

O som do *Ensaio*:

Deslocamentos e padrões da linguagem televisiva

The sound in TV Cultura's Ensaio:

displacements and patterns of music television

Bruno Souza Leal | brunosleal@gmail.com

Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGCOM/UFMG).

Rafael José Azevedo | rafaeljoseazevedo@gmail.com

Jornalista, músico e mestrando junto ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGCOM/UFMG).

Resumo

O artigo reflete a dimensão sonora da linguagem televisiva, em suas especificidades e na relação com as imagens. Para tal, analisa um caso peculiar na história da TV brasileira, o programa *Ensaio*, no ar há mais de 40 anos. A partir da caracterização dos procedimentos formais de uma edição do programa, é feita a revisão crítica de alguns postulados indicando variações e tensões acerca da relação imagem/som na TV.

Palavras-Chave: Som; Televisão; Audiovisual.

Abstract

This paper focuses on the sound dimension of television language, in its specificities and in relation to the images. It presents a brief study case, on one of Brazilian most long-lasting television shows, TV Cultura's Ensaio, which has been broadcasted for more than 40 years. After pinpointing some characteristics of that show, some usual concepts associated to television, and its sounds and images, are critically reviewed.

Keywords: Sound; Television; Audiovisual

Introdução

A proposta deste artigo é discutir características gerais e possíveis deslocamentos do dispositivo televisivo no que se refere à articulação entre sons e imagens em suas narrativas. Usualmente, é através do estudo de um gênero televisivo específico, o videoclipe, que essa articulação é observada e analisada. Segundo Soares (2004), o videoclipe apresenta variações em que se verifica tanto a interdependência entre som e imagem quanto relações desarmônicas entre eles. Nesse sentido, o videoclipe constituiu-se, ao longo de sua breve história, tanto como um espaço de experimentação quanto de padronização dessas articulações. No entanto, uma vez que se considera a especificidade do videoclipe, a extrapolação das características ali observadas para uma configuração geral do dispositivo televisivo deve ser feita de modo cuidadoso. Afinal, mesmo sendo um produto privilegiado da TV, o videoclipe é um produto entre outros, guardando uma distância significativa em relação a, por exemplo, um telejornal, um programa de entrevistas ou mesmo de auditório.

Nessa perspectiva, tomaremos como objeto de análise o programa *Ensaio*, um dos mais importantes produtos brasileiros no que se refere à mediação televisiva da música em nossa cultura mediática. Idealizado no final dos anos 1960 pelo diretor e produtor Fernando Faro, o programa contou com a participação de nomes como Chico Buarque, Gal Costa, Dorival Caymmi, Elis Regina, Baden Powell, Cartola e muitos outros. Veiculado, então, há mais de 40 anos, o programa manteve seu formato básico, ao mesmo tempo em que dialoga com formas contemporâneas da linguagem audiovisual – como o videoclipe – constituindo-se assim em um caso único e significativo acerca da configuração das relações entre imagem e som na TV. Além disso, o *Ensaio* configura de maneira singular a linguagem televisiva mediando a performance de seus convidados em blocos musicais e em entrevistas, ou seja, ele se apresenta tanto como um programa “de música” quanto “de entrevista”. No que diz respeito à dimensão sonora, ele se atém ao registro da performance musical e da voz dos convidados. As imagens, por sua vez, caracterizam-se pelo uso incessante de *close*s dos músicos em um estúdio – uma espécie de palco de teatro – desprovido de qualquer elemento cênico que não sejam os spots de luz e os dispositivos de captação audiovisual. Diferentemente de muitos outros programas televisivos dedicados à música, o *Ensaio*, ainda, depende diretamente da maneira como cada convidado produz sua *mise-en-scène*. Nesse sentido, elegemos, a título de exemplo, uma edição que foi ao ar em 1991 contando com a presença do cantor e compositor Tom Zé como convidado.

Este artigo está dividido em duas partes: a primeira delas problematiza algumas características da articulação entre imagem e som na TV, baseando-se na observação de como se dá a configuração do *Ensaio* a partir

da presença de Tom Zé; na segunda, busca caracterizar a dimensão sonora da televisão, num gesto reflexivo mais abrangente. Uma vez que o *Ensaio* se constrói de uma forma bem específica, ao permitir que sua narrativa dependa, ao menos em parte, da atuação do artista convidado, isso possibilita a reflexão sobre as sonoridades midiáticas a partir do embate entre o convidado/entrevistado e o dispositivo televisual. Percebemos, então, que dentro da constituição do programa há movimentos de aproximação e distanciamento em relação aos modos tidos como padrões para a articulação entre imagem e som na tevê. Com isso, elementos aparentemente desconsiderados na conformação da TV revelam-se fundamentais, como o silêncio e o extracampo, de modo que a linguagem televisiva pode ser vista não como homogênea, mas como marcada por variações e tensões.

