



O som que se faz ver das rádios comunitárias da web¹

Gisele Sayeg NUNES FERREIRA²
Pontifícia Universidade Católica (PUC-SP), São Paulo, SP
Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, SP

RESUMO

Este trabalho busca compreender a construção de *imagens em som* a partir das espacialidades e visualidades engendradas pelo som de uma RadCom com transmissão simultânea pelo espectro eletromagnético e pela *web*. O estudo assenta-se nas categorias epistemológicas de análise da construtibilidade da imagem (visualidade e visibilidade) propostas por FERRARA (2008a; 2008b; 2007). Parte ainda da noção de que a justaposição de formatos de mídia existentes cria uma linguagem visual híbrida de imagens em movimento (MANOVICH: 2008), essencialmente sinestésica – na qual a programação radiofônica passa a ser concebida para *ser ouvida em sendo vista*.

PALAVRAS-CHAVE:

Imagem em som – espacialidade – visualidade – visibilidade – Rádio comunitária.

O espaço como organismo

Este trabalho busca compreender a construção de *imagens em som* e *sons em imagens* por emissoras comunitárias com transmissão tanto pelo espectro eletromagnético como pela *web*, a partir da análise das espacialidades e visualidades que são geradas pelo som. Como recurso metodológico, foi selecionada a Rádio Poléia FM, autorizada pela Lei 9.612/98 a operar na cidade de Palestina, distante em torno 500 quilômetros de São Paulo, capital. Para apreender a complexidade de construção das imagens deste som que se faz ouvir/ver – sejam as *imagens sonoras* geradas pela programação via dial, sejam as *imagens em som* que se articulam a partir da presença das emissoras na *web* –, a análise utiliza como suporte as categorias de visualidade propostas por FERRARA (2008a), entre as quais a tecnicidade, a reproduzibilidade, a tradução, o hibridismo, a temporalidade e a própria espacialidade.

A partir desta perspectiva, o artigo reflete sobre a possibilidade dessas *imagens em sons* não mais se constituírem apenas na soma ou simples “colagem” de linguagens e de veículos, mas levarem à conformação de uma nova linguagem: uma *linguagem sonora híbrida de imagens em movimento* (MANOVICH, 2008), essencialmente sinestésica.

¹ Trabalho apresentado no GP Rádio e Mídia Sonora do IX Encontro dos Grupos/Núcleos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Jornalista, mestre em Ciências da Comunicação pela ECA-USP, doutoranda em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, professora do curso de Rádio e TV na Universidade Anhembi Morumbi, email: gisele.sayeg@gmail.com.



Partimos do entendimento do espaço como organismo, perceptível como linguagem na medida em que se manifesta por meio de signos e atua nas relações comunicativas. Nesse sentido, é espacialidade, ou seja, espaço experimentado e vivenciado, portanto, fluido e imprevisível; transformado em ambiente e marcado pelas semioses, portanto sempre em construção, sempre em processo. Dessa forma, refletir sobre espacialidades exige mais do que simplesmente constatar e descrever suas características: exige a tarefa de identificação e compreensão das relações que emergem *entre* comunicação e cultura, que não mais podem ser abordadas isoladamente, uma vez que, na contemporaneidade, se fazem mais e mais complexicamente integradas.

a espacialidade constitui a representação do espaço e sua semiótica permite entender o modo como, em espacialidade, o espaço se transforma em lugar, não físico, mas social, onde se abrigam a comunicação e a cultura nas suas dimensões históricas, sociais e cognitivas. Assim sendo, o estudo desse espaço “entre” supõe oferecer outra contribuição para a história da cultura, que vai da plasticidade do material à ilusão da imagem, e para a história da comunicação, que vai da mensagem que justifica relações humanas e sociais ao vínculo que, se transformando em mediatização, considera a transmissão que depende do modo como a comunicação se organiza e cria outros ambientes sociais ou os transforma radicalmente, criando-lhes contextos e ambientes específicos. (FERRARA, 2008b: 13)

Enquanto experiência do mundo, o espaço pode ser apreendido a partir de três categorias distintas, mas dialeticamente imbricadas, pois, na medida em que dialogam, são complementares e se influenciam mutuamente: a própria espacialidade, a visualidade e a comunicabilidade. A espacialidade não existe fora do eixo cultural, o que torna obrigatório pensar a cultura e o modo como a cultura se comunica. (FERRARA, 2007) É da relação entre espacialidade com a visualidade que nos defrontamos com o “mundo da vida”. Dessa forma, não há espacialidade sem visualidade, assim como não há visualidade sem comunicabilidade. As categorias podem aparecer de modos diferentes conforme as construtibilidades do espaço em proporção, construção e reprodução que, por sua vez, também se constituem “distintas manifestações do espaço para construir espacialidades, visualidades e comunicabilidades”. (FERRARA, 2007: 13)

