

DESAFIOS INTERMODAIS: Leituras da composição somático-digital — culturas e sonoridades

Leonardo Boccia

Introdução

Desafios Intermodais cercam a arena da produção acadêmica. Interação e convergência são chaves mestras na inovação e distribuição do conhecimento em diversas plataformas de mídia. O ato somático de compor, considerado aqui como ação psicofísica de colher e produzir signos fora do ambiente digital se completa com a digitalização dos mesmos por meio da linguagem binária dos computadores. Alimentados por hipertextos, imagens, imagens em movimento, gestualidade, som, música, simulações em 3D, telas tácteis, múltiplos sensores interativos, e outras possíveis combinações, essas criações saem do papel e alcançam mais plataformas de mídia e, ao mesmo tempo, modificam intensamente culturas e hábitos na contemporaneidade.

Para Jenkins (2009): “Estamos realizando essa mudança primeiro por meio de nossas relações com a cultura popular, mas as habilidades que adquirimos nessa brincadeira têm implicações no modo como aprendemos, trabalhamos, participamos do processo político e nos conectamos com pessoas de outras partes do mundo” (p. 51). Além disso, surgem implicações que interessam diretamente à Universidade em seus currículos, bem como a produção acadêmica como um todo.

Considerada ação efetiva para alcançar novo patamar de conhecimento, a interdisciplinaridade leva à interação de grupos de pesquisa e estudiosos em

áreas distintas do saber. Grande parte desse conhecimento foi tradicionalmente transposta para textos e distribuída em formato de livros. Atualmente, o livro resulta das digitalizações de textos que, além de imagens, pode conter referências e endereços eletrônicos de sítios na Internet, para acessar vídeos, músicas, gravações de textos, entre outros elementos intermodais.

Portanto, o livro assume posição estratégica que favorece a convergência e se qualifica como meio de múltiplas vias de comunicação. A composição intermodal tem como parte essencial a publicação do texto escrito interligado a outros modos possíveis para alcançar a diversidade cultural dos indivíduos dentro e fora da Universidade. Esses *modi* podem ser lidos, ouvidos, vistos, combinados, revistos e retocados por todos os que participam dessas leituras-decodificações e oferecem a possibilidade de inovar o diálogo entre gerações de estudantes e professores.

Descrição dos termos

Multimodalidade/ Intermodalidade

Apesar do crescente interesse nos sistemas multimodais, em geral, persiste certa confusão sobre o que é de fato multimodalidade. Esta descrição de multimodalidade não pretende esgotar o leque de combinações possíveis, no entanto se torna necessária para definir melhor os demais termos e conceitos deste artigo.

Com o termo multimodalidade entendemos as combinações de fala, texto, hipertexto, áudio, gestos, desenhos, imagens, imagens em movimento, processamento de imagem, simulações em 3D e outras modalidades (*modi*) de expressão e elaboração de sistemas interativos. Para as composições intermodais, entretanto, basta alternar dois *modi* distintos, como: texto e imagens, imagens e som ou ainda, a gravação áudio de um texto; combinações feitas de poucos *modi* interligados e essa interação modal pode se dar em níveis diversos de complexidade; deste tópico detalharemos alguns critérios básicos a seguir.

A combinação de mais modalidades de comunicação é aqui considerada multimodal. Algumas combinações multimodais são mediadas por equipamentos eletrônicos, mídias de telas e computadores. A interação humana com computadores e sistemas de processamento de sinais leva à criação de novas formas expressivas de comunicação, em que a dimensão geralmente discursiva do texto se funde às modalidades não-discursivas das imagens, sons e gestos.

O conceito de multimodalidade é considerado essencial para estudiosos de outras disciplinas. Por exemplo, Gunther Kress, professor de semiótica e educação da Universidade de Londres; com o livro *Multimodality* (2010), entre outras publicações anteriores, desde 1976, elabora conceitos ligados à linguagem e à disciplina da semiótica social para entender e explicar os processos da comunicação contemporânea.

Inspirada principalmente nas ideias de Susanne Langer (1957) e nas teorias de Antonio Damásio (1990, 1994, 2001, 2003), outra linha de pesquisa aborda a questão multimodal como combinação retórica discursiva e não-discursiva, i.e., da simbolização não-discursiva como expressão mais abrangente para fazer sentido do que o texto discursivo em si. Murray (2009) adverte: “Ao invés de considerar a simbolização sendo a primeira comunicação, na ausência de ruído, eu prefiro pensar a simbolização como englobando todos os nossos poderes para criar e manipular significado e emoções através de uma ampla variedade de símbolos, para além da palavra discursiva” (MURRAY, 2009, p. 12-13).¹

Outra valiosa contribuição sobre procedimentos intermodais pode ser lida no artigo de Cynthia Selfe (2009) nele, a autora chama a atenção para a dimensão audível (*aurality*) como modalidade pouco explorada na composição acadêmica:

Meu objetivo final em explorar *aurality* como um caso em questão não é fazer um / ou argumentos para sugerir que devemos prestar mais atenção à *aurality* do que à escrita. Em vez disso, eu sugiro que precisamos prestar atenção para ambas, e para outras modalidades de compor, também. Espero encorajar os professores a desenvolver uma compreensão cada vez mais sensata de toda uma gama de modalidades e recursos semióticos em suas atribuições e, em seguida, para fornecer aos alunos as oportunidades de especialização em desenvolvimento, com todos os meios disponíveis de persuasão e de expressão, de modo que possam trabalhar como cidadãos alfabetizados em um mundo onde as comunicações atravessam fronteiras geopolíticas, culturais e linguísticas e que

¹ Rather than consider symbolization to be primarily communication in the absence of noise, I prefer to think of symbolization as encompassing all of our powers to create and manipulate meaning and emotions through a wide variety of symbols beyond the discursive word (MURRAY, 2009, p. 12-13).

sejam enriquecidos ao invés de diminuídos pela dimensionalidade semi-ótica (SELFE, 2009, p. 618).²

Como parte integrante do artigo, à página 619, Selfe convida o leitor a deixar o texto e visitar um site na Internet, em que estão disponíveis arquivos de música e falas gravadas em MP3: <http://people.cohums.ohio-state.edu/selfe2/ccc/>. Os exemplos áudio integram-se e complementam o artigo de Selfe e, de fato, os arquivos audíveis e um poema gravado transformam o escrito em documento intermodal de extrema sensibilidade e criatividade, além de enriquecer as ideias da autora e a interação multissensorial dos estudantes e demais interessados. Essa dimensão audível, ainda pouco explorada em sala de aula e na composição de trabalhos acadêmicos, é considerada central em nossos estudos e precisa ser desenvolvida em ensaios e experimentos acadêmicos.

As Chaves Audíveis³ merecem ser estudadas, selecionadas, gravadas e distribuídas na Internet ou em gravações anexas aos textos e a composição intermodal ser parte do dia-a-dia de estudantes e professores. Chaves Audíveis são arquivos sonoros interligados com os estudos acadêmicos e podem ser produzidos, gravados e selecionados, mas se configuram principalmente em ações educativas conscientes, para ensaiar a dimensão multissensorial, na construção-composição de documentos intermodais e na apresentação de estudos realizados durante os diversos cursos.

Complexidade intermodal

O desenvolvimento das artes e os avanços da tecnologia propiciam novos conceitos estéticos, poéticos, sensoriais, técnico-sintéticos, de manipulação

2. My ultimate goal in exploring aurality as a case in point is not to make an either/or argument—not to suggest that we pay attention to aurality *rather than* to writing. Instead, I suggest we need to pay attention to *both* writing and aurality, and other composing modalities, as well. I hope to encourage teachers to develop an increasingly thoughtful understanding of a whole range of modalities and semiotic resources in their assignments and then to provide students the opportunities of developing expertise with *all available means* of persuasion and expression, so that they can function as literate citizens in a world where communications cross geopolitical, cultural, and linguistic borders and are enriched rather than diminished by semiotic dimensionality (SELFE, 2009, p. 618). Disponível em: <www.carrielamanna.com/E501online/Selfe_original.pdf> acessado em maio de 2011.

3. As Chaves Audíveis incluem ícones de som, efeitos de espaçamento sonoro, passagens melódicas, ambiente acústico e uma infinidade de recursos semióticos audíveis a serem selecionados e analisados para os exercícios da composição intermodal.

somática e de digitalização para leitura ao computador. “... na realidade, quanto mais as artes se desenvolvem tanto mais dependem uma das outras” (FORSTER, 1927 apud EISENSTEIN, 2002, p. 51). No seu livro “O sentido do filme”, no terceiro capítulo, Sergei Eisenstein traz de volta o diálogo dos processos de hibridação nas artes. As ideias elaboradas por Eisenstein em sua teoria do cinema mostram apurada percepção em relação aos meios usados para compor uma obra cinematográfica. Ele se propõe a examinar as novas tarefas, métodos e dificuldades propostas pelo cinema sonoro. E, em suas reflexões, Eisenstein propõe questionamentos que por definirem a essência da montagem cinematográfica, apesar de todas as metamorfoses de mídia ao longo das décadas recentes, continuam atuais.

A tecnologia transforma os procedimentos de produção e traz novos resultados na elaboração das linguagens. Por meio da digitalização de imagens, som e texto, transforma-se sensivelmente a qualidade das gravações e das reproduções. Mas, o que a tecnologia mal pode resolver, é a medição das irregularidades dos sentidos ou filigranas das medidas e decisões pessoais tomadas por cada artista na composição/interpretação de uma obra de arte. A complexidade interpretativa humana é feita de sofisticadas combinações sensoriais, variáveis segundo a ousadia criativa do artista: “Não se deve haver limites arbitrários à variedade dos meios expressivos que podem ser usados pelo cineasta” (EISENSTEIN, 2002, p. 52). Os fenômenos audiovisuais deverão, portanto, ser analisados de forma abrangente contemplando as diversas combinações intermodais.

Segundo Eisenstein, “devemos ter plena consciência dos meios e dos elementos através dos quais a imagem se forma em nossa mente” (*Ibid.*, p. 53). Para isso, ao analisarmos obras clássicas torna-se importante observar as anotações do processo de criação e as primeiras impressões do artista envolvido naquele processo criativo. Para explicar suas ideias e mais especificamente o conceito de *montagem vertical*, Eisenstein volta-se para a prática constitutiva do filme “Alexandre Nevsky” (1939). Assim como Stanislavski para o teatro, na montagem do filme, Eisenstein se remete às analogias com a partitura orquestral e afirma que da imagem de partitura orquestral para a da partitura audiovisual é necessário adicionar uma “pauta” de imagens visuais. Seguindo suas próprias leis, essa pauta acompanha o movimento da música e essa estrutura de montagem “polifônica”, segundo o autor, pode ser extraída da experiência com o cinema mudo.

Foi exatamente este tipo de “colagem”, além de tudo complicada (ou talvez simplificada?) por outra linha — a trilha sonora —, que tentamos obter em *Alexandre Nevsky*, especialmente na sequência dos cavaleiros alemães que atacavam avançando no gelo. Aqui as linhas *da tonalidade do céu — nebuloso ou limpo*, do *ritmo* acelerado dos cavaleiros, dos rostos em primeiro plano e dos planos de conjunto, a estrutura *tonal* da música, seus *temas*, seus *ritmos*, seus *tempi* etc. — criaram uma tarefa não menos difícil do que a da sequência muda acima. Muitas horas foram gastas para fundir estes elementos num todo *orgânico* (EISENSTEIN, 2002, p. 56).

As ideias de Eisenstein quanto à montagem do filme “em música” se reportam aos *tempi* musicais-afetivos em relação às imagens e revelam ainda as relações entre tonalidades nebulosas ou limpas do céu com a estrutura tonal da música, seus temas, seus ritmos. De fato, a relação entre os elementos sonoros e visuais se processa por parâmetros de reflexão e vibração e favorece o amálgama ou seu contrário, entre outros matizes. Neste caso, o todo *orgânico* a que Eisenstein se refere não é necessariamente um todo unânime ou consonante. Neste sentido, a montagem polifônica pode ser entendida como uma montagem “ponto contra ponto”, em que linhas independentes realçam as qualidades estéticas do filme e dos sonsidos.

A interação de *tempi* e *modi*, de imagens e sonsidos, essa (des-) sincronização em busca do amálgama — de um todo orgânico —, seja este consoante ou dissonante, simétrico ou assimétrico, agradável ou não, é a chave procurada por cada compositor. Uma chave sempre mais personalizada, reveladora de tipos e estilos diversos de composição, com que se torna possível qualificar as diversas composições intermodais. Todavia, são ainda possíveis simples colagens de elementos visuais e sonoros, nas quais trechos de músicas compostas para outro contexto acompanham imagens e imagens em movimento sem maiores preocupações, i.e., quando fatores de concordância de gêneros e/ou casualidade combinatória dominam a interação dos *tempi* e *modi*. Portanto, a discussão acerca da complexidade dos níveis de interação é uma constante fundamental e as tentativas de descobrir novas combinações intermodais podem levar o autor a concepções intelectuais contrastantes.

Concordância de gêneros

A música pode acompanhar imagens, imagens em movimento, composições visuais, vídeos ou encenações ao vivo, entre outras combinações intermodais pela justaposição de várias passagens musicais, mesmo de épocas distintas ou de compositores diversos. Isto pode resultar em concordância de gêneros ou casualidade combinatória como discutido em outro artigo de minha autoria, no qual analisei a trilha sonora do filme “Kill Bill vol. 1” de Quentin Tarantino.⁴ Na maioria dos casos, a música para o filme acompanha a ação no plano de fundo, contudo, em alguns filmes, o tipo de música escolhido pode enfatizar a maioria dos planos filmicos e se tornar dominante assumindo o primeiro plano.

De acordo com Donnelly (2005), para o filme “The Shining” (O Iluminado) (1980), uma adaptação do romance de Stephen King, a escolha do diretor Stanley Kubrick traz a música para o primeiro plano. Muitas partes da trilha sonora de “O Iluminado” são trechos de composições de música erudita, criadas para serem apreciadas em salas de concerto como obras de arte em si. Para esse filme, além da partitura original de música eletrônica composta por Wendy Carlos e Rachel Elkind, o diretor, em busca de uma interação efetiva, entrelaça as imagens de terror do filme com trechos de músicas dos compositores clássicos modernistas Béla Bartók, György Ligeti, Krzysztof Penderecki, entre outros. Com isso, muitas combinações sonoras usadas em suas músicas pelos compositores citados favorecem o gênero do filme de terror. Não propriamente o efeito de sons onomatopéicos que parecem recorrer nessas composições reforçam o suspense e o terror das cenas, mais do que isto: os fatores de tensão e de surpresa das combinações sonoras, pouco conhecidas pela maioria dos espectadores-ouvintes, marcam a ação fílmica com vigor visceral, assim como imaginado por Stanley Kubrick.

Nesse filme de Kubrick, a concordância de gêneros resultaria de fatores como tensão e surpresa de composições pouco conhecidas pela maioria dos espectadores-ouvinte, com ênfase em caracteres sonoros da orquestração modernista. Apesar disso, o conteúdo dessas orquestrações não pode ser comparado meramente a efeitos de terror e suspense, essas novas combinações or-

4. BOCCIA, Leonardo. Do imaginoso em música: o caso “KillBill Vol. 1”. In DALMONTE, Fernando Edson. Diálogos Possíveis, ano 5, n.1 p 123-140, jan.-jun., 2006. Disponível em: <<http://www.faculdaDESocial.edu.br/dialogospossiveis/artigos/8/09.pdf>>.

questrais são, de fato, pouco conhecidas e isto reforça a sensação imponderável do incógnito.

As músicas escolhidas para essa composição intermodal de Kubrick, especialmente aquelas dos compositores modernistas com combinações orquestrais surpreendentes, estão disponíveis na Internet: no You Tube é possível escutar as obras dos compositores acima citados selecionando “The Shining Soundtrack”.⁵

Novos formatos para documentos acadêmicos

Os avanços tecnológicos parecem alcançar as Universidades em muitas regiões do Mundo. Apesar da exclusão digital que atinge milhões de pessoas, mesmo nos países industrializados, a produção de documentos acadêmicos vem se transformando. As apresentações em seminários e congressos já não são exclusivamente lidas e, na medida em que equipamentos multimídia foram disponibilizados em auditórios e sala de aula, novos formatos foram se firmando. Aplicativos para computador permitem projetar o texto digitalizado para uma tela, do mesmo modo, tudo que pode ser digitalizado passa a ser visto e ouvido em diversas plataformas de mídia. Imagens, músicas, vídeos e trechos de filmes passam a integrar o texto original e o artigo digitalizado é adaptado para apresentações intermodais.

Contudo, os novos formatos para documentos acadêmicos se encontram ainda em fase inicial de experimentação e distantes de alcançar originalidade intermodal. Esses documentos acadêmicos apresentados por computador e projetor multimídia resultam da colagem de textos com imagens, vídeos, sons e músicas disponíveis na Internet, além de outros arquivos correlacionados, raramente originais ou produzidos pelo próprio autor. Mas, considerando que muitos textos analisam a produção audiovisual e o cinema, além de discutir textos de estudiosos, cujas fotos estão disponíveis na Internet, esse procedimento de apropriação dos arquivos áudio e visuais é considerado normal.

Com desafios intermodais, imagino a criação original de cada parte que compõe o documento, com a criação de imagens e desenhos, assim como sono-

ridades e músicas próprias para cada composição. Aqui, estaria em jogo a criatividade do autor e suas tentativas de interagir com os elementos propostos no texto, mesmo em se tratando de temas conhecidos; uma releitura das fontes na tentativa de recompor o texto pela interação dos *modi*.⁶ Já é possível notar diferenças nas composições das diversas apresentações multimídia. Nas laminas do *Microsoft Power Point* e de outros aplicativos podem ser apresentadas desde a simples colagem de um texto até sequências de elementos visuais e sonoros em movimento, arquivos que podem atingir originalidade.

Assim como para um livro, as composições intermodais precisam de tempo para ser produzidas. Com a seleção e entrelaçamento de suas partes, em fase avançada, os arquivos intermodais podem ganhar dimensão estética favorável a sua apresentação pública, facilitando assim a transmissão do conteúdo e dados de pesquisa. A apresentação deverá ainda ser favorecida por boa infraestrutura, equipamentos e tecnologia de ponta, condições acústicas adequadas e uma excelente atuação dos expositores.

De acordo com Edward Said (1994): “os intelectuais são indivíduos com vocação para a arte de representar, seja escrevendo, falando, ensinando ou aparecendo na televisão” (p. 27), mas a maioria tem pouca prática em representar, por vezes, alguns procuram cursos de dicção ou de artes cênicas para melhorar o desempenho em público. Muitos trabalhos acadêmicos apresentados publicamente se desvalorizam por falta de cuidados com a produção dos eventos, que frequentemente acontecem em auditórios inadequados, projetados sem maiores investimentos no tratamento acústico do espaço cênico. Por considerar a audição uma dimensão em segundo plano e dando maior ênfase ao visual, a parte audível é desvalorizada; muitos esquecem as conexões áudio, os cabos, a regulagem do volume, os alto-falantes e os constrangimentos na hora da apresentação são frequentes.

Os novos formatos de documentos acadêmicos trazem a dimensão audível para frente, i.e., o áudio se torna indispensável e a reprodução da fala carece dos cuidados acústicos que permitem a inteligibilidade do texto. Além disso, as reflexões e reverberações⁷ da voz na sala de aula causam, ao longo do tempo, esgotamento físico e falta de atenção por parte dos estudantes, embora não estejamos acostumados a atribuir esse cansaço à falta de conforto acústico

5. As obras de, Béla Bartók, György Ligeti e Krzysztof Penderecki para o filme estão disponíveis em: <<http://www.youtube.com/watch?v=Pz8NiKQA3u4>>, <<http://www.youtube.com/watch?v=GN0Vqog6DqI>> e <http://www.youtube.com/watch?v=VG5aNAe_p1Y>, acessado em maio de 2011.

6 A produção de documentos intermodais originais depende principalmente da atividade interdisciplinar e da atuação de membros dos grupos de pesquisas; estudantes e professores de áreas distintas do conhecimento.

7 Ver também: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Reverbera%C3%A7%C3%A3o>>, acessado em junho de 2012.

nas salas de aula e nos auditórios. Este extremo desconforto acústico é também comum em grandes centros urbanos, onde o problema do ruído é considerado insolúvel e, portanto, mal inevitável na vida das grandes cidades. Sabe-se, entretanto, que o nível de decibéis em poucas metrópoles do mundo vem sendo controlado constantemente e os excessos punidos severamente.

A preocupação ecológica para com o lixo sonoro esparramado por todos os cantos em muitas cidades caóticas do mundo poderia evitar uma geração de deficientes auditivos para os quais as nuances dinâmicas dos sons e da música não fazem menor sentido. Baseado na deficiência auditiva do homem contemporâneo, a intensidade do volume de influentes produções musicais torna-se estrela maior. Para obter o 'Big Sound' almejado, as músicas gravadas passam por processos de mixagem e de pós-produção em que aditivos tecnológicos — os *plug-ins* de compressão, equalização e de contensão das ondas sonoras (*limiter*), entre outros — permitem intensificar o volume dos sons para altíssimos níveis sem resultar em desagradáveis distorções. Compromete-se assim o equilíbrio de uma gama maior e variada da dinâmica musical; o jogo entre o som e o silêncio, sua presença e movimentos orgânicos são profundamente atingidos e outros elementos fundamentais à audição de qualidade são limitados ao poder excessivo do volume.

A cultura do 'Big Sound' compromete a reprodução dos documentos intermodais. Torna-se difícil criar arquivos de refinada camada sonora, pois nas apresentações ao vivo, a reprodução áudio está, na maioria das vezes, muito acima dos níveis recomendados: entre 50 e 60 decibéis.⁸ Em geral, equipamentos de ar condicionado e projetores multimídia produzem grande quantidade de ruído. Com isso, o auditório pode estar acusticamente comprometido e o público a priori prejudicado tendo que seguir uma exposição de dados acadêmicos dividindo a atenção entre o conteúdo exposto e os constantes ruídos de fundo. Uma série de obstáculos atinge os espectadores-ouvintes. Nas universidades, estudantes e professores após curto período de tempo percebem a falta de conforto acústico nas salas de aula, salas geralmente iluminadas sem os devidos cuidados e, apesar de todas essas carências, essas nuances raramente são discutidas.

Portanto, antes de idealizarmos os resultados da reprodução ao vivo dos novos formatos de documentos acadêmicos, a discussão acerca de infraestrut-

tura, condições de trabalho, qualidade de ensino, conforto acústico-visual, entre outros, torna-se prioritária sem, com isso, comprometer a premência em aprimorar documentos acadêmicos intermodais. Novos formatos intermodais podem ser criados e aprimorados ampliando a possibilidade de conquistar a atenção dos presentes no momento da exposição de cada autor e essas apresentações precisam de espaços devidamente projetados que assegurem o conforto necessário à fruição do evento.

Variações somático-digitais

Fora do contexto eletrônico-digital, as experiências somáticas dos indivíduos são compostas de múltiplos modos de comunicação que alcançam seus sentidos. Na recepção e decodificação dos estímulos recebidos, os cinco sentidos dos humanos se alternam segundo a necessidade psicofísica para melhor compreender o que está sendo comunicado. Tocar, cheirar, saborear, ver e ouvir são partes de uma mesma experiência que raramente se processa desvinculada desse concatenamento de sentidos. Ações somáticas são multimodais por natureza e o processamento das informações que alcançam os sentidos é feito de maneira multissensorial para decodificar os estímulos recebidos.

No entanto, transpor resultados dessas interpretações para o contexto eletrônico-digital i.e., transcrever as experiências para um texto digitalizado, por exemplo, significa descrever em detalhes partes dessas experiências somáticas concentrando-se especialmente na visão e nos movimentos dos dedos ao teclado. Na digitalização de textos — a mais recorrente das transposições somático-digitais — a linguagem binária do computador emite pacotes compostos unicamente pelos dígitos 1 e 0, que codificam as letras digitadas. O espaço virtual onde é gravado o texto digitalizado pode receber mais dados digitais de imagens ou reproduzir sonidos, músicas e outros efeitos audiovisuais. Os limites impostos pelo contexto eletrônico-digital cercam o ambiente virtual, onde se simulam experiências somáticas possíveis e/ou impossíveis para imaginar como estas se dariam na realidade. Mas, a transposição dessas simulações virtuais para o espaço físico real e vice-versa, dele para sua codificação em dígitos, mantendo toda complexidade, enfrenta desafios intermodais.

Para Pierre Lévi (2007), na troca de informações, as técnicas de controle das mensagens podem ser classificadas em três grupos principais. Essas ações são: somáticas, midiáticas ou digitais. Nesse contexto, um dos principais desa-

8. Ver também: <http://www.bauru.unesp.br/curso_cipa/4_doencas_do_trabalho/4_ruído.htm>, acessado em junho de 2012.

fios é que: “Uma mensagem somática não é jamais *reproduzida exatamente* por meio de técnicas somáticas (...) o produtor da mensagem somática modula, adapta, faz variar continuamente o fluxo de signos do qual ele é fonte” (LÉVI, 2007, p. 51).

Das adaptações somáticas gravadas no ambiente digital, o autor da composição intermodal poderá reproduzir inúmeras cópias e transportá-las para outros espaços virtuais em vários formatos de mídia. “As mídias fixam, reproduzem e transportam as mensagens em uma escala que os meios somáticos jamais poderiam atingir.” (*Ibid.*, p. 52). Contudo, nessa transposição perdem-se pesos e características da ação somática; corpo e espaço arquitetônico. No ambiente virtual, sonoridades e acústica resultam de simulações calculadas por sofisticados algoritmos, com os quais é possível reproduzir o impacto dos sons em espaços de tamanho diferente. Mas, apesar do impressionante impacto acústico reproduzido por sofisticados sistemas *surround* de áudio das salas de cinema, onde os sons literalmente ‘cercam’ os espectadores-ouvintes por todo lado, a dimensão somática da representação ao vivo não será a mesma. Com isso, conquista-se uma dimensão hiper-real, na qual é possível reproduzir simulações digitais que vão para além das possibilidades somáticas de produção.

A informática é uma técnica molecular, pois não se contenta em reproduzir e difundir as mensagens (o que, aliás, faz melhor que a mídia clássica), ela permite sobretudo engendrâ-las, modificá-las à vontade, conferir-lhes capacidade de reação de grande sutileza, graças a um controle total de sua microestrutura. O digital autoriza a fabricação de mensagens, sua modificação e mesmo a interação com elas, átomo de informação por átomo de informação, *bit por bit* (LÉVI, 2007, p. 53).

As variações somático-digitais estão em constante movimento. Os cálculos sensíveis que o corpo humano é capaz de processar sem a extensão da mídia digital sacodem o espaço físico e deixam testemunho na arquitetura milenar, nas artes e na mídia clássica das gravuras e da imprensa. Mas, a qualidade e o barateamento dos equipamentos de mídia digital fascinam por suas características hiper-reais. O trânsito entre ambientes distintos de atuação e interação somático-digital revela novas formas de composição dos documentos acadêmicos e os desafios intermodais impõem mudanças de hábitos na disputa acirrada por novos territórios. A capacidade de inovar os documentos acadêmicos é, ao mesmo tempo, ligada à superação dos limites impostos pelo uso de arqui-

vos preexistentes e disponíveis em rede utilizados para imitar, citar, enfeitar e menos para compor e inovar.

Conclusão

Na inovação da produção acadêmica, o diálogo e a flexibilidade interdisciplinar são chaves mestras. As disputas para conquistar mais espaço e novos territórios encontram no ambiente virtual uma arena de combate feroz. Luta-se contra gigantes — coronéis do ciberespaço — que se apropriaram do ambiente tecnologicamente controlado fechando acordos coercitivos que favorecem as poucas e hegemônicas companhias de mídia e seus milionários proprietários. As referidas chaves mestras poderiam ser uma alternativa à retórica da convergência. Na arena do ciberespaço, a originalidade e propriedade intelectual ainda fazem a diferença. Com isso, a criação de documentos intermodais originais, produzidos por estudiosos em seus grupos de pesquisa, resultaria do esforço coletivo de criar, selecionar, transferir para arquivos analógico-digitais e distribuir informações e dados de pesquisa superando os limites impostos pela apropriação, uso e divulgação contínua de arquivos produzidos em outro contexto e disponíveis em rede.

Em outras palavras, atitudes criativas, que se configuram como complexas e estafantes, podem modificar o quadro atual da imitação e falta de inovação. As universidades são território ideal para o fomento de ideias criativas, contudo, perdemos boas oportunidades lutando contra a infraestrutura irregular, a falta de laboratórios e a carência de grupos interdisciplinares produtivos, além da pouca solidariedade entre os pares. Desafios intermodais poderão favorecer o exercício criativo na inovação da produção acadêmica e, apesar das dificuldades, os resultados dessas interações pode ainda fazer a diferença.

REFERÊNCIAS

- DONNELLY, Kevin. *The spectre of sound: music in film and television*. London: British Film Institute Publishing, 2005.
- EARLMANN, Veit. *Hearing cultures. Essays on sound, listening and modernity*. New York: Berg publishers, 2005.
- EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- JENKINS, Henry. *Cultura da convergência: a colisão entre os velhos e novos meios de comunicação*. Tradução Susana Alexandria. – 2a ed. – São Paulo: Aleph, 2009.
- LÉVI, Pierre. *Inteligência coletiva. Por uma antropologia do ciberespaço*. São Paulo: Edições Loyola, 2007.
- SAID, Edward. *Representações do intelectual*. São Paulo: Companhia das letras, 2005.
- SELFE, Cynthia L. The Movement of Air, the Breath of Meaning: Aurality and Multimodal Composing. In: *College Composition and Communication*, Urbana, Illinois: 60(4): 611-663, 2009.
- STERNE, Jonathan. *The audible past. Cultural origins of sound reproduction*. USA: Duke University Press, 2005.

O USO DE MÚLTIPLAS PLATAFORMAS MIDIÁTICAS PARA A CONSTRUÇÃO DE PROJETOS COLABORATIVOS: uma análise do caso hitRECORD.

Natalia Coimbra de Sá

Introdução

O presente artigo busca discutir o papel que o ator, produtor e diretor americano Joseph Gordon-Levitt, criador do projeto hitRECORD, desempenha nas mídias sociais como moderador de uma comunidade que surgiu ao redor de um projeto pessoal paralelo à sua carreira na indústria do cinema. A análise aqui apresentada é baseada em entrevistas gravadas ou publicadas por diversos jornalistas e canais de mídia e coletadas através da internet¹. Nestas, ele pesso-

1. As entrevistas consultadas, no decorrer do texto, aparecem citadas pelo nome da publicação e jornalista responsável. Todas foram acessadas *online* entre agosto e dezembro de 2011. Elas incluem: USA Today - "Shorts: Joseph Gordon-Levitt's Sparks" por Anthony Breznican em 24/01/2009. Disponível em: <<http://content.usatoday.com/communities/livefrom/post/2009/01/61858844/1>>. Wired - "Joseph Gordon-Levitt Feels Like a Natural Woman" por Scott Thill em 18/08/2010. Disponível em: <<http://www.wired.com/underwire/2010/08/joseph-gordon-levitt-hitrecord>>. Time Magazine - "Profiling Joseph Gordon-Levitt: The Crowd-Sourced Version" por Joel Stein em 18/09/2011. Disponível em: <<http://www.time.com/time/arts/article/0,8599,2093273,00.html#ixzz1h87XAW8j>>. BlackBook Magazine - "Introducing the Many Faces of Joseph-Gordon-Levitt" por Nick Haramis em 20/09/2011. Disponível em: <<http://www.blackbookmag.com/movies/introducing-the-many-faces-of-joseph-gordon-levitt-1.24711>>. KROQ Radio - "Joseph Gordon-Levitt's HitRECORD Comes To The Orpheum" por Casey (Equipe de Redação) em 05/10/2011. Disponível em: <<http://kroq.radio.com/2011/10/05/joseph-gordon-levitts-hitrecord-comes-to-the-orpheum>>. The New York Times Style Magazine - "The Author as Your Average Joe" por Stephen Heyman em 28/11/2011. Disponível em: <<http://tmagazine.blogs.nytimes.com/2011/11/28/the-author-as-your-average-joe>>. Los Angeles Times - "Interview: Joseph Gordon-Levitt on *The Tiny Book of Tiny Stories*" por Yvonne Villarreal em 05/12/2011. Disponível em: <<http://latimesblogs.latimes.com/>>