se chama "tempo". Cria-se aí, nesta junção, o poderoso símbolo tempo, que é uma projeção das ritmicidades sobre a percepção do espaço (BAITELLO, 1999, p.100-101).

Na TV, todos os tempos são vitais. O tempo cadenciado da programação diária em fluxo constitui, em seu balanço, entre tensões e relaxamentos, o tempo descentrado e não-

linear dos acontecimentos televisivos; com efeito, esse ritmo - ao qual estou chamando de sизіgio - das imagens técnicas é um devir descentrado e caótico de entre imagens em eterno retorno e evanescimento. Estado sизіgio *pop* é o nome do estado em que a TV se coloca: ela não permanece dez segundos no mesmo “canal” (de imagem e som) porque, diferentemente do filme no cinema, ela sabe o tempo todo que está sendo assistida e por quantos espectadores.

Tomemos, por exemplo, a percepção de uma melodia, indivisível, que se apresenta quase como uma mancha sonora das ritmicidades televisivas na sua macromontagem que podem ser registradas infograficamente. Nesses pretensos movimentos de uma posição para outra posição, há apenas *passagem*, pela qual se transpõe o intervalo (BERGSON, 2006, 167).

Para Bergson (2006, p.171), os movimentos de uma coisa não são, na realidade, mais que um movimento de movimentos: “Há mudanças, mas não há, sob a mudança, coisas que mudam: a mudança não precisa de um suporte. Há movimentos, mas não há objeto inerte, invariável, que se mova: o movimento não implica um móvel” (BERGSON, 2006 p. 169).

Para além da constatação da existência de regimes temporais contrapostos, o que interessa neste estudo é o movimento sизіgio *pop* que captura entre as camadas (sonoras) as qualidades rítmicas do tempo profundo, que também atuam como modeladores dos estados de televisão. É uma perspectiva que possibilitou diversas investigações anteriores e que preconizou as dimensões entre tempo e espaço, tratadas a partir da teoria da relatividade, e do tempo enquanto quarta dimensão do espaço, “uma concepção do tempo como algo que pode ser materializado” (MACHADO, 1996, p. 100). Seguindo Machado, esta concepção pode ser explicada da seguinte forma: se considerarmos a imagem como uma ocupação de espaço, que pode ser bi ou tridimensional, por formas e cores e texturas variadas, o tempo ocorre aí como uma força geradora de anamorfozes, liquefazendo os corpos para derramá-los em outro topos, em um cronotopos, portanto em um espaço-tempo.

O tempo materializado, no espaço, aparece por um efeito de superposição ou de percurso dos corpos no espaço, onde momentos sucessivos se tornam co-presentes em uma única percepção. Essa ocorrência faz desses momentos sucessivos uma paisagem não mais só rítmica, mas também melodiosa dos acontecimentos, o que poderia nos remeter à quinta dimensão do espaço-tempo: a experiência consciente do desenrolar dos acontecimentos.

Ao propor-me investigar as ritmicidades televisivas busquei encontrar os *motivos*¹² que retornam regularmente e que acabam cadenciando, no tempo e no espaço, a variação das formas de estar e de constituir-se com/na contemporaneidade dos estados de televisão. O sizígio televisual revela a proeminência de formas sonoras inseridas no fluxo, por razões que parecem estar fundamentalmente aí para facilitar a macromontagem de tempos, sempre outra vez divisos (especializados) em tempos menores (intervalos, que são de novo da ordem espacial): para facilitar a fragmentação e a colagem.

Os motivos recorrentes me levaram a pensar em um *pulso pop*, próprio das audiovisuais de TV. O sizígio *pop* apresenta-se como um movimento que existe sempre nesta mídia: é permanente, constante. Constitui-se como um *tipo móvel*¹³, que estaria constantemente sendo experienciado no zigzaguear, no movimento conjunto dos códigos colados nos panoramas televisivos.

As mixagens sonoras sizíguas são inteiramente próprias da televisão, ou seja, da capacidade que as imagens técnicas televisuais possuem de produzir uma temporalidade própria, entre o que é do espectador e das suas regularidades e as que se identificam exclusivamente como televisiva. Estas, por sua vez, ainda que haja uma multiplicidade de sons (e músicas) sempre renovados no fluxo, constituem-se, antes de tudo, como o mesmo ritmo a ser experimentado até habituar a percepção do espectador a uma linguagem e a ambiências nas quais há sempre a mesma *perspectiva*: ele vai perceber o que já existe a perceber, em definitivo, na TV. Ou, conforme Deleuze,

É o próprio ritmo que é todo o personagem, e que enquanto tal pode permanecer constante, mas também aumentar e diminuir, por acréscimo ou subtração de sons, de durações sempre crescentes e decrescentes, por amplificação ou eliminação que fazem morrer e ressuscitar, aparecer e desaparecer (DELEUZE, 1980, 125).

O estado de TV é um estar sizígio *pop*, por conjunção ou oposição de sons de diferentes naturezas e graus, que vão participando da constituição de imagens audiovisuais de TV em panoramas e fluxos propriamente televisivos, em que existe sempre um duplo sentido: é um modo de estar que separa e reúne ao mesmo tempo. Conforme Kilpp,

¹² O compositor Richard Wagner (in CARVALHO, 2007) criou o que seria conhecido como *leitmotiv* - isto é motivos condutores - expressão para caracterizar situações, acontecimentos, personagens por motivos sonoros e que aqui adapto para os motivos infográficos, como demonstro no Tópico 4.

¹³ Bergson pensa o móvel exemplificando-o como o olho que acompanha movimento de um veículo: “Simplesmente a uma mancha colorida, que sabemos bem que se reduz, em si mesma, a uma série de oscilações extremamente rápidas. Esse pretense movimento de uma coisa não é na realidade mais que um movimento de movimentos” (BERGSON, 2006, p.171).

Os quadros de experiência, assim dispostos uns sobre os outros, mais ou menos desencontrados, mais ou menos assimétricos, instauram mundos tipicamente televisivos, que são mundos tensos, nos quais os sentidos originais estão em permanente dissolução e sua razoabilidade, ao final e impregnada de ambigüidades (KILPP, 2005, p. 13).

Voltamos à atividade própria das linguagens - a musical, a filosófica, a poética - sempre a lidar com a insuficiência das palavras... Exatamente aí, nesse diálogo de percepções, de memórias e de acontecimentos, em uma hábil combinação entre o descritivo e o narrativo, pode-se produzir pensamentos sobre as texturas (sonoras) de TV. Isso demanda que estejam apoiados, equilibradamente, tanto em textos científicos quanto no universo expresso pela arte, em uma estratégia complexa de reflexão e experimentação.

Dois possibilidades aqui se apresentam para análise da figuração temporal assimétrica do universo sonoro televisivo, tal como a percebemos na atualidade: a multiplicidade e a repetitividade. Entretanto, a produção de simultâneos (sonoros), que constituem tempos de TV, possibilita a existência de dimensões colaterais de tempo, pois há mundos de probabilidade paralela alternada: a simetria assimétrica dos espaços-tempos de TV.

O som na TV participa da instauração das *ethicidades* televisivas, independente do tempo de sua duração, dos formatos e dos gêneros dos programas, mas principalmente como movimento, como ritmo, como “processo aferente que traz a imagem ao centro, e outro, sempre há o inverso, que leva de volta a imagem à periferia” (BERGSON, 2006, p. 116).

O áudio é produzido em bandas sonoras sobrepostas e mixadas que, por sua vez, são sincronizadas à banda das imagens visuais. Nesta montagem, produzem-se os arcabouços das ritmicidades televisivas. É a partir de vários ritmos montados em cada banda sonora e visual, de acordo com procedimentos estéticos e técnicos grandemente facilitados desde a introdução da tecnologia digital que, na montagem audiovisual de TV,

o caos torna-se ritmo, não necessariamente, mas tem chance de tornar-se ritmo. O caos não é contrário do ritmo, é antes o meio de todos os meios. Há ritmo desde que haja passagem transcódificada de um para outro meio, comunicação de meios, coordenação de espaços e tempos heterogêneos (DELEUZE, 1997, p.119).

O sistema de edição não-linear multiplicou os recursos audiovisuais possíveis de serem utilizados, reproduzidos e inventados, como não se poderia imaginar fazer no sistema linear. E, após uma maior *escuta* das opacidades dos estados televisivos, após uma maior desnaturalização da minha percepção habituada de estar com a televisão, surgiram questões sobre *como* o desenho do som na TV participa da construção de *ethicidades* televisivas. Como isso ocorre em particular/especial nas *ethicidades* que também são molduras? Como essas

molduras jogam com as diferenças rítmicas no interior do fluxo televisual? Enfim, como o desenho do som em fluxo (macromontagem) participa da instituição do estado de TV?

Segundo Machado,

Dentro dessa macroestrutura de colagens, cada fragmento tem relativa autonomia, permitindo que, tal como nas narrativas literárias contemporâneas (vide: *O jogo da amarelinha*, de Cortázar), o ato de fruição possa começar em qualquer ponto e se interromper a qualquer momento sem que isso afete fundamentalmente a noção do todo (MACHADO, 1990, p. 110).

Outra perspectiva sob a qual refleti a respeito do estado sizígio de TV é a da participação criativa do espectador com a sua unidade de controle remoto. De fato, contamos hoje com a possibilidade de o espectador inventar seu próprio percurso pelo controle remoto. Já denunciava McLuhan (2005, p. 123) que “na era do circuito, a retroalimentação está entrando no *design*. O *design* do produto assume agora o caráter da participação do público”.

Mas, apesar das interferências que surgem em qualquer canal de televisão, e por menor que seja o nosso tempo de permanência diante do aparelho, nós já percebemos a sobreposição das suas linhas rítmicas para além da sua paisagem melódica. Veremos isso no tópico seguinte.

TÓPICO 4: IMAGEM + AÇÃO

A invenção do sizígio sonoro

Nos tópicos anteriores há uma série de referências aos elementos que devem ser associados ao estado de televisão e reconhecidos na composição de ambientes e atmosferas rítmicas, principalmente os relacionados à coexistência das bandas sonoras que compõem um fonograma televisivo, essenciais à composição do método que estou a propor sobre a análise das audiovisualidades. O reconhecimento é feito a partir de um misto de percepção, memória e ação, e eu os relaciono ao desenho do som propriamente televisual. Nas páginas seguintes, a reflexão aborda a síntese sonora sizígia e como esta se atualiza no *corpus* desta pesquisa - composto de dois programas de jornalismo da Rede Globo de Televisão, *Jornal Nacional* e *Fantástico*. Nessa reflexão, agora mais analítica, vou lembrando e avaliando alguns pressupostos metodológicos, principalmente quanto a

Substituir o já feito por aquilo que se faz, um esforço para acompanhar a geração das grandezas, para apreender o movimento, não mais de fora e em seu resultado esparramado, mas de dentro e em sua tendência a mudar, enfim, um esforço para adotar a continuidade móvel do desenho das coisas (BERGSON, 2006, p. 221).

Em conformidade com este pensamento, o autor diz que “toda realidade é tendência, se conviermos em chamar tendência uma mudança de direção em estado nascente” (BERGSON, 2006, p. 219).

O que define as ritmicidades televisivas não são os seus conteúdos semânticos, mas o modo segundo o qual ela opera, impondo a esses conteúdos uma forma. De fato, só há o sizígio se houver mudança de direção. Nos primeiros tópicos deste trabalho, vimos como o estado de televisão produz o sizígio - mudanças de direção ou tendências coexistentes na sobreposição das bandas de gravação de imagem e áudio e isso só ocorre por exigência dos ritmos muito próprios da televisão, que sabe o tempo todo que está sendo assistida. O desenho do sizígio é, portanto, fundamental para o estado de televisão atual e, evidentemente, remete à sua virtualidade: sizígio não é só o seu (da TV) modo de agir, mas também o seu modo de ser *pop*.

Entretanto, esses conceitos denotam que a linguagem sonora na TV articula multiplicidades sonoras, em uma sobreposição de elementos que replicam e instauram ritmos múltiplos, mais ou menos descontraídos entre si e da imagem visual. Como diz Kilpp (2003, p.99), “Os replicantes nasceriam como produto de mecânica repetição e otimização do

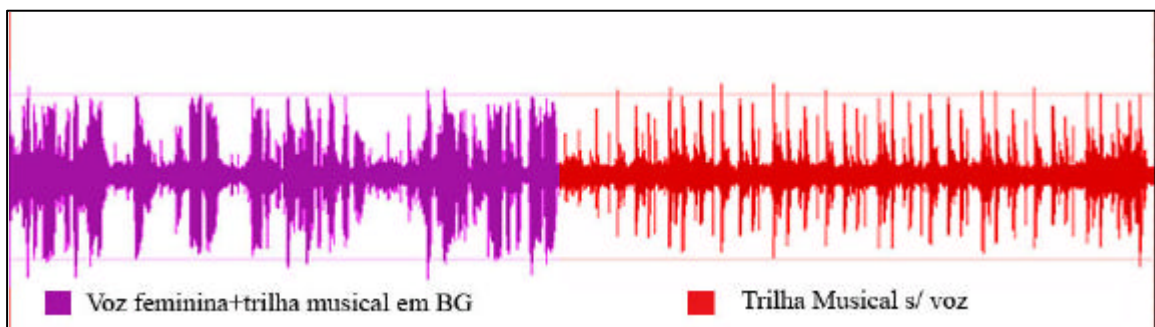
trabalho, mas o seu aperfeiçoamento produziria, além disso, e mais ou menos involuntariamente, uma estética - uma estética da repetição”. Uma repetição replicante e reiterativa.

Romper com a audição clássica de televisão, que apenas escuta o *continuum*, e passar ao ritmo da ordem - desordem das camadas sonoras da televisão - foi fundamental nesta pesquisa e exigiu sair da minha duração para afirmar a existência de outras; foi preciso “ultrapassar o estado da experiência em direção às condições de experiência” (KILPP, 2003, p. 64).

A repetição - como ruído - torna-se o próprio código (reiterado) e assim é capaz também de revelar a lógica de toda forma televisiva. Nesta forma, a televisão estabelece um diálogo ruidoso com o espectador, chamando a atenção para o modo como fala e reverbera o que tem a dizer. É justamente aí que reconhecemos o sизіgio.

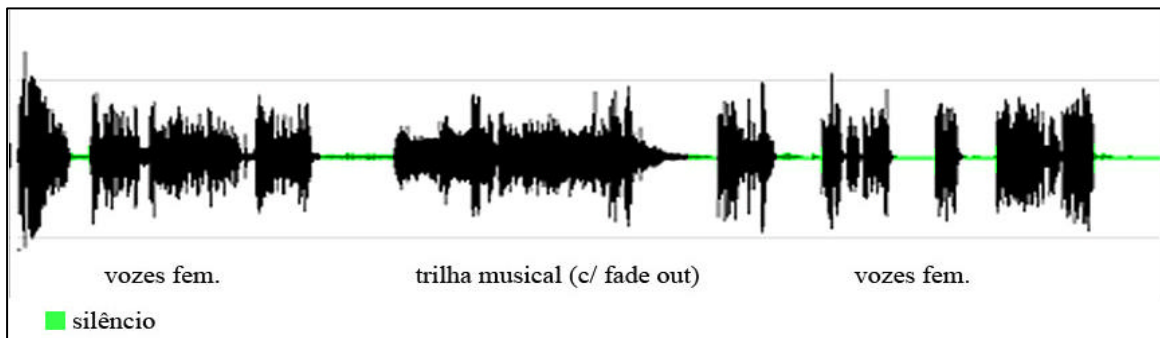
Mas só pude pensar o sизіgio, o estado *pop* e a ritmicidade da TV porque consegui traduzir graficamente as bandas sonoras, o que, desde logo, mostrou que não há - como eu pensava antes, na escuta habituada - uma planura no desenho sonoro da televisão.

Nas primeiras infografias produzidas em laboratório e na sua repetição, começaram a ser reconhecíveis a composição dos elementos básicos de um fonograma como, por exemplo, nos infográficos a seguir:



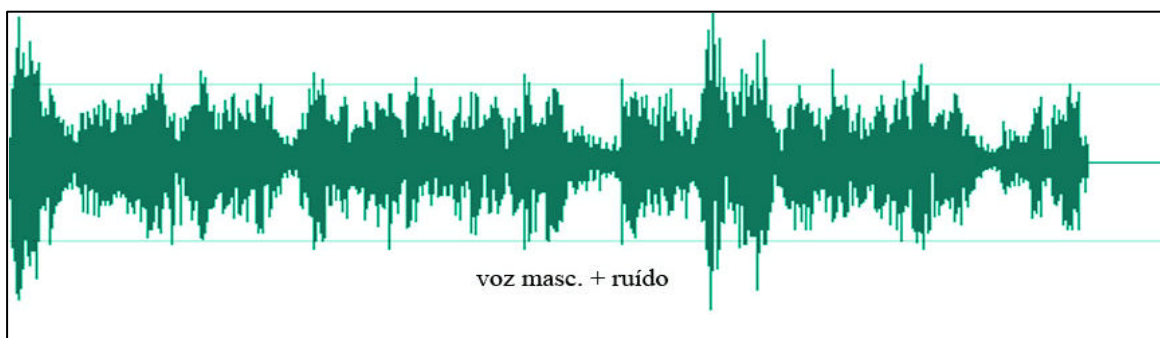
O primeiro inscreve a diferença entre o registro de uma textura analógica e uma textura de instrumentos musicais, analógicos ou não, graficamente ainda indiferenciados ou imperceptíveis naquele momento da minha observação¹⁴.

¹⁴ Naquele momento, os infográficos foram feitos sobre materiais de diferentes emissoras.



Os espaços marcados pelo silêncio como uma linha horizontal quase que lisa entre diversos motivos sonoros, inscrito neste segundo infográfico, me levava a intuir que o silêncio é também ruído, nas sonoridades televisivas.

A densidade e o volume da curva representam o ruído e uma vibrante articulação vocal de um locutor na abertura de uma partida de futebol, *ao vivo*, no qual encontro maiores intensidades e espessura no desenho do som da televisão. Ao mesmo tempo, o movimento infográfico registrava angulações máximas de sua intensidade, tanto quanto da contração das manchas na fruição do desenho do som, como apresentado neste infográfico:



Em suma, e a princípio, o que dizem as infografias sobre o desenho sonoro da televisão? Podemos abordá-las como representação de uma perspectiva temporal da linguagem televisiva? Que tipo de percepção causam as infografias: elas transformam os conceitos que elaboro na minha pesquisa? Que relação têm os sons entre si?

As infografias fornecem os melhores exemplos no campo do sintagma das imagens técnicas da televisão, ao mesmo tempo em que atualizam de forma mais inequívoca os princípios das audiovisualidades televisivas. A escritura do som nos registros infográficos desenha, enquanto produtora de uma Imagem + Ação, um espaço onde é possível trabalhar a corporeidade do som. Ao mesmo tempo serve para reconstituir imageticamente as sonoras

paisagens da contemporaneidade comunicacional - o estado *sampling* das imagens técnicas de televisão - quando se trata de estabelecer que a produção sonora, produz combinações e distribuições nas quais todas as qualidades sonoras se mesclam, potencializando ou anulando as precedentes.

Para estabelecer uma versão digitalizada do som na TV, examino então os infográficos como uma taxa de amostragem e uma precisão de amostragem para, então, acompanhar digitalmente a linha a qual os pontos estão subordinados no espectro móvel que passa diante de meus olhos.

Por outro lado, a percepção do ritmo da televisão pode levar a conclusões muitas vezes ambíguas, e nos faz experimentar um sentimento de estranheza. Nesta pesquisa, isso ocorre porque, talvez, este ritmo esteja fora dos sistemas simbólicos já nomeados. O que está claro, no entanto, é que todo ritmo tem sua especificidade em relação aos ataques e relaxamentos¹⁵ que regulam o som em sua duração. O ritmo fragmentado e, aparentemente, desconexo da televisão explora as possibilidades do movimento entre a heterogeneidade constitutiva dos mundos contemporâneos, estando a TV, assim, con(-)temporânea ao ambiente social como um todo. A multiplicidade é a marca rítmica desses mundos..

Segundo o Mini Dicionário da Língua Portuguesa (FERREIRA, 2006, p. 422), a palavra “ritmo” vem do grego *Rhythmos* e designa aquilo que flui, que se move ou um movimento regulado: 1. Movimento ou ruído que se repete no tempo, a intervalos regulares, com acentos fortes e fracos; 2. No curso de qualquer processo, variação que ocorre periodicamente de forma regular.

Na música, para Luiz Tatit (1997, p. 97), “o ritmo nasce do encontro das forças coesivas da melodia, aquelas que buscam continuidade, com as forças dispersivas que provocam rupturas e desvios em sua rota”.

Na TV, essa sobreposição de forças coesivas e dispersivas foi se constituindo e amalgamando identitariamente nos projetos sonoros de emissoras e de programas. Na pré-observação de uma série de infográficos que produzi experimentalmente, pela primeira vez introduzi o termo *sizígio* para designar a ritmicidade do estado de televisão, que se mostrava visível - sismograficamente - e atualizada em telas eletrônicas de computador. Era o desenho, projetado ou não, mais ou menos calculado, da sobreposição das fontes sonoras, que se pode

¹⁵ Ataque, decaimento, sustentação e relaxamento ou repouso são fases para referir (em conjunto ou isoladamente) as envoltórias sonoras ou envelopes sonoros que são registrados graficamente (<http://pt.wikipedia.org/wiki/ADSR>, 2008).

ouvir do aparelho de televisão dentro de um estúdio de áudio enquanto se vê na tela uma curva gráfica, sua grafia.

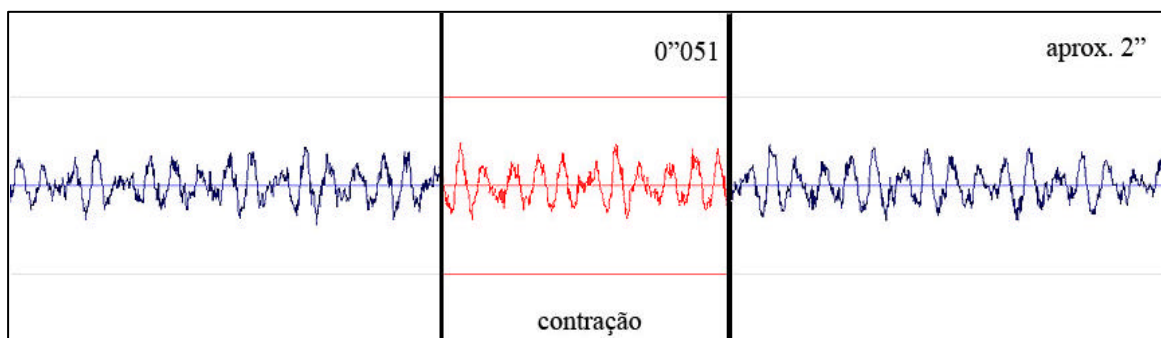
O meu intuito era realizar a leitura do espectro sonoro da TV em um suporte digital (neste caso, no *Sound Forge 5.0*). Mas a percepção do *movimento do som* nos espectros da televisão levou-me a constatar que ele poderia ser materializado graficamente e analisado sob tal forma atualizada, na qual a duração perdura como potência. E, assim, partimos para a produção das infografias dos fonogramas de televisão.

Após alguns testes, escolhi o *Sound Forge 5.0* para realizar a leitura do espectro sonoro da TV, pois ele trabalha com imagens das linhas de tempo, em um sistema que me levou a estipular uma média de leitura para o ajuste do comando de todas as infografias que apresento. A tarefa computacional deste *software* envolve a entrada e saída de informações e a emissão de resultados; o aparelho utilizado possui um processador dedicado à parte das imagens gráficas do som.

Com maior ou menor velocidade do sinal digital - o que altera a imagem-som de um fonograma em função do tempo do áudio -, a área vista e disponível no monitor é de 1.4; ou seja, todas as operações foram executadas no formato 16 *Kbytes*¹⁶ por segundo, tendo 1.4 como o padrão *médio* de leitura. É uma unidade digital de referência que estabeleço a partir de outra unidade sonora - da curva infográfica -, à qual, nesta dissertação, chamei de *beat*.

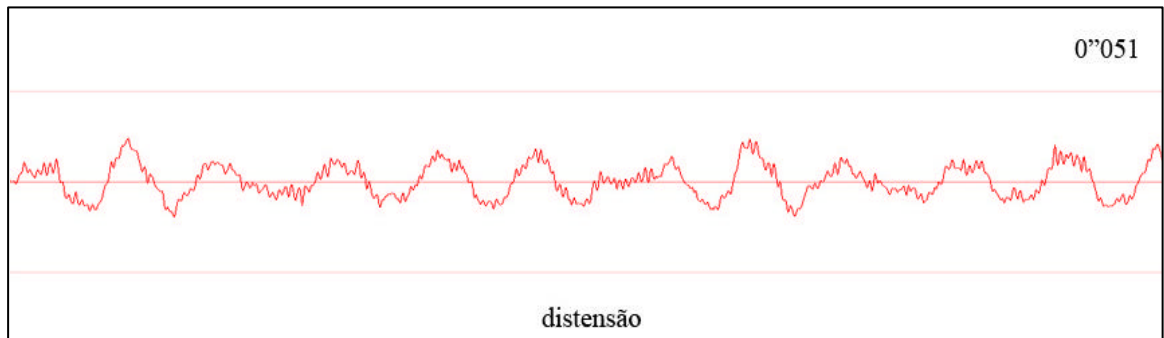
Entretanto, isso significa que os tempos de TV das infografias mostradas variam dentro deste parâmetro de mostrabilidade na tela do computador. Na maioria dos infográficos mostro fragmentos, recortes dessa tela, que permanece na proporção de 1.4, mas que foram novamente ajustados para a configuração da página de texto. Por exemplo, as duas próximas são infografias do mesmo tempo de TV, porém estou contraindo uma imagem-som para em torno de 1.5 e, na segunda, distendendo-a para aproximadamente 1.1.

Contração 1.5



¹⁶ Cada *byte* é composto de 8 *bits*, e *bit* é a unidade mínima de informação binária (0 ou 1) digital. Sendo que 1 *KByte* é igual a 1024 *bits*. Logo, 16 *KBytes* correspondem a 16384 *bits*.

Distensão 1.1



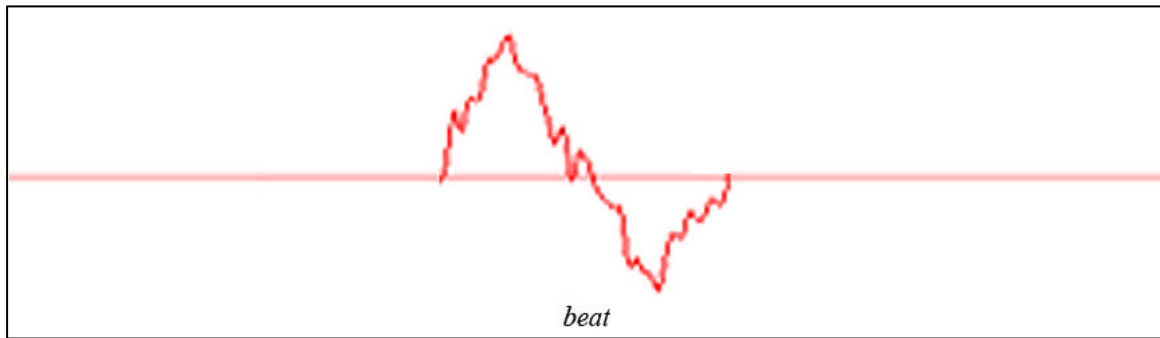
Para a captura do som da TV (som escutado) instalei o aparelho dentro do estúdio de áudio, sem conexão entre as saídas exteriores da TV e a mesa de distribuição do som até a sua máquina de registro. O som foi capturado pelo microfone e processado no *Sound Forge 5.0*. Optei pela gravação via microfone devido à ambiência que o som da TV tem no estúdio, uma espécie de retorno da TV à bolha na qual se gerou o som ouvido pelo espectador - curiosamente, a ilha de edição - pela acústica do estúdio, há “*ganho de som*”¹⁷; e, de outro lado, ouvir (captar) o som da TV com microfone, em direto e não via cabos (entrada e saída) de aparelho a aparelho, mantém as qualidades sonoras conforme as escuta o espectador.

Outra dificuldade apresentada para a pesquisa em pauta, já comentada anteriormente, decorreu da necessidade de estabelecer uma unidade *sonora*. Essa unidade mínima, a que chamei *beat*, permitiu pensar em contrair ou distender empiricamente uma imagem-som sem alterar o *pitch* do fonograma, o tom da voz e dos demais elementos sonoros. Ou seja, a aceleração ou atraso no tempo do fonograma se dá pela manipulação de alguns *bits* no seu arquivo original. São interações que atingem estruturas mínimas de *pixels*¹⁸ em respostas obtidas através de cálculos de programação e em *softwares* que determinam modificações no tecido eletrônico.

Já um *beat* (unidade mínima de uma imagem-som) resume-se sempre em um pico ascendente e descendente na curva de onda, um som (ação vertical), ao mesmo tempo em que há uma sustentação do som no eixo horizontal, até encontrar o quase repouso, já que na TV, o silêncio também é ruído. Assim como a forma da onda resultante deixa de ser senoidal, e passa a ser serrilhada e repleta de picos e vales.

¹⁷ Diz-se que há ganho de som quando se aumenta ou diminui a potência de entrada de qualquer forma de captação de som em relação ao ambiente sonoro em que se encontra; ou seja, reduzindo ou aumentando o nível do som ambiental.

¹⁸ É o menor ponto de luz que possui cor própria, cuja cor e luminosidade podem ser controladas na tela. Cada um desses pontos que forma uma imagem digitalizada.



No infográfico, os pontos da curva mais distantes da linha central, tanto para cima (picos) quanto para baixo (vales), são expressões do que se chama ataque, enquanto as partes da curva mais próximas do centro seriam o decaimento e, por isso, o associa ao eixo vertical (conforme Tópico 1).

Um aspecto importante do som percebido nos registros infográficos é que o *continuum* de uma linha sonora de um sistema analógico passa a ser um sinal digital discreto, ou seja, uma seqüência finita de valores, valores condicionados à idéia de contração e distensão, que mostram a diferença no fluxo dos espectros sonoros. São efeitos próprios das tecnologias digitais no processamento dos *inputs* e *outputs* da informação, oferecendo à minha pesquisa a possibilidade de *agir sobre* as diferenças entre a contração e a distensão sonora. E, além de tudo, perceber o valor das intensidades sonoras, as defasagens entre o duplo canal que representa o estéreo da TV. A par de um sistema de referência da velocidade do movimento - de um espectro que se move nas infografias - imprimindo-lhe mais velocidade quando é maior a dilatação e, menos, quando é maior a sua contração. Conforme Deleuze,

A noção de contração (ou de tensão) nos dá o meio de ultrapassar a dualidade quantidade homogênea - qualidade heterogênea, e nos permite passar de uma à outra em movimento contínuo. Mas, inversamente, se é verdade que o nosso presente, pelo qual nos inserimos na matéria, é o grau mais contraído do nosso passado infinitamente dilatado, distendido (tão distendido que o movimento precedente desaparece quando o seguinte aparece) (DELEUZE, 1999, p. 58).

Trata-se, no estágio tecnológico em que nos encontramos, da experiência de um som, extremamente comprimido nos formatos MP3 (assim como no MP1 e no MP2 e...), de compactação e transmissão das ondas sonoras, que faz parte de uma das condições mais importantes da codificação binária audiovisual: o MPEG1. O MP3 - abreviação de ISSO-MPEG Áudio Layer-3 - é um algoritmo¹⁹ usado para vídeo, mas com tamanho moderado para

¹⁹ Algoritmo é uma seqüência de instruções que deve ser executada pelo aparelho até que se atinja tal resultado.

ser usado também em multimídia. Na busca pelo algoritmo, um Codec²⁰ foi usado no laboratório, pois mesmo removendo a maior parte dos dados, ele ainda mantém a melhor qualidade possível.

Na pesquisa realizada, uma das principais motivações para experimentar procedimentos metodológicos foi o aparecimento de suportes de gravação digital, com grande capacidade e elevadas velocidades de leitura. No decorrer de quase dois anos de estudos, a monitoração de um sinal que está dentro da norma MPEG1 engloba, entre outras, uma norma para codificação de vídeo e três normas para a codificação de áudio. Aqui, o que mais interessa é a codificação de áudio. As três normas possíveis de áudio em MPEG1 são divididas em três camadas, que representam diferentes relações entre débito / qualidade / complexidade / atraso. Assim, a camada mais exterior, o MPEG1 layer3 (o MP3), é aquela que tem maior complexidade, eficiência de compreensão e atraso. Hart-Davis explica o processo:

Deve-se atribuir símbolos às amostras que se obtêm da amostragem. É aqui que entram os bits do mundo digital. Como não se dispõe de um número infinito de bits, para representar todos os valores possíveis que uma amostra pode ter, é necessário arredondá-los a patamares previamente definidos, que dependem do número de bits disponíveis. Os CDs fazem a amostragem do áudio em taxa de amostragem de 44,1 *kilohertz* (kHz) - 44.100 vezes por segundo -, com uma precisão de amostragem de 16 bits (2 bytes) por amostra. Essa alta taxa de amostragem é considerada perfeita no que se refere ao ouvido humano - a amostragem é bastante freqüente, e a precisão de amostragem armazena informações suficientes sobre o som par que o ouvido humano não consiga detectar o que está faltando (HART-DAVIS, 2000, p. 4).

Entre as velocidades da escuta no campo dos infográficos é que encontramos os deslocamentos do tempo na exposição dos fonogramas; ou seja, não só acontecem distorções no que *dá a ver* como também no espaço percorrido por um som em sua duração. Assim, podemos dizer que as infografias delimitam o som em tempos e espaços espectrais (são apenas espectros do som, mas ainda assim são seu espectro, e uma atualização da atualização da atualização da mesma virtualidade) a partir dos dispositivos tecnológicos.

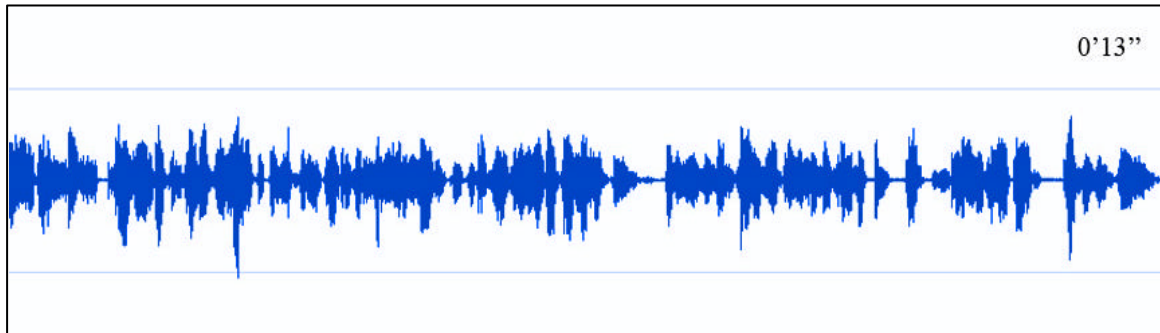
Os elementos básicos da trilha sonora

Os elementos básicos que constituem uma trilha sonora na TV são, como os especificarei a seguir, as vozes, as músicas, os efeitos, os ruídos de sala e o silêncio e o

²⁰ Codec é a abreviação para codificador /decodificador, que serve para comprimir arquivos de som/imagem com maior ou menor perda de qualidade.

desenho de cada elemento nos infográficos. Ainda que as formas na grafia das ondas sejam muito parecidas, podemos distingui-las em seus infográficos, como apresento a seguir:

Vozes



A voz é uma energia mecânico-analógico, linear e contínua e se apresenta, infograficamente, com uma das maiores potencialidades de movimento no desenho do som. O recorte acima mostra intensidades vocais que representam modulações médias para as nuances da voz, graficamente visualizadas.

Segundo Barthes (1984), no capítulo sobre *O grão da voz*, há referência de que:

A voz humana é, com efeito, o lugar privilegiado (eidético) da diferença: um lugar que escapa a toda a ciência, pois não há nenhuma ciência (fisiologia, história, estética, psicanálise) que esgote a voz: classifiquem, comentem historicamente, sociologicamente, esteticamente, tecnicamente a música, haverá sempre um resto, um suplemento, um *lapsus*, um não dito que se designa ele próprio: a voz (BARTHES, 1984, p. 226).

Entretanto, as vozes são fontes sonoras analógicas que fazem parte da TV. São acima de tudo as vozes, trabalhadas nos estúdios de gravação, que são construídas e moldadas para televisão. Os locutores abdicam do seu jeito de falar para criar uma impostação ou sotaque adaptado ao meio de difusão de sua voz. Às vezes aparentemente²¹ bastante neutra - a voz branca - no caso dos telejornais, por exemplo, dissolve-se na multiplicidade de sotaques dos brasileiros. Outros, principalmente os atores, convivem com uma aparente diversidade de elementos que criam uma voz própria para a TV, ou própria para cada canal de televisão.

E há também a voz *off*, muito presente no fluxo televisivo, especialmente em *promos* e comerciais. Porém, na maior parte do tempo de TV, as vozes são *in* - dentro de uma cena. Elas - as vozes - testemunham uma tendência das impressões verbais e sonoras que, ao se prolongarem em movimentos de articulação, revelam a tendência do *timing* de uma cena, o

²¹ Como se verá adiante, essa aparência é tecnicamente construída.

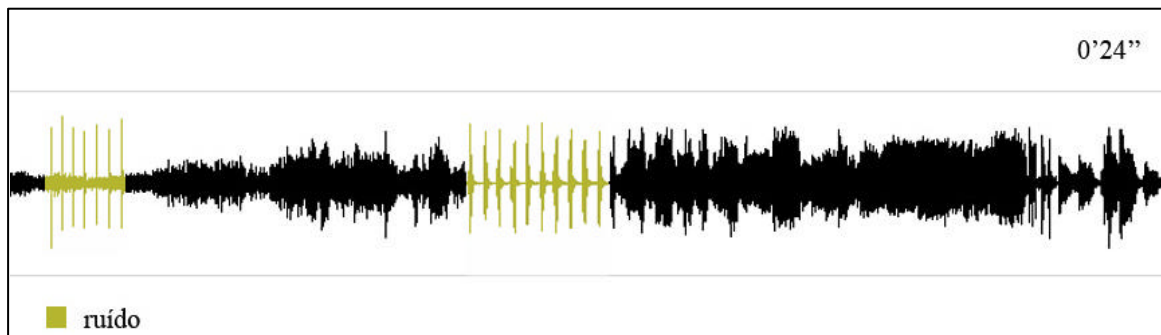
que talvez implique, inclusive, uma habilidade desenvolvida em um registro único, e que se traduz no estado do programa na qual ela está inserida - muitas vezes, por uma repetição daquilo que sobressai na fala ouvida.

Tomando por base Barthes (1984), tecnicamente podemos avaliar a presença da voz operando em dois excessos que interferem no sentido: a articulação e a pronúncia.

Com efeito, a articulação opera nocivamente como um *logro no sentido*: julgando servir o sentido, ela é, essencialmente, o desconhecimento dele; dois excessos contrários que matam o sentido, o vago e a ênfase, o mais grave, o mais conseqüente é o último: *articular* é atravancar o sentido de uma clareza parasita, inútil sem que seja por isso luxuosa. Esta clareza não é inocente; ela arrasta o cantor para uma arte, perfeitamente ideológica, da expressividade - ou para ser ainda mais preciso, da *dramatização*: a linha melódica quebra-se em estilhaços de sentido, em suspiros semânticos, em efeitos de histeria (BARTHES, 1984, p. 228).

Ainda segundo o mesmo autor, a pronúncia opera no sentido contrário de uma encenação, no sentido um pouco *kitsch*: “A pronúncia mantém a coalescência perfeita da linha do sentido (a frase) e da linha da música (o fraseado); [...] na arte da pronúncia é a música que vem para a língua e encontra o que há nela de musical, de amoroso” (BARTHES, 1984, p. 228-229).

Ruídos de sala



Os ruídos ambientes participam de um fonograma como elemento que tanto podem estar na cena quanto serem apostos, captados do ambiente ou introduzidos para representarem os ruídos de sala. Muitas vezes, relacionam-se ao som ao vivo, ao som da rua que acompanha uma externa, por exemplo; outras vezes, como segundo elemento, quando (re)sonorizamos o movimento de um ator em cena: são os ruídos de sala ou dos objetos que o ator mexe que são reforçados no estúdio. Como terceiro elemento tem-se a manipulação do som como algo que interfere na cena.

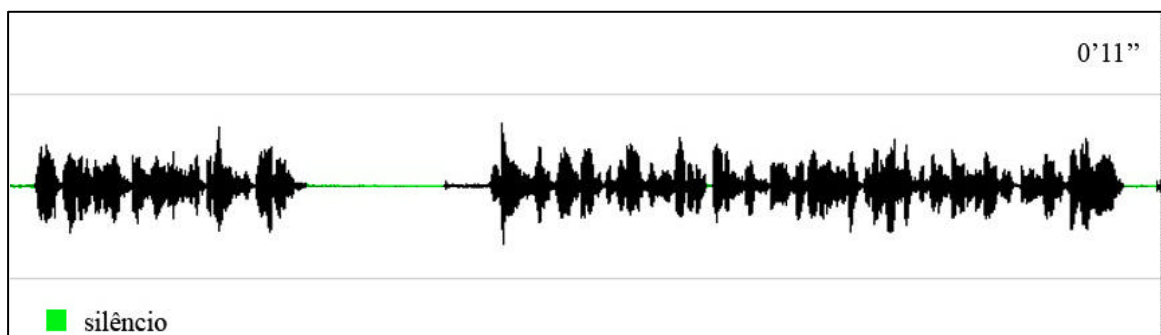
Efeitos



Trata-se aí da montagem de elementos sonoros na pós-produção e que podem inclusive estar no lugar de algum elemento inicialmente de cena.

Apresentam características muito próximas aos dos ruídos, e diferenciam-se quanto ao sentido imaginário de um elemento sonoro participante de uma cena à qual o efeito está se referindo. O efeito passa pela imagem, mas não é do ambiente físico das gravações. Tanto posso expressar o contar das horas de um relógio com um *tic tac* quanto colocar uma frase musical que represente tal sonoridade; ou o ruído de um carro, objeto que não revela sua fonte sonora em cena. Também podemos pensar em efeito quando colocamos em cena algo que só o áudio pode evidenciar, como a respiração de alguém, por exemplo, ou as batidas de seu coração. É quando o som entra para pontuar distinções enunciativas entre o “real” e o “imaginário”.

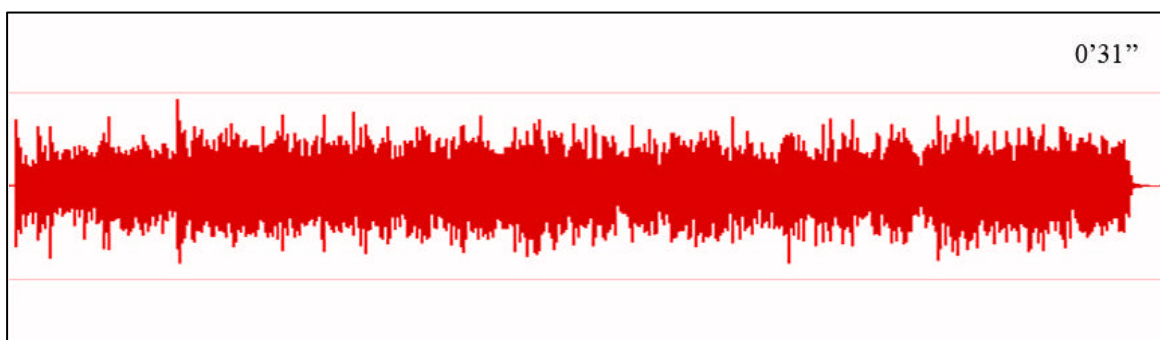
Silêncio



Na maioria das vezes, o silêncio não é considerado como elemento de uma trilha sonora, já que pode se apresentar como ausência. Mas, como já disse, o som só existe em

silêncio, e vice-versa: um contém o outro. Na linguagem sonora das mídias, de forma geral e principalmente na TV, o silêncio é de fundamental importância e pode ser usado, sim, até como estratégia narrativa. O silêncio é muito relevante no ritmo, para pontuar uma macromontagem televisiva, e, nas infografias, apresenta-se como uma linha quase que lisa, que se confunde com o a linha central da curva: no infográfico, a linha central e o silêncio quase se confundem.

Música



Desde a disseminação do vídeo, a música é um elemento presente em quase todos os programas de televisão. Possui uma variedade de funções e é composta ou re-elaborada como elemento integrante de uma trilha sonora, podendo ser, portanto, original ou adaptada para determinada cena.

As músicas são utilizadas de modos específicos, como no caso da abertura de um programa ou como música-tema de um personagem, contribuindo para o ritmo das cenas, através da contigüidade, e acrescentando valor à cena pelo sentido narrativo da própria música.

Na montagem sonora, linear e não linear, contamos com algumas técnicas que conferem musicalidade às imagens infográficas do som. Abaixo, algumas delas, conforme o que consegui categorizar:

a) *Looping* é uma duração sonora circular, produzida digitalmente a partir de determinado trecho musical ou sonoro. Durante o processo de gravação constrói-se uma base (o trecho) que se repete, de tempos em tempos, durante toda a seqüência audiovisual, repetição essa que é programada e que serve para gerar os retornos (ritornelos) que constroem a marca sonora identitária daquele audiovisual.

b) *Groove* é uma "frase" musical ou sonora do audiovisual que dá a ver os movimentos sonoros identitário do designer do som, sendo reconhecível como uma pulsação subjetiva do som. O *groove* é uma marca pessoal, uma marca de cada artista, e está ligado ao jeito que o *designer* traduz a sua *pegada* em ritmo. É o que dá *aquele* balanço, e resulta da combinação de (des)harmonias e batidas com determinadas intensidades e durações.

c) *Riff* é o *leitmotiv* da trilha sonora de um audiovisual, geralmente usado como tema. Esse pequeno motivo é repetido no eixo horizontal (ou fluxo). A partir dele é produzido o conjunto das melodias que compõe a trilha musical de um audiovisual. As repetições de um *riff* quase sempre provocam um forte aumento de intensidade expressiva do som no processo de significação, assim como no envolvimento do espectador no clima do audiovisual.

Conforme Goli Guerreiro (2000, p.265), "Os ritmos do novo mundo são um reservatório de idéias musicais e conceitos estéticos que vêm influenciando o cenário pop internacional através da incorporação de seus elementos". Como, por exemplo, o *looping*, o *groove* e o *riff* entre outros, [...] "signos que se referem a uma qualidade flexível de natureza orgânica da duração e não do tempo que anima o ritmo sugerindo a dança" (GUERREIRO 2000, p. 265).

A montagem sonora: texturas, tessituras e ambiências

A processualidade da escuta infográfica dos fonogramas sugeriu para a pesquisa maneiras peculiares de fruir os programas televisivos, inserindo no entre tempos os códigos emitidos pela linguagem sonora e as imagens técnicas, que sugerem o acontecimento ímpar para cada espectador do que se sobrepõe e repete.

O *groove*, o *looping* e o *riff* que se ouvem na TV são interessantes desenhos do som, que podem ser vistos não fluxo da tela do computador na era da impressão digital. Quando os capturamos e registramos graficamente, passam a ser conceitos que podem ser mais facilmente traduzidos em palavras ou compreendidos na escritura da imagem-som. E já não mais apenas conceitos do som, mas conceitos do tempo. Conforme Stiegler,

Una vez más, la técnica está en el centro de todo esto y, con ella y su espectralidad, el tiempo; no es posible dissociar en esta participación técnica y tiempo. [...] una historia en el juego de la escritura que tiene por estructura, me parece, salvo en casos muy particulares, una distinción entre el acontecimiento y su registro (STIEGLER, 1998, p. 156- 159).

Para tanto, encontro três operadores analíticos que regem as tendências das formas sonoras em movimento e que participam das *ethicidades* televisivas: *texturas* sonoras, *tessituras* sonoras e *ambiências*. Esses operadores contribuem conjuntamente aos recursos tecnológicos utilizados na construção de infográficos, para que, em seus acoplamentos ou em separado, possamos analisar elementos que compreendem a trilha sonora de um fonograma de televisão.

No quadro geral da pesquisa, em dois sentidos se tornou premente o reconhecimento dos operadores: quais os que participam da construção do sentido auditivo na escuta e quais os que participam das processualidades do som em suportes digitais. Assim, além da escuta de excertos de tempos de TV (relativos aos dois telejornais analisados), produzi registros gráficos do som dos mesmos excertos, e tentarei mostrar como, nos eixos verticais e horizontais, o som desenha quais os elementos que instauraram os ritmos e quês ritmos são esses.

Assim, as **texturas sonoras** televisivas referem-se aos elementos básicos do som em sua forma original de registro. Ou seja, ao gravarmos qualquer sinal sonoro optamos pela sua qualidade original, sem colocarmos efeitos de aparelhos periféricos ou de manejo de interpretação do autor. A textura de um elemento sonoro com frequência imprime o caráter de superfície e funciona como uma experiência sensível ligada ao tátil, o sentido desejado em qualquer expressão sonora, que pode ou não sugerir determinadas circunstâncias, de forma a causar aproximações sedutoras para a audição. As texturas são elementos que compõem todo o tipo de linguagem audiovisual.

Já as **tessituras sonoras** representam as operações técnicas realizadas através de equipamentos de edição e efetivadas, geralmente, na operação seguinte à captura do som. Este é o momento em que se aprimoram ou especificam algumas qualidades técnicas, estéticas e enunciativas dos elementos da trilha. Tessituras sonoras representam, assim, o trabalho técnico realizado em uma textura sonora. Constitui o processamento de um som capturado ao qual, após, pode ser conferido outro tratamento. Os recursos tecnológicos afinam uma voz registrada em estúdio para que ela tenha as peculiaridades de um ambiente externo, da rua, por exemplo: ela recebe um tratamento que confere à textura uma plasticidade. Parece que, assim, ampliamos o sentido da voz (do estúdio para a rua), quando apenas refinamos o trabalho de edição.

Bennett (1986, p. 12) utiliza a palavra tessitura para conceituar peças musicais que apresentam uma sonoridade bem densa e que, no seu entender, denominaria algo rico, ora fluindo com facilidade, ora mostrando sons mais rarefeitos e esparsos, por vezes produzindo

um efeito penetrante e agressivo. O autor compara a trama formada pelos fios de um tecido com a organização dos sons em uma composição musical.

Em geral, estamos lidando com uma continuidade sonora, não só de edição, mas também de sintaxe semântica entre uma moldura e outra, conferindo sentido de intencionalidades a um ou outro episódio sonoro. Uma voz “do passado” pode ser produzida, assim, por reverberação, ou pela introdução de “chiados” de uma gravação antiga. Esse chiado está sendo elaborado tecnicamente como uma tessitura da voz (ou qualquer outro som que esteja na cena). No meu procedimento metodológico a tessitura, como operador analítico, está muito mais relacionada às qualidades estéticas da audição de um som. Já infograficamente, aparece como porção densa da curva, muitas vezes aderindo a uma forma atenuada dos ângulos agudos, outras vezes, ao contrário, em picos de intensidades similares, ou em manchas de alta contração do som.

Através das tessituras, que conferem essa densidade ao desenho do som, também podem ser percebidas as *ambiências* que partem da mixagem de todos os sons, em uma espécie de ecologia sonora. *Ambiência* constitui um *mix* de elementos que compõem as *ethicidades* nos seus sentidos ambientais. Mixagem significa misturar e, no caso, nada mais é que unir todas as pistas de áudio em uma única pista.

Então: cada som - textura - é gravado separadamente em sua pista ou banda sonora, e, depois de receber tratamento adequado - tessitura - cada som ou grupos de som recebem aplicações dos efeitos necessários. Aí, todos são mixados, em diferentes níveis de volume. É o momento em que, ao destacarmos o que fica em primeiro plano e o que fica em cada pista, separadamente, decidimos também o que ficará em BG (*back ground*). Ou, se quisermos imprimir um certo ritmo, decidimos o que deve ficar ao fundo - geralmente a base, uma harmonia - e o que permanece em primeiro plano - a melodia.

Seria como relacionarmos uma figura e o seu fundo. Segundo Eisenstein (2002, p. 100), ainda se poderia dizer que “significa que decidimos quais as cores e o som que adequarão melhor a dada tarefa ou emoção que queremos”. Podemos relacionar o primeiro plano com o ouvir de perto; o plano médio como uma proporção adequada entre o som e a imagem; e o plano aberto, com a voz distante, onde geralmente a palavra não tem tanta importância.

Na mixagem que cria as ambiências televisivas, as falas *têm que* ser ouvidas; podem ser trabalhadas, mas necessitam sempre da fonte original, o que não acontece com os outros elementos nem com o banco de dados sonoros digitalizados. Na televisão *ouvimos* o que a imagem nos *fala*; por isso, na TV, a palavra em primeiro plano determina a ordenação das

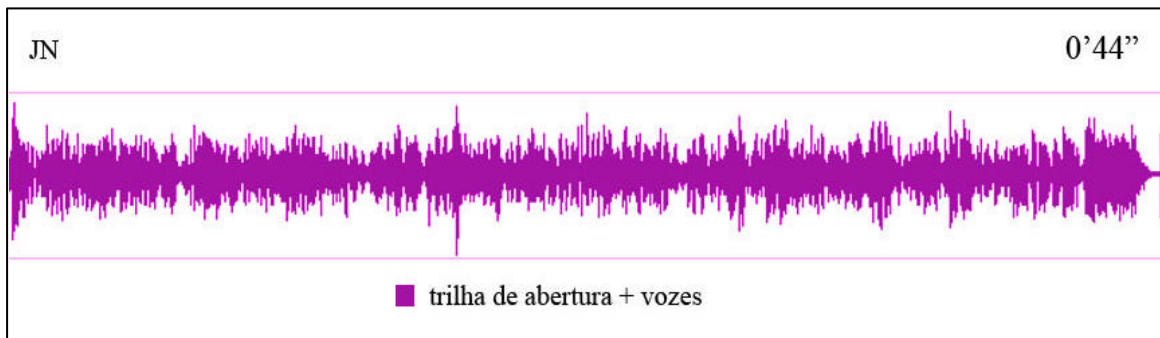
pistas de gravações. Na perspectiva do espaço, as demais arquiteturas sonoras não interessam ao primeiro plano, e sempre se ouve as falas no primeiro plano; as falas estão, sempre, em um plano à frente. Essa arquitetura é sem dúvida televisiva, não se verificando da mesma forma em outros audiovisuais.

Neste sentido é que funcionam os operadores de análise do desenho sonoro, agenciando sentidos ao estado *sizígio* da televisão. Os operadores analíticos expressam níveis de resgate de informações. Eles são interligados e se sobrepõem, mas sempre é possível estabelecer distinções entre eles, de tal modo que eles possam ser analisados, tanto em termos de seu valor como tática em potência para a criação de mensagens quanto em termos de sua qualidade no processo da audição.

**A produção de contraste:
a imagem-síntese do sizígio no *Jornal Nacional* e no *Fantástico***

O *Jornal Nacional* tem uma tendência à supremacia das texturas vocais, de maneira intensa, e as passagens sonoras de uma moldura para outra não se processam de forma brusca e inesperada. Faço essa constatação a partir de cada fonograma que analiso, em que tempo e espaço sonoros são metricamente desenhados. Os seus motivos sonoros parecem buscar a harmonia; uma harmonia em que a ascendência aos tons maiores determina alguns imperativos de conexões possíveis no interior da ambiência própria do programa.

Da escolha pela continuidade e repetição dos códigos, com passagens gradativas de uma moldura à outra, resulta que a espera é construída como efeito de sentido permanente. Nesses termos, estamos a homologar a noção de ritmo ao andamento como articulação do plano da expressão das vozes e do plano do conteúdo. Os elementos sonoros se misturam como infograficamente está representado abaixo, interagem e apresentam uma estabilidade compatível com um padrão de duração e intensidade da composição da voz com uma trilha sonora que domina qualquer tipo de mutação sonora. Verificamos este aspecto na própria média entre os picos e vales do espectro registrados no desenho do som que se repete diariamente. A duração do *Jornal Nacional* está organizada em blocos rítmicos, ou ritmo estruturado, realizando a seguinte montagem:



Neste tipo de mixagem é muito comum unidades de vozes dominantes atuarem na produção do fluxo sonoro que transcende e perpassa as várias molduras, muitas vezes ocupando o plano das transparências homogêneas dos planos e perspectivas entre o áudio e o vídeo. Isso ocorre não só pela presença de uma combinação sonora em que há sobreposição formal, técnica, reiterativa, daquilo que se repete por acento, mas também por contraste ao comparecimento e movimento de menor amplitude dos outros elementos que compõe a trilha sonora.

O ritmo acelerado do início do programa tende a ficar mais lento para o final do programa. O trecho selecionado, da abertura do *Jornal Nacional*, retrata graficamente a aceleração do ritmo até que o silêncio visível (ausência de voz) da dupla de apresentadores se impõe e interrompe o estado de fluxo sonoro; em BG, apenas a vinheta tradicional de abertura. As infografias descrevem a montagem em tempos simétricos. Acima está a trilha de abertura. Tanto a abertura quanto o fechamento do programa têm a mesma estrutura infográfica, o mesmo ritmo, um padrão harmônico mais tradicional.

Os tipos de **vozes**, a intensidade, timbres e velocidades das falas se apresentam associadas ao tipo de emoção e personalidade dos apresentadores. A repetição de um determinado padrão diário na abertura demonstra, como aparece na infografia, que existem algumas regras quanto à intensidade das vozes e falas como também para o BG, que devem criar aparência de continuidade e atividade rítmica moderada.

Apesar de raros, os picos de intensidades vocais e musicais, até a primeira interferência do silêncio, denotam um pensamento sonoro bastante estruturado.

Essas mesmas articulações sonoras conferem, tecnicamente, efeitos de estabilização a outros ataques rítmicos; é uma sonoridade imagetivamente contínua, que no sentido estético sugere emoções tensas e contidas constituindo a base ou sistema de referência, efeito que é fortalecido também pela compressão e controle de qualquer voz estranha à dos apresentadores.

A repetição de um estilo de âncora, individual ou em duplas, em que a clareza e a assepsia das vozes são articuladoras de sentido e intensidades, acentua-se pelo contraste das vozes que não estão no contexto, em aparições muito curtas e diferentes das que transmitem a mensagem central. São aparições instantâneas dentro do ritmo da macro-montagem, que essas sim, deixam vaziar outros elementos da linguagem sonora, como os ruídos das cenas externas e outros interlocutores. O retorno às vozes oficiais restabelece um ritmo extremamente homofônico, em particular o dos apresentadores, que alcançam, pela técnica, um perfeito equilíbrio entre a expressividade visual e a estrutura formal do som.

A aparente simplicidade do desenho sonoro do *Jornal Nacional*, em sua síntese (como a ouvimos), dessa forma, é proposta mais por razões comunicacionais do que pelas condições do material sonoro de origem. Na verdade, porém, o som do programa, como ambiência, é resultado de materiais diversificados e de intervenções técnicas extremamente complexas (embora de fácil execução pelos aparelhos de edição atuais), inclusive quanto à combinação de sons analógicos e digitais.

É indiscutível que a sonoridade da palavra falada agrega um componente analógico, que através da sua unicidade timbrística é múltipla na capacidade de produzir sentido. Na perspectiva ética e estética do *Jornal Nacional*, o equilíbrio sonoro entre todas as vozes de uma mesma moldura é de suma importância para a eficácia desta perspectiva; o delicado desenho deste som deve afetar o espectador de acordo com os sentidos que a Globo confere a seu jornalismo mais ortodoxo: asséptico.

A complexidade também fica evidente quando se observam os demais elementos da trilha: são acoplados apenas alguns poucos sons isolados, mixagem rítmica na qual podemos reconhecer a matemática regularidade dos acoplamentos, sempre breves. Ou seja, os ruídos de sala, externos, captados da natureza e do mundo humano, são pontuais e efêmeros. A música comparece, ao estilo da vinheta de abertura, para pontuar o programa ou quadros do programa.

Assim, a ascendência aos *tons maiores* da trilha sonora do *Jornal Nacional* pode ser muito mais complexa do que o contraponto que escutamos nos *brakes* comerciais. Insisto em que essa simplicidade não é dada pelo seu material, e sim determinada por recursos técnicos programados para produzirem, por assepsia, a estética *clean* do jornalismo ortodoxo da Globo. O minimalismo do som parece ser produzido cirurgicamente, por extirpação dos ruídos de sala.

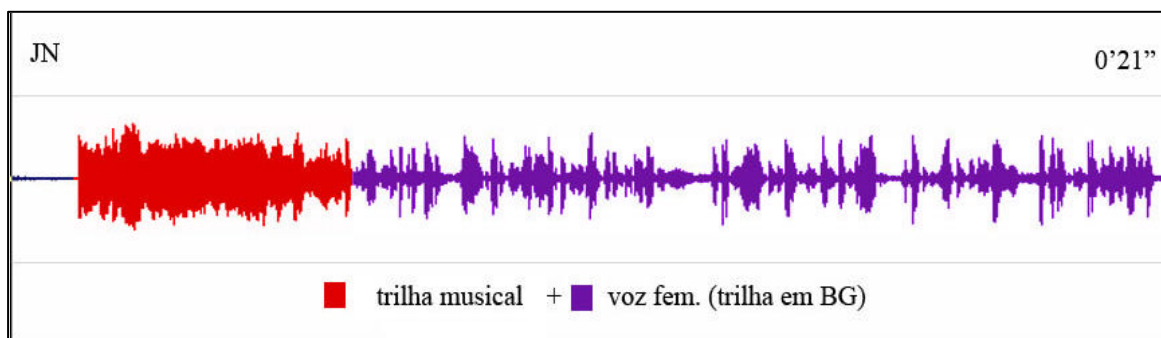
Entretanto, podemos verificar que a produção do telejornal opera na edição sonora com um poderoso e complexo sistema tecnológico, uma ambiência sofisticada e auto-suficiente em relação a estímulos externos.

Assim, é fácil entender porque, para Machado (2006, p. 25), “O telejornal na acepção da Globo é uma operação técnica”. O autor diz, mais especificamente:

Quanto ao *Jornal Nacional*, se ele tem uma eficiência política, no sentido da manutenção do (des)equilíbrio de forças, ela está na eliminação do dedo perscrutador de seu público, à medida que suprime de vez a imprecisão, o imprevisto e toda a fragilidade redentora do vídeo (MACHADO, 2006, p. 24).

As referências de Machado (2006) reiteram, a meu ver, que os breves ruídos que soam neste programa são modeladores e, como elemento efêmero do acontecimento, são importantes protagonistas da sintaxe sonora televisiva nesses espaços em que o jornal entra no fluxo diário da grade da emissora. Assim, a autoridade é sempre atribuída às vozes dos apresentadores, em desenhos que os destacam das pessoas comuns: por mixagem no primeiro plano com maior e menor assepsia, respectivamente; pelo sucessivo maior e menor tempo de permanência no fluxo. E as vozes das pessoas comuns parecem servir somente de ilustração, testemunho e referendo à autoridade dos apresentadores. Mas o sentido não seria o mesmo se algo mudasse nessa relação: é preciso desenhar o som desse jeito, produzindo enquadramentos hierarquizantes nos planos mixados - por comparecimento e não exclusão de vozes.

Isso já foi constatado em outras pesquisas, não trago nada de novo a respeito. O que quero pontuar, para além disso, porém, é o reconhecimento daquilo que eu até diria ser o código da fonia televisiva. Vejamos, por exemplo, outro elemento da trilha do programa, a **música**.



As vinhetas musicais, a do tempo e a vinheta especialmente composta para a abertura e chamada de recomeço após cada *brake* comercial, são as características musicais deste telejornal. A vinheta de abertura funciona como um *riff* para o ritmo da macromontagem do telejornal: é vigorosa e bem ritmada, e acompanha o apresentador somente nos primeiros instantes, criando um forte sentido de tensão e dramaticidade, que atinge o clímax em certo momento do programa. A cadência estereotipada desta vinheta remete a um hino “pátrio”, conferindo à ambiência do programa uma espécie de tessitura identitária, que remete o espectador a uma realidade cênica.

Propositadamente, essa exposição é reiterada pela repetição (dentro de um mesmo programa, e a cada dia naquele horário), como se os apresentadores principais estivessem dando ao espectador uma segunda chance de fixar, ou retornar ao habituado, a uma tônica que é recapitulada diariamente.

Machado diz que: “Evidentemente, ao ouvinte comum não é dado a perceber o mecanismo desses detalhes técnicos, nem teria sido esse o intuito do ator; pelo contrário, é a complexidade total da obra e não o desenvolvimento particular de cada objeto sonoro” (MACHADO, 2006, p. 238).

Mas, retomando Bergson,

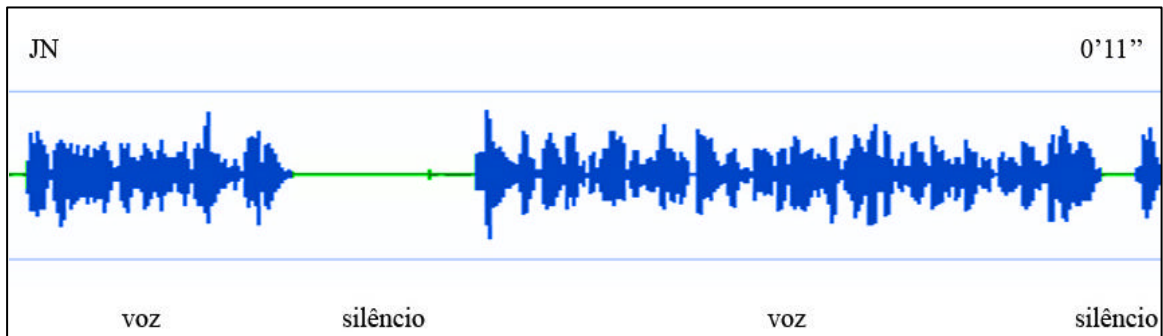
A repetição tem por verdadeiro efeito *decompor* em primeiro lugar, *recompor* em seguida, e deste modo falar à inteligência do corpo. Ela desenvolve, a cada nova tentativa, movimentos enredados; cada vez chama a atenção do corpo para um novo detalhe que havia passado despercebido, faz com que ele separe e classifique; acentua-lhe o essencial; reconhece uma a uma, no movimento total, as linhas que fixam sua estrutura interior. Neste sentido, um movimento é apreendido tão logo o corpo o compreendeu (BERGSON, 2006, p.127).

De acordo com o modelo espaço-temporal proposto pela emissora no desenho do som, o movimento pode ser aferido pela presença repetida do silêncio, no intervalo entre uma notícia e outra, que leva o espectador, conseqüentemente, a um *estado de espera*.

Conforme Seincman (2001, p. 86), a respeito das repetições, elas “já não são mais reexposições de partes - ao contrário, o que se repete são pequenas estruturas motívicadas que contribuem ainda mais para o tão almejado senso de *continuum*”.

Já durante o programa, a métrica proposta pelo projeto sonoro está demonstrada na próxima infografia. A imagem média mostra uma equilibrada e reiterada alternância de silêncio e voz. A atuação da fala nos fonogramas do *Jornal Nacional* transforma-se em ataques rítmicos e justamente esses acentos de entonação servem para engendrar as molduras deste telejornal, ou seja, esses mesmos ataques rítmicos servem para recortar a sonoridade das

vozes de qualquer ruído externo indesejado nas ilhas de edição do programa. A presença de um ruído sempre sugerirá acontecimento. Daqui, surge a idéia de uma estética *clean* da Rede Globo.

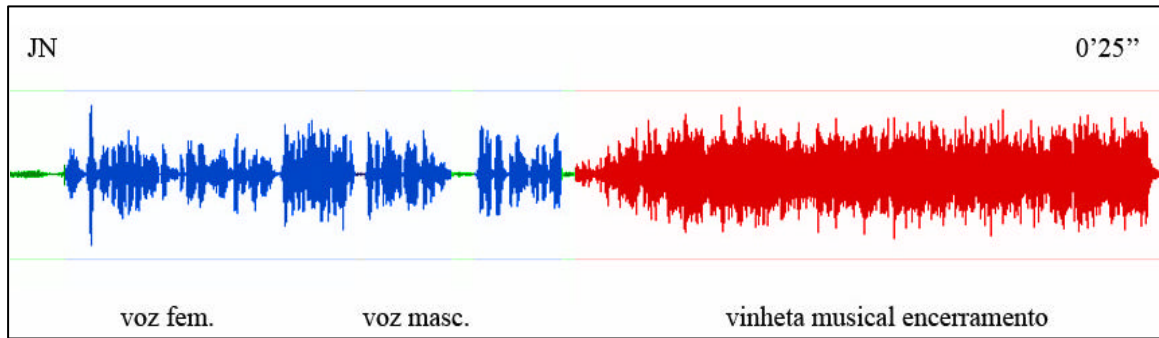


Por outro lado, se a tensão da duração do silêncio gera a espera, com ela reitera-se a sensação de *não completude* da informação televisiva. Esse é o jogo entre os elementos, que cria um padrão que, vamos sentindo como exposição de um tempo contínuo. É perceptível a busca do tempo certo - *timing* - no modo de agir da trilha sonora no *Jornal Nacional*. Em outro sentido podemos dizer que o sизício se atualiza neste lócus programando - entre as temporalidades cristalizadas - o ritmo de se apresentar “acontecimentos”.

Admitindo-se que os apresentadores desempenham papéis no drama diariamente encenado dos acontecimentos jornalísticos, e que, como Machado (2006, p. 22) propõe, os papéis são uma espécie de *script* “onde estão previstas todas as dicas de direção: gestos, fisionomia, movimentos do corpo, tom de voz, entradas e saídas e todos os demais detalhes que garantem o absoluto retorno e garantem o absoluto domínio da *mise-en-scène*”, podemos pensar no silêncio como parte desse *script*.

Mas também lembro que a exposição rítmica já introduz um colapso na percepção do espectador, conforme Seincman (2001, p. 82), pois “Negar as expectativas habituais dos ouvintes é arrancá-los de suas cadeias lógicas, colocá-los diante de uma nova realidade espaço-temporal regida por leis e procedimentos”.

Vejamos, no entanto, o que acontece no final de programa analisado, conforme a infografia abaixo.



O sízio, como apontado para este tipo de programa, privilegia a atualização de um *tempo circular*, e a aparente fluidez do seu desenho realiza-se, no entanto, por meio de formas sólidas e permanentes, na cadência de um ritmo com motivos sonoros distribuídos de maneira cíclica, repetida e reiterativa. O “acontecimento” retorna com regularidade e dura regularmente. Podemos cogitar, no mínimo, de que, enunciativamente, há pouco a temer e pouco a esperar do acontecimento. Principalmente porque os tons maiores (as vozes dos apresentadores, a autoridade) não estão aparentemente preocupados com eles.

Em contrapartida, o desenho do som no programa jornalístico *Fantástico* apresenta-se de forma a criar uma ambiência polifônica, ou seja, há a presença de inúmeras texturas. Essa polifonia parece ser um traço constante, a base sonora desse programa, com um núcleo central - os apresentadores, novamente -, aos quais são sobrepostas outras tendências sonoras. Há contrastes em todos os níveis: timbre, articulação, dinâmica, densidade, ritmo. Trata-se, portanto, de um tempo e espaço fonográfico com natureza polifônica, que se caracteriza pela presença de muitos elementos sonoros e que parecem representar ou propor uma pulverização dos pontos de vistas enunciativos.

De igual modo, percebem-se mudanças repentinas no ritmo, como também nas densidades das texturas das camadas sonoras sobrepostas. Assim como, das elaboradas tessituras sonoras, inscrevem motivos que nomeio de massas sonoras como demonstro na infografia abaixo. Podemos observar também que a incidência ritmos com andamento mais lentos contrastando com mais rápidos. Entretanto, infograficamente repetem a mesma figuração, que reiteram o motivo de uma massa sonora. Isso se dá como um padrão, mas parece ser mais orientado para o movimento polifônico, modificando-se as sobrepostas camadas sonoras constantemente sendo alternadas, em decorrência disso, múltiplas ambiências são apresentadas no decorrer do programa.



O mesmo direcionamento que impulsiona o ritmo do programa no início segue assim até o seu final, de forma a acrescentar maior verticalidade às camadas sonoras em cada *beat*, geralmente com as vozes em contraponto, ou envolvendo a presença de algum ruído, efeito ou expressão musical ao fundo.

Entretanto, podemos observar o efeito obtido com a presença e a variedade do material sonoro em tons menores, estabelecendo seções de diálogos entre as sonoridades. Pode-se dizer de outra maneira: o ritmo, no *Fantástico*, como propriedade singular desse programa, não se distingue esteticamente da densidade dos decibéis a que estamos expostos diariamente. É um ritmo-pulso, é difuso, repete-se e volta a repetir-se.

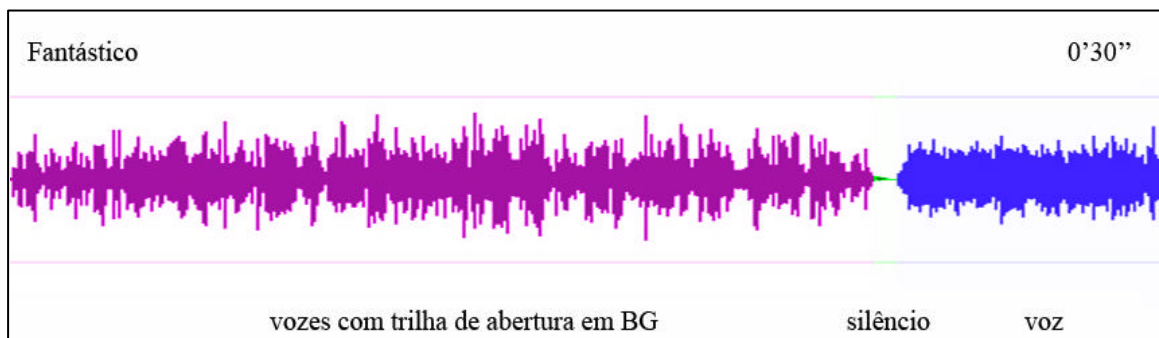
A lógica dessa repetição corresponde a conexões sonoras ininterruptas, permitidas por passagens mais fluídas de uma moldura a outra, o que, no efeito de sobreposição, gera um *continuum* tenso e que exclui o silêncio. Esta articulação polifônica de emoldurações produz, em alternância, temporalidades que, conforme Seincman (2001), estão

Impregnadas e marcadas pelo conflito e pelo tênue equilíbrio entre a necessidade do novo e o emprego de formas já utilizadas [...] Assim para que haja uma ruptura [...] temos que incorporar determinados elementos estruturantes daquele. Este fato é, de certa forma, paradoxal, pois o choque do novo, do inesperado, será tão mais intenso e potente quanto maior o apelo, ao menos aparente, às regras e padrões estabelecidos (SEINCMAN, 2001, p. 82).

Embora as vozes dos apresentadores ainda sejam de grande importância, é possível perceber a instituição de uma maior cadência entre as bandas sonoras. A ambiência ainda está aí para servi-los, mas suas vozes multiniveladas (dos apresentadores, dos repórteres e dos informantes) destacam-se no interior do movimento resultante da mixagem.

Inversamente ao *Jornal Nacional*, onde as vozes dos apresentadores estão mixadas em primeiro plano, no *Fantástico* há outros elementos sonoros que atuam de forma mais imperativa, principalmente nas passagens de um bloco a outro. Este tipo de repetição produz uma espécie atordoamento do espectador, pois já não se consegue mais discernir perfeitamente a parte primeira das demais. Assim, estratégias como o uso das massas sonoras

como reconhecimento de certa especificidade da estrutura contribuem para a organização formal do programa e podem orientar o espectador, de modo que ele possa antecipar o tipo de informação que vai acontecer. Considerando os previsíveis objetivos da emissora, a processualidade infográfica abaixo mostra a menor incidência e persistência de silêncios, assim como vozes (como demonstrado no último motivo infográfico) que incluem ambiência externa (ruídos de sala), diferente da densidade apresentada pelas vozes gravadas nos estúdios.



O resultado desta ação é que, em seu prosseguimento, observamos brilhantes demonstrações de técnica vocal, principalmente pela presença extremamente hábil de um narrador em *off*, que, entre os diversos elementos sonoros, introduz dissonâncias no arranjo total da trilha sonora do programa, até por atuar em tons muito baixos. Isso fica reforçado pelo que diz Machado (2006) sobre a voz *off*:

Por estar fora de campo, num espaço e num tempo que ninguém pode localizar (e, portanto ninguém pode criticar), o comentário *off* se impõe como uma autoridade incontestável sobre os espectadores, de tal forma que o seu arbítrio, mascarado no anonimato do “serviço público” da agência noticiosa, soa como um juízo que nos supera e nos esmaga (MACHADO, 2006, p. 18).

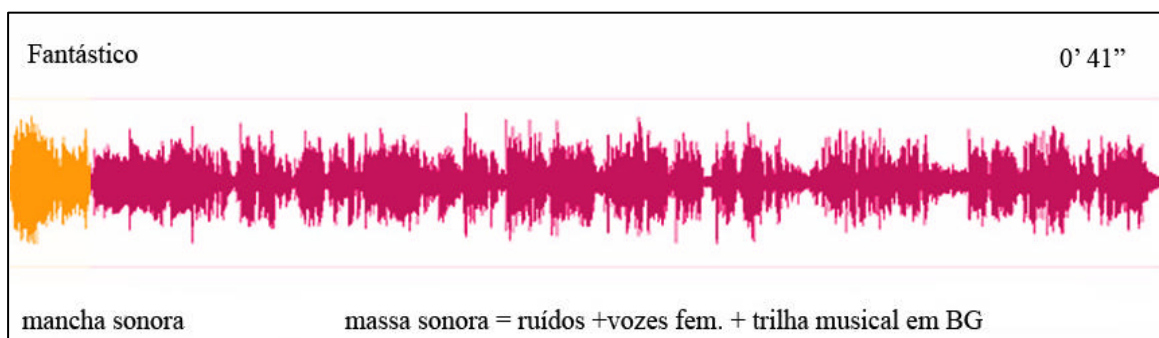
Reconhece-se aqui a própria estrutura rítmica do programa, distendendo-se em acentos fonéticos que privilegiam a pronúncia na dicção das palavras, dominando a duração das imagens na tela. A trilha musical, especialmente composta, tem um tema recorrente, que pontua as principais características do programa e contribui para a instauração de seu próprio estado, um jogo de circularidades remissivas de um elemento sonoro para outro. Este jogo evidencia o princípio de colagem em constante *looping*, que inclui a mixagem de trechos de música em *BG* e as vozes.