Visualidades e comunicabilidades são, portanto, categorias, caminhos por meio dos quais é possível apreender as espacialidades que delimitam e traduzem o espaço. A visualidade constitui-se no elemento articulador da espacialidade, pois, sem ela, não se faz comunicação. Ainda que seja predominante, a visão se altera, se complementa, se transforma e se expande diante dos demais sentidos. Por isso, a visualidade não se



restringe apenas ao visual, abrangendo também todos os sentidos: a sonoridade, a tatilidade e a textura, o movimento. E ao se expandir, ultrapassando os limites dos estímulos visuais, leva à construção de uma espacialidade poli-sensorial. (Ibidem: 19) Já a comunicabilidade é uma categoria eminentemente de interação e mediação, na medida em que se apresenta como modo de ver o mundo, funcionando como um elemento de ligação e síntese das duas outras categorias. Assim:

Se a visualidade é um artefato de registro que possibilita o pronto reconhecimento mundo, a comunicabilidade nos permite perceber relações sociais ou surpreender como aquele registro visual e os códigos e suportes que o caracterizam, podem estabelecer profundas alterações nas relações entre os homens e na sociedade que ajudam a construir. (Ibidem: 13)

O contexto: a voz transformada em gesto

A história da visualidade está diretamente ligada à capacidade de entender o mundo que se estrutura a partir das idéias iluministas da modernidade, tendo como parâmetro o conhecimento de base universal, racionalista, onde o progresso é meta a ser necessariamente atingida e a noção de história está previamente traçada. Um mundo naturalmente inteligível, porque historicamente pré-definido a partir das metas já traçadas e plenamente atingíveis. A partir desta concepção, a imagem é uma representação capaz de esgotar o objeto pela sua imitação. Ao se colocar *em lugar de*, a imagem seria uma forma de conhecimento do mundo: portanto, um mundo passível de conhecimento por meio de imagens.

No entanto, nem mimese nem sombra do mundo, a visualidade não é um *a priori*. Ao contrário, ela se constrói mediante cada manifestação da imagem, dependendo, assim, de forma decisiva, da própria experiência do fenômeno. Visualidades distintas conformam imagens distintas que se constituem em modos de inteligibilidade do mundo. Ou seja, a visualidade não é *a imagem*, mas o que se constrói a partir da imagem como vetor do meio comunicativo. Dessa forma, não apenas é *possível* como é *preciso* conhecer por meio das imagens, utilizando algumas categorias fenomenológicas: tecnicidade, reprodutibilidade, tradutibilidade, hibridismo, temporalidade e a própria espacialidade. (FERRARA, 2008a).

A dimensão da visualidade se firma à medida em que se desenvolvem os aparatos tecnológicos da visualidade, sobretudo, a partir da máquina fotográfica, em meados do século XIX. Uma verdadeira revolução cultural na qual “fotografias, filmes, imagens de



TV, de vídeo e dos terminais de computador assumem o papel de portadores de informação outrora desempenhado por textos lineares”. (FLUSSER, 2008: 15) Também o rádio pode ser analisado como um dos dispositivos multiplicadores-reprodutores de imagens, constituindo-se, assim, potente articulador de visualidades e, por conseqüência, dos processos cognitivos que engendram visibilidades.

A forma embrionária de rádio surge em fins do século XIX, como resultado da evolução das pesquisas de transmissão de sinais telegráficos (com e sem fios). Sistema de comunicação que advém da junção de sinais sonoros e visuais, o rádio pode ser definido, essencialmente, como um dispositivo de transmissão de sons à distância, sem fios, por meio de ondas eletromagnéticas, portanto, uma “tecnologia intelectual destinada ao ouvido” (MEDITSCH, 1999), que se realiza a partir de sons, música, efeitos sonoros, silêncio, palavras, manipulação técnica. A visualidade que o estrutura é o das *imagens sonoras*, resultado da articulação de signos sonoro-verbal e sonoro-musical, tendo como dois fatores constituintes a Oralidade (som fonético) e a Sonoridade (efeitos sonoros). (JOSÉ e SERGL, 2006)

Alguns momentos distintos podem ser identificados no uso cultural do veículo, todos imbricados em maior ou menor escala. Nos primórdios da radiodifusão, quando das primeiras experiências com transmissão de som sem fio por ondas eletromagnéticas, o rádio ainda era visto apenas como um meio de comunicação de um ponto a outro (sobretudo, para fins militares e comerciais), ou seja, como mera extensão do telégrafo sem fio. Visto nessa perspectiva, a comunicabilidade que se conforma nesse primeiro momento faz uso do espaço público (o espectro) para transportar informações por enquanto muito ligadas ao interesse privado, no sentido de quase particular. Os aparelhos receptores ainda não tomaram de assalto o ambiente doméstico e, de certa forma, ainda estão abertas à experimentação pública³. As imagens sonoras⁴ que se deslocam sem fio de um ponto a outro precisam, necessariamente, estar desprovidas de planos e volumes, de qualquer assimetria ou justaposição que possa incorrer em riscos de compreensão ou desvios de interpretação da mensagem. A comunicabilidade é, portanto, centralizada e expositiva. Temos nesse momento, uma visualidade de exponibilidade muito mais ligada à figura do que à própria imagem. Os sinais em

³ Atente-se que até meados da primeira década do século XX o uso do espectro eletromagnético ainda não havia sido regulado, o que abria a possibilidade, em várias partes do mundo, de que qualquer pessoa pudesse transmitir e realizar experimentos com transmissão sem fio.

⁴ Marconi faz transmissões sonoras em código Morse sem fins por ondas eletromagnéticas desde 1894. Somente em 1906, nos Estados Unidos, Lee de Forest e Reginald Fessenden realizam aquela que ficou conhecida como a primeira transmissão falada do mundo.



código Morse da telegrafia sem fio têm valor de lei, na medida em que são marcados, pré-determinados. São, portanto, mais figurativos do que imagem, justamente porque correspondem a um estereótipo já demarcado e definido culturalmente.

O som que se desloca de um ponto a outro, linearmente e por meio de códigos (portanto, sem curvas, reentrâncias e outras possibilidades de articulações), mantém uma comunicabilidade fortemente centrada na idéia de interação face a face, ainda que se dê à distância: essa comunicação prevê a caracterização de um *outro*, reconhecível, capaz de decodificar a mensagem, e diante do qual é preciso estar quase que “frente a frente” para a sua concretização. A troca comunicativa apresenta um volume (quase) tátil e está centrada na linearidade do verbal.

Foi David Sarnoff, em 1916, quem previu a possibilidade de conversão do veículo em meio de entretenimento, informação e consumo: uma caixa de ressonância instalada no centro da sala que poderia amplificar o mundo. Rapidamente, o instrumento bidirecional (de interação quase que face a face) se transforma em valioso meio de comunicação massivo unidirecional, com mudanças profundas nas imagens geradas e, por conseqüência, nas visualidades engendradas. Ao se desenvolver como veículo massivo (predominantemente de informação e entretenimento), espacialidade, visualidade e comunicabilidade ganham outros contornos. Estrategicamente colocado no centro casa, o rádio se expande e preenche com temas públicos um espaço até então absolutamente privado.

Há profunda diferença entre aquela “imagem simbólica” que marcava o código Morse – e, por extensão, a telegrafia sem fio e os primórdios do rádio –, e a “imagem analógica” que surge a partir da ascensão do rádio também como aparato técnico de reprodutibilidade: essas imagens se reproduzem a partir de agora exclusivamente por meio da imaginação, da possibilidade de realização do imaginário. A visualidade se expande no volume, passando a ser dominada pelas curvas e reentrâncias.

Tomemos como exemplo experiências radiofônicas como “O Vôo Transoceânico”, de Brecht, onde participação do ouvinte é apenas uma das possibilidades de conferir novas dobras e articulações à linearidade do texto. O volume agora incorporado às transmissões, por meio dos recursos de sonoplastia principalmente, supõe desconstruir aquela simetria proporcional que marcava a telegrafia, na medida em que pode se ampliar, distender, conter, apresentar medidas imprevisíveis. Como controlar, ao vivo, o resultado das experiências radiofônicas?



O vínculo comunicativo passa a se dar por meio das imagens produzidas, multiplicadas e combinadas à distância e veiculadas eletronicamente, numa comunicabilidade agora marcada pelo “corpo a corpo”: a imagem sonora (física, porque volumétrica) se desloca pelo espectro e se disponibiliza no aparelho receptor para ser recebida integralmente por um corpo à distância.

O “corpo sonoro” – que nasce a partir da imagem sonora eletrônica – emite valores, costumes, dita moda e comportamentos, produzindo outros corpos, na medida em que é reproduzido pelo próprio corpo do receptor. Esse corpo sonoro radiofônico passa a iluminar os espaços urbanos de troca e mediação, agora transformados em espaços de consumo e espaços consumíveis no âmbito privado. Concentrados no Rio e em São Paulo, os programas de auditório e as radionovelas de emissoras como a Rádio Nacional (RJ) e a Rádio Record (SP), por exemplo, espalham pelo Brasil referências, sotaques, ritmos, ídolos. São esses espaços – vindos à tona graças ao jogo de claro-escuro – que transformam também as cidades em corpos. Nada diferente do que ainda hoje fazem as grandes redes de rádio com jornalismo 24 horas, como CBN e BandNews FM: desde São Paulo, Rio e Brasília, registram a história a partir de pontos de luz jogados sobre as metrópoles. Esses corpos não mais se conectam, mas criam vínculos imponderáveis, impensáveis considerando aquela relação que se realizava face a face.

Da visualidade montada sobre composições (onde a comunicabilidade se compõe das articulações possíveis), caminhamos para o mundo da reprodução, marcada pela linearidade da reprodução em série, da montagem, estruturada em planos e ângulos, e que resgata a mesma linearidade da comunicação impressa. A própria organização da programação radiofônica remete a essa distribuição em linha: os programas se sucedem em uma grade horária planejada, um após o outro, em horários definidos.

Também os avanços tecnológicos pelas quais o veículo passa, sobretudo após a Segunda Guerra Mundial, são fundamentais para se pensar as articulações a partir da perspectiva da reprodutibilidade. O transistor, por exemplo, ao permitir aparelhos receptores cada vez menores, leva à configuração de uma espacialidade mais individualizada e uma linguagem mais íntima do receptor, enquanto os fones de ouvido permitem que cada um faça ressoar internamente toda a sorte de sons. Ouvido humano e dispositivo eletrônico se confundem e o corpo sonoro é *internalizado*. Como verdadeira “extensão do sistema nervoso central”, o rádio permite cada vez mais vivenciar “um mundo particular próprio em meio às multidões”. (MCLUHAN, 2007: 335)



O uso de satélites para transmissão de programas favorece a formação de grandes redes de rádio: a partir de uma única emissora é possível emitir a mesma programação para diferentes regiões do País, padronizando conteúdo, barateando custos, homogeneizando o universo sonoro. A digitalização do som comprime a onda sonora e possibilita o transporte de maior quantidade de informação. A quantidade passa a fazer a qualidade da informação. (MCLUHAN)

Graças à Internet, é possível se conectar e se comunicar, instantânea e simultaneamente, com qualquer canto do planeta sem sair do lugar, veiculando ou apropriando, transformando e sendo transformado por arquivos digitalizados e comprimidos. Os vínculos comunicativos extrapolam os limites corporais e se estabelecem no nível do “mente a mente”: agora é possível trocar informações com quaisquer pessoas sem barreiras, sem limites geográficos ou históricos. Espaço e tempo comprimidos em arquivos numéricos (de zero e um) transportam mais que paisagens e *imagens sonoras*. Vejamos dois exemplos das novas configurações que conteúdos sonoros originalmente veiculados por meio de ondas eletromagnéticas podem assumir na *web*.

O quadro “Que Saudade de Você” é apresentado diariamente, às 14:00 horas, pelo comunicador Eli Correa na Rádio Capital (SP). Apropriados por radio-ciber-ouvintes, versões integrais ou trechos do quadro também podem ser acessados no Youtube. No dial, o timbre de voz de Eli Correa e a sonoplastia que acompanha a narração, geram uma espacialidade e, por conseqüência, uma visualidade que envolvem, fazendo ver. À semelhança de um quadro pictórico, o quadro é uma verdadeira tela, onde Correa vai construindo imagens e tornando visíveis elementos que envolvem a memória, a afetividade, subjetividades de seus próprios ouvintes. Esses elementos só se fazem visualmente concretos a partir do som.

Na *web*, a visualidade volumétrica criada pela sonoplastia expande-se ainda mais e ganha outros contornos: à narração, trilha sonora e efeitos que constroem o objeto sonoro e garantem o sucesso do programa no dial, somam-se imagens fotográficas ou em movimento e textos escritos. A história de amor entre Serginho e Ritinha⁵, por exemplo, traz informações impossíveis de serem compartilhadas originalmente pelo dial: fotos do casal, textos escritos que acrescentam ao que é narrado pelo locutor, etc. Por um lado, as imagens visuais conferem novos sentidos, somam dados, informações, na tentativa de dizer mais do que a narração radiofônica poderia fazê-lo. Por outro lado

⁵ Um exemplo do quadro pode ser acessado em: <http://www.youtube.com/watch?v=kDjRD1VrBfg>.



(ao menos nesse exemplo específico), podem conferir ainda mais linearidade à história, na medida em que parecem engessar em formas rígidas e pré-fixadas imagens sonoras que na transmissão radiofônica original se construiriam, prioritariamente, a partir da imaginação do ouvinte.

O som é, em essência, um espaço liso (DELEUZE e GUATARRI, 1997a), um conjunto contínuo, que só adquire significado quando transformado em unidades discretas, descontínuas, ou seja, quando esse som ganha um enquadramento que lhe permite ter significado. Assim, o processo de percepção do som implica na tradução do som em imagens, ou seja, na sua “discretização”, no estabelecimento de um enquadramento que lhe dê significado. Desse processo, resulta uma “sintaxe do som” que se faz por meio da visualidade do som. (FERRARA, 2008a) A sonoplastia é, portanto, um dos elementos fundamentais na construção das *imagens sonoras*, que sugerem e projetam situações, mas ganham significados na medida em que são “discretizadas” e identificadas pelo ouvinte.

Pelo dial, a história de amor de Serginho e Ritinha tem as cores, formas, texturas e densidade que resultam de diferentes processos de percepção, na medida em que individualizados: as características físicas do casal, por exemplo, ficam submetidas às associações dos próprios ouvintes. É nesse sentido, que as imagens visuais podem conferir ainda mais linearidade ao conteúdo. Agora, o processo de discretização, não será resultado apenas daquela *sintaxe sonora*. A questão é que, entre uma possibilidade e outra – *imagens sonoras* e imagens sonoras acrescidas de imagens visuais, ou *audiovisuais* –, emergem as *imagens em som*.

Uma entrevista de rádio, veiculada apenas uma vez pelo dial, pode ganhar um sem número de versões e proporções, que alteram a matriz original infinita e definitivamente. A entrevista de uma mulher portadora de disfemia a uma emissora de rádio de Ilhéus vai ganhando novas proporções e possibilidades de cognição à medida em que se multiplica em diferentes vídeos no Youtube⁶. São centenas de versões trazendo o áudio da mesma ouvinte Solange, que reclama das péssimas condições de infra-estrutura, saneamento, transporte e iluminação pública no bairro onde mora.

A visualidade que se constrói a partir apenas do dado sonoro (o áudio veiculado pela emissora) é de uma mulher articulada, combativa, que tenta transpor as dificuldades geradas pela gagueira para apresentar uma reclamação pertinente. Na Internet, a

⁶São dezenas ou centenas de vídeos disponíveis com o mesmo tema. Um exemplo é: <http://www.youtube.com/watch?v=SXAzhijKMP4>



informação sonora original (a entrevista) ganha não apenas imagens visuais diretamente relacionadas ao discurso de Solange (ou seja, imagens reais de espaços citados por ela) mas também, imagens absolutamente aleatórias, carregadas de outros significados e significações. Assim, a reivindicação original ganha outros/novos sentidos, já não tão facilmente mensuráveis, pois as imagens acrescentadas vão se multiplicando em muitas outras, como em uma sala de espelhos.

Em um exemplo e outro, aparentemente estamos apenas diante de uma colagem de dispositivos – fotos, áudio, vídeo, etc. – com a predominância (ou não) de um em detrimento do outro. De qualquer forma, a multiplicação de vídeos com o mesmo tema comprovam a atividade incessante do interator/receptor que, não surgiu necessariamente com o digital, mas nele encontrou plenas possibilidades de atuação.

A questão é que não se trata mais apenas de imagens que se fazem por analogia, ou seja, pela possibilidade de combinar e multiplicar as imagens, de “fazer coexistir a parte de uma com a parte da outra e perceber, voluntariamente ou não, a ligação de suas estruturas”, a partir de uma referencialidade externa. (VALÉRY, 2007: 135) A imagem que agora resulta é numérica (programas, algoritmos que operam o sistema) e auto-referencial (sua referencialidade é interna).

É nesse contexto que serão aplicadas as categorias de visualidade propostas por FERRARA (2008a) à Rádio Poléia FM (no dial e na *web*) sob a perspectiva de que a Internet é um espaço navegável (MANOVICH: 2001), em que os elementos (visuais e sonoros) da narrativa se constituem a partir da lógica de justaposição de dispositivos, pois a possibilidade de produzir conteúdo para uma rádio no ambiente digital reconfigura seu formato, uma vez que o som deixa de ser o elemento único que o caracteriza. A partir de MANOVICH, acreditamos que essa “remediação” levará a uma “nova linguagem sonora/visual híbrida”, agora essencialmente sinestésica.

Visualidades de uma RadCom na web

A Internet é um espaço liso por excelência (DELEUZE e GUATARRI, 1997a), mas que é estriado à medida em que é ocupado. Como todo espaço estriado, vai ganhando regras de conduta, normas que determinam a sua ocupação, delimitações que lhe conferem medidas. A Rádio Poléia FM é um espaço estriado no espectro que, ao ocupar o espaço liso da Internet, provoca novos-outros estriamentos.

No espectro eletromagnético, possui endereço fixo, estabelecido na permissão de transmissão concedida pelo Ministério das Comunicações: 87,9 MHz, irradiando a



partir de Palestina, SP, em 25 watts de potência, o que lhe garante em torno de 15 ou 20 quilômetros de abrangência. A programação da emissora também delimita seu território, na medida em que se constrói numa sucessão ordenada, organizada, sistematizada de pontos que conduzem o ouvinte durante todo o dia, estabelecendo um processo de comunicação marcado por um tempo exageradamente determinado e cronométrico. A Poléia FM operacionaliza o cotidiano de seus ouvintes em Palestina. Ainda que possa se caracterizar pela mobilidade – pois a Poléia pode ser ouvida em qualquer canto da casa ou mesmo no receptor do carro, por exemplo – trata-se de uma comunicação fixa, que opera na contigüidade do cotidiano, e na linearidade cronológica do tempo.

Por outro lado, também no ciberespaço *essencialmente liso*, a emissora possui em estriamento um domínio (<http://www.radiopoleiafm.com.br>), um endereço que determina o local que ela ocupa, com começo, meio e fim e regras de navegação. Na *web*, os links da Poléia FM determinam o “território” a ser percorrido em seu domínio: para conhecer um pouco mais sobre a rádio basta clicar no ícone “A Rádio”; para deixar um recado é só acessar “Mural de Recados”. É possível ainda pedir música, ver fotos e vídeos relacionados aos eventos da cidade, clicando nos ícones disponíveis.

Os links da Poléia (de)limitam um espaço passível de navegação, de forma semelhante ao movimento que se dá por entre a arquitetura urbana: o deslocamento do ponto A para o ponto B pode, eventualmente, ocorrer por rotas alternativas, mas deverá obedecer a algumas “regras” que têm sua origem na própria ocupação metrificada do espaço, como por exemplo, a distribuição de ruas, bairros, os itinerários de metrô ou ônibus, etc. Assim como ocorre nas cidades, o site da Poléia é navegável a partir de distintas possibilidades combinatórias matemáticas (caminho A+B+C, ou B+D, etc.).

Os links que levam à página da Poléia no Youtube ou ainda ao domínio no Orkut, à primeira vista, parecem constituir saídas para o espaço liso, à semelhança das “máquinas de guerra das ciências nômades”. Mas, observados mais atentamente, mesmo esses “pontos de ruptura”, levam a outros espaços estriados, pois também territorializados. Basta observar que tanto o próprio domínio da Poléia, seu endereço na *web*, como seu domínio no Youtube carregam o nome daquilo que representam: a Poléia não precisa ser dona de um servidor, basta ter a propriedade de seu próprio nome. É o seu nome que determina o local que ocupa, que estria e sistematiza a navegação.

Assim, a mera utilização do suporte tecnológico digital não determina automaticamente a constituição de um espaço liso libertador ou de um meio comunicativo digital: quando migra para a *web*, a Poléia muda de suporte tecnológico, mas mantém sua tecnicidade,



ou seja, mantém a tecnologia da visualidade, seja porque se limita a retransmitir o conteúdo sonoro irradiado pelo espectro (ela não disponibiliza arquivos de áudio ou programas produzidos especialmente para a *web*, por exemplo), seja porque apenas reproduz outros modelos, como a TV Poléia, por exemplo.

No entanto, como observam DELEUZE e GUATTARI, mesmo os espaços mais estriados podem ocultar espaços lisos, bastando para tanto “movimentos de velocidade ou de lentidão”. (1997a: 214)

Ainda que reproduza os estriamentos do meio comunicativo analógico, o suporte digital permite não apenas novas formas de produção e armazenamento, mas também de tratamento e distribuição do dado sonoro. Nesse sentido, pode gerar “lisificações” no estriado. A possibilidade de capturar em tempo real o dado sonoro da Poléia, reconfigurá-lo e redistribuí-lo em rede, por exemplo, são formas de agenciamento – na medida em que não ocorrem sob demanda – que lisificam o espaço. São essas apropriações que podem construir “espacialidades libertadoras”.

Como já dito, o som é um *continuum* que precisa de uma sintaxe para ganhar sentido. Isso se dá por meio do processo de seleção e de conexão operado pelo ouvinte: é ele que estabelece os links, os nexos; que preenche os momentos de silêncio; que confere sentido às imagens que vão surgindo por meio do sonoro; que identifica e dá nome ao som, criando o texto sonoro. Também na *web*, mais do que nunca, o ciber-ouvinte encontra uma imensa quantidade de links dispersos, cuja conexão, depende da sua capacidade relacional. O problema é que a quantidade de informação dispersa não é efetivamente comunicação, uma vez que, ao contrário da informação, a comunicação supõe uma seleção entre alternativas, todas elas imprecisas. É a capacidade de conexão, que transforma uma informação em comunicação. Também no digital, esse caminho está nas mãos do ciber-ouvinte. Daí da analogia com a navegação: se ele não souber conectar os links dispersos, se não souber navegar, naufraga. (TAPIAS, 2006)

Na Internet, o visual se expande ainda mais para os demais sentidos e, ao envolver audição e tato, perde hegemonia, na mesma medida em que a visualidade se faz cada vez mais tátil, auditiva, enfim, sinestésica.⁷ É justamente porque supõe a sinestesia que a visualidade do digital trabalha na superfície, não mais na linearidade. A leitura de uma

⁷ A popularização de telas *touchscreen* nos leva à questão: estaria o futuro na ponta dos dedos? Já na década de 1980, FLUSSER destacava a “ponta dos dedos”, ou “a desintegração do mundo e a existencialização da consciência humana”, com um dos quatro passos do homem rumo à abstração, dentro de um modelo fenomenológico da história da cultura: “mão-olho-dedo-ponta de dedo”. (2008) E o que diria Flusser diante dos dispositivos que funcionam através da respiração humana e que passaram a agregar toda a sorte de suportes? (SGARBI, 2009: 84)



página no *www* exige o fim da leitura em seqüência, na medida em que o percurso não pode mais ser feito no “linha a linha” (um ponto depois do outro), mas em superfície. A programação linear pode acompanhar a navegação, mas não se faz mais sozinha na Internet, na medida em que as espacialidades engendradas pelas imagens sonoras passam a ser contidas pela espacialidade da tela de um computador, que opera a partir de parâmetros distintos de reprodutibilidade, ou seja, no modo de reprodução da visualidade. Portanto, ainda que a programação do dial seja retransmitida integralmente, uma emissora de rádio na Internet demanda outros modos de leitura, agora cada vez mais poli-sensoriais. O próprio toque das teclas, do mouse, ou mesma da tela, leva a essa transformação de leitura.

Os processos de hibridação – ou seja, a possibilidade de mistura de um meio em outro, de uma visualidade em outra – se intensificam a partir do digital e vão transformar radicalmente outras duas categorias da visualidade: a temporalidade e a espacialidade. Mais do que uma simples “colagem” de meios, a hibridação tem profundas conseqüências culturais.

No espectro eletromagnético, as imagens sonoras irradiadas caracterizam uma espacialidade fixa, marcada pela funcionalidade. Ali, cada coisa tem seu lugar: o intervalo publicitário separa blocos da programação que se vão sucedendo durante todo o dia; as entidades que ocupam a emissora, funcionalizam o conteúdo; etc. O que resulta numa temporalidade que se caracteriza pelo tempo também cronológico, ou seja, claramente marcado pelo antes e o depois.

Ao permitir uma comunicação simultânea e imediata, sem limites de tempo e espaço, o digital leva à configuração de novos vínculos comunicativos, agora esporádicos e volúveis, portanto, frágeis. Na interação *mente a mente*, a “massa” dá lugar à uma nova *multidão* (NEGRI e HARDT 2005; 2006), não mais quantitativa e numérica, mas que se articula por aproximações associativas (de classes, de gêneros de etnias, para solução de problemas concretos). Essa multidão, como propõem NEGRI e HARDT (2006), diz respeito à possibilidade de relação de micro-comunidades que se organizam e se desorganizam rapidamente, que duram o tempo exato da emergência que motivou sua formação, e que, por não terem história nem geografia, dissolvem-se com o fim do interesse que motivou sua constituição.

No caso da Poléia FM na *web*, duas possibilidades de vínculos são facilmente perceptíveis: uma que remonta à idéia de pertencimento àquela comunidade geograficamente delimitada (moradores ou familiares de moradores que se encontram



distantes, por exemplo); ou vínculos que se estabelecem pela afinidade de conteúdo da programação (ciber-ouvintes de São Paulo, capital, por exemplo, que ouvem a Poléia pela Internet porque gostam de música sertaneja e notícias sobre rodeio). Graças à Internet, mesmo fisicamente distante é possível se manter conectado com a comunidade de origem ou interesse. É esse movimento que pode “lugarizar” o ciberespaço, ou seja, é a sua apropriação afetiva e interativa que o transforma em ambiente qualificado, em um *lugar*. O Mural de Recados do site da emissora é um bom exemplo:

31/01/09 às 17:03:10 - André Trevizan

Parabéns a todos que fazem desta rádio um orgulho para nós Palestinos. Em Rib. Preto [Ribeirão Preto], a rádio está em "Favoritos" no computador. É sempre bom estar ligado à nossa terra, seja qual for o meio. Obrigado. André Broca, Rib. Preto

8/01/09 às 10:09:59 - carla bernardes dos passos vieira

Bom dia, parabenizo vcs ai da radio poleia, morei nos anos 80 na Palestina sou da familia bernardes, manda um abraço para meu primo Nanau e familia. e para meu sobrinho Juninho da informática.

19/12/08 às 11:49:18 - adjar gabas

queria mandar uma musica do cantor brunno carvalho, as estrelas do ceu, p/vanessa santiago, do centro de limeira/sp p/seu aniv [aniversário].ok.abraços. (Último acesso em 05/03/2009)

Ao se fazer ver na Internet, o som da rádio gera outras visualidades e visibilidades, que propiciam novas apropriações e conferem outros sentidos à comunidade. O som da Poléia é composto a partir do forte sotaque interiorano de seus locutores (com o ‘R’ bem marcado e uma musicalidade distinta daquela que se verifica na capital, por exemplo), somado à música caipira (ou “de raiz”) e música sertaneja comercial. Durante todo o dia, a programação é preenchida com notícias e serviços locais, notas sobre rodeio e pedidos de música. É por meio desse som que memórias, afetividades, subjetividades e sociabilidades tornam-se visualmente concretos.

E qual é a comunicabilidade gerada por essa espacialidade e essa visualidade? Uma série de pontos se fazem ver a partir do som da Poléia na *web*, entre os quais: a possível segurança propiciada pela vida em comunidade; a possibilidade de compartilhamento entre iguais; os vínculos e relacionamentos sólidos; a aparente concretude das referências que constituem o humano, etc. Provavelmente, essas são as visualidades que o processo de interação pode gerar mesmo entre aqueles ciberouvintes sem qualquer ligação anterior com a cidade ou com a emissora.



Imagens sonoras e *imagens em sons*

A partir dessas manifestações de visualidade, como pensar, então, as imagens que se configuram a partir do digital? Será que ainda podemos falar apenas em “imagens sonoras”? Será que a intensificação do processo de hibridação propiciada pelo digital se mantém como simples soma ou colagem de meios?

De acordo com Manovich, não podemos mais falar em “colagem” de linguagem ou de veículos, pois não se trata mais de um simples agrupamento ou acomodação de linguagens, e sim a conformação de uma “linguagem visual híbrida de imagens em movimento”. (2008: 103) O que temos agora não seria apenas a justaposição do visual e do sonoro, ou mesmo a colagem de ambos conservando as características que são intrínsecas a cada um dos meios.

Para Manovich, teríamos uma nova linguagem que se compõem pelo audiovisual em movimento e que “enquanto hoje ela se manifesta mais claramente em formas não-narrativas, ela também é comum em seqüências e filmes narrativos e figurativos”. (Ibidem) Segundo o autor, esta nova linguagem tem se popularizado em vídeos experimentais, que são produzidos levando em conta novas formas de distribuição. (Ibidem: 105) Portanto, a hibridação e as novas formas de distribuição não se resumem a uma “remediação”, pois não se trata mais apenas da soma de diferentes partes de outras mídias: estamos diante de um “produto” absolutamente novo que se configuraria em uma nova estética: audiovisual em movimento, no nosso entender, essencialmente sinestésica. “That is, the result of the hybridization process is not simply a mechanical sum of the previously existing parts but a new “species” – a new kind of visual aesthetics that did not exist previously”. (Ibidem: 106)

Também Flusser já divulgava, em meados da década de 1980, a conformação de uma imagem técnica “audiovisual” que não mais poderia ser vista como um *intermix*:

A esta altura se torna óbvio que na imagem técnica música e imagem se juntam, que nelas música se torna imagem, imagem se torna música, e ambas se superam mutuamente. (...) não se trata de *intermix*, mas de mútua superação de música e imagem. (2008: 146)

Ainda que não possamos tomar o site da Poléia FM como melhor exemplo de conformação dessa nova linguagem apontada por Manovich – em função mesmo da precariedade com que a página realiza a colagem de meios em seu processo de hibridação –, a partir dele não podemos ignorar que efetivamente tem se configurado uma nova linguagem audiovisual de imagens em movimento, que acreditamos, agora se



faz essencialmente sinestésica. Quando migram para o digital, as imagens sonoras irradiadas via espectro magnético pela Poléia FM, vão se construindo sinestesicamente (na medida em que são também visuais e táteis), delineando uma nova linguagem (ainda podemos chamar de “radiofônica?”) a partir de agora construída para “ser ouvida em sendo vista”. A isso, chamamos *imagens em som*.

REFERÊNCIAS

BRECHT, Bertold. Teoria do Rádio (1927-1932). Tradução Regina Carvalho e Valci Zuculoto. In: MEDITSCH, Eduardo (org.). *Teorias do Rádio*. Florianópolis: Insular, 2005. 368p.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*, vol.5. São Paulo: Ed. 34, 1997.

FERRARA, Lucrécia D’Alessio. Apontamentos de aula realizados na disciplina “Mediações, processos culturais e visualidades”, São Paulo, PUC-SP, segundo semestre de 2008a.

_____. *Comunicação Espaço Cultura*. São Paulo: Annablume, 2008b.

_____. (org.). *Espaços Comunicantes*. São Paulo: Annablume; Grupo ESPACC, 2007.

FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado*. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

_____. *O universo das imagens técnicas*. São Paulo: Annablume, 2008.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Império*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

JOSÉ, Carmen L.; SERGL, Marcos J. *Paisagem Sonora*. In: Anais do XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom) promovido pela Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. Brasília, UnB, 6 a 9 de setembro de 2006.

MANOVICH, Lev. *Software takes command*. Versão 20 de novembro de 2008. Disponível em: www.softwarestudies.com/softbook. Acesso em 05 de março de 2008.

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Tradução Décio Pignatari. [1969] 15ª reimpressão. São Paulo: Cultrix, 2007.

MEDITSCH, Eduardo. *O rádio na era da informação: teoria e técnica do novo radiojornalismo*. Florianópolis: Insular, ED. da UFSC, 2001. 304p.

PAUL, Christiane. *Digital Art*. [2003] London: Thames & Hudson Ltd., 2008.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 2001.

_____. *O ouvido pensante*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1991.

AGARBI, Luciana. *Celular de sopro*. Revista Isto É, São Paulo, 25 de fevereiro de 2009, p. 84.

TAPIAS, José A. Pérez. *Internautas e naufragos*. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

VALÉRY, Paul. *Varietades*. São Paulo: Iluminuras, 2007.