
VÍDEO AO VIVO NO TEAT(R)O OFICINA - INTERMIDIALIDADE EM CACILDA!

Ivan Augusto Soares Vinagre¹

¹Aluno de Mestrado (Imagem e Som) – UFSCar – ivancgctba@gmail.com;

Grupo de trabalho: PRODUÇÃO AUDIOVISUAL

Palavras-chave: Intermidialidade, Vídeo, Audiovisual.

Introdução: Proponho, neste artigo, a exploração do espetáculo multimídia (híbrido de teatro e cinema) do Teat(r)o Oficina, *Cacilda!!!! - fábrica de cinema e teatro*, com o objetivo de iluminar a engenharia criativa em que práticas audiovisuais e teatrais contracenam em uma forma híbrida nomeada pelo grupo como Teat(r)o, mediadora do olhar de José Celso Martinez Corrêa sobre a obra do Teatro Brasileiro de Comédia e da Companhia Cinematográfica Vera Cruz. A análise do arquivo de materiais (roteiros, programas, comunicados internos), além das transmissões de vídeo da peça sob referencial teórico do campo da intermidialidade, revelam que as práticas audiovisuais atuam em temperança a tendências estéticas antagônicas, construindo um paralelo consciente entre o Oficina e o TBC/Vera Cruz, dotando a prática teat(r)al de um caráter transversal, oscilante entre a ruptura e a reverência; a performance e a representação; o épico-lírico e o dramático.

Objetivos: Compreender as interrelações entre o vídeo ao vivo e as demais frentes de mediação presentes nos espetáculos contemporâneos do Teat(r)o Oficina, partindo do exemplo privilegiado oferecido por *Cacilda!!!! - fábrica de cinema e teatro*. Compreender a importância dos meios audiovisuais para os processos políticos e estéticos empreendidos pelo Oficina nas últimas décadas.

Relevância do Estudo: Com 61 anos completos de atividade, o Oficina viveu seu momento de maior destaque na cultura nacional durante a década de 1960. No entanto, seus espetáculos mais recentes são objeto privilegiado para estudos da cena teatral e cinematográfica na qual se inserem, uma vez que configuram um cruzamento entre teatro e vídeo ao vivo raramente visto em peças nacionais. Se, por um lado, o trabalho canônico do Oficina na década de 1960 é objeto de pelo menos uma dúzia de bons ensaios e teses, há uma lacuna de estudos que explorem seu momento mais contemporâneo. Esse artigo busca apontar e iniciar o árduo trabalho de desbravar esse período.

Materiais e Métodos: A abordagem de um objeto como *Cacilda!!!!*, concebido em contexto de transversalidade entre mídias, por um viés pautado pelo específico de uma das práticas envolvidas naturalmente falhará em compreender parte significativa da engenharia criativa do trabalho do grupo. Sobre essa problemática, Charles Musser, em *Towards a history of theatrical culture: imagining a integrated history of stage and screen* (MUSSEY, 2004), argumenta que, se as relações entre práticas artísticas e culturais são observáveis em diversos contextos históricos, estudos que se aprofundem nesses objetos são ainda recentes e desafiam uma tradição pautada pelo estudo de especificidades de um determinado meio (MUSSEY, 2004, p.16). O caso da Odisseia de Cacilda se beneficia com os estudos recentes mencionados por Musser. Esse novo leque de possibilidades teóricas para além das fronteiras de um meio específico foi denominado de Intermidialidade, como explana Claus Clüver em seu estudo introdutório à problemática, *Intermidialidade* (CLÜVER, 2007). Ao observarmos as relações entre as muitas mediações do Terreiro Eletrônico sob perspectiva da intermídia, iluminam-se as particularidades da complexa construção estética que o Oficina denominou de Teat(r)o.

À base teórica possibilitada pelos estudos em Intermidialidade, somamos as bases historiográficas apreendidas na bibliografia acerca do Teatro Oficina, da Companhia Cinematográfica Vera Cruz e do TBC. Entre os mais referenciados por esse trabalho, encontram-se as obras: *Oficina: do teatro ao te-ato* (DA SILVA, 1981), *Companhia Cinematográfica Vera Cruz: a fábrica de sonhos* (GALVÃO, 1976), *Uma pulsão espetacular* (MEICHES, 1997) e *Eu vivi o TBC* (LÍCIA, 2007). Entre essas fontes bibliográficas, há, ainda, estudos pautados pela presença do audiovisual na trajetória do Oficina, entre os quais se destacam: *Bárbaros tecnizados* (SILVA, 2006) e *Memória do efêmero* (KÁ, 2007). Ao material bibliográfico, soma-se, também, o vasto acervo de vídeo da companhia que registrou a caminhada rumo a um teatro que se apropria de práticas audiovisuais. Partindo da conjugação entre base teórica, acervo e estudos historiográficos, desejamos compreender a jornada estética do Oficina e a realização do projeto implicado em seu estatuto de refundação de 1984, no qual o grupo passa a se autodenominar *Associação de trabalhos e comunicações sem fronteiras*, abrangendo em sua atuação práticas externas ao campo teatral.

Resultados e Discussões: O artigo investiga as práticas audiovisuais em *Cacilda!!!!* de forma analítica e conceitual. A partir de seu desenvolvimento pelo levantamento bibliográfico e pela análise de transmissões e materiais referentes ao espetáculo, questões próprias ao tema serão levantadas e, a partir delas, os resultados poderão ser obtidos em forma de reflexões e produção de textos e apresentações em congressos, seminários e afins. A análise dos resultados tem como objetivo contribuir com os estudos de Intermidialidade, da mesma forma que pretende dialogar com o material já existente e que está sendo produzido nesta área, uma vez que o diálogo e a troca das reflexões resultantes possibilitam a ampliação do campo e o desenvolvimento de novas pesquisas.