Esses movimentos rítmicos, inicialmente confusos e aparentemente mal coordenados, clareiam-se e definem-se cada vez melhor ao se repetirem, e acabam por evidenciar

qualidades de um excesso sonoro muito bem desenhado, no qual o espectador reconhece, em suas linhas gerais e direções principais, os movimentos da pessoa que fala. O domínio técnico da sintaxe televisiva permite, então, que os locutores possam tanto efetuar rupturas na estrutura formal clássica quanto mantê-la, de acordo com sua vontade de atuação.

Nas minhas observações, o ritmo desenvolvido pelo programa *Fantástico*, conforme ele se inscreve nas infografias, dá a impressão de um tempo contíguo, fundido a uma espécie de eterno *por vir*. Ao invés de um tempo descontínuo, que seria resultante de instantes do permanente conflito entre as dinâmicas sonoras, disfônicas e polifônicas resulta uma aparente segmentação espacial do tempo tão forte que, por vezes, dá a impressão de que o tempo universal foi suprimido ou tornado absurdamente pessoal (das pessoas que vemos na tela).

Primeiro, os sons intermitentes são todos mixados, de forma a sugerirem um tempo evolutivo, fluido, que une entre si diferentes tonalidades, enquanto outras são mixadas para criar divergências, muitas vezes desarmônicas, com uma tessitura que podemos visualizar também na densidade graficamente mantida, assim como de escutar (estalos, sons quebradiços e fragmentados, etc) como uma mancha sonora.



Nesta infografia, a primeira massa sonora é uma mancha sonora - instante sonoro que reaparece muitas vezes durante o programa, quebrando a fluência e continuidade do motivo que está sendo apresentado. São segundos desarticulados em que, quando se exclui a imagem visual, se perde o sentido das coisas que acontecem, pois o som vira uma mancha sonora. Dilatando os sentidos, percebe-se que se trata na verdade de uma transição, pontuada assim, com uma simples repetição dessas manchas sonoras. Devido à circularidade do fluxo, a repetição de tempos em tempos dessa mancha sonora intensifica o caráter evolutivo do tema principal. A dinâmica entre os elementos sonoros sobrepostos vai tecendo a ambiência inquieta do programa e pontuando sua composição de lógica temporal aparentemente inversa,

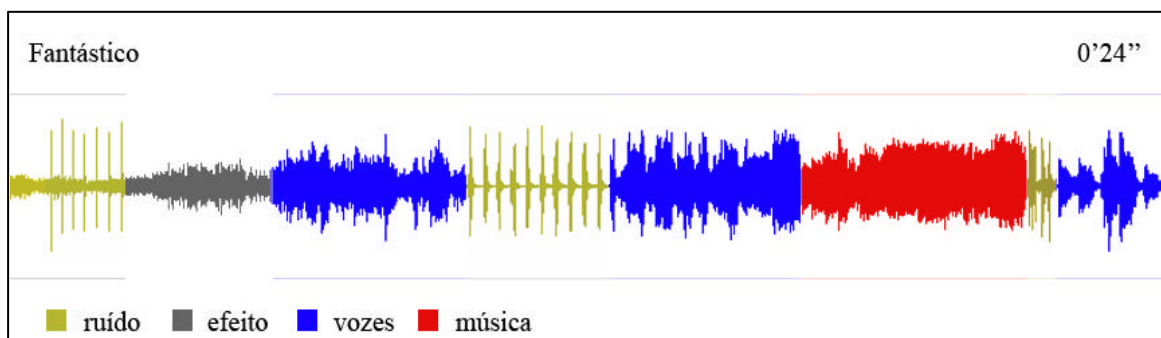
como se, no *Fantástico*, os instantes assim ampliados, tecnicamente, pudessem permitir ao espectador experimentar o todo em cada parte, sem a presença do silêncio como moldura.

Entretanto, na sucessão dos motivos sonoros, os subseqüentes são uma espécie de variação das sobreposições motivos anteriores. As sonoridades constituem entre si pares complementares entre o que seriam as tensões sonoras, produzindo manchas sonoras, adicionadas de franjas transparentes, que levam à dinamização das várias camadas sobrepostas para zonas de interferências recíprocas: [...] “zonas de indeterminação desempenhariam de certo modo o papel de tela. Elas não acrescentam nada aquilo que é: fazem apenas com que a ação real passe e que a ação virtual permaneça” (BERGSON, 2006, p. 37).

Esse tipo de ocupação do tempo mostra-se estratégica no desenho do som do programa, que ocupa por volta de duas horas da programação da emissora. Sendo assim, o desenho também é maleável nas sobreposições que realiza, e a qualquer momento pode-se jogar com os movimentos da sustentação sonora. Aqui, temos criações das manchas sonoras que, enquanto atestam a passagem do tempo, dão também a impressão de que ele foi suspenso, interrompido, deslocado, e assim por diante, isso por várias vezes em um mesmo dia de *Fantástico* no ar.

É este o jogo do programa de jornalismo *Fantástico*. A repetição, a utilização de uma sucessão de sons invertidos, uma massa de grande densidade e volume, a fusão das figuras rítmicas, a conservação de si mesmo na e pela sucessão contínua, e no contratempo polifônico: ou seja, o próprio ruído (não mais o ruído de sala).

De modo divergente, como se pode observar na próxima infografia, a demonstração de uma tessitura proporcionada pela presença do ruído de sala como elemento sonoro é sem dúvida a qualidade sonora do programa. Geralmente os ruídos apresentam essa variação, como super-tensão ou sub-tensão, com densidade alternada e contraída.



Podemos perceber, no infográfico acima, etapas diferentes na produção sonora desse programa: repetição, saltos aleatórios e movimentos ascendentes e descendentes. A montagem sonora que organiza o programa tem tamanhos diferentes, ritmo impreciso e partes que não têm relação direta entre si. Podemos dizer que o *Fantástico* tem um ritmo impreciso e passagens, aqui manchas sonoras, de um bloco a outro, com forma assimétrica. Mas encontrou um motivo que “costura” o seu improviso aparente. Analisando a estrutura formal das infografias, pode-se identificar uma forma em *looping*, que começa e termina com pulsação estável, com um padrão de repetição intervalar.

Apesar das possíveis semelhanças entre mancha (a sensação auditiva) e massa (representação da justaposição de várias camadas sonoras), a inclusão das breves manchas sonoras da trilha do programa opõe-se radicalmente ao motivo principal, que se estrutura a partir da melodia, muito repetida por anos e anos, que é a trilha principal deste programa.

Ou seja, embora às vezes não pareça, a mixagem de elementos polifônicos nos fonogramas do *Fantástico* segue a mesma estética *clean* do *Jornal Nacional*. Sua marca *clean* é imediatamente sugerida pela enunciação artística do *design* audiovisual, dos artistas que ilustram o programa, do modo de apresentação do acontecimento jornalístico, na dicção autoral dos locutores oficiais, etc. O ruído de sala é tecnicamente controlado, assim como a assepsia do *Jornal Nacional*, e entrelaça as camadas sonoras de modo a criar essa aparente polifonia e multiplicidade de protagonismos. A multiplicidade - que no caso do jornalismo é mais comum ser aparente nas revistas e menos nos jornais - se manifesta no audiovisual do programa por inteiro, mas é reforçada na densidade sonora que estou mostrando.

A síntese sizígia do *Fantástico* na qual se atualiza o sizígio da TV Globo coincide com o movimento através do qual ela própria se apresenta ao espectador. Este movimento, por sua vez, consiste em um processo no qual a televisão se entrelaça inextricavelmente ao ritmo da cultura *pop*. Assim, o ritmo do programa, enquanto enceta em si figuras e experiências de um tempo ruidoso, o programa, em sua história na emissora, “mancha” a trilha sonora da programação com seus “excessos”, com o que chamei de densidade após a análise e desconstrução das infografias sonoras.

O adjetivo denso, que aqui qualifica um espectro sonoro do programa, relaciona-se a uma estética de excesso, capaz de evitar a dispersão dos sentidos de um espectador. Podemos dizer que ele reconhece o toque, que preserva todas as tendências que contribuem para unificar as camadas sonoras e para promover a sua própria transfiguração e redenção nos elementos sonoros codificados e habituados. O espectador, nos termos de Bergson, “percebe as palavras da conversa como um ruído confuso” (BERGSON, 2006, p.132), e “que um

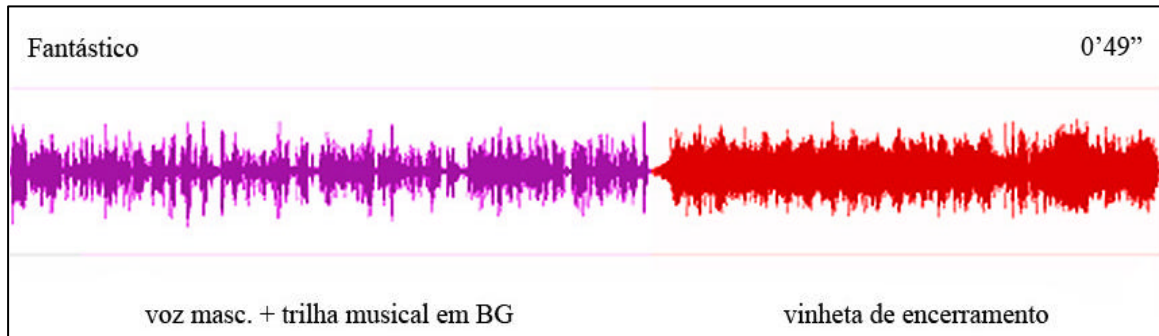
acompanhamento motor da palavra falada escutada romperia a continuidade dessa massa sonora” (BERGSON, 2006, p. 127). As ações motoras e/ou mentais, e a coordenação dessas ações, conduzem o espectador à diferenciação progressiva dos parâmetros do som, ampliando as suas estruturas de conhecimento em termos musicais.

Assim, considero que o *groove* do programa resulta da ação humana de um *designer* de som e de um operador de áudio, e é caracterizado pelo *atravessamento* da estrutura lógica de várias narrativas, atravessamento do qual participam também o espectador e seus próprios atravessamentos.

Na observação da programação da emissora, observei que a sonoridade do *Fantástico* encurta internamente certos elementos e joga para a programação inserções de sonoridades densas de sua trilha. Já não é preciso rodar uma longa trilha de abertura a cada início do programa, por exemplo, pois, sendo de longa tradição e duração, poucos *beats* a atualizam para o espectador. Em contrapartida, essa sonoridade transborda o programa, e está espalhando-se cada vez mais no fluxo televisivo como sua lógica - e não apenas nas chamadas do programa que vão ao ar durante toda a programação. A sensação que se tem é a de que o programa sempre está no ar.

A partir dessa consideração tem-se que os mecanismos de escuta foram modificados. As lógicas sonoras passaram por adaptações: primeiramente, com a evolução tecnológica, os operadores de áudio puderam dispor de muitas entradas e saídas de som, tanto nos blocos *ao vivo* quanto nos pré-editados, integrando e dominando os equipamentos necessários para que a sonorização ocorresse de forma simultânea. Depois, é preciso considerar que as sonoridades das mais diversas músicas que fazem o BG das locuções sofreram mudanças às quais o espectador teve de se familiarizar para compreender a linguagem musical do seu tempo. As condições técnicas e estéticas deste programa de televisão não são novidades, nem foram introduzidas por ele; mas provavelmente foi onde mais se as praticou, por mais tempo e de modo mais identitário.

Vamos ver ainda o desenho do final do programa, conforme infografia a seguir.



Algumas unidades, mais independentes, fazem as subdivisões do programa. Se elas são dispersantes e tensas, produz-se simultaneamente um prazer que é proveniente das sensações geradas pelo *fundo musical*. Ele deve ser valorizado na mixagem, por disponibilizar ao espectador um repertório musical que começou cumprindo uma importante função do programa (e que se tornou, depois, como eu disse, função também *para* o programa): familiarizar o espectador com novos timbres e recursos de manipulação do som, reverberes, distorções, etc, e que hoje ele busca, por exemplo, na internet, nas inúmeras possibilidades que a rede lhe oferece de *downloads*, legais ou ilegais, de músicas, ringues e vídeos.

A *música do mundo* pontua várias ambiências sonoras do programa. Cada vez mais, elas lembram elementos da música *online*, disponível para *download* na internet. A experiência sonora do *Fantástico* instaura, também assim, um entre fluxo musical que parece relacionar-se às recentes possibilidades proporcionadas pelo uso dos computadores, que agora já visualizar nos infográficos, quando o elemento musical se faz presente, pela compressão dos picos e vales na curvas das ondas do desenho do som.

Mas, de fato, a televisão já participara dos mais variados modos técnicos de registro sonoro (gravação magnética, LP, CD), assim como participara decisivamente nos modos de sua distribuição e habituação junto aos seus espectadores. E o *Fantástico* sempre levou isso em consideração.

Então, atualmente, a lógica musical do programa está muito mais em usar a música que se renova cada dia, e que está disponível a todos nos bancos de música *online*. Contudo, o objetivo aqui não é analisar como esse meio contribui para uma possível democratização ou banalização da música e quais os reflexos e facilitações aí implicados. O que interessa assinalar é como o programa treina a percepção musical das diferenças implicadas nos novos modos de síntese sonora e como delas se utiliza nas ambiências múltiplas de seus intervalos musicais. Mas todos parecem convergir para um mesmo aspecto: são criadas várias ambiências, que funcionam, conforme produzidas pela mixagem, como controladores lógicos

e programáveis, onde, com a reversibilidade entre o que soa fora e dentro da TV, exercita-se uma multiplicidade de estados de televisão.

No que se refere aos estados televisivos, o espectador é incitado a fruir com o jogo e estimulado a se relacionar com a TV em experiências perceptivas ativas. Na conexão do homem com a máquina, o que está armazenado nas memórias de banco de dados se transforma e é devolvido em mutações que se processam na estrutura da obra - o *sampling*.

Os princípios básicos da arte *pop* e tecnologias digitais, como tempo e espaços “vivos”, reagem no processo de uma imagem + ação dos corpos como formas em movimento. E nas afecções se efetivam relações, reciprocidades, virtualidades que se atualizam em mistas sinestésias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para concluir, proponho certo número de considerações, mas não encerro o estudo do objeto. Digamos que o que ofereço é um *mixed* que se refere aos meios de produção do som em audiovisuais e à sua compreensão, assim como à sua expressão, resultante de sonoridades que se traduzem graficamente nas telas dos computadores.

Quando examinei mais cuidadosamente o contexto da produção científica aceitei o desafio colocado de enfrentar a escassez de bibliografia especializada e das adequadas metodologias de pesquisa do desenho do som, constituindo meu próprio *processo* de pesquisa, naquilo a que chamei de atos da pesquisa: o salto no problema da pesquisa, o salto cartográfico e o salto no laboratório. Os três atos deram-se quase simultaneamente no tempo da pesquisa e remeteram um ao outro, assim como, ao final, a instituição dos tópicos, como aqui apresentados, resultaram da intersecção dos atos.

A intuição bergsoniana como método e a aplicação de suas regras, como pensadas por Deleuze, colocaram-me, então, na perspectiva de construir-me como pesquisadora junto com o problema e o objeto de pesquisa. E, de fato, tive de reaprender o que pensava saber sobre o objeto, assim como retomar antigas práticas e competências profissionais para aplicar à pesquisa, como as técnicas performáticas de produção de fonogramas, as quais me levaram àquela que talvez seja a maior contribuição dessa dissertação: as infografias do som.

No entanto, também a televisão foi me indicando pistas e alternativas, especialmente quando cheguei à percepção de seu estado sizígio, o que, quase em seguida, inscreveu-a, sob meu olhar, na cultura *pop*. Isso me fez mergulhar no desenho do som e a retomar conceitos e atividades de laboratório ou estúdio de som. E me fez voltar aos textos mais teóricos. E aos manuais.

Analisando a estética da repetição sonora em diferentes tempos de TV, encontrei diferentes estratégias e lógicas na atualização do estado sizígio da TV. Foi possível reconhecer nas tendências sonoras (*groove*) de cada um dos programas - os de jornalismo, por exemplo - ritmos sonoros que tornam visíveis, infograficamente, as diferenças de natureza, quando acusticamente só eram percebidas diferenças de graus nas ambiências sonoras dos dois programas em que me detive.

Com o aprofundamento dos conceitos, que nesta dissertação comecei a traçar e seu cotejo com as observações empíricas, a análise transversal permitiu o encontro das ritmicidades televisivas, que intui existirem e co-instituírem o estado sizígio da televisão, apontando ainda outras especificidades da linguagem sonora da televisão.

Neste universo de pesquisa, todos os recursos de gravação, montagem, mixagem passam a fazer parte do tecido eletrônico, e configuram diferentes texturas e tessituras dos sons que se movem no ou através do tempo instaurando, a partir do que chamei de *beat*, uma composição de ataques e relaxamentos, de intensidades desarticuladas que, no entanto, pela reiteração, produzem efeitos de *continuum* ao fluxo televisual.

Os conceitos que elaborei acenam para uma forma de perceber o desenho do som: as sonoridades, os ritmos, a musicalidade, que ainda que pareçam contínuas, são colagens rizomáticas como as do *pop*, e são encontros inesperados de opostos - o sizígio da TV, que sabe que está sendo assistida.

O estado sizígio de televisão, na sua principal tarefa, diz respeito a um ritmo inquieto, a um campo de forças em tensão. Assim como é sempre o mesmo, a diferir-se de si, é uma parte da natureza múltipla dos tempos televisivos. O sizígio refere-se, também, em sua repetição como diferença e na reiteração dos encontros inesperados de opostos, à enunciação do ruidoso - ainda que asséptico - como natureza televisual. O sizígio é, assim, a potência do ritmo, da batida contemporânea, formatado para si pela TV.

O sizígio de televisão é a probabilidade de um ritmo instável e criativo repetir-se e ser reiterado até que se torne seu próprio estado, o estado da TV.

Assim, no estado de televisão, como tratamento do estado contemporâneo de estar, o som desenha devires de uma articulação audiovisual, uma experiência estética fruída e compartilhada pelos espectadores, cada um a seu modo, em ambiências cuidadosamente desenhadas pela técnica. Estas ambiências resultam no modo de organização e habituação dos processos auditivos estabelecidos hoje pela convergência das mídias e dos processos audiovisuais.

É com vistas aos estados replicantes, e ao contemporâneo estado *sampling*, que se desenha o som para as audiovisualidades de TV. E, ainda que não tenha me debruçado sobre este aspecto em minha pesquisa, é possível conjecturar agora que esse desenho arrasta - para o cinema, por exemplo, quando uma série é feita para as duas mídias -, marcas de um estado incompatível com outros estados que não sejam de TV. Estudos recentes que analisam tal interface até hoje desconsideraram o desenho do som e sua importância decisiva na fruição nos dois estados. Este seria um bom tema, talvez, para uma futura pesquisa.

Finalmente, gostaria de deixar registrado que foi quando mais ousei que me senti mais estrangeira, mesmo estando em casa, em uma *casa de vidro que pode até estar repleta de som*, como é a minha (e essa é uma intermitente imagem que conecta a pesquisa ao meu modo de estar no mundo). Mas é maravilhoso jogar com a timidez com que geralmente um jovem

pesquisador aborda o seu tema: assumindo o risco, a opinião própria e a busca pela sua fundamentação. E assim concludo, por onde comecei, acreditando ter ao menos **tocado** a pesquisa do desenho do som nas audiovisualidades televisivas – *pois nem tudo eu quero pegar*.

BIBLIOGRAFIA

- ADSR. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/ADSR>>. Acesso em 09.jan.2008.
- ALMEIDA, Julia. **Estudos deulezianos da linguagem** São Paulo: Unicamp, 2003.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. 2. ed. Campinas: Papyrus, 1995.
- AUMONT, Jacques. **O olho interminável** [cinema e pintura]. São Paulo: Cosac&naify, 2004.
- BACHELARD, Gaston. **A dialética da duração**. São Paulo: Ática, 1994.
- BAIRON, Sérgio. **Texturas sonoras: áudio na hipermídia**. São Paulo: Hacker, 2005.
- BAITELLO JUNIOR, Norval. **O animal que parou os relógios: ensaio sobre comunicação, cultura e mídia**. São Paulo: Annablume, 2003.
- BARBERO, Jesús Martín-Barbero. **Ofício de cartógrafo - Travessias latino-americanas da comunicação na cultura**. São Paulo: Loyola, 2004.
- BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Lisboa: Edições 70, 1984.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica; arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- BENNET, Roy. **Uma breve história da música**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.
- BERGSON, Henri. **Duração e simultaneidade: a propósito da teoria de Einstein**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CANEVACCI, Massimo. **A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana**. São Paulo: Studio Nobel, 1997.
- CANEVACCI, Massimo. **Antropologia da comunicação visual**. Rio de Janeiro: DP&, 2001.
- CARVALHO, Abelardo de. **Ópera – a moderna tragédia grega (10.12.2007)**. Disponível em <www.twister.com.br/artesacra/opera.htm>. Acesso em 28.dez.2008.
- CHAVES, Celso Loureiro. **Memórias do pierrô lunar e outras histórias musicais**. Porto Alegre: L&PM, 2006.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DELEUZE, Gilles. **A ilha deserta**. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2006.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. São Paulo: Editora 34, 1999.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. **Mil platôs**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1999. (V.I. Capitalismo e Esquizofrenia).

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. **Mil platôs**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997. (V.IV. Capitalismo e Esquizofrenia).

DERRIDA, Jacques; STIEGLER, Bernard. **Ecografías de la televisión**. Buenos Aires: Eudeba, 1998.

DERRIDA, Jacques. Notas sobre desconstrucción y pragmatismo. In_MOUFFE, Chantal (comp.) **Desconstrucción y pragmatismo**. Buenos Aires: Piados, 1998.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

EINSESTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Mini Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Hucitec, 1985.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FONTANILLE, Jacques. **Significação e visualidade** – exercícios práticos. Porto Alegre: Sulina, 2005.

FILHO, Daniel, **O circo eletrônico: Fazendo Televisão no Brasil**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

FURTADO, Jorge. **A mágica do cinema**. Disponível em: <www.casadecinema.com.br>. Acesso em 12. jul.2005.

GUERREIRO, Goli. **A trama dos tambores: a música afro-pop de Salvador**. São Paulo: Ed. 34, 2000.

GOULD, Stephen J. **Seta do tempo, ciclo do tempo: mito e metáfora na descoberta do tempo geológico**. São Paulo: Companhia das letras, 1991.

HEARTNEY, Eleanor. **Pós Modernismo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa** - sinônimos e antônimos. Versão eletrônica ISBN: 8573024879. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva Ltda, Dez/2001.

- NASCIMENTO, Evandro (org.) **Jaques Derrida: pensar a desconstrução**. São Paulo: Estação liberdade, 2005.
- HARNONCOURT, Nikolaus. **O discurso dos sons: Caminhos para uma nova compreensão musical**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- HART – DAVIS, Guy. **MP3!** Rio de Janeiro: Campus, 2000.
- KASTRUP, Virginia. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. **Psicologia & Sociedade**, v.19, n.1, 2007.
- KILPP, Suzana. **Ethicidades televisivas**. Sentidos identitários na tv: moldurações homológicas e tensionamentos. São Leopoldo: UNISINOS, 2003.
- KILPP, Suzana. **Mundos televisivos**. Porto Alegre: Armazém Digital, 2005.
- MACHADO, Arlindo. **A arte do vídeo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Senac, 2000.
- MACHADO, Arlindo. **Os anos de chumbo**. Porto Alegre: Sulina, 2006.
- MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 1997.
- MACHADO, Arlindo. **Repensando Flusser e as imagens técnicas**. (Org.) Claudia Giannetti. Disponível em: <<http://www.fotoplus.com/flusser/vftx/vfmag/vfmag002/vfmag002.htm>>. (30.05.1997). Acesso em 18.nov.2005.
- MARTIN, George. **Fazendo música: o guia para compor, tocar e gravar**. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2002.
- MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensão do homem**. São Paulo: Cultrix, 1999.
- MCLUHAN Stephnie; STAINES David (org.). **McLuhan por McLuhan**: conferências e entrevistas. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.
- MEDEIROS, Ana Lúcia. **Sotaques na televisão**. São Paulo: Annablume, 2006.
- MOTA, Regina. **A épica eletrônica de Glauber: um estudo sobre o cinema e TV**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- PARENTE, André. **O virtual e o hipertextual**. Rio de Janeiro: Pazulin, 1999.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. Trânsito. In_ **Paisagens urbanas**. São Paulo: SENAC, 2004.
- PIETTRE, Bernard. **Filosofia e ciência do tempo**. Bauru: EDUSC, 1997.
- REZENDE, Luiz Augusto. Cinema e televisão – heterotopias e heterocronias. In: **Estudos de cinema II e III**. São Paulo: SOCINE, 2000.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental, transformações contemporâneas do desejo.** São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

ROLNIK, Suely. **Pensamento, corpo e devir:** uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. São Paulo: Puc-SP, 1993.

ROLNIK, Suely. Cartografia Sentimental. In_ HERKENHOFF, Paulo; PEDROSA, Adriano. **Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.** São Paulo: Estação da Liberdade, 1995.

ROSSINI, Miriam de Souza. Televisão e cinema: a tradução, o híbrido e a convergência. Mesa Temática: Devires audiovisuais. **Anais 2005.** São Paulo: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2005.

SCHAFER, Murray. **A afinação do mundo:** uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente - a paisagem sonora. São Paulo: UNESP, 1997.

SCHAFER, Murray. **O ouvido pensante.** São Paulo: EDUNESP, 1991.

SEINCMAN Eduardo. **Do tempo musical.** São Paulo: Via Lettera, 2001.

SILVA, Alexandre Rocha da. Devires de imagem-música. Mesa temática: Devires audiovisuais. **Anais 2005.** São Paulo: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2005.

TATIT, Luiz. **Musicando a semiótica:** ensaios. São Paulo: Anablume, 1997.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido -** uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

Site consultado:

<http://www.todoceu.com/satélite%20naturais/mares.html>. Acesso em 09.01.2008.