

Leonardo Boccia

## CHAVES AUDÍVEIS

### Para uma definição de compassos chave e audiosfera virtual na tv

Por audiosfera virtual entende-se aqui toda a dimensão audível produzida tecnicamente para os diversos equipamentos eletro-eletrônicos em que produções audiovisuais são reproduzidas ou transmitidas por meio de telas e sistema de som acoplado, assim como TV, computadores, telefones móveis, cinema, mp4 e outros.

Discutimos a seguir o uso da música na produção e na pós-produção de programas-espetáculo televisivos, em que Imagens Chave de acontecimentos mundiais, considerados proeminentes por influentes companhias de mídia, são acompanhadas por Compassos Chave de músicas ou gêneros musicais bem conhecidos com o intuito de atrair a atenção e de entreter a gigantesca audiência mundial.<sup>1</sup>

Em geral, a música usada para tal fim é composta por partes de canções da música pop amplamente divulgadas ao longo dos últimos 60 anos: melodias tradicionais, hinos nacionais, motivos popularmente conhecidos da música clássica e outros motivos de sucesso, de caráter geralmente leve e divertido, na hegemônica indústria fonográfica transnacional.

Assim, enquanto as Imagens-Chave, em alguns casos, mostram acontecimentos trágicos, infortúnios, catástrofes naturais, acidentes, mortes e cenas de guerra, a música escolhida para acompanhar esses acontecimentos tem a função de aplacar e velar a dimensão visual. Portanto, emerge um novo conceito necessário ao entendimento da audiosfera virtual televisiva que chamamos aqui de “des-dramatização da narrativa visual”, ou seja: a ação planejada em fase de pós-produção, de mascarar a expressão dramática das Imagens-Chave.

---

<sup>1</sup> Ver Ludes 1993, 2001, 2010; Boccia; Ludes 2009; Kramer; Ludes 2010.

Os conceitos acima servem para cercar o ambiente multimídia, especificamente da televisão, na tentativa de descrever os fossos semânticos que emergem dessas composições de Tele-Weltanschauung, por meio das quais são descritos e mostrados massiva e diariamente os acontecimentos mundiais considerados proeminentes.

Aqui, pretende-se detalhar o conceito de Compassos Chave pensado e utilizado desde 2005, quando se iniciou a intensa cooperação internacional com o Professor Dr. Peter Ludes, da Escola de Humanidade e Ciências Sociais da Jacobs University, dentro do projeto Key Visuals, pesquisa desenvolvida pelo Dr. Ludes desde o final dos anos de 1980.

A produtiva cooperação transdisciplinar entre um cientista social, especialista em comunicação de massa com foco na produção de narrativas visuais nas mídias de tela e um músico com experiência em performance instrumental, composição musical e doutorado em artes cênicas resultou na adoção de nova metodologia inter e transdisciplinar de análise que pretendemos detalhar ao longo deste livro.

## **Introdução**

Na Biosfera, a relação Imagem-som e as sensações de ver-ouvir são uma constante que não conhece longas interrupções, pois o silêncio não existe e raras vezes é possível provocar a escuridão absoluta. Contudo, para as mídias de tela, as produções audiovisuais são compostas por imagens em movimento e “Imagens-Chave”, (em alguns casos imagens estáticas), recortadas para descrever acontecimentos mundiais, e por sons que as acompanham em intensidade de volume diversa, recuando e avançando nos planos da audiosfera virtual segundo as conveniências dos que decidem quais os arquivos finais a serem divulgados (editores-chefes e/ou diretores).

Cada experiência acústica na Biosfera depende do espaço no qual um ouvinte esteja situado. Em geral, a audiosfera na Natureza é composta

por ruídos de diversa intensidade de volume, mas raramente ensurdecedores. Enquanto isso, em alguns espaços urbanos é possível encontrar ruídos acima do suportado e que causam danos irreversíveis à audição como, por exemplo, o ruído de um avião a jato decolando e outros ainda mais intensos, que sem proteção auditiva perfuram instantaneamente a membrana do tímpano.<sup>2</sup> Entretanto, a audiosfera virtual das mídias de tela é um composto relativamente complexo formado por sons diversos: melodias, ritmos, ruídos, efeitos especiais e falas, produzidos de maneiras distintas e editados na fase de pós-produção, quando os níveis da relação imagem-som são finamente escolhidos, elaborados e ajustados para arquivos áudio ou audiovisuais finais a serem divulgados. Neste contexto, a intensidade do volume depende dos aparelhos usados para reprodução e do ajuste de cada espectador-ouvinte.

A música destaca-se como componente áudio sempre mais utilizado para a audiosfera virtual das mídias de tela e especialmente no acompanhamento da narrativa visual em programas de notícia-espetáculo televisivos. Contudo, na maioria dos casos, para esses programas de TV a música escolhida tem caráter leve e divertido que, em diversos momentos, se contrapõem à narrativa visual e a contradiz. A des-dramatização das Imagens Chave é uma prática sempre mais comum das mais influentes emissoras de TV em países como: Alemanha, Brasil, China e Estados Unidos. “Notável é, por exemplo, o aumento de adições de música em programas de informação da ARD, ABC, CBS e NBC, em contraste com os anos sessenta e oitenta do século XX. Na época, a música de fundo era expressamente proibida” (LUDES, 2001).

Contudo, como afirma Chion (2001, p. 142), apesar das inovações tecnológicas que permitiram ao sonoro gerar efeitos diretos e indiretos sobre as imagens nas mídias de tela: “O progresso quantitativo

---

<sup>2</sup> Para uma lista dos ruídos mais intensos ver: <<http://listverse.com/2007/11/30/top-10-loudest-noises/>> Acesso em: set. 2010.

do som – em quantidade de potência, quantidade de informações e números de faixas sonoras simultâneas – não por isso retirou a imagem de seu pedestal. O som permanece sempre aquilo que nos deixa ver na tela aquilo que quer que vejamos.”

Portanto, para o entendimento da densa malha audiofônica que atua direta e indiretamente sobre as Imagens Chave mostradas diariamente por influentes emissoras de TV, serão indispensáveis o detalhamento coerente dos conceitos acima citados e a definição dos termos específicos que emergem da análise detalhada dessas produções televisivas.

A des-dramatização musical do corpus visual televisivo, por exemplo, permite que as notícias mais sangrentas transmitidas para os lares de bilhões de pessoas no mundo sejam consumidas diariamente no horário do almoço ou do jantar sem causar estranhamento ou indignação e menos ainda dor de estômago, apesar da crueldade exposta em diversos momentos. Contudo, des-dramatizar as duras imagens de reais acontecimentos mundiais requer o uso de tipos e gêneros musicais específicos, dos quais falaremos a seguir.

A música possui extensa gama de recursos retórico-sonoros para dramatizar e até embrutecer as imagens marcadas pela violência, todavia, este recurso é pouco usado na composição audiovisual de programas e noticiários televisivos que visam o entretenimento. Neste sentido, motivos musicais dramáticos e todo o repertório musical mais sofisticado da música erudita não são usados para sonorizar produções televisivas voltadas para a grande audiência.

O conceito Compassos Chave se refere diretamente à música – melodias, ritmos, harmonias – selecionados para acompanhar e, com isso, modificar as imagens de programas televisivos e outras produções audiovisuais para os diversos equipamentos das mídias de tela. Mas, nesse contexto, a audiosfera virtual não é composta exclusivamente de música e, por isso, antes de detalharmos o conceito de Compassos Chave, reportamos a seguir os componentes que formam, em níveis

e movimentos distintos ou simultâneos, a audiosfera virtual das mídias de tela.

A trama audiovisual é composta pela interação dos diversos elementos visuais e sonoros e, assim como explica Cook (2004, p. 24): “Para analisar algo como multimídia precisa estar acometido pela ideia de que há algum tipo de interação perceptiva entre seus vários componentes, como a música, fala, imagens em movimento e assim por diante; pois sem essa interação não haveria nada para analisar.” Contudo, analisar unicamente a interação dos elementos musicais com outros elementos de áudio e visuais resultaria unicamente na descrição quantitativa de tais elementos e na comparação dos mesmos. Por isso, o desafio deste trabalho é revelar se a interação desses elementos virtuais das mídias de tela em compostos multimídia resulta em correspondentes sensoriais e culturais que transformam, ao longo do tempo, a *Tele-Weltanschauung* em leves e divertidas versões dos reais acontecimentos mundiais, muitas vezes casos trágicos, que marcam e marcaram profundamente a história e as culturas contemporâneas.

### **A dança dos sonidos na audiosfera virtual**

Os acontecimentos mundiais mostrados em programas televisivos são geralmente descritos por textos falados. Para garantir sua inteligibilidade, o som da fala – sua sonoridade e inflexões retóricas da voz – estão, em geral, em primeiro plano. Contudo, assim como para outros componentes sonoros, a fala pode ser parte do som original das imagens (*diegése*) e estar em plano intermediário ou plano de fundo, em interação com os outros componentes sonoros e visuais da composição multimídia. Na maioria dos casos, a fala domina o primeiro plano e, enquanto o (a) jornalista narra ou comenta os acontecimentos, os planos sonoros intermediários e de fundo recebem, em momentos específicos, o acompanhamento de músicas previamente selecionadas. A música é absorvida pelas imagens e não é ouvida como tal, sendo

considerada parte integrante das próprias imagens ou produzida por elas. Esta modulação do sentido visual dominado pela fala que descreve sequencialmente os acontecimentos, modifica o corpus visual que passa a ser re-ordenado por sons impostos pela audiosfera virtual. Em um contraponto que parece lógico, a transformação expressiva daquelas que deveriam ser imagens de acontecimentos reais traz simulações e caricaturas marcadas por máscaras sonoras. Os personagens dos acontecimentos mostrados ‘dançam’ ao som de leves melodias, apesar de, em alguns casos, a violência visual estar em curso.

As novas tecnologias de áudio permitem a “higienização” dos sons, isto é: a retirada completa de frequências consideradas ruidosas, inconvenientes e que comprometem a transmissão e a inteligibilidade da fala. A filtragem desses ruídos remete à diferença entre a tecnologia digital do CD e os procedimentos mecânicos e analógicos do seu predecessor, o LP. Entretanto, de acordo com as conveniências dos editores, os ruídos ou partes deles podem também ser mantidos e, em alguns casos, adicionados ao áudio do programa, quando, por exemplo, em fase de pós-produção, os editores definem o semblante da audiosfera de reportagens como as de guerras, protestos de multidões, catástrofes naturais, explosões, acidentes, entre outros acontecimentos dramáticos.

O som original (Original Ton) da gravação em espaço abertos é geralmente problemático e repleto de ruídos. Somente o som original gravado em estúdios pode estar livre de ruídos indesejados. Contudo, sons, ruídos e falas do ambiente ao ar livre que está sendo filmado podem ser retirados completamente e substituídos por uma nova faixa áudio. Em alguns casos, os ruídos indesejados podem também ser filtrados, editados e utilizados em níveis de volume variáveis ou no plano de fundo. A dimensão do som original da gravação daria, em tese, a verdadeira identidade das imagens filmadas ao ar livre. Ouvir-se-ia, por exemplo, o som das pessoas em movimento, o ruído produzido pelo vento nas membranas dos microfones, as sequências

sonoras dos acontecimentos, sendo que seus afetos tornar-se-iam assim mais intensos. Tipos dessa audiosfera virtual podem ser ouvidos em documentários nos quais o som original é preservado em sua íntegra, ou em cenas gravadas em direta ao vivo, em ambientes sem proteção acústica. Contudo, para os programas-espetáculo televisivos, esses sons são considerados, na maioria dos casos, inconvenientes e substituídos por novas faixas sonoras, produzidas em estúdio. Do som diegético quase nada se aproveita, e com isso outra audiosfera virtual, com novas dimensões de áudio recobre as nuas imagens relegadas a bi-dimensionalidade. As imagens parecem recuar e parte dos acontecimentos, em sua essência, torna-se invisível.

Os editores das faixas sonoras a serem adicionadas às imagens em fase de pós-produção podem criar e gravar efeitos sonoros especiais. Esses timbres e sons podem ser produzidos eletronicamente ou recortados de gravações existentes e sintetizados por meio de softwares de síntese sonora. Em fase de pós-produção, os editores podem substituir sons e ruídos originais por sons criados em laboratório. Isto resulta, por exemplo, em substituir o som da explosão de uma bomba pelo som do golpe de um tambor ou sons extremamente graves, como os de um contrabaixo. Esta é uma prática de sonificação comum para as faixas de áudio das retrospectivas de fim de ano da Rede Globo do Brasil, e tem o propósito de des-dramatizar cenas de conflitos e acontecimentos trágicos, como os do início da guerra no Iraque, em março de 2003.

Efeitos especiais de som são largamente usados em filmes de ficção científica para marcar a audiosfera virtual com sons não comuns e nunca ouvidos na natureza. Isto aumenta a tensão e atrai intensamente a atenção do espectador-ouvinte, que é circundado por sensações auditivas desconhecidas e, por isso, imponderáveis, repletas de surpresas. O mesmo recurso pode ser usado para filmes de terror, em que sons sintetizados marcam as imagens por meio de uma audiosfera virtual repleta de suspense. Este recurso é pouco ouvido em

programas-espetáculo televisivo que visam o leve entretenimento e a des-dramatização das cenas transmitidas, contudo é comum em programas regionais da TV brasileira, em que cenas diárias de assassinatos são mostradas com inacreditável sensacionalismo.

Nesta introdução aos elementos sonoros que compõem a audiosfera virtual das mídias de tela, falta descrever o componente musical – tipos e gêneros de música usados para acompanhar as imagens em movimento transmitidas ou reproduzidas. Os sons são adicionados às imagens em ritmo de corte distintos e, às vezes, complementares, ou para descrever as ações visuais com um recurso conhecido como Mickey-Mousing<sup>3</sup>. Contudo, enquanto o Mickey-Mousing resulta em efeitos dinâmicos e divertidos para uma animação, o mesmo recurso aplicado às imagens das retrospectivas de fim de ano – sequências visuais que foram extraídas de noticiários ao longo do ano – o recurso de pontuar as imagens com a música ou efeitos sonoros se transforma em um composto multimídia grotesco e caricatural.

O conceito de Compassos Chave, entretanto, se refere a motivos e partes musicais selecionados e adicionados em fase de pós-produção no intuito de suavizar e des-dramatizar a narrativa visual do programas-espetáculos, como as retrospectivas de fim de ano televisivas, entre outros programas de apelo massivo. E ainda, no sentido de estender o conceito para mais elementos sonoros que compõem a audiosfera virtual televisiva, utilizaremos igualmente os termos Sons Chave, Áudio Chave e Áudio Bastidores. Em um sentido mais abrangente, esses termos se remetem a planos sonoros distintos, tanto na intensidade de volume como em sua expressividade manipuladora em combinação com as Imagens-Chave, além dos sons que não são exclusivamente compostos por músicas, mas por timbres sonoros de origens diversas.

---

<sup>3</sup> Scoring a segment such that the music punctuates the physical motions occurring. This is a technical term coined in the early days of animation, though the practice of synchronizing actions to the rhythm of the music goes back much earlier. See also: <<http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/MickeyMousing>> Accessed, Sept. 2010.

A audiosfera virtual multimídia é uma trama complexa em diversos sentidos. Para analisar os componentes dessa interação cultural, sonora e visual, passamos a definir um dos conceitos chave, aquele que se refere à música de acompanhamento do multimídia. Definir os tipos, gêneros de músicas e formatos que compõem os Compassos Chave é o que faremos a seguir.

### **Compassos chave: o que é isto?**

Adotamos o termo Compassos Chave para definir partes, motivos e/ou fragmentos de músicas gravadas, utilizadas para acompanhar as Imagens Chave de programas-entretenimento, telejornais e vídeos que reportam fatos e acontecimentos para diversas regiões do mundo. Distribuídos maciçamente por influentes companhias transnacionais visando elicitare a atenção da gigantesca audiência mundial, os produtos audiovisuais são transmitidos por meio de múltiplas plataformas de mídia de tela.

Notam-se, a priori, dois diferentes tipos de Compassos Chave. O primeiro se refere a compassos — partes de uma música ou curtos motivos musicais — extraídos de composições que podem ser de gêneros e épocas diversas, mas em geral, de músicas gravadas, amplamente distribuídas e reconhecidas pela audiência mundial. Esses trechos musicais serão recortados e mesclados tecnicamente às Imagens Chave gravadas e também editadas em processo de pós-produção.

O segundo tipo — mais usado por emissoras de TV para reduzir gastos excessivos com conjuntos musicais, instrumentistas e/ou pagamentos exorbitantes de direitos autorais para a indústria fonográfica transnacional — é feito de sequências e motivos musicais, em sua maioria timbres de sintetizadores e de simuladores eletrônicos de sonidos programados e editados por compositores-arranjadores contratados pela emissora. A música ao vivo ou gravada por ensambles e

orquestras para programas televisivos parece não ter mais o valor de outros tempos (KLÜPPELHOLZ, 2005; SCHÄTZLEIN, 2005).

Contudo, a discrepância entre os dois tipos se dá estritamente porque: os do primeiro tipo são extraídos do reservatório de músicas gravadas por companhias transnacionais — distribuídas maciçamente pelo mundo e ouvidas por milhões de pessoas por meio de equipamentos e dispositivos de mídias diversas — e reportam a um experiência musical anterior e lembranças associadas a sensações de outro momento. Enquanto o segundo tipo de Compassos Chave, por ser fruto de um trabalho inédito de composição comissionado pela emissora, não é amplamente reconhecido; trata-se de passagens musicais compostas por timbres, acordes, melodias e ritmos pouco ouvidos em um contexto mais amplo e não remetem o espectador/ouvinte para experiências musicais anteriores. Esses Compassos Chave resultam indefinidos em relação aos do primeiro tipo, pois não são partes de canções renomadas, mas a versão instrumental de motivos e gêneros musicais ou músicas tradicionais e do folclore, ou hinos nacionais, entre outros. Portanto, esse segundo tipo de Compassos Chave, na maioria das vezes, se caracteriza por clichês musicais que retocam as Imagens Chave. Em certa medida, esses fragmentos sonoros recuam para o plano de fundo, mesmo em altos níveis de volume, isto é, não são facilmente reconhecíveis e, por isso, pouco seguidos; formam assim um panorama sonoro difuso, apesar de serem compostos por elementos que imitam gêneros musicais comuns aos ouvidos pela maioria.

Outra categoria importante de Compassos Chave que pertence ao primeiro e/ou ao segundo tipo é o das vinhetas ou tema musical título de um programa. As vinhetas podem ser partes musicais extraídas de composições renomadas dos diversos gêneros de música gravada ou composta originalmente para um programa específico. Em ambos os casos, por sua repetição periódica, como vinhetas de telejornais, retrospectivas de fim de ano, seriados televisivos, publicidade e propaganda

ou outro programa de entretenimento tornam-se familiares. Mais do que isto, as vinhetas são avisos musicais que advertem os espectadores/ouvintes do início, retorno ou fim de um programa e, como categoria específica, pertencem ao repertório musical de uma emissora.

Ambos os tipos de Compassos Chave podem ser de gêneros musicais diversos: rock, pop, blues, clássico, reggae, entre muitos outros. Entretanto, no intuito de sintetizar a relação entre tipos e gêneros, os Compassos Chave aqui descritos são agrupados basicamente em quatro grupos de gêneros: 1) Popular music (nesta categoria agrupamos gêneros de música rock, pop e country: cerca de 70% das vendas de toda música gravada); 2) Música erudita ocidental (responsável por 5% da venda no mercado mundial) (PARSON, 1992, p. 138); 3) Música étnica e/ou tradicional de um grupo ou país: neste terceiro grupo estão os Compassos Chave como hinos nacionais e músicas pouco divulgadas pela mídia transnacional; 4) World music: música étnica e/ou tradicional de países diversos. Os gêneros de Compassos Chave deste último grupo são muito usados para marcar as Imagens Chave de uma cultura distante ou exótica: trata-se de melodias da música árabe, chinesa, indiana, africana, entre outras. Com isso, na análise do conteúdo musical dos Compassos Chave, estes quatro grandes grupos serão usados para ordenar a maioria das passagens musicais recorrentes no acompanhamento das Imagens Chave e, caso necessário, uma distinção mais refinada entre os gêneros musicais de cada grupo será exigida.

Todos os Compassos Chave são editados em fase de pós-produção: após todas as partes (imagens, áudio e elementos gráficos) terem sido carregadas em um sistema digital de edição, o editor faz uma primeira edição (rough cut). Por exemplo, “Para um vídeo de música, o editor primeiro baixa a música e em seguida corta as imagens em movimento a serem sincronizadas com o tempo da música [...] Ao longo da edição, o editor trabalha também com os canais de áudio: separando-os e balançando os níveis” (KELLISON, 2006, p. 152).

Assim, após ter selecionado todos os elementos do áudio é criado um mix de faixas sonoras “Music and Effects (M&E)”.<sup>4</sup>

Contudo, nem toda música de acompanhamento das imagens em movimento é considerada aqui como Compassos Chave. É o caso de música para documentários e filmes, ou música diegética de vídeos gravados; músicas produzidas por pessoas que estão sendo filmadas; hinos nacionais em competições esportivas e comemorações cívicas; bandas e desfiles; concertos e espetáculos gravados ou representações musicais ao vivo em locais diversos. Aqui, definimos os Compassos Chave como fragmentos musicais, curtos ou relativamente curtos, de uma seleção planejada de motivos editados e mixados para suprir ao déficit das imagens em movimento, pois recortadas dentro do tempo previsto e limitado, as imagens apresentam fossos semânticos que precisam ser transpostos.

Os Compassos Chave são especialmente, mas não unicamente, aqueles trechos musicais extraídos de temas amplamente divulgados pela mídia transnacional. Temas de filmes e canções em videoclipes de sucesso, obras clássicas reconhecidas como ‘universais’ ou temas populares distribuídos mundialmente ao longo de muitos anos, facilmente reconhecíveis pela audiência mundial, além dos Top 40 mais divulgados pelas redes globais. Além disso, esses fragmentos sonoros podem também ser constituídos por compassos de hinos nacionais, canções folclóricas, gravações de concertos ao vivo, hinos militares, entre outros motivos.<sup>5</sup> Neste sentido, os Compassos Chave são frequentemente usados como clichês para dar ênfase às imagens em movimento, retocando o que é visto e insinuando o não-visto das

---

<sup>4</sup> O mix M&E consiste de todas as faixas de música e efeitos, assim como de faixas de efeitos vocais, como gritos, assovios, e faixas de reação da multidão – de fato, o som que não pode ser identificado como específico em um país em particular. O balanço do mix deve ser tão fiel a uma versão de recriação da linguagem original quanto seja possível economicamente. Para ajudar a fazer uma faixa de música e efeitos, o mix final usado, esse mesmo, é dividido em três partes separadas de diálogo, música e efeitos (WYATT; AMYES, 2005, p. 245).

<sup>5</sup> Esta categoria de Compassos Chave se caracteriza por trechos de músicas produzidas nas imagens, portanto, diegética e provenientes do som original da gravação das Imagens Chave nesses casos, trata-se de Compassos Chave selecionados e não produzidos pelo editor.

Imagens Chave. Este tipo de recurso sonoro é também muito utilizado pela indústria transnacional de cinema e por influentes redes de televisão como partes de música incidental, para adicionar atmosfera à ação das imagens em movimento.

Com isso, a abordagem deste tema revela três questões básicas:

1) Os fragmentos de músicas (Compassos Chave) usados na composição audiovisual não ostentam as características estético-semânticas das composições originais e por se misturarem com motivos musicais diversos e com as imagens em movimento se transformam em elementos sonoros difusos, sem sentido próprio ou sem sentido estritamente musical? Neste caso não se pode falar de música em si, nem mesmo de estética musical no sentido estrito do termo, mas de procedimentos técnicos para compensação semântica dos novos formatos audiovisuais;

2) Os Compassos Chave usados na composição audiovisual preservam características estético-semânticas essenciais que, apesar de misturados com motivos musicais diversos e contraditórios modificam intensamente o sentido das imagens tornando-se chave do entendimento completo desses produtos? Neste caso pode-se argumentar que a música, apesar de fragmentada e repleta de discrepâncias, assume — além da compensação semântica para imagens em movimento e falas — um papel estético extremamente poderoso e manipulador.

3) Os Compassos Chave são produzidos e mixados na mesma ou em mais composições audiovisuais sem um planejamento estratégico consciente direcionado às audiências ou com pretensões estético-ideológicas planejadas?

## Preâmbulo

Adorno e Eisler, em seu famoso livro sobre a composição para o filme publicado pela primeira vez em 1947, consideram o clichê como

largamente usado para a música dos filmes comerciais e que “mais cedo ou mais tarde as pessoas serão capazes de gostar dos clichês”.

A este respeito, no primeiro capítulo do livro os autores escreveram:

A produção em massa de filmes levou à elaboração de situações típicas, das sempre recorrentes crises emocionais e dos métodos estandardizados do crescente suspense. Esses correspondem a efeitos clichês em música. Mas, a música é frequentemente levada a tocar no ponto específico, em que particularmente os efeitos característicos são pensados para sacudir a ‘atmosfera’ ou o suspense. O efeito poderoso entendido aqui não se apaga, por ter o ouvinte se tornado familiar com os estímulos de inúmeras passagens análogas<sup>6</sup> (ADORNO; EISLER, 2007, p. 9-10).

Essa função de clichê ou estereótipo da música é parte do que chamamos aqui de Compassos Chave. Frequentemente os Compassos Chave funcionam dessa maneira: como um fenômeno sonoro ambíguo que, ao mesmo tempo em que intensifica o ambiente de acontecimentos das imagens em movimento, anula este efeito por revelar a priori o significado da narrativa visual. Apesar disso, os efeitos dos Compassos Chave são diversos e podem retocar o ambiente visual dublando os acontecimentos mostrados ou caricaturando Imagens Chave de líderes políticos, multidões protestando, catástrofes naturais, acidentes ou imagens de guerras e conflitos, eventos esportivos nacionais e internacionais. Nesta função, os Compassos Chave não revelam o porvir dos acontecimentos visuais, mas manipulam o caráter original das imagens gravadas, e este é um recurso muito utilizado por influentes emissoras de TV no Brasil e, em grau menos audível — às vezes em nível bem sutil de volume e no plano de fundo — por outras emissoras da Alemanha, China e Estados Unidos.

---

<sup>6</sup> “Mass production of motion pictures has led to the elaboration of typical situations, ever-recurring emotional crises, and standardized methods of arousing suspense. They correspond to cliché effects in music. But music is often brought into play at the very point where particularly characteristic effects are sought for sake of ‘atmosphere’ or suspense. The powerful effect intended does not come off, because the listener has been made familiar with the stimulus by innumerable analogous passages”.

Em outros casos, os Compassos Chave funcionam como símbolos de uma cultura. Trata-se de fragmentos de músicas da tradição de um país que são usados para retocar o evidente e ao mesmo tempo reforçar a ideia de uma cultura exótica e distante. E ainda, os Compassos Chave funcionam como símbolos sonoros em geral, isto é, como elementos sonoros impressos na memória coletiva da audiência, reforçando a intuição sensível e a imaginação para transpor fossos semânticos e compreender os eventos mostrados. Esses símbolos sonoros podem ser os timbres de instrumentos específicos: trompete, tambor, trompa, pratos, guitarra, entre outros, que remetem para lembranças veladas, sem um significado racional, mas de extrema efetividade sobre a imaginação e a sensibilidade coletiva.

### **Procedimentos científicos e avanços tecnológicos**

Observando procedimentos científicos adotados na composição audiovisual, nota-se que os avanços tecnológicos revolucionaram por completo os sistemas analógicos utilizados ao longo do século XX. Por exemplo, a digitalização dos timbres sonoros e das imagens permitiu edições precisas até os mínimos detalhes. O problema da sincronização imagens-sonidos, por exemplo, foi resolvido pelo codificador de tempo SMPTE<sup>7</sup>, que possibilita a perfeita mixagem das faixas sonoras com os parâmetros estruturais das imagens permitindo efeitos improváveis em fase de pós-produção, sem os cálculos precisos desse time code.

---

<sup>7</sup> O SMPTE time code é um método para marcar a fita de gravação com contínuos impulsos de tempo (...) Agora que estão disponíveis sistemas digitais de alta qualidade, esses se tornaram formatos decisivos para lidar com o áudio para vídeo. A edição com base em computadores é particularmente útil para a árdua tarefa de definição do áudio em pós-produção. Entretanto, a maioria dos sistemas digitais tem suas próprias restrições quanto ao tempo e não funciona bem como servidores de equipamentos de vídeo. Aparelhos DAT que podem ser acoplados ao SMPTE estão disponíveis, contudo, são extremamente caros. Ver: <<http://artsites.ucsc.edu/EMS/music/equipment/video/smppte/smppte.html>>. Acesso em: 10 de março de 2010.

Além disso, a ciência da computação tornou possível criar arquivos sonoros extremamente maleáveis, subdivididos em cálculos infinitesimais e de algoritmos complexos que permitem saltos qualitativos e a conseguinte alta definição tecnológica das gravações. Deve-se também a esses avanços tecnológicos a criação de múltiplas plataformas de mídia com a respectiva convergência de formatos diversos de uma mesma produção audiovisual.

Seguindo este raciocínio, pode-se analisar a composição audiovisual estritamente em termos científicos e tecnológicos, aceitando postulados científicos, avanços e resultados das novas tecnologias, tanto pelo conhecimento abstrato computacional, quanto pelos procedimentos práticos no uso de hardwares e softwares na produção e na pós-produção desses produtos audiovisuais. Para tanto, o estudo requer a revisão de bibliografia específica na área de ciência e tecnologia (POYNTON, 2003; SHI; SUN 2000; WYATT; AMYES, 2005).

Em matemática, um nicho específico de pesquisa volta-se para a recuperação de informações musicais extraídas das mídias de tela (MÜLLER, 2007); o Music information retrieval (MIR) é uma ciência interdisciplinar que extrai informações das músicas digitalizadas e estuda a interação humana com o computador, interfaces multimodais, análise e percepção musical, sociologia e economia da música, entre outros tópicos, desenvolvem ferramentas para a recuperação tecnológica dessas informações. Algumas referências e artigos estão disponíveis na website do Max-Planck-Institut für Informatik.<sup>8</sup>

Outro campo de estudos científicos que precisa ser levado em conta é o das pesquisas em síntese e sampleamento de parâmetros de som e da composição musical ao computador (computer music), assim como as diferentes sínteses e os softwares que possibilitam a criação e o processamento de sinais sonoros. Muitos dos timbres usados hoje pelas mídias de tela em geral e pelo cinema em particular

---

<sup>8</sup> Ver: <[http://www.mpi-inf.mpg.de/~mmueller/index\\_publications.html](http://www.mpi-inf.mpg.de/~mmueller/index_publications.html)> Acesso em: 10 de março de 2010.

são compostos de frequências elaboradas por dispositivos e procedimentos (hardware e software) deste tipo. A literatura específica neste campo de estudo (MATHEWS, 1969; MATHEWS, PIERCE, 1991; ROADS, 1996; COPE, 2000; BOULANGER, 2000; PUCKETTE, 2007; DEAN, 2009; HEWITT, 2009; RUSS, 2009) volta-se para a programação em linguagem computacional de parâmetros e cálculos matemáticos que resultam em ondas sonoras e timbres de alta resolução com elevada taxa de amostragem, que lhe proporcionam altíssima definição. A qualidade de áudio resulta da taxa de resolução de seus parâmetros elaborados com ajuda de softwares de síntese sonora, a exemplo do Csound. De acordo com Richard Boulanger: “Csound<sup>9</sup> é um poderoso e versátil software para síntese. Programando a partir de um conjunto de ferramentas de mais de 450 módulos, pode-se usar o Csound para modelar virtualmente qualquer sintetizador comercial ou processadores de múltiplos efeitos”<sup>10</sup> (BOULANGER, 2000, p. 5). A alta definição do som digital depende desse nivelamento dos parâmetros sonoros para atingir qualidade compatível com a alta definição das gravações digitais das imagens em movimento.

### **Observação sensível e imaginação-audição**

Para uma compreensão abrangente dos Compassos Chave mesclados com as Imagens Chave e os diversos formatos dessa ‘citações musicais’, nós estamos observando e codificando uma série de arquivos ao longo da década passada; trata-se das retrospectivas de fim de ano das mais influentes emissoras de televisão em quatro países. Neste sentido, as análises precisam levar em conta também a segunda questão deste ensaio, a saber: os fragmentos musicais usados na composição

---

<sup>9</sup> É um pacote de softwares que permite diversas operações de síntese sonora e composição musical.

<sup>10</sup> “Csound é um poderoso e versátil software de síntese. Composto por um conjunto de ferramentas de mais de 450 módulos processadores de sinais, o Csound pode ser usado para reproduzir virtualmente qualquer sintetizador comercial ou processador multiefeito.”

audiovisual modificam o sentido das imagens em movimento tornando-se uma chave para o entendimento dessas mensagens em formato audiovisual. Isto é: a música, ainda que reduzida a curtas citações, diluídas em outras tantas citações musicais fragmentadas e diversas, preserva suas qualidades semânticas comunicativas que superam as limitações impostas por línguas diferentes, sendo usada como mediadora de sentidos.

Com isto, se a segunda questão for resolvida, a análise detalhada de produções audiovisuais e de produtos tecnologicamente sofisticados se completa exclusivamente após o levantamento de dados empíricos e procedimentos técnico-tecnológicos, em comparação com os resultados de uma compatível e detalhada análise interdisciplinar imaginativo-auditiva desses produtos por parte do pesquisador.

Em épocas anteriores, um renomado filósofo havia intuído que, para a música, as operações cognitivas humanas eram frutos do exercício oculto da aritmética. A famosa afirmação de Leibniz (1646-1716) de que a música seria um *exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*<sup>11</sup>, foi citada e criticada por Arthur Schopenhauer (1788-1860) no terceiro livro de *Die Welt als Wille und Vorstellung*, nos seguintes termos: “na qualificação acertada de Leibniz, apesar de ter considerado só a sua significação imediata e exterior, a sua casca; pois se a música não fosse algo mais, a satisfação por ela proporcionada teria de ser semelhante à que sentimos na correta resolução de uma soma aritmética e não poderia ser a alegria interior com a qual o íntimo mais fundo de nosso ser é trazido à linguagem” (§ 52, 1302-1303).<sup>12</sup>

---

11 Exercício oculto da aritmética no qual a alma não sabe que conta.

12 “Which Leibniz called it. Yet he was perfectly right, as he considered only its immediate external significance, its form. But if it were nothing more, the satisfaction which it affords would be like that which we feel when a sum in arithmetic comes out right, and could not be that intense pleasure with which we see the deepest recesses of our nature find utterance”. “Wofür sie Leibnitz ansprach und dennoch ganz Recht hatte, sofern er nur ihre unmittelbare una äü ere Bedeutung, ihre Schaale, betrachtete. Wäre sie jedoch nichts weiter, so mü te die Befriedigung, welche sie gewährt, der ähnlich seyn, die wir beim richtigen Aufgehn eines Rechnungsexempels empfinden, und könnte nicht jene innige Freude seyn, mit der wir das tiefste innere unsers Wesens zur Sprache gebracht sehn” (§ 52).

Seguindo essas ideias, torna-se essencial analisar exemplos audiovisuais gravados, em que a música serve não apenas como pano de fundo. Quando os Compassos Chave e seus efeitos/afetos se deslocam para o primeiro e para o plano intermediário, modificando intensamente o sentido das imagens em movimento, torna-se óbvio que a comunicação assume uma dimensão ampliada. Isto é: por meio da circulação dos sons no ambiente provoca-se no espectador/ouvinte deslocamentos sensitivos que parecem pertencer às imagens em si, mas que resultam de um sincretismo audiovisual.

De acordo com Chion (1994), trata-se de uma ilusão audiovisual que se encontra no coração da mais importante entre as relações som-imagem, que o autor chamou de *added value*.<sup>13</sup>

Com a expressão valor adjunto [*added value*] entendo o valor expressivo e informativo com o qual um som enriquece uma imagem dada, até criar a impressão definida da experiência imediata ou relembada que se tem dela, de que essa informação ou expressão vem “naturalmente” do que se vê, e que já estão contidas na simples imagem. Valor adjunto é o que dá a impressão (eminentemente incorreta) de que o som é desnecessário; que este reproduza um sentido que no intento introduz e cria, seja de bem novo, seja mediante a diferença com o que é visto (CHION, 1994, p. 5).

Desta maneira, música e efeitos sonoros que acompanham as imagens em movimento passam despercebidos ou são considerados parte integrante das próprias imagens. Muitas vezes não são sequer ouvidos conscientemente, pois se misturam intensamente e a audição humana

---

<sup>13</sup> Este estudo é parte de uma pesquisa de longo prazo que reúne estudiosos da Escola de Humanidades e Ciências Sociais da Jacobs University Bremen e do grupo ECUS de pesquisa da Universidade Federal da Bahia. Desde 2005, analisam-se arquivos gravados de programas e noticiários transmitidos por influentes redes de televisão na Alemanha, Brasil, China e nos Estados Unidos codificando arquivos que apresentam maior incidência do uso da música e de efeitos sonoros. Notou-se, por exemplo, que na década passada, a emissora CBS intensificou o uso de partes musicais na composição audiovisual de noticiários e em retrospectivas de fim de ano, enquanto no mesmo período (1999-2009), a NBC reduziu o uso de acompanhamento musical em noticiários e retrospectivas. Contudo, para influentes emissoras de TV, como Rede Globo e Rede Record do Brasil, o uso da música em noticiários e retrospectivas de fim de ano continua sendo prioritário, sendo que, em alguns casos, música e efeitos sonoros são usados ao longo de toda a retrospectiva.

capta a audível e invisível parte da experiência audiovisual. Por ser um sentido esférico — que recebe vibrações sonoras provenientes de todos os lados — a audição humana capta frequências sonoras dentro da extensão de dez oitavas, enquanto a visão consegue focar por vez uma décima parte dessa extensão.

A audiovisual, em sua complexidade, se torna alvo das novas composições audiovisuais, em que a dimensão auditiva é supervalorizada na produção e pós-produção, mas pouco notada ou mesmo desconsiderada na recepção. Nesse ambiente sonoro subjacente é possível desenvolver um cenário aparentemente insignificante e pouco considerado pelos espectadores/ouvintes. Assim, a cultura de ver/ouvir e formar opiniões por meio das produções audiovisuais — transmitidas diariamente em grande parte do mundo — passa por intensas transformações que, por sua vez, modificam os hábitos da população mundial.

Ao mesmo tempo, as mídias de tela foram adaptadas a pequenos equipamentos portáteis de alta definição de imagens e som ou a grandes aparelhos de LCD acoplados a sofisticados sistemas de áudio. Pelos recentes avanços tecnológicos, notam-se também tendências de reestruturação de formatos para as mídias de tela com a produção de novo conteúdo de mídia.

Essas midiamorfoses pertencem a uma nova realidade, ou melhor, a uma nova audiovisual do mundo por meios virtuais das mídias de tela; essas mutações não têm precedente na história:

Parece apropriado explicar as características particulares dessa mutação global, que não conhece paralelos ao longo das mutações históricas conhecidas até hoje. A proeminente característica dessas metamorfoses (contudo não é seu único aspecto) é o papel dominante da mídia eletrônica. Para visualizar esse aspecto específico, eu chamei as atuais mutações de midiamorfoses da música (BLAUKOPF, 1992, p. 247-248).

Os avanços tecnológicos e a portabilidade de aparelhos modificaram ainda mais os hábitos de pessoas em diversas regiões do mundo. A representação do mundo contemporâneo é recheada por arquivos audiovisuais largamente consumidos, em uma relação muito próxima e muitas vezes íntima com os aparelhos transmissores. Por exemplo, o uso massivo de dispositivos portáteis, como telefones celulares, e a experiência auditiva individualizada por meio de fones de ouvido são fruto da convergência entre múltiplas plataformas de mídia e de uma atração explícita para as extensões de mídia e suas conexões. Contudo, a experiência íntima de cada pessoa, o usuário de fones de ouvidos, por exemplo, que se volta para uma audiotopia individualizada sonorizando o ambiente externo, pertence à dimensão sensível da audição no deslocamento entre lugares. Esta nova conectividade vem transformando o jeito de ver-ouvir o mundo, bem como os hábitos de consumo de muita gente. A audiovisão de um mundo sonorizado por cada indivíduo, seguindo sua própria escolha de gênero e tipos musicais, interfere na representação externa e atenua as imposições acústicas da vida urbana. A sonorização do ambiente em que o indivíduo transita corresponde a um disfarce da vida real e ao afastamento psicofísico das condições impostas por fatores naturais e/ou sociais. Mas, se por um lado a sonorização personalizada do mundo alivia os incômodos acústicos externos e permite se deliciar com as qualidades da música gravada, por outro, cada pessoa, ao usar esse tipo de dispositivo, provoca no ambiente que a circunda uma dimensão audiovisiva que resulta em profundo isolamento.

### **O ‘jogo livre’ das audiências no mundo tecnologicamente globalizado**

De acordo com Longhurst (2007), os principais mercados para os produtos da pop music são os Estados Unidos, a Europa e o Japão. Os Estados Unidos e a Grã Bretanha, por sua volta, têm dominado

a produção da popular music para venda no mercado mundial (NEGUS, 1992; BURNETT, 1996). Isto incide diretamente sobre a produção e a distribuição musical em cada país. Em termos de dominação cultural, por exemplo, formas de cultura são impostas por poderosas companhias de gravação e distribuição associadas às redes de mídia. Isto é: as produções da pop music, bem como de outros gêneros, desde a música erudita ao rock, predominam na maioria das vezes sobre a cultura musical local, uma vez que a maioria dos países não possui amplo poder de distribuição dos próprios bens culturais. Além disso, Wallis e Malm (1990, p. 173-178) concluíram que, no atual contexto de globalização, modelos de transmissão cultural podem ser classificados em quatro tipos: ‘ intercâmbio cultural’, ‘ dominação cultural’, ‘ imperialismo cultural’ e ‘ transculturação’.

Todavia, segundo Garofalo (1992):

Que os negócios do entretenimento internacional são motivados por práticas imperialistas não está em questão. Os resultados referentes à música, entretanto, estão mais próximos do que Wallis e Malm chamam de ‘ transculturação’ — um processo de mão dupla pela qual elementos da pop/rock internacional são incorporados pelas culturas musicais locais e nacionais, e influências nativas contribuem para o desenvolvimento de um novo estilo transnacional (GAROFALO, 1992, p. 7).

Nesse sentido, apesar das diferenças entre Compassos Chave nas mais influentes emissoras de TV em quatro países, nota-se também o efeito de transculturação no uso de Compassos Chave inspirados nos gêneros de música dos mercados hegemônicos de mídia. Por exemplo, a maior parte dos Compassos Chave na retrospectiva de fim de ano 2006 da emissora ARD da Alemanha, é composta por passagens de obras de domínio público<sup>14</sup> da música erudita ocidental ou de clássicos da pop music, amplamente distribuídos pelo mundo ao longo de décadas. Trata-se de trechos de obras de Wolfgang Amadeus Mozart,

---

<sup>14</sup> Obras que são isentas de pagamentos de direitos autorais.

Ludwig van Beethoven, Antonio Vivaldi, e outros cujas obras, devido à qualidade das produções e da distribuição massiva, são amplamente ouvidas e reconhecidas em muitos países. Enquanto isso, a retrospectiva de fim de ano 2008 da Rede Globo de televisão apresenta uma colagem musical eclética e constante ao longo de todo o programa. Trata-se de trechos de canções da cultura nacional ou de canções nacionais em estilo transnacional, bem como de diversos trechos da pop music, dancing, blues, além de canções de Amy Winehouse e Madonna, entre outros astros.

Em geral, os Compassos Chave se diferem das Imagens Chave por sua duração. Enquanto as Imagens Chave têm duração de 6 a 14 segundos em média (Ludes & Müller 2010), para os Compassos Chave nota-se uma duração média que vai de 4 segundos até mais de 1 minuto. Na retrospectiva 2006 da ARD, por exemplo, os Compassos Chave encadeiam as Imagens Chave por mais de um minuto. Esse tipo de acompanhamento musical é também próprio do bloco do obituário em que, por vezes, uma única peça musical acompanha todas as imagens dos que morreram durante o ano, o que parece se tornar mais frequente também ao longo do programa. Nota-se a mesma tendência na retrospectiva 2008 da Rede Globo; neste caso, as sequências de Imagens Chave são atravessadas por longas citações musicais de quase dois minutos. Além disso, nas retrospectivas da Rede Globo, para recalcar as imagens com timbres e ritmos incidentais ou para caricaturar os acontecimentos mostrados, muitos efeitos sonoros são ainda adicionados às imagens em movimento.

Em resposta à terceira questão deste ensaio, torna-se essencial focar o conceito de Compassos Chave em sua diversidade de tipos e modalidades de uso. Além das vinhetas que introduzem, intercalam e encerram as retrospectivas e os noticiários, os Compassos Chave são formados por trechos ou fragmentos musicais de diversos gêneros de curta (poucos segundos), média (pouco mais de 10 segundos) e longa duração (até 2 minutos). Todavia, pode-se considerar a trilha musical

formada por Compassos Chave como parte de uma nova composição musical. Embora limitados em sua duração temporal e mesclados a outros motivos musicais diversos, por vezes contrastantes no sentido de estilo, gênero, andamento, tonalidade, ritmo, etc., esses trechos ou fragmentos musicais adicionam às imagens em movimento a ação da música em uma forma inusitada, isto é, uma forma composta de partes e formas diversas. Qual então o sentido estético ou a função semântica dessas citações musicais?

O início da retrospectiva da ARD 2006 traz um exemplo de colagem musical que chama atenção e pode responder em parte a esta pergunta. O programa inicia com pouco mais de 30 segundos de música extraídos da abertura do *Idomeneo re di Creta* de Mozart e, logo em seguida, ouve-se a vinheta (tema-título) da retrospectiva provocando uma ruptura abrupta causadora de estranhamento e, ao mesmo tempo, anunciadora do início formal do programa. Desta maneira, a vinheta recupera o fosso semântico provocado pelas imagens e, ao mesmo tempo, interrompe uma série de sensações evocadas pela abertura do *Idomeneo*.

Neste caso, não é simples falar de estética musical no sentido estrito do termo. No sentido de contemplação desinteressada (Kant) ou de apreciação sensível de uma composição musical seja qual for, estaria faltando o interesse que a obra poderia causar com o tempo de escuta. Além disso, o interesse por uma fragmentação musical deveria ser suscitado projetando-se o conjunto dos trechos musicais dentro de critérios propriamente musicais, o que, na maioria dos casos, não se configura como tal. O acompanhamento musical por Compassos Chave nas retrospectivas de fim de ano em diferentes emissoras de TV se caracteriza como a soma de trechos díspares de música selecionados a partir de interesses comerciais e culturais ou para reafirmar o sentido das imagens e mesmo caricaturar os acontecimentos mostrados. Além disso, os Compassos Chave disputam o espaço sonoro com a fala que, na maioria das vezes, se encontra

no plano de frente, comentando os acontecimentos mostrados pelas Imagens Chave.

Contudo, devido aos recentes avanços tecnológicos, além da formatação visual dos programas, por sua maleabilidade dos formatos digitais, mudaram também o acompanhamento musical e o sound-design desses programas. Nota-se, por exemplo, um aumento crescente da duração dos Compassos Chave que passam a ser representados por trechos musicais com duração de mais de um minuto. Em alguns casos aparecem livres da fala ou de interrupções, como no bloco do obituário, e como parte da coerência estética própria da obra original da qual foram extraídos.

Seguindo gênero, coloração de timbres, ritmos e demais parâmetros sonoros, os Compassos Chave marcam as Imagens Chave pelos estímulos das vibrações sonoras reorganizadoras dos sentidos da narrativa audiovisual. Essas citações musicais podem estimular a audição e a curiosidade das pessoas mesmo quando elas não olham para a tela: a vinheta de um telejornal, o ícone sonoro de arquivos baixados pela internet, o ring-tone de um telefone celular, entre outros. Esses curtos motivos ou ícones sonoros, temas-título e vinhetas marcam os Compassos Chave com funções definidas e projetadas para anunciar ou alertar sobre algo que está ou irá acontecer por meio dos aparelhos transmissores da mídia de tela.

Contudo, o enfoque estético que se volta para o encadeamento planejado de curtas citações musicais com mais partes musicais, mesclado às imagens em movimento, oferece um campo maior de investigação. Tratei desse tipo de encadeamento musical ou sound-design em forma de mosaico em dois ensaios anteriores, a saber: “Os Compassos Chave da retrospectiva de fim de ano em 2003 da Rede Globo de Televisão”, especialmente o bloco que trata da guerra do Iraque intitulado “Ano de guerra” (BOCCIA, 2005), e “A análise da trilha sonora do filme Kill Bill Vol. 1 de Quentin Tarantino” - (BOCCIA, 2006). Em ambos os casos, a trilha sonora é formada por trechos musicais

extraídos de contextos diferentes ou de trilhas sonoras de outros filmes. O efeito dessas colagens audiovisuais resulta em novas trilhas sonoras que se desprendem do contexto anterior para animar novas estruturas semânticas modeladas a uma narrativa visual. Em ambos os casos, os Compassos Chave reavivam nos espectadores/ouvintes experiências musicais anteriores. Entretanto, os objetivos de cada colagem musical têm origens diferentes e, por várias razões, provocam efeitos contrastantes. A coerência da trilha de Tarantino, por exemplo, se dá por uma espécie de homenagem a renomados compositores de música para o cinema como Ennio Morricone e Bernhard Herrmann, entre outros; trata-se de um flashback musical estilisticamente planejado. Este não é o caso da trilha sonora da retrospectiva de fim de ano 2003 da Rede Globo; neste bloco da retrospectiva:

o entrelace ocorre entre imagens reais e citações melódicas que vão desde Mozart a canções populares de motivos árabes e indianos. Uma narração coerente concebida na edição e montagem preestabelecida onde não há improviso, mas a ágil sequência de ‘quadros’ frutos de decisões tomadas em convenções estandarizadas (BOCCIA, 2005, p. 71).

O planejamento técnico e as decisões estéticas para a nova composição audiovisual por meio de Compassos Chave dependem da qualidade dessas gravações e do apelo que essas citações musicais exercem sobre as audiências. Contudo, cada tipo de audiência que assiste as retrospectivas pode apreciar ou não a validade dessas colagens audiovisuais que, em alguns casos, despertam bastante interesse. Retrospectivas de fim de ano que mostram cantores famosos da pop music ou que adotam partes de suas músicas para acompanhar os eventos narrados chamam a atenção dos mais jovens. Esse tipo de audiência é composto por fãs que não cultivam meramente canções e músicas, mas qualquer coisa que lembre seus ídolos. Pois, o grande sucesso dos videoclipes de renomadas cantoras e cantores da música pop mundial, por exemplo, é sustentado por consumidores que, além das gravações

em CD e/ou DVD, adquirem produtos de propaganda de seus ídolos como camisetas, bottons, cartazes, copos, entre outros. Para o grupo de rock New Kids on the Block (1984), por exemplo: “a maioria do dinheiro, cerca de 80%, não veio da venda de discos ou da turnê de shows, mas das licenças do grupo para esses produtos” (PARSONS, 1992, p. 137).

Abercrombie e Longhurst (1998) destacam três tipos básicos de audiência: a) audiência simples – a de teatro ou de eventos esportivos, entre outros eventos que requerem estar presente; b) audiência de massa – a que assiste televisão e outras mídias de massa; c) audiência difusa – a que faz uso de diversas mídias ao mesmo tempo, “por exemplo, alguém que assiste as notícias na TV e ao mesmo tempo envia uma mensagem de texto pelo celular e ouve música via transmissores de MP3 está mostrando sua capacidade de ser um difuso consumidor multitarefa” (apud LAUGHEY, 2007, p. 183).

Em geral, os Compassos Chave do primeiro tipo (ver p. 1), selecionados para serem encadeados entre si, provêm do reservatório de gravações renomadas, isto é: remetem a ídolos da pop music, trilhas sonoras de filmes de sucesso, temas consagrados de compositores da música erudita ocidental, grande sucessos de venda, entre outros triunfos da indústria fonográfica. Este tipo de seleção musical segue interesses culturais e comerciais de arrecadação de direitos autorais ou de sua isenção pelo uso de obras de domínio público, ao mesmo tempo em que reafirmam o poder que esses temas musicais exercem sobre a audiência mundial, o que ocorre, por exemplo, com uma canção de Michael Jackson. Além disso, torna-se mais simples atrair o interesse dos espectadores/ouvintes de todas as classes sociais se as músicas que acompanham as imagens ostentam uma reivindicada ‘universalidade’, uma espécie de unanimidade estética conquistada por campanhas maciças de divulgação dos ídolos com a distribuição transnacional de produtos ligados a eles.

Assim como as Imagens Chave realçam personalidades proeminentes da política mundial, os Compassos Chave reforçam o valor de ídolos da pop music e os gêneros musicais amplamente distribuídos no mercado mundial, mesmo que as imagens em movimento, na maioria das vezes, mostrem acontecimentos sem relação aparente com as músicas que os acompanham.

As produções audiovisuais de massa e a constante disputa das influentes companhias de mídia por uma hegemonia cultural e de mercado levantam questionamentos éticos acerca dos efeitos que essas representações da mídia de tela provocam ao longo do tempo sobre a população mundial. As contrastantes teorias acerca do comportamento das audiências e os consequentes efeitos das mídias, especialmente das mídias sonoras ou de tela, vão desde a preocupação com a ‘sedução do inocente’ (WERTHAM, 1955) e seus efeitos desastrosos sobre a educação das crianças, transitam na paranóia de um perigo imanente — um pânico das massas (CANTRIL et al, 1947); contrastam com as ideias da inteligência coletiva (LÉVI, 1994) e sua convergência na ‘cultura participativa’ (JENKINS, 2008), em que jovens consumidores se transformam em ativos produtores de conteúdo de mídia e em consumidores vorazes, em uma palavra: ‘prosumers’.

Outras múltiplas abordagens teóricas discutem os efeitos da Internet, da telefonia móvel, sexo e violência na mídia, bem como do consumo e percepção da realidade social (BRYANT; OLIVER, 1994, 2009). Neste cenário de ideias contrastantes e, em certo sentido, radicais, o pensamento de Pierre Bourdieu ganha destaque; suas afirmações suscitaram críticas severas à época da publicação do livro *A Distinção*. Inspirado em Kant, entre outros pensadores, o sociólogo francês discute a faculdade de julgar, o valor da arte, o gosto, a educação e retoma o conceito de habitus também elaborado por Norbert Elias (2000) em *O processo civilizador*. Para Bourdieu, o gosto se manifesta no habitus de alguém por um conjunto de predisposições que cada indivíduo aprende a adotar, desde os primeiros anos de

vida, em relação aos seus níveis de capital econômico e cultural. De acordo com Landini (2007): “A partir do conceito de habitus, Bourdieu procurou dissolver a antinomia teórica entre indivíduo e sociedade ao estabelecer que o individual, o pessoal e o subjetivo também é social, coletivo, ou, noutros termos, o habitus nada mais é que uma subjetividade socializada”. Seguindo este raciocínio, nas palavras do próprio Bourdieu:

Seria inútil, neste domínio como alhures procurar o princípio explicativo das respostas em um fator ou em uma pura edição de fatores: de fato, na unidade originariamente sintética de um princípio gerador, o habitus integra o conjunto dos efeitos das determinações impostas pelas condições materiais de existência (cuja eficácia se encontra cada vez mais subordinada ao efeito da ação de formação e de informação previamente suportada à medida que se avança no tempo) (BOURDIEU, 2007, p. 410).

Ao longo deste ensaio apresentamos algumas reflexões acerca da diversidade e complexidade dos compassos e das Imagens Chave da produção audiovisual em seus múltiplos formatos. Entretanto, o foco de nossa observação concentrou-se nos tipos de Compassos Chave que acompanham as imagens em movimento e a narrativa falada dos enredos audiovisuais. Constatou-se que as produções distribuídas por influentes companhias transnacionais visam elicitare o interesse das audiências por meio de imagens e Compassos Chave selecionadas como proeminentes pelo mercado hegemônico de produção e distribuição de mídia. Entretanto, a distribuição maciça de produtos audiovisuais e de música gravada ao longo de décadas causou o surgimento de gêneros musicais nacionais inspirados nas produções hegemônicas dos principais mercados de mídia. Da mesma maneira, formas e técnicas de produção audiovisual apresentam grandes semelhanças e se reportam aos formatos dos programas das mais influentes redes de TV. Alguma diferença, entretanto, nota-se no uso da música para sonorizar programas-espetáculos, noticiários e outros produtos do mercado audiovisual de entretenimento. Os Compassos Chave inter/nacionais

revelam características próprias e, em diversos casos, são adicionados ao conteúdo das produções por interesses comerciais e culturais priorizando passagens musicais amplamente conhecidas.

Apesar da larga incidência de citações musicais extraídas do reservatório de músicas gravadas e distribuídas maciçamente pelos principais mercados de mídia e Compassos Chave de gêneros transnacionais em língua nativa, os Compassos Chave nacionais são ainda muito utilizados para reforçar as imagens em movimento que retratam fatos e aspectos cultural-nacionais. Em todo caso, sonorizar as Imagens Chave significa não apenas transpor os fossos semânticos deixados por falhas visuais e da fala, mas manipular e modificar o conteúdo das próprias imagens e da narrativa. O sincretismo audiovisual provoca a ilusão de que os planos sonoros e as músicas que acompanham as imagens em movimento pertencem à própria experiência do ver e isto permite que as inserções musicais se tornem pouco ouvidas ou mesmo não ouvidas, criando um campo propício para manipulação subjacente. Por isso, ao longo de décadas, o estudo dos Compassos Chave não foi considerado relevante ou esteticamente interessante para atrair a atenção dos pesquisadores da música e dos ouvintes em geral, fato este que se reverte atualmente pelas mudanças qualitativas da tecnologia de reprodução audiovisual.

### **Considerações finais**

Em busca de respostas para decifrar o sempre maior e mais complexo sistema de mídia, seus dispositivos, equipamentos e múltiplas plataformas convergentes, várias teorias propõem ideias contraditórias que partem de observações, em muitos dos casos de inspiração disciplinar. A própria expansão do sistema surge da convergência de disciplinas diversas e do número de ciências envolvidas nas intensas midiamorfoses ocorridas em tempos recentes. A permanência neste eclético mercado, que vai desde os conhecimentos abstratos e exatos

da ciência da computação até a contemplação desinteressada da dimensão estética, depende de um ‘jogo livre’ de entendimento e imaginação, mas também de um jogo acirrado de participação competitiva. Neste sentido, os produtores das companhias de mídia permanecem atentos às tendências dos consumidores, apóiam e adotam ideias defendidas pela maioria e criam novos produtos para as diversas classes sociais. Com isso, a diversidade e a dinamicidade desse mercado produtor e consumidor das composições audiovisuais não pode ser analisado por pontos isolados de observação. A constante revisão dos dados empíricos e o estudo interdisciplinar dos níveis de produção e consumo são indispensáveis ao entendimento dos dinâmicos temas envolvidos.

Compassos e Imagens Chave inter/nacionais das produções audiovisuais atraem o estudo e as análises no campo da ciência e tecnologia em constante comparação com os resultados oriundos da dimensão estética e das funções semânticas, bem como de seus impactos sobre a audiência mundial. Para os Compassos Chave, após a caracterização de tipos e modalidades de uso, tentou-se responder às três questões que motivaram este ensaio. Seguindo a ideia de que a música não pode ser explicada unicamente por operações matemáticas, apesar de estas serem fundamentais na produção de algoritmos complexos na programação de parâmetros e valores das amostras de som e suas sínteses, outro ponto forte de observação resulta da observação sensível entre imaginação-audição-entendimento. Desta maneira, enquanto reúne-se o maior número de dados empíricos acerca dos arquivos em análise com a respectiva codificação de forma e conteúdo, adota-se o método comparativo interdisciplinar como contraponto metodológico para o entendimento dos resultados obtidos pela análise dos arquivos gravados.

Por sua natureza efêmera, feita de ondas sonoras, os Compassos Chave são invisíveis. Em um sentido metafórico mais abrangente, eles são também não-audíveis, isto é: são tomados como símbolos

de uma pseudocultura universal e parecem ser parte integrante das próprias imagens. Nessas mensagens imanentes e, por vezes, autoritárias do poder de produção e de distribuição desse capital simbólico, aparentemente reconhecido e consumido pela maioria, outras expressões musicais são silenciadas. O não-audível desse encadeamento de compassos que denominamos de Compassos Chave se dá por uma pretensa universalidade dos motivos populares, sustentados especialmente por companhias transnacionais de mídia. Notou-se, por exemplo, que nas retrospectivas de fim de ano das mais influentes emissoras de TV em quatro países, são também comuns os casos em que as imagens em movimento em geral e as Imagens Chave em particular são acompanhadas por passagens de composições da música erudita ocidental. O bloco dedicado ao obituário, em que são lembrados os nomes de personalidades falecidas durante o ano, é frequentemente retocado por temas da música erudita, em sequências musicais de duração maior que 1 minuto.

Contudo, nota-se a incidência preponderante de trechos da popular music, especialmente das canções dos ídolos mais badalados pela indústria fonográfica e pelo mercado transnacional de mídia. Isto reporta ao caráter populista das mídias de tela e da arte de massa em geral, com sua direta e fácil absorção pela maioria dos consumidores. Esta tendência de popularizar e desdramatizar a comunicação pode ser revertida nos próximos anos ou permanecer como uma característica redutora das mídias de tela. Talvez em um futuro próximo seja possível produzir conteúdo audiovisual sem a necessidade de recorrer a simplificações restritivas. Todavia, se por um lado os momentos de contemplação desinteressada e a conseguinte sensação de prazer estético produzido pelas mídias de tela são, se não raros, ainda precários, por outro a música e os Compassos Chave oferecem uma compensação invisível e efetiva para transpor os fossos semânticos deixados pelas Imagens Chave e pela narrativa falada da mídia de tela.

## REFERÊNCIAS

- ABERCROMBIE, Nicholas; LONGHURST, Brian. **Audiences: a sociological theory of performance and imagination**. London: SAGE Publication Ltd, 1998.
- ADORNO, Theodor; EISLER, Hanns. **Composing for the films**. New York: Oxford University Press, 2007.
- BINDAS, Kenneth J. (Ed.). **American's musical pulse: popular music in Twentieth-century society**. Westport, CT: Praeger, 1992.
- BLAUKOPF, Kurt. **Musical life in a changing society**. Traduced by David Marinelli. Portland, Or: Amadeus Press, 1992.
- BOCCIA, Leonardo. Do imaginoso em música: o caso “Kill Bill Vol. 1”. In: DALMONTE, Fernando Edson. **Diálogos possíveis**, ano 5, n. 1, p 123-140, jan - jun, 2006.
- BOCCIA, Leonardo. Música no encontro das culturas: uma introdução à temática da música em culturas diversas. In: ALVES, Paulo César. **Cultura. Múltiplas leituras**. Bauru: Edusc, 2010. p. 255-318.
- BOULANGER, Richard (Ed.). **The Csound Book: perspectives in software synthesis, sound design, signal processing and programming**. United States of America: Massachusetts Institute of Technology, 2000.
- BOURDIEU, Pierre. **Distinction: a social critique of the judgment of taste**. Cambridge, MA: Harward University Press, 1984.
- BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. Porto Alegre: Zouk, 2007.
- BRYANT, Jennings; OLIVER, Mary Beth. **Media effects: advances in theory and research**. New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2009.
- BURNETT, Robert. **The global jukebox: the international music industry**. London: Routledge, 1996.
- CANTRIL, Hadley. **The invasion from Mars: a study in the psychology of panic**. Princeton N.J.: Princeton University Press, 1940.
- CHION, Michel. **Audio-vision: sound on screen**. New York: Columbia University Press, 1994.

COPE, David. **The algorithmic composer**. Madison, WI: A-R Editions, Inc., 2000.

DEAN, Roger T. **The Oxford handbook of computer music**. New York: Oxford University Press, Inc., 2009.

ELIAS, Norbert. **The civilizing process: sociogenetic and psychogenetic investigations**. Oxford: Blackwell publishers, 2000.

FRITH, Simon; GOODWIN, Andrew. (eds). **On record: rock, pop, and the written word**. London: Routledge, 1990.

GAROFALO, Reebee. **Rockin the boat: mass music & mass movements**. Cambridge, MA: South End Press, 1992.

HEWITT, Michael. **Composition for computer musicians**. Boston, MA: Course Technology, 2009.

JENKINS, Henry. **Convergence culture: where old and new media collide**. New York: New York University Press, 2008.

KELLISON, Cathrine. **Production for TV and video: a real-world approach**. Oxford: Elsevier, 2006.

KLÜPPELHOLZ, Werner. Musik in Fernsehen. In: SEGEBERG, Harro; SCHÄTZLEIN, Frank. (Org.). **Sound: zur technologie und ästhetik des akustischen in den medien**. Marburg: Schüren, 2005. p 172-183.

LANDINI, Tatiana Savoia. **Jogos habituais: sobre a noção de habitus em Pierre Bourdieu e Norbert Elias**. Campinas: Unicamp Fef, 2007.

LAUGHEY, Dan. **Key Themes in media theory**. New York: Open University Press, 2007.

LÉVI, Pierre. **L'intelligence collective: pour une anthropologie du cyberspace**. Paris: Éditions La Découverte, 1994.

LUDES, Peter et al. **Visual hegemonies: an Outline**. Münster: Lit Verlag, 2005.

LUDES, Peter. **Einführung in die medienwissenschaft: entwicklung und theorien**. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2003.

MATHEWS, Max V. et al. **The technology of computer music**. Cambridge, MA: The MIT Press, 1969.

MATHEWS, Max V.; PIERCE, John R. (Eds.). **Current directions in computer: music research**. Cambridge, MA: MIT Press, 1989.

MÜLLER, Meinard. **Information retrieval for music and motion**.

Heidelberg: Springer, 2007.

NEGUS, Keith. **Producing pop**: culture and conflicts in the popular music industry. London: Edward Arnold, 1992.

SCHÄTZLEIN, Frank. Ton und sounddesign beim fernsehen. In: SEGEBERG, Harro; SCHÄTZLEIN, Frank. (Org.). **Sound**: zur technologie und ästhetik des akustischen in den medien. Marburg: Schüren, 2005. p. 184-203.

PARSONS, Patrick R. **The business of popular music**: a short history. In: BINDAS, Kenneth J. (Ed.). **American's musical pulse**: popular music in Twentieth-century society. Westport, CT: Praeger, 1992.

POYNTON, Charles. **Digital video and HDTV algorithms and interfaces**. San Francisco: Morgan Kaufmann Publishers, 2003.

PUCKETTE, Miller. **The theory and technique of electronic music**. Danvers, MA: World Scientific Publishing Co., 2007.

ROADS, Curtis. **The computer music**. Hong Kong & USA: Asco Trade Typesetting, 1996.

RUSS, Martin. **Sound synthesis and sampling**. Burlington, MA: Elsevier, 2009.

SEGEBERG, Harro; SCHÄTZLEIN, Frank. (Org.). **Sound**: zur technologie und asthetik des akustischen in den medien. Marburg: Schüren, 2005.

SHEPHERD, John; WICKE, Peter. **Music and cultural theory**. Cambridge: Polity Press, 1997.

SHI, Q. Yun; SUN, Huifang. **Image and video compression for multimedia engineering**: fundamentals, algorithms, and standards. Boca Raton: CRC Press, 2000.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. **Hermeneutics and criticism**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

SCHOPENHAUER, Arthur. **The World as Will and Idea** [1883]. Trans. R.B. Haldane and J. Kemp. 3 vols. London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., 1986. p. 331.

WALLIS, Roger; MALM, Krister. Patterns of change. In: FRITH, Simon; GOODWIN, Andrew. (eds). **On record**: rock, pop, and the written word. London: Routledge, 1990.

WERTHAM, Fredric. **Seduction of the innocent**. London: Museum Press, 1995.

WYATT, Hilary; AMYES, Tim. **Audio post production for television and film**. Burlington, MA: Elsevier, 2005.