O Ensaio

Ao nos interessarmos pelo programa *Ensaio* destacamos que sua linguagem oscila entre um diálogo com a linguagem próxima à do videoclipe (edição ritmada, saturação de cores, sinestesia audiovisual) e um deslocamento total em relação às suas características (há muita fala e momentos de silêncio). É interessante lembrar também que esse programa se fez presente na televisão brasileira ainda nos anos 60 e que, convivendo com o videoclipe, vai ao ar até os dias de hoje pela TV Cultura. De acordo com Lilian Aidar (BATISTA, BENETTI, LOURENÇO, 2010), então produtora do programa, o *Ensaio* contava, em 2010, com cerca de 700 edições com os mais variados convidados. Cada programa comporta a apresentação musical de um artista ou grupo da música popular brasileira, além de contar com relatos que tematizam a trajetória de sua(s) vida(s). Tal descrição poderia servir para falar de um programa de auditório que trouxesse atrações musicais, mas há uma série de deslocamentos em relação a esse tipo de produto que merecem ser comentadas. No *Ensaio* não há a presença de uma plateia, não há sons de palmas ou de gritos durante a apresentação dos músicos. Além do mais, o cenário é despido de quase todo elemento visual, não havendo bailarinas, videográficos, *videowalls* ou algo parecido. A iluminação, de um modo geral, trabalha com jogos de luz que dão ênfase às penumbras e às silhuetas dos corpos dos artistas dando um exemplar efeito dramático às imagens. Há, na forma recorrente de registro imagético, o uso incessante de *closes* e *super closes* e se restringem à performance dos artistas no palco. Outro aspecto que chama atenção é uma espécie de subversão em relação ao que comumente presenciamos nos programas de entrevista, como os *talk shows*. Tanto o som da pergunta quanto o corpo do entrevistador não são registrados. No lugar disso, temos preciosos momentos de silêncio seguidos de respostas a perguntas que não conhecemos e acerca de assuntos sobre os quais não temos completa ciência.

A edição de Tom Zé foi ao ar em 1991 e torna-se um objeto importante por se localizar em um período em que o artista voltava a produzir álbuns depois de um período relativamente longo de ostracismo (PIMENTA, 2011). Os trabalhos do compositor, além disso, revelam um projeto estético de uma figura inquieta, que ultrapassa, através de procedimentos variados, os limites daquilo que é chamado de canção por teóricos como Tatit (2002) e Wisnik (2004). Em outras palavras, a canção, em Tom Zé não se apresenta como um exemplo típico de articulação entre linguagem verbal e musical, em que as palavras cantadas seguem o percurso de uma frase melódica acompanhada de uma harmonia que faz referências à música tonal. Além disso, o músico baiano se apresenta como um entrevistado também inquieto, às vezes verborrágico, além de ser um *performer* frequentemente irrequieto e indócil. Assim, essa edição do Ensaio, por um lado, pode ser vista como mais uma, entre outras tantas do programa, mas contém elementos peculiares em função da *persona* do entrevistado, que expõem ainda mais seu formato e suas articulações entre imagem e som.

O programa se organiza da seguinte forma: nos primeiros 11 minutos, temos a presença de Tom Zé junto de sua banda executando quatro canções. Depois, temos um longo trecho em que o artista está “sozinho” falando sobre sua vida. Ao longo de sua fala, ele vai se lembrando de canções, executando-as em um violão, até que, aos 55 minutos, Tom Zé executa mais duas canções junto de sua banda. Tanto durante a execução das canções quanto nas falas, há uma organização imagética que depende preponderantemente da ação do convidado e do modo como se dá sua performance musical.

Sendo inicialmente anterior ao videoclipe e depois convivendo com ele, o *Ensaio* ao mesmo tempo se aproxima e se distancia dessa configuração da linguagem televisiva. Essas relações ficam mais claras quando examinamos a apresentação de duas canções, já na abertura do programa. *Só (Solidão)* é uma canção de apelo bossanovista com uma melodia que explora uma maior extensão das vogais em sua letra e que traz uma temática que envolve a tristeza, abrindo brechas, nos termos de Luiz Tatit (2002), para a passionalização do enunciador da canção. No início de sua execução escutamos um piano elétrico repetindo alguns acordes e marcando o ritmo. Logo esse som passa a ser acompanhado por vozes femininas que entoam a letra até a sua segunda parte. Essa rápida sequência se inicia com a imagem da mão direita de Tom Zé em movimento, jogada ao alto e descendo, acompanhando o ritmo lento da música. A seguir, temos um plano aberto do palco em um enquadramento de câmera que vai se aproximando aos poucos até se fechar na figura de Tom Zé ao lado de um percussionista. O músico, olhando para as três cantoras de sua banda no canto esquerdo da tela, gesticula com os braços e move seus lábios “cantando” a letra da canção, sem que, porém escutemos o som de sua voz, como se ele dublasse as vozes femininas.



Figura 1 e Figura 2 (Programa Ensaio, 2005 - 2min53seg; 3min10seg)
Legenda: Uma das cantoras e Tom Zé “dublando” as vozes femininas

Após essa sequência de 30 segundos, temos, então, um plano lateral de dois segundos da mão que toca o piano, uma imagem rápida do rosto de uma das mulheres que cantam em um plano frontal, novamente o registro da mão atacando o teclado e de outra mulher que canta. Então surge na tela um plano mais fechado de Tom Zé que continua a simular entoar a canção. Depois disso, uma última cantora é enquadrada. E assim, em um ritmo lento – como o da canção –, vão se sucedendo imagens de outros instrumentos musicais. Após um minuto e 16 segundos, Tom Zé se põe a cantar a segunda parte da canção e antes mesmo de ouvirmos o som de sua voz temos a imagem de seu olho esquerdo. Mesmo após a presença sonora de seu canto, este enquadramento permanece estático captando a expressividade do cantor a partir de pequenos movimentos de seu olho por cerca de dez segundos.



Figura 3 e Figura 4 (Programa Ensaio, 2005 - 3min23seg; 3min26seg)
“Na vida quem perde o telhado / Em troca recebe as estrelas...” A expressividade do cantor em seu olhar

A partir da relação entre o som (da canção) e as imagens, percebemos nesse trecho que a dimensão visual do programa *Ensaio* nem sempre se coloca em função da informação sonora. A execução da canção é “acompanhada” por imagens que ora demonstram a performance dos músicos, ora configuram uma possível expressão subjetiva do compositor e cantor. Tais imagens parecem se servir da canção para oferecer pistas de traços identitários de Tom Zé na relação com o enunciador da canção.

A canção seguinte, *Hein?*, por sua vez, tem um ritmo bem mais acelerado, com uma melodia marcada pela segmentação e curta duração das notas e a letra tematizando com humor o desentendimento entre dois personagens. Quando a letra repete a interjeição “hein” diversas vezes, temos para cada uma

das repetições a imagem de alguém que a canta, como se a imagem estivesse diretamente ancorada ao som das palavras cantadas. A edição das imagens dialoga, assim, diretamente com a constituição rítmica da música, criando momentos de sincronismo que lembram a constituição narrativa dos videocliques (SOARES, 2004). Através desse procedimento, o programa oferece uma experiência sensível da canção, hipertrofiada pelas imagens que, ao mesmo tempo, comentam e ilustram a música e acentuam o tom bem-humorado da letra. Nesse momento, a repetição da interjeição “hein” adquire mais leveza e comicidade exatamente pelo movimento das imagens.



Figura 5 e Figura 6 (Programa Ensaio, 2005 - 6min30seg; 6min31seg)
Plano e contra-plano na repetição da interjeição “hein”, reforçando o diálogo da letra

Quando o *Ensaio* coloca seus convidados a falarem temas, por um lado, a predominância da presença da voz de Tom Zé, fazendo com que o funcionamento da dimensão sonora televisiva se assemelhe ao do rádio. Por outro,

esse procedimento faz com que, em alguns momentos, a televisão fique muda, deixando o silêncio fazer parte de seu texto.



Figura 7 (Programa Ensaio, 2005 - 11min23seg)
Tom Zé olha para o entrevistador que não vemos nem ouvimos.

A presença do silêncio no *Ensaio* oferece, então, um elemento instigante de reflexão. Numa primeira visada, ele implica exatamente essa mudez, aquelas ocasiões em que o entrevistado hesita, demora, pensa, ou seja, quando não profere qualquer som. Porém, num segundo olhar, esse silêncio se revela constitutivo do programa, uma vez que o próprio entrevistador está apagado em sua expressividade, seja ela imagética ou sonora. Com isso, é como se o programa desafiasse, simultaneamente, duas qualidades vistas como típicas da TV: sua tagarelice e sua hipervisibilidade. Como veremos a seguir, esses dois termos aparentemente configuram um modo de ser da linguagem televisual. No entanto, a presença e a importância do silêncio e do extracampo num programa tão longo quanto o *Ensaio* fazem lembrar que tais qualidades, menos que absolutas, dependem, para se constituírem, de atributos que lhes são opostos. Dessa forma, a linguagem televisiva, especialmente na articulação entre som e imagem, apresenta-se não como algo homogêneo, mas como marcada por tensões inevitáveis.

O som da televisão: entre a hipervisibilidade e a tagarelice

Como observam teóricos como Umberto Eco (1984), Verón (2001), Cassetti e Odin (1990), entre outros, a TV é um dispositivo midiático fortemente dependente do contato e altamente autorreferencial. Em todos esses autores, observa-se que a televisão se desenvolveu historicamente de modo tanto a se integrar ao cotidiano, quanto a sofisticar sua linguagem, ofertando aos espectadores uma experiência de mundo cada vez mais televisual. Em outras palavras: a TV, paradoxalmente, é cada vez mais um objeto doméstico, uma presença constante nos espaços privados – ou privatizados –, à medida que paulatinamente deixa de se constituir como uma janela para outro mundo que

não o seu. A perda da transparência, para usar os termos de Eco, transformaria a janela televisual em um quadro opaco, que não reflete outra coisa que não o próprio mundo televisivo. Este, por sua vez, necessita da participação do telespectador para sua autenticação e cuja adesão é, então, buscada via contato, através do privilégio aos aspectos fáticos e sensíveis de sua linguagem. No entanto, tais relações exigem uma aproximação cuidadosa, pois comportam relações mais complexas que esse breve apanhado a princípio deixaria entrever. Nesse sentido, o contato e a autorreferencialidade, por um lado, podem ser vistas ou como características homogeneizadoras ou como espaços de tensão; em todos os casos, por outro, são associadas a outras características da linguagem televisiva, como a hipervisibilidade e a seu falar incessante.

Gerárd Imbert (2003), nesse sentido, vai dizer que a televisão, perdendo sua “transparência”, busca instituir a relação com o telespectador baseado em um regime de hipervisibilidade. Observando que a TV está inserida em nossa vida cotidiana relatando-nos os mais diversos acontecimentos do mundo, de modo que nossa existência social é atravessada pela mediação desse dispositivo, Imbert considera que a televisão constitui um novo regime de saber baseado em um “poder-ver” fundamentalmente audiovisual. Em outras palavras, o contato entre o telespectador e o texto televisivo implica a possibilidade de uma apreensão acerca do mundo, como se ver uma imagem do acontecimento fosse *imediatamente* saber. Assim, seguindo a argumentação de Imbert, poderíamos concluir que na televisão tudo deve (e pode) ser visto, uma vez que o dispositivo organiza-se em torno da máxima “ver é saber”. Diz Imbert:

[...] podemos dizer que a extensão dos meios audiovisuais trouxe consigo a passagem de uma economia do saber a uma economia do ver que consagra a primazia do visual (o visual oposto ao intelectual, ao reflexivo): ou seja, o visual como modo de ver e de sentir, de representar e perceber/transmitir a realidade. (IMBERT, 2003, p. 28 – tradução nossa).

Isso leva Imbert a afirmar que hipervisibilidade é uma das características centrais da TV, à medida que seu regime de saber envolveria a necessidade constante de fazer ver, de tornar visível, ao espectador, o mundo. Ou seja, segundo ele, na TV, nada pode deixar de ser visto e aquilo que não se vê ou não existe ou não tem importância. Haveria, então, como consequência, pouquíssimo ou nenhum espaço para o extracampo na TV. Uma vez que esse mundo televisivo é uma construção de linguagem, via processos técnicos, institui-se então o que ele chama de “déficit de presente” em nossa experiência mundana. Afinal, o que nos é apresentado no espaço doméstico, tornado visível, sabido, é algo construído pela própria TV, que se encarrega, constantemente, da tarefa de nos ofertar algum “presente”, apresentando a atualidade como um desejo constante nos seus relatos. O fato é que ao assistirmos a um telejornal ou a um *reality show* temos, na verdade, uma experiência com aquele relato, ou melhor, com a realidade que o próprio dispositivo é capaz de instituir em sua dimensão textual. É por isso que um dos alicerces da ideia

de hipervisibilidade de Imbért é a autorreferencialidade que a televisão constituiu em suas mais diversas formas narrativas. Nas palavras do autor,

[...] a televisão surge, então, como um dispositivo construtor de sua própria realidade: não é exatamente a realidade imaginária da ficção (ainda que permita identificações imaginárias), nem tampouco a realidade objetiva dos documentários ou reportagens sociológicas, ancorada no referencial; mas uma realidade que tende a se tornar autônoma, a se tornar independente no que diz respeito a seus modelos (o fictício e o referencial), mas que cria os mesmos mecanismos de adesão. (IMBÉRT, 2003, p. 27 – tradução nossa).

A essa construção de uma realidade autônoma, que se arquiteta no próprio ato da enunciação, alia-se o poder do dispositivo televisivo de estar em todos os lugares cobrindo fatos que se desenrolam nos espaços mais longínquos. Em seus variados relatos simula-se o desaparecimento das fronteiras entre o telespectador e o mundo que se projeta para as câmeras de captação. Ver televisão é nos debruçar sobre uma realidade tornada familiar pelo agir da TV sobre o mundo e organizada por ela a partir das características do regime de saber televisual.

No entanto, a essa visão de mundo fechado, de realidade autônoma, de Imbért, contrapõem-se outras perspectivas que ou suavizam ou reconceituam a noção de autorreferencialidade. Afinal, a linguagem e os relatos televisuais não se estruturam sobre o nada, mantendo, de algum modo, relações com o mundo. Ou seja, por mais instituidora de uma realidade televisual, a TV necessita dialogar com pessoas e acontecimentos que existem fora de seu controle e dos universos que produz. A autorreferencialidade, assim, menos que uma “realidade autônoma”, compreenderia duas características interdependentes da mediação televisiva: por um lado, esse esforço de controle, de moldar o mundo às necessidades técnicas e comunicacionais do dispositivo televisual; por outro, não caracteriza nada mais que uma dimensão inerente a qualquer agir na linguagem, ou seja, à configuração de realidades pela articulação de signos em textos.

Se essa segunda perspectiva parece ser menos claustrofóbica, isso não nega, porém, que a hipervisibilidade – esse esforço de fazer ver e de associar ver a conhecer – constituiria um modo de saber típico da TV. Haveria, então, nessa hipervisibilidade televisiva, nesse “ver é saber”, algum papel ocupado pelo som? Seria este relegado a uma função secundária em relação às imagens? Michel Chion (2008), nesse sentido, atenta para o fato de que os sons na televisão nunca se colocam em uma relação de ausência com a dimensão visual. Ele inclusive afirma a importância do som como uma instância que direciona a forma como as imagens se organizam. Chion sugere o que seria a marca ontológica da TV: a sua imagem seria uma espécie de acompanhamento residual das informações dadas pelo som. Para o pensador francês, a televisão seria como um rádio com imagens. Na comparação com as características que definem a linguagem cinematográfica, Chion vai dizer que a imagem televisiva tem a função de agregar valor à informação sonora, pois “[s]e, como dissemos, é a imagem que, ontologicamente, define o cinema, o que, por sua vez, revela a diferença entre cinema e televisão não é tanto a especificidade visual de sua imagem quanto o lugar diferente que o som ocupa nessa última” (CHION, 2008, p. 149).

A imagem tem certamente uma importância central em todo o texto cinematográfico, o que faz com que o som seja, para Chion, uma consequência da organização daquilo que vemos na tela. Na televisão, por sua vez, os papéis estão invertidos: o lugar ocupado pelo som está em primeiro plano, carregando uma importância maior nas narrativas televisuais. É defendendo tal ponto de vista que o autor atenta para o fato de que o som dificilmente está “fora do campo” televisual, sobretudo nas narrativas não ficcionais. Complementando seu ponto de vista, Chion vai dizer que a imagem cinematográfica se constitui a partir de uma relação dialética entre presença e ausência: o que se dá a ver e ouvir no cinema sempre guarda uma relação com algo que não está presente aos olhos e ouvidos do espectador, configurando-se aí um regime expressivo que aponta para um fora, para um extracampo. A televisão, por sua vez, devido às suas características técnicas (a alta fragmentação imagética, o uso de imagens sintetizadas, a redundância em relação ao som) busca sempre apontar para dentro do próprio meio, constituindo-se através de imagens (e sons?) centrípetas, nos termos de Dubois (2004).

Para John Ellis (1994), o som ocupa um papel central na TV por ser justamente uma instância que compensa sua suposta pobreza visual. Para o autor, “[a]s imagens tendem a ser simples e diretas, desprovidas de detalhes e excessos de significados” (ELLIS, 1994, p. 129 – tradução nossa). Essa carência expressiva das imagens faz do som a dimensão que vai ancorar significados e agregar minúcias nos textos televisivos. Ellis atenta ainda para o fato de que o fluxo é uma ideia fundamental para buscarmos entender o funcionamento da linguagem televisiva:

A organização básica do [seu] material é da ordem do segmento, um bloco coerente de sons e imagens, de duração relativamente curta que precisa ser acompanhado por outros segmentos similares. A segmentação como unidade básica de acordo com lapsos de atenção que coincidem com a serialidade e as formas seriais. (ELLIS, 1994, p. 116-117 – tradução nossa)

A dimensão sonora surge, então, como um importante elemento que assegura a continuidade desse fluxo ao mesmo tempo em que realça a identidade dos segmentos que o constitui. Além do mais, a carência informativa das imagens e seu alto índice de fragmentação geram, para Ellis, duas consequências: a possibilidade de quebra na continuidade do fluxo e de nossa atenção. Segundo ele, a *similaridade* e a *coerência* entre os elementos que configuram os segmentos do fluxo televisual dependem da não existência de grandes variações entre os sons que demarcam essas unidades e fazendo com que a televisão, enquanto dispositivo sonoro, preze por uma continuidade que evita agredir e incomodar o ouvido de seu espectador. Ao carregar a função de dar coerência à sua fragmentação imagética, a dimensão sonora da TV pode ser tomada como uma ferramenta retórica que tanto informa quanto dá ênfase às propriedades fáticas da linguagem televisiva (ELLIS, 1994). Além de ser capaz de gerar significados e detalhes aos seus relatos, o som tem uma maior consistência ao prender a atenção do espectador provendo uma continuidade perceptiva sobre os lapsos momentâneos de sua atenção. Não por acaso, percebemos que, de um modo

geral, o som televisual é caracterizado por pequenas ou sutis variações de intensidade, deixando pequenos espaços para pausas e silêncios.

Lembremos que os sons, geralmente, nos interpelam e nos envolvem de uma forma que as imagens não conseguem. Ángel Rodríguez (2006), ao observar as propriedades acusmáticas do som, aliadas à nossa capacidade de dedução – proveniente de um aprendizado na relação com os diversos objetos sonoros com os quais lidamos em nossa vida –, lembra que não precisamos necessariamente ter contato visual com fontes para que identifiquemos seus sons. Ao fazer determinado uso do som, a televisão joga com essa nossa capacidade dedutiva – identificamos sons de vinhetas de certos programas, de locutores, de trilhas sonoras – e vai além. Sua dimensão sonora se apodera das vozes, da continuidade sonora e das baixas variações em favor de um modo incessante (às vezes insuportável!) de interpelação do telespectador. Ela, a TV, (quase) nunca se cala, o que determina uma condição de escuta muito peculiar.

Giuliano Obici, nesse sentido, nota que diversos dispositivos técnicos têm a capacidade de instituir territórios sonoros nos envolvendo e possibilitando experiências variadas com os sons. Um fone de ouvido é, assim, um *território sonoro difuso* integrando-se a um dispositivo de reprodução sonora móvel possibilitando uma quase imobilidade territorial-sonora daquele que o utiliza (OBICI, 2008). Acerca da especificidade da televisão, o autor observa que ela institui *territórios sonoros seriais* que se caracterizam por serem “aqueles que colocam uma condição de escuta arregimentada por lugares bem localizados. Seus dispositivos são máquinas que produzem TS [*territórios sonoros*] distintos, com uma identidade própria” (OBICI, 2008, p. 102). O fluxo contínuo da televisão produz formas de escuta capazes de colocar nossa percepção em um “estado hipnótico ao sensível a partir dos sons, que duram ininterruptamente” (OBICI, 2008, p. 127).

Temos, assim, três propriedades do som na TV, que devem ser relembradas: a) ele é capaz de dar sentido a imagens fragmentadas e pouco informativas, tecendo seus segmentos de modo a constituir seu fluxo; b) ele se presta a interpelar diretamente o espectador, enfatizando a função fática dos variados relatos; c) por fim, ao se constituir a partir da continuidade e de pequenas variações (sobretudo de intensidade), a sonoridade televisiva determina sua onipresença enfatizando propriedades hipnóticas (soníferas, anestésicas, letárgicas) e metonímicas de sua linguagem. É interessante pensarmos, a partir das referências que trouxemos, o potencial hipnótico e ao mesmo tempo informativo da dimensão sonora do dispositivo televisivo. Por um lado, a suposta pobreza expressiva das imagens televisuais delega ao som sua densidade informativa, sugerindo então um contorno imprevisto da hipervisibilidade televisiva. Esta se daria tanto em função do fluxo imagético quanto da hipertrofia sonora como dos modos de articulação (redundância, sincronia etc.) dessas linguagens pelo dispositivo televisual. Assim, retomando a metáfora de Chion (2008), a constituição da dimensão sonora da TV assemelhar-se-ia à de um rádio hipertrofiado, em que imagens e sons solidariamente fazem ver e sentir os mundos ali construídos. Por outro lado, o contato e a autorreferencialidade televisual estão, da mesma forma, articulados a propriedades tanto da imagem quanto do

som. Afinal, se ambas as linguagens guardam propriedades fáticas e, retomando Obici, “hipnóticas”, seus modos de articulação fazem uma referir-se à outra, tanto compensando como complementando suas propriedades peculiares.

Um Ensaio das tensões da TV

Alguns dos procedimentos vistos no programa Ensaio, como a valorização do silêncio e do extracampo, podem ser encarados, a partir da revisão acima, como uma afronta ao que seriam as principais características da televisão, em especial a continuidade da dimensão sonora como uma costura da fragmentação imagética e a força centrípeta de sons e imagens. Podemos dizer, portanto, que há um deslocamento em relação à forma como Michel Chion (2008) propõe pensar a articulação entre som e imagem na TV. Não se trata aqui de um “rádio com imagens”, mas de modos cambiantes de articulação de duas linguagens que ora estão em redundância, ora oferecem informações de natureza bem distintas, ora se articulam, ora se afastam preservando expressividades e aberturas ao que seria o mundo fechado da TV.

Afinal, como apontamos acima, o som na televisão, ao servir para interpelar o espectador, ao ofertar informação e ao organizar seu fluxo imagético, constitui um elemento produtor de coerência e articulação, sendo uma presença constante. Ao acolher e registrar o silêncio, o *Ensaio* produziria então uma espécie de ruptura com o que seria a tagarelice inevitável da TV. Quando o dispositivo televisivo oferece o silêncio, como que se configura, então, uma quebra do seu fluxo, desestabilizando a dimensão fática que sustenta o contato, como se ela parasse de falar diretamente ao telespectador. Essa desestabilização, por sua vez, faz acentuar a expressividade das imagens televisivas, contrariando tudo o que se apresentaria como seu modo de ser televisual. Isso não quer dizer que a dimensão fática esteja ausente ali, mas que é organizada de múltiplas formas e que não se opõe à expressividade nem do som nem da imagem.

Verón (2001), por sua vez, afirma que uma das formas mais características de construção do contato pela TV é o direcionamento do olhar para a câmera dos corpos que habitam suas imagens. Tom Zé, em sua atuação no Ensaio, nunca olha diretamente para a câmera – ou, por contiguidade, para o telespectador –, como que “resistindo” ao dispositivo. Com isso, redefine-se a qualidade do contato televisivo naquela situação enunciativa, pois, afinal, há sedução e mistério nas imagens desse olhar oblíquo ou mesmo do olho cerrado. Com isso, podemos observar ainda uma outra configuração da relação entre som, silêncio e imagem que se dá durante as entrevistas. Como dissemos, não sabemos o que o entrevistador fala ao convidado, mas, ao mesmo tempo, percebemos a reação do entrevistado e um direcionamento da organização narrativa do programa. É a partir desses momentos que Tom Zé vai tratar de assuntos específicos relativos à sua vida. Como argumentam Nombela (2006) e Leal, Manna e Jácome (2011), a TV não se fecha o tempo todo, de modo inevitável, ao extracampo.

Nesse sentido, é fundamental observar que a tagarelice e a hipervisibilidade de certa forma se articulam ao silêncio e ao extracampo, seja para evitá-los, seja para se conformar a partir dele. Sendo também um programa de

entrevistas, *Ensaio* é fatalmente tagarela, mesmo abrindo-se ao silêncio; sendo um programa de música, faz visível o invisível e busca o hipervisível, nem que seja pela obsessão pelos *closes* e *super closes*. Ao mesmo tempo, da mesma forma que o silêncio faz acentuar a expressividade das imagens, também desempenha outros papéis na composição do programa. Nesse sentido, Ángel Rodríguez lembra “que quando determinado tratamento de intensidade sonora desencadeia o efeito de silêncio em um discurso audiovisual, esse efeito imediatamente se carrega de valor informativo em função de seu contexto e de sua extensão no tempo” (2006, p. 186). Se o silêncio na TV pode marcar uma desestabilização da relação de contato com o telespectador, observamos também que, no *Ensaio*, sua presença vai acentuar o caráter fático das imagens, que, curiosamente, se associam então ao extracampo. Isso não é dizer, portanto, que o programa oferece uma experiência televisiva totalmente radical. Se há momentos de ruptura, há também ocasiões em que os modos gerais de articulação entre som e imagem na TV se apresentam de modo pleno. Entre a inovação e a repetição de formas, o programa parece sugerir que o fluxo televisivo, se tende à homogeneidade, comporta também deslocamentos. Menos que algo pasteurizado, constante, o fluxo televisivo parece abrigar modalidades, variações, ou seja, alguma diferença. O olhar analítico que lançamos ao programa *Ensaio* com Tom Zé nos ajuda a pensar como é difícil fazer conclusões deterministas acerca do funcionamento da linguagem televisiva. Entre os deslocamentos constatados e a reafirmação de características gerais, vimos que ela não se comporta de uma maneira homogênea, o que abre brechas para pensarmos na dimensão performativa, acidental, de sua própria linguagem.

Tal constatação, devemos dizer, torna-se clara para nós devido à forma como o *Ensaio* faz um uso característico das técnicas de composição audiovisual da TV. A articulação entre sons e imagens que encontramos nessa edição revela que a presença de Tom Zé é determinante no resultado final do produto. A presença única da voz do cantor contando suas histórias e seu investimento corporal na performance das canções acabam ganhando contornos bem precisos em acordo com a tradição do programa. O *Ensaio*, assim, pode ser tomado como um programa que faz a linguagem televisiva acontecer a partir de uma abertura à incerteza, pois sua estrutura se alia à grande liberdade de Tom Zé em sua forma de ser e estar para os dispositivos de captação audiovisual. Por outro lado, é preciso considerar que o *Ensaio* é um caso peculiar da TV brasileira, sendo apresentado em emissora não-comercial, com maior liberdade frente aos padrões e modos de ser de outros canais. No entanto, tal constatação não invalida a observação de que os modos de articulação entre som e imagem na TV não são nem tão estáveis nem tão previsíveis. O fluxo televisivo é certamente modulado pelos programas, que apresentam características próprias e se esforçam para se distinguirem uns dos outros. Em outras palavras, ele comporta uma tensão fundamental, instaurada inclusive pela natureza híbrida da linguagem televisiva e pelas necessidades comunicacionais desse dispositivo midiático. A sonoridade televisiva, portanto, ao mesmo tempo em que apresenta padrões, comporta alguma variedade que gera, significativamente, permanência e renovação.

Referências bibliográficas

- CASSETTI, Federico; ODIN, Roger. *De la paléo-à la néo-télévision. Communications*. Paris: EHESS, n. 51, pp. 9-26, 1990.
- CHION, Michel. *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Trad. Antonio López Ruiz. Buenos Aires: Paidós Comunicación, 2008.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, Video, Godard*. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.
- ECO, Umberto. *Tevê: A transparência perdida*. _____. In: *Viagem na Irrealidade Cotidiana*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.
- ELLIS, John. *Visible fictions: Cinema:television:video*. London/New York: Routledge, 1994.
- IMBERT, Gérard. *El zoo visual: De La televisión espectacular a la televisión especular*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2003.
- LEAL, Bruno; MANNA, Nuno; JÁCOME, Phellipy. *O extracampo na TV: rachaduras no mundo televisivo*. Revista Galáxia, São Paulo, n. 21, pp. 92-101, jun. 2011.
- OBICI, Giuliano. L. *Condição da escuta: Mídias e territórios sonoros*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- NOMBELA, D. *El campo vacío*. Madri: Cátedra, 2006.
- PIMENTA, Heyk (org.). *Tom Zé. Coleção Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.
- RINCÓN, Omar. *Televisión, video y subjetividad*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2002.
- RODRÍGUEZ, Ángel. *A dimensão sonora da linguagem audiovisual*. Trad. Rosângela Dantas. São Paulo: Ed. Senac, 2006.
- SOARES, Tiago. *Videoclipe: O elogio da desarmonia*. Recife: Livrorapido, 2004.
- TATIT, Luiz. *O cancionista: Composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2002.
- VERÓN, Eliseo. *El cuerpo de las imágenes*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2001.
- WISNIK, José. Miguel. *Sem receita: Ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.

Referências audiovisuais

- Ensaio – A luz de Fernando Faro* – 2010. BATISTA, Rafael; BENETTI, Pamela; LOURENÇO, Peterson. 2010. Duração: 20 minutos. (Disponível em <http://vimeo.com/24413827>)
- Tom Zé: Programa Ensaio* – 1991. FARO, Fernando. 2005. Duração: 60 minutos.