Conclusão: O vídeo ao vivo atua no Oficina em favor do projeto de “comunicação sem fronteiras”, contido na razão social do grupo desde 1984, quando de sua última refundação, dessa vez em formato de associação. Ao longo do processo de incorporação das práticas audiovisuais, iniciado ainda em 1971 com a filmagem de *O rei da vela* (1983) e intensificado com a chegada da tecnologia do vídeo portátil, o Oficina experimentou as mais diversas estéticas e os mais diversos suportes em sua pesquisa aberta pela transposição de fronteiras. Esse montante de experimentações se reflete no modo diverso como as projeções e as imagens captadas ao vivo são trabalhadas, hora agindo em temperança a modos antagônicos (performance e representação, por exemplo), hora enfatizando o caráter Épico, narrativo, dos espetáculos contemporâneos do grupo e hora viabilizando a participação do público, seja por meio das letras das músicas projetadas ou das frequentes convocações para que a plateia saque suas câmeras/*smatphones*. Esse uso diverso revela o caráter de síntese de muitas mídias e modos implicado na ideia de Teat(r)o, que, como pudemos observar, difere-se pela franca utilização de práticas mediadoras, do conceito anterior, grafado como Te-Ato nos anos de 1970.

Referências

- CLÜVER, C. Intermidialidade. **Pós: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG**, v. 1, n. 2, 2007.
- FOLETTTO, L. **Efêmero revisitado**: conversas sobre teatro e cultura digital. Santa Maria: Baixa Cultura, 2011
- KA, T. **Memória do efêmero**: o DVD-registro de teatro. São Paulo: Annablume, 2008.
- MUSSER, C. Towards a history of theatrical culture: imagining an integrated history of stage and screen, in FULLERTON, J. (ed.), **Screen culture**: history and textuality, Eastleigh: John Libbey, 2004, p.3-19.
- SILVA, I. **Bárbaros tecnizados**: cinema no Teatro Oficina. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2006.

QUANDO SAI O EPISÓDIO, NETFLIX?

Luís Enrique Cazani Júnior¹;

¹Doutorando em Comunicação - Universidade Estadual Paulista - UNESP - enrique.cazani@unesp.br;

Grupo de trabalho: PRODUÇÃO AUDIOVISUAL

Palavras-chave: disponibilização, vídeo sob demanda, agendamento, Netflix, grade horária de programação.

Introdução: Atualmente, há um discurso comercial muito difundido, afirmando que serviços de vídeo sob demanda não agendam a recepção de produtos audiovisuais em contraponto à forma clássica de assistência televisiva no arranjo chamado de grade de programação, com dia, horário e veiculação em fluxo contínuo que, de acordo com Raymond Williams (2016), é responsável por defini-la como tecnologia e forma cultural. A ideia parte da disponibilização completa da obra em experiência controlada pelo assinante após a data de lançamento.

Objetivos: Em 26 de janeiro de 2019, a *Netflix* falhou em não alocar o episódio número sete da quarta temporada de *RuPaul's Drag Race All Stars* conforme promessa em oferecê-lo um dia após a transmissão original. Essa transgressão gerou inúmeras reações de fãs em uma postagem no *Instagram*. Este trabalho objetiva discutir o agendamento (e ruptura) desse episódio na plataforma *Netflix* a partir dessas reclamações geradas.

Relevância do Estudo: A proliferação de propostas para acesso não-linear de conteúdos, o aparecimento de movimentações nas redes sociais em decorrência do descumprimento dos contratos midiáticos propostos pelos mesmos serviços, a adaptação do papel de espectador clássico para assinante e a institucionalização de ações temporais dos mecanismos tornam a pesquisa texto relevante. Conta com fomento público: processo Fapesp: 2017/25124-5.

Materiais e Métodos: Foi realizada a análise de conteúdo, segundo Laurence Bardin (2011) na postagem (Figura 02), onde foram concentradas as reclamações de assinantes da *Netflix* no *Instagram*: 502 comentários extraídos do período da primeira indicação, até o aviso sobre a inserção do episódio, de 26 até 29 de janeiro de 2019.

Resultados e Discussões: Cerca de 330 usuários constituíram os 502 comentários na faixa temporal examinada, sendo que, no primeiro dia, foram produzidas 355 reclamações oriundas de 220 perfis, na maioria do gênero masculino, que pretendiam assistir ao episódio na data prometida.

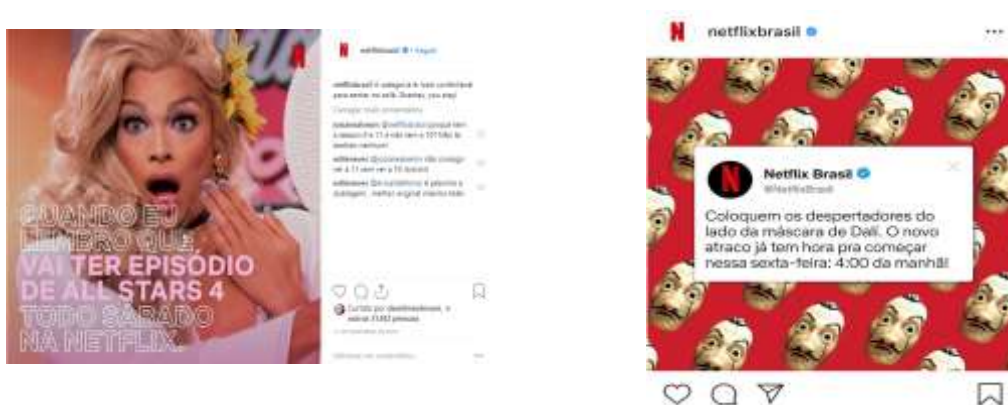
Figura 01: Síntese da análise de conteúdo



Fonte: Cazani Júnior (2019)

Mesmo que a *Netflix* não tenha instituído o período matutino como marco, foram encontradas 18 menções temporais referentes ao “acordar”. Termos “hoje” e “sábado” foram citados 45 e 37 vezes, respectivamente. O comportamento manifestado no modo linear tem persistido na forma assíncrona indiretamente. A atualidade do programa responsável por gerar *spoilers* justifica a corrida dos fãs pelo episódio, embora com 15 menções. Os assinantes incorporam o período da disponibilização nas rotinas, período constatado a partir da sua experiência de checagem ou de informações compartilhadas por outros usuários. Por fim, 39 pontuações de usuários indicaram busca de consumo alternativo pela falha.

Figura 02 e 03: Postagem analisada e lançamento de *La Casa de Papel*, respectivamente



Fonte: Instagram Netflix

Conclusão: De início, o agendamento do lançamento da temporada completa; em seguida, a indicação referente aos episódios semanalmente alocados e a descoberta do período do dia da disponibilização pelos assinantes. Em 17 de julho de 2019, a *Netflix* publicizou pela primeira vez na sua história a estreia horária da terceira temporada completa de *La Casa de Papel*, nova forma de agendamento. Vale destacar que, em 10 de outubro, a conta da *Netflix UK e Ireland* no *Twitter* revelou que obras são inseridas em todo o globo às 00 horas em Los Angeles: ainda que em diferentes horários, a proposta serve para demarcar que a entrada seja no mesmo dia em todo mundo, além de referenciar a sede da empresa.

Referências

BARDIN, L. **Análise de conteúdo**. São Paulo: Edições 70, 2011.

BRAGA, J. L. **A sociedade enfrenta sua mídia**. São Paulo: Paulus, 2006.

CAZANI JÚNIOR, L. E. **Cadê o episódio, Netflix?**. 42º CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO - Intercom, 2019. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2019/resumos/R14-0291-1.pdf>. Acesso em: 19 de outubro de 2019.

RECUERO, R. Curtir, compartilhar, comentar: trabalho de face, conversação e redes sociais no Facebook. In: **Verso e Reverso**. Vol. XXVIII, nº 68, pág. 114-124. São Leopoldo, Rio Grande do Sul: Unisinos, 2014.

WILLIAMS, R. **Televisão: tecnologia e forma cultural**. São Paulo: Bomtempo, Belo Horizonte, PUC MINAS, 2016.

O AUTORISMO NO CINEMA BRASILEIRO: UM ESTUDO DE CASO DE OZUALDO CANDEIAS

Natália de Oliveira Conte Delboni¹

¹Doutoranda de Comunicação Midiática – Universidade Estadual Paulista – Unesp
naticontejor@gmail.com

Grupo de trabalho: PRODUÇÃO AUDIOVISUAL

Palavras-chave: cinema brasileiro, cinema autoral, política de autor.

Introdução: Após a 2^o Guerra Mundial, o cinema mundial passa para um novo conceito de produção, o que ficou conhecido como Cinema Moderno. Ao contrário do Segundo Cinema, período antecessor à modernidade cinematográfica, agora as produções passam a procurar mais autenticidade após as experiências dos movimentos de vanguarda. Papel importante para essa transformação foi desempenha pela revista francesa *Cahiers du Cinéma*, na década de 50, quando seus escritores, críticos de cinema, tornar-se-iam cineastas entusiastas do movimento cunhado como “Política de Autores”, entre eles Jean-Luc Godard, François Truffault e Claude Chabrol. Ecos dessa teoria atravessaram as produções cinematográficas de diversos países, como os filmes de Alfred Hitchcock e Orson Welles. No Brasil, Glauber Rocha tem em seu cinema seu principal representante, mas não somente. O movimento que segue após o auge do autorismo de Glauber surge com diferente proposta, porém, lança-se a pergunta: É possível identificar no Cinema Marginal marcas da Teoria do Autor?

Objetivos: Esse trabalho tem como objetivo relacionar como a teoria chamada Política de Autor reverberou suas ideologias no cinema nacional, especificamente no cinema do cineasta Ozualdo Candeias, precursor do movimento Cinema Marginal.

Relevância do Estudo: o estudo avança pelas análises de linguagens cinematográficas desenvolvidas durante alguns anos do cinema nacional, mostrando marcas que se repetem em filme projetados pelo cineasta Ozualdo Candeias, nome relevante para o movimento Cinema Marginal. Um cotejo de suas obras propicia resultados que mostram a evolução da linguagem audiovisual nacional em coerência com as teorias cinematográficas em voga na Europa, principalmente aquelas apresentadas pelos cineastas e autores do *Cahiers du Cinéma*.

Materiais e Métodos: para tal trabalho, foi necessária análise de obras cinematográficas “A Margem” (1967), “Meu Nome É Tonho” (1969), “A Herança” (1970-1971) e “Caçada Sangrenta” (1973) e, para referências bibliográficas, pesquisadores do cinema nacional como Ismail Xavier, Jean-Claude Bernardet foram essenciais.

Resultados e Discussões: O escopo desse trabalho é diverso. Na primeira obra analisada, *A Margem*, Candeias utiliza um estilo experimental para mostrar um universo que, como o próprio nome diz, não está nas linhas centrais da grande cidade de São Paulo. Seis personagens perambulam às margens de um rio lodoso entre a sujeira local e a visão ostentativa da metrópole. Utilizando uma linguagem poética, o filme foi aclamado pela crítica, apesar de pouco espaço no circuito de cinema nacional e, até hoje, é lembrado como a obra prima do cineasta. Em *Meu Nome é Tonho* e *A Herança*, o cineasta lança seu olhar para o filme rural brasileiro, dando caráter de popular às suas obras que retratam questões sobre a terra, a grilagem e as relações de domínio de quem possui o dinheiro e o poder de fogo. *A Herança* é inspirado em Hamlet, de William Shakespeare e reconstrói a

célebre frase “To be or not to be”, enquanto a personagem principal segura o esqueleto de um crânio de um touro. A grande cidade volta a ser tema de Candeias em *Caçada Sangrenta*. O primeiro longa produzido em cores inicia-se em São Paulo e vai se concluir, passando por cidades do estado do Mato Grosso, como Cuiabá e Corumbá, sempre valorizando o espaço urbano, porém, ressalta a integração com o rural e o garimpo.

Após os estudos sobre a Teoria do Autor e análise dos filmes citados, foi possível identificar matrizes que propõem a noção de autorismo nesse período de produção de Candeias; são elas: uso do enquadramento em *close-up* ou primeiríssimo plano como instrumento de linguagem em filmes com poucas falas, valorização de populares em *takes* exclusivos e exploração do riso espontâneo dos atores.

Candeias foi estudioso das câmeras de filmagem, e isso proporcionou amplo domínio técnico para a construção de sua linguagem. Adepto aos enquadramentos e fotografias intensas, demonstra predileção pelo *close-up* e planos fechados como recurso para refletir sentimentos e expressões que, para a obra, não são definidos pelas palavras.

Entre as personagens principais, Candeias mostra cenas de pessoas que vivem nos ambientes em que os filmes foram filmados. Essa é a forma que o cineasta utiliza para demonstrar o nacionalismo brasileiro, além de provocar uma reflexão sobre a realidade daqueles locais. A simplicidade dos rostos e a naturalidade dos movimentos dessas cenas de ruas se tornaram pontos marcantes nas obras de Candeias, recurso que exprime autenticidade e caráter documental em seus filmes.

Os risos exagerados estão presentes em todas as obras de Candeias. Mesmo por meio da linguagem poética de *A Margem*, o riso marca a ironia e, em algumas situações, o desespero de personagens que não lhe restam nada mais. O riso como deboche também indica a força daqueles personagens que, de alguma maneira, estão em situação favorável na narrativa. Percebe-se espontaneidade dos atores nos momentos de gargalhadas, inclusive apontam que o cineasta não se contrapunha a essa ação.

Conclusão: As matrizes notadas nas obras de Candeias constituem parte de sua própria linguagem cinematográfica, contribuindo para a assinatura de suas obras. Assim, o cineasta se torna autor, imprimindo a tinta de suas letras em forma de imagens e sons estrategicamente elaborados e roteirizados para produzir o efeito de sentido necessário em seus espectadores. As obras em questão demonstraram diferenças temáticas e estruturais dentro da análise cinematográfica. Porém, em todas, é possível notar a assinatura de Candeias por meio de sua linguagem cinematográfica. Assim, é possível considerar que Candeias é um autor do cinema, pois consegue colocar, em seus filmes, características próprias que possibilitam o reconhecimento de uma linguagem única, mostrando que sua assinatura é original e inovadora, fugindo da tradicionalidade do mercado local. Além disso, o período é marcado por uma política de autoritarismo e censura impostos pela ditadura militar, o que faz Candeias propor mensagens reflexivas em uma linguagem alternativa e experimental.

Referências

- AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Campinas, SP: 2004.
- BERNARDET, Jean-Claude. **O autor no cinema: a política dos autores – França, Brasil anos 50 e 60**. São Paulo: Brasiliense – Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- _____. **Cineastas e imagens do povo**. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- DEBOIS, Laurent. **A odisseia do cinema brasileiro. da Atlântida a Cidade de Deus**. São Paulo, Companhia das Letras, 2016.
- STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2003
- XAVIER, Ismail; BERNARDET, Jean-Claude; PEREIRA, Miguel. **O Desafio do cinema. a política do estado e a política dos autores**. Rio de Janeiro, Editora Jorge Zahar, 1985.

O CINEMA NA ANIMAÇÃO: AS CARACTERÍSTICAS E CONCEITOS DE MOVIMENTOS CINEMATOGRAFICOS APLICADOS EM UMA ANIMAÇÃO

Alana Fernandes Alves de Barros¹; Biatriz Aparecida da Silva Reis²; Gabriel de Souza Nunes³; Giovanna Martinho Conceição⁴; Isabella Sobral de Arruda⁵; Rogério Cesar da Rocha Lobo Filho⁶; Bruno Jareta de Oliveira⁷

¹Aluna do Curso de Produção Audiovisual – Faculdades Integradas de Bauru – alanafbalves@gmail.com

²Aluna do Curso de Produção Audiovisual – Faculdades Integradas de Bauru – biatriz.asreis@gmail.com

³Aluno do Curso de Produção Audiovisual – Faculdades Integradas de Bauru – gabrielnunes153@gmail.com

⁴Aluna do Curso de Produção Audiovisual – Faculdades Integradas de Bauru – giovannamartinhoc@gmail.com

⁵Aluna do curso de Produção Audiovisual – Faculdades Integradas de Bauru – isa.sobrala@gmail.com

⁶Aluno do Curso de Produção Audiovisual – Faculdades Integradas de Bauru – rogerio12lobo@gmail.com

⁷Professor do Curso de Produção Audiovisual – Faculdades Integradas de Bauru – brunojareta@hotmail.com

Grupo de trabalho: PRODUÇÃO AUDIOVISUAL

Palavras-chave: animação, expressionismo alemão, surrealismo, impressionismo francês, movimentos cinematográficos, cinema.

Introdução: Ao estudarmos a história do cinema, vemos que as dificuldades sociais e financeiras após a Primeira e Segunda Guerra Mundial, influenciaram no surgimento e nas características dos chamados Movimentos Cinematográficos, uma série de escolas e tendências que foram inovadoras na maneira em que se fazia cinema na época. Por sua vez, esses movimentos são grandes influências até hoje no Audiovisual. Durante a década de 20, os estudos sobre animação tiveram influência dos movimentos artísticos e de artistas como Walther Ruttmann e Oskar Fischinger. Este trabalho faz uma revisão bibliográfica de três movimentos cinematográficos: Expressionismo Alemão, Surrealismo e Impressionismo Francês e aplica os resultados em um filme de animação a ser produzida no ano de 2020.

Objetivos: Identificar as principais características dos movimentos cinematográficos a serem abordados no projeto e aplicar os seus conceitos em uma animação.

Relevância do Estudo: Ao produzir um filme de animação para agregar as técnicas e os elementos dos movimentos propostos - Expressionismo Alemão, Surrealismo e Impressionismo Francês - demonstra-se consciência da importância histórica e artística de cada um; o desafio de buscar para associá-los aos princípios básicos e a linguagem do cinema animado e, por fim, homenagear os grandes teóricos que exploraram estilos que influenciam obras cinematográficos até os dias atuais.

Materiais e Métodos: A pesquisa de natureza qualitativa visa encontrar a essência, compreender os movimentos cinematográficos e a técnica de análise audiovisual para desenvolver os conhecimentos técnicos e teóricos, abranger repertório e referências das obras representativas de cada movimento, para no final, execução de um produto audiovisual.

Resultados e Discussões: A animação, que pode ser definida como “dar vida” a um objeto estático, possui uma história datada desde o século XIX, com técnicas e instrumentos que

foram desenvolvidos para criar-se a impressão de movimento. Com o passar dos anos, foram-se criados e observados outros tantos aprimoramentos de técnicas até chegarmos na animação como ela é hoje, onde ainda, podemos observar avanços nas formas de produção. Como dito por Marques (2012, n.p.)

Um tema abrangente como o cinema de animação apresenta muitos desafios ao pesquisador, dentre os quais, o recorte a se fazer e a escolha de qual ângulo privilegiar na observação deste recorte.

No mesmo espectro, são colocados os movimentos cinematográficos e encontra-se a questão de quais recortes destes movimentos podem ser abordados esteticamente e narrativamente em um filme de animação, de forma com que fiquem evidentes as características estudadas e o porquê dessas escolhas. Com isso, a escolha do Surrealismo que explorava o subconsciente humano; do Expressionismo Alemão que trazia uma distorção emotiva das formas, e do Impressionismo Francês que trazia uma narrativa subjetiva e psicológica serão a base de desenvolvimento deste projeto de filme animado.

Conclusão: No Brasil, a animação está em crescente expansão nos últimos anos e em alta no mercado internacional, resultado de alguns fatores tecnológicos e políticos, gerando, assim, oportunidades de trabalho para diversos profissionais da área. Unido com a história do cinema, o curta animado a ser produzido pretende também afetar esse crescimento artístico e comercial, ressaltando que a produção audiovisual em seus inúmeros gêneros e formatos é desdobrável por vários caminhos.

Referências:

MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz & Terra, 2005.

MARQUES, Maria Luiza Dias de Almeida. Montagem Cinematográfica no Cinema de Animação: Um Sobrevoo através dos Filmes. **Revista Universitária do Audiovisual**, 2012. Disponível em: <http://www.rua.ufscar.br/montagem-cinematografica-no-cinema-de-animacao-um-sobrevoe-atraves-dos-filmes/>. Acesso em: 24 Nov 2019.

FOSSATTI, Carolina Lanner. **Cinema De Animação: uma trajetória marcada por inovações**. In: Encontro Nacional de História da Mídia, 7., 2009, Fortaleza: Unifor, 2009.

LIMA, Juliana Domingos de. **Por que a animação brasileira está em alta no mundo**, Jornal Nexo, 2018. Disponível em: <https://www.nexojournal.com.br/expresso/2018/06/15/Por-que-a-anima%C3%A7%C3%A3o-brasileira-est%C3%A1-em-alta-no-mundo>. Acesso em: 26 Nov 2019.

O ESCURO E O ILUMINADO: A ILUMINAÇÃO EM FILMES DE TERROR

Alana Alves¹; Gabriel de Castro²; Giovanna Martinho³; Bruno Jareta⁴

¹Aluna do Curso de Produção Audiovisual – Faculdades Integradas de Bauru – FIB – alanafbalves@gmail.com

²Aluno do Curso de Produção Audiovisual – Faculdades Integradas de Bauru – FIB – gdcastrogomes@gmail.com

³Aluna do Curso de Produção Audiovisual – Faculdades Integradas de Bauru – FIB – giovannamartinhoc@gmail.com

⁴Professor do Curso de Produção Audiovisual – Faculdades Integradas de Bauru – FIB – brunojareta@hotmail.com

Grupo de trabalho: PRODUÇÃO AUDIOVISUAL

Palavras-chave: terror, iluminação, medo.

Introdução: Segundo Federico Fellini (2004, p.182), em seu livro *Fazer um Filme*:

Com um refletor e dois celofanes, um rosto opaco, inexpressivo, torna-se inteligente, misterioso, fascinante. A cenografia mais elementar e grosseira pode, com a luz, revelar perspectivas inesperadas e fazer viver a história num clima hesitante, inquietante; ou então, deslocando-se um refletor de cinco mil e acendendo outro em contraluz, toda a sensação de angústia desaparece e tudo se torna sereno e aconchegante. Com a luz se escreve o filme, se exprime o estilo.

Com essa afirmação de Fellini, conclui-se que a iluminação não é apenas um elemento que compõe o trabalho na estética da obra audiovisual; é algo que apresenta significações e representações dentro de uma narrativa. A maneira que se usa a iluminação em obras do gênero “terror” contribui para a construção dessa narrativa.

Objetivos: Esta pesquisa tem como objetivo auxiliar produtores e criadores de obras audiovisuais dentro do gênero “terror” a como usar cenários escuros e/ou iluminados, de acordo com a sensação que se espera passar para o público.

Relevância do Estudo: É importante saber como usar as diferentes técnicas de iluminação, principalmente em obras que têm como foco gerar uma sensação específica como o terror.

Materiais e Métodos: Como objeto de estudo, dois exemplos de iluminação nos filmes de terror: iluminado e escuro. O foco do estudo está na seguinte pergunta: “Como os ambientes escuros e iluminados ajudam a criar diferentes sensações de medo em cenas de filmes de terror?”. Obtivemos informações sobre a relação do ser humano com ambientes iluminados e escuros, focando no “medo”. Depois de todo o conhecimento construído, criamos o experimento: usando uma cena presente no trailer do filme *A Freira* (Corin Hardy, 2018) e testando esses dois tipos de ambientação (claro e escuro), a conclusão foi estruturada.

Resultados e Discussões: Segundo a teoria psicanalítica de Freud (1895/1986, p. 81-83), as fobias se caracterizam como um medo escondido do consciente por um mecanismo de defesa. Um artigo sobre o medo do escuro da ABC MED (2017, on-line) diz como os homens pré-históricos eram mais vulneráveis a situações que colocavam suas vidas em risco no período noturno. Desta forma, esse tipo de alerta passou para as gerações, isto é, a seleção natural conservou este estímulo a fim de garantir nossa sobrevivência. Esse medo é um dos mais comuns entre os indivíduos, pois, no escuro, não é possível identificar o que

nos cerca, nem de onde vem, surgindo, assim, o desconhecido. Em razão disto, as fontes de perigo tornaram-se sinônimos de escuridão.

Em relação ao ser humano com ambientes iluminados, Dirk Hanson, relata como a humanidade possui uma “tendência a querer o mundo mais iluminado” (HANSON, Nautilus, 2014, on-line). Relaciona o desejo por luz com um vício que se torna cada vez maior, à medida que a tecnologia avança e o acesso à iluminação fica mais eficiente, dinâmico e econômico.

Com as ruas iluminadas, seres que se aproveitavam da escuridão para atacar inocentes perderam essa chance. Pensando em ambientes claros nos filmes de terror, a iluminação ajudaria a diminuir o medo, já que seres do mal não podem mais chegar de “surpresa”.

Conclusão: Analisando as cenas após o conhecimento construído, conclui-se que a diferença de iluminação pode alterar o tipo de medo transmitido para o espectador. A iluminação intensa auxilia no momento em que se almeja causar uma sensação de medo de algo específico, deixando a ameaça mais nítida. Ambientes escuros ou pouco iluminados contribuem para causar o medo do desconhecido, que não pode ser definido. Cabe ao produtor analisar o roteiro e delinear a forma com que a iluminação será utilizada.

Referências:

A FREIRA, *Trailer teaser* oficial. Direção: Corin Hardy. Produção de *New Line* Cinema. Youtube, 13 jan 2018 (91 seg). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4V44ew->. Acesso em 09 nov 2018.

ABCMED. **O medo do escuro**. 2017. Disponível em: <https://www.abc.med.br/p/psicologia-e-psiquiatria/1305918>. Acesso em: 10 nov 2018.

FELLINI, Federico; L. **Fazer um filme**. Editora: Civilização Brasileira, 2004.

FREUD, S. (1895). *Obsessões e fobias*. Rio de Janeiro: Imago, 1986. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 3).

HANSON, Dirk. **Art: Drowning in light**. R. Nautilus, 2014. Disponível em: <http://nautil.us/issue/86/energy/drowning-in-light-rp>. Acesso em 10 nov 2018.

PROPOSTA DE CRITÉRIOS OBJETIVOS PARA ANÁLISES DE PRODUTOS AUDIOVISUAIS

Fernando Ramos Geloneze¹; Flavia Santos Arielo²

¹ Professor do Curso de Produção Audiovisual – Faculdades Integradas de Bauru -
fernandogeloneze@gmail.com;

² Professor do Curso de História – Unisagrado – flarielo@yahoo.com.br

Grupo de trabalho: PRODUÇÃO AUDIOVISUAL

Palavras-chave: Audiovisual, Cinema, Televisão, Arte, Análise Fílmica.

Introdução: Mark Cousins, em seu livro “História do Cinema” afirma que a percepção fílmica seria paradoxal, pois é “pessoal, mas também objetiva”. Partindo dessa afirmação nos questionamos: Podemos analisar um produto audiovisual assertivamente? O presente resumo busca caminhos para enfrentar o problema da subjetividade em análises fílmicas.

Objetivos: Apontar critérios objetivos de análise de produtos audiovisuais.

Relevância do Estudo: O estabelecimento de critérios objetivos para análise de produtos audiovisuais auxilia profissionais das áreas de Mídias, Jornalismo, Artes, Pedagogia, entre outros, a desenvolver críticas e estudos mais precisos e pertinentes.

Materiais e Métodos: Como referencial teórico, foram utilizadas obras sobre análise fílmica de produtos audiovisuais, assim como artigos jornalísticos da imprensa especializada em crítica de cinema. A metodologia foi concebida de modo qualitativo, utilizando procedimentos técnicos de pesquisa bibliográfica, documental e de estudo de casos.

Resultados e Discussões: Produção Audiovisual: Inicialmente, para embasar os critérios objetivos de análise, buscamos compreender as principais etapas de produção de um produto audiovisual. Baseados na obra “A Arte do Cinema” (BORDWELL, THOMPSON, 2014) destacamos as etapas de produção audiovisual em: Roteiro, Projeto, Pré-produção, Produção, Pós-Produção e Distribuição. Embora a responsabilidade sobre a realização de um produto seja atribuída em grande parte à figura do diretor, a produção de todo produto audiovisual é coletiva. **Como interpretamos uma obra?:** Embora um filme seja uma obra aberta, existem aspectos comuns e coincidentes que nos permite construir uma interpretação sólida e embasada da obra. Francis Vanoyne e Anne Goliot-Lélé, em sua obra “Ensaio Sobre a Análise Fílmica” ao interpretarmos um produto audiovisual não devemos nos ater em suposições e subjetividades, pois tais aspectos dizem mais sobre o intérprete do que sobre o filme em si. O foco de uma boa interpretação deve ser em elementos objetivos da composição fílmica. **Elementos da composição fílmica:** A partir da análise do processo de produção audiovisual, destacamos 3 principais elementos presentes na composição fílmica: a *Mise en Scène*, a Sequência e a Narrativa. **Mise en Scène:** termo francês que significa “por em cena”, representam o conjunto dos aspectos cinematográficos de um quadro do produto audiovisual. Para efeito de estudo, reunimos estes aspectos em dois conjuntos. O primeiro reúne os cenários, objetos, figurinos e personagens. Esses elementos são criados pela Direção de Arte (*Design* de Produção). Para realizar a análise desses elementos fílmicos, devemos utilizar os mesmos critérios que os diretores de arte utilizam para elaborar suas criações. São eles: espaciais, temporais, artísticos, sociais e cultural. Ao desenvolver essas características da *mise en scène*, os profissionais criam a realidade onde se passa o filme. O segundo conjunto de aspectos da *mise en scène* são a iluminação e as cores. Esse conjunto deve ser analisado por suas funções técnicas e de linguagem em cena. Como funções técnicas, temos a visualização ou ocultação dos objetos

em todas as suas dimensões (silhueta, profundidade, dimensões etc.). Já como função de linguagem, temos a atribuição e/ou ampliação das formas e significados dos elementos do design de produção. **Sequência:** Segundo Laurent Jullier em sua obra “Lendo as imagens do cinema” as sequências são um conjunto de cenas que formam um segmento fechado da narrativa. Elas estabelecem relação entre os enquadramentos, revelando a ação em determinado ritmo. Conferem, assim, a continuidade da narrativa em um segmento fílmico. Quando analisamos um filme, devemos entender os aspectos da sequência que dão significado e ritmo à obra. Sequências de enquadramentos diferentes conferem significados distintos a narrativa. O interessante dessa significação é que ela não se dá no plano físico – no filme em si – e sim na mente do espectador. Já o ritmo de uma sequência é a velocidade que são trocados os enquadramentos. Se analisamos uma ação em tela com poucos cortes, entendemos um ritmo mais contemplativo que coloca o espectador como observador das ações. Porém, a mesma ação apresentada com muitos cortes coloca o espectador como participante da ação, inserindo-o internamente na narrativa. **Narrativa:** Definimos narrativa como a cadeia de eventos ligados por causa e efeito, ocorrendo no tempo e espaço. Segundo Max Valarezo e Raphael Santos, a maioria dos produtos audiovisuais seguem uma estrutura narrativa básica dividida em 3 atos. No 1º ato, são apresentados os espaços, os personagens e sua rotina básica. Em seguida, ocorre o incidente incitante que coloca o personagem principal em uma situação problema. Tal incidente gera conflito e dúvida no protagonista, até o momento em que ele toma a decisão de buscar uma jornada para a resolução do conflito. O 2º ato é dividido em 2 partes. Na primeira, os personagens iniciam uma jornada de resolução do conflito que foi estabelecido no 1º ato. Ao chegar no momento decisivo dessa jornada, ocorre um evento que muda a orientação da narrativa. Na segunda parte, inicia-se uma nova jornada com os personagens acumulando reveses, gerando uma crise. Tais complicações trazem novas dúvidas e hesitações aos protagonistas. Nesse momento, ele decide mudar sua estratégia e seguir um novo caminho para a resolução total dos conflitos. Esse momento marca o início do 3º ato. Os personagens partem para a jornada final quando todos os conflitos estabelecidos durante a narrativa apontam para uma resolução definitiva. É quando temos o clímax da narrativa. Ao final, o desfecho da obra traz os personagens de volta a sua rotina, porém transformados pela narrativa.

Conclusão: Mesmo que a interpretação de uma obra audiovisual passe por questões subjetivas, é possível desenvolvermos critérios objetivos de análise se baseados em aspectos utilizados pelos realizadores do produto audiovisual. Ao caracterizarmos os elementos da *mise en scène*, da sequência e da narrativa, pudermos compreender aspectos globais do audiovisual com mais precisão, gerando um nível de análise mais próximo dos objetivos e das intenções dos criadores do produto audiovisual. Evitamos, assim, achismos e deduções errôneas, nos aproximando do sentido real da obra.

Referências

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema:** uma introdução. São Paulo: EDUSP. 2014.

COUSINS, Mark. **História do cinema:** Dos clássicos mudos ao cinema moderno. São Paulo: Martins Fontes, 2013

JULLIER, Laurent. **Lendo as imagens do cinema.** São Paulo: Senac, 2009.

VANOYNE, Francis; GOLIOT-LÉLÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica.** Papyrus 1994.

VALAREZO, Max; SANTOS, Raphael. **3 atos:** a estrutura básica de um roteiro. Vídeo Ensaio. 2018. Disponível em: < <https://youtu.be/02MmiY3QxK4>> Acesso em: 12 out. 2019.

A CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA DA PERSONAGEM ANTÔNIO BALDUÍNO EM *JUBIABÁ*

Aracéli Sampaio de Oliveira Carvalho¹; José Felipe Vaz de Assis²

¹Mestranda em Comunicação Midiática – Universidade Estadual Paulista – UNESP –
aracelicarvalho5@gmail.com

²Mestrando em Comunicação Midiática – Universidade Estadual Paulista – UNESP
josefelipevazdeassis@gmail.com;

Grupo de Trabalho: PRODUÇÃO AUDIOVISUAL

Palavras-chave: cinema; adaptação literária; identidade

Introdução: “Jubiabá” é um filme do diretor Nelson Pereira dos Santos do ano de 1987. É uma adaptação literária do romance homônimo de Jorge Amado da década de 1930. De acordo com Ramos (1987, p. 445), “Nelson vai realizar logo em seguida, na esteira do sucesso de MEMÓRIAS, um filme coproduzido com a França, JUBIABÁ, baseado no livro homônimo de Jorge Amado. A travessia continua, agora talvez com ventos mais tranquilos”. A escolha do diretor em retratar para o cinema tal obra literária se deve à efervescência do período pós-ditatorial que cunhava o resgate da identidade nacional, a importância da religiosidade e seus aspectos raciais na constituição do que é ser brasileiro. Outro aspecto relevante na produção cinematográfica é a discussão sobre lutas e greves dos trabalhadores urbanos. Também ganha destaque a luta sindical na figura da personagem Antônio Balduino que conscientiza os trabalhadores do cais do porto a respeito das más condições de trabalho em que viviam, contribuindo para a organização de uma greve entre os trabalhadores. A construção da personagem também evidencia a busca pela representação da identidade do negro como sujeito portador de direitos.

Objetivos: Os objetivos do presente e breve estudo a respeito do filme “Jubiabá” do diretor Nelson Pereira dos Santos são identificar de que forma, durante o filme, a personagem principal Antonio Balduino (Baldo) conscientiza-se de que também é um indivíduo detentor de direitos e de que modo a representação do negro dentro da narrativa contribui para a concepção de identidade que a personagem constitui ao final do filme.

Relevância do Estudo: A análise do filme tem relevância visto que, dentro do contexto histórico e social em que a produção é lançada, o diretor e roteirista busca mostrar o racismo destinado aos negros no Brasil. Mesmo o enredo se passando na década de 30, o protagonismo de questões raciais dentro de uma produção cinematográfica se mostrava atual na época - cerca de 50 anos depois. Por meio dos propostos teóricos de Stuart Hall, é possível compreender o que seria identidade e, especificamente, de que modo a identidade do negro é constituída na personagem Antônio Balduino e que, durante a narrativa, passa a ter uma consciência de alguns dos problemas sociais dos quais os negros estão sujeitos.

Materiais e Métodos: Como material escolhido para análise, o presente trabalho utiliza a obra cinematográfica “Jubiabá” (1987), dirigida e roteirizada por Nelson Pereira dos Santos. A análise é feita a partir compreensão conceitual de identidade por Stuart Hall. Segundo o autor, as identidades são

(...) cada vez mais fragmentadas e fraturadas; que elas não são, nunca, singulares, mas multiplamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicas. As identidades estão sujeitas a uma historicização radical, estando constantemente em processo de mudança ou transformação (HALL, 2004, p. 108).

Desse modo, compreende-se a identidade constituída e formada de maneira móvel e em constante transformação por intermédio de fatores que cercam os indivíduos.

Resultados e Discussões: A partir da junção da trajetória da personagem Antônio Balduino e da compressão de identidade dita anteriormente, é possível perceber que Baldo, durante a narrativa, passa por uma mudança na sua compreensão enquanto negro. Um dos fatores que contribui para essa construção são os inúmeros abusos que ele sofre por personagens brancos. Como a fala da cozinheira (Amélia), da casa do Comendador, onde ele foi criado após a morte de sua tia: “Negro é raça ruim, só serve para escravo”. Os fatores elencados anteriormente são evidentes no desenvolvimento da personagem; Baldo passa de um período inicial, que segue até depois da metade do filme, concebido enquanto pessoa sem voz para ao final tornar-se um representante dos trabalhadores.

Conclusão: O filme é uma relevante obra do diretor Nelson Pereira ao resgatar do livro e transpor para o filme, temas tão sensíveis à sociedade, tais como: racismo, desigualdade social e prostituição. Por meio da conceituação de Hall, é possível perceber como a identidade é constituída de modo que, Antônio Balduino, em sua trajetória narrativa, passa a ter consciência de suas condições enquanto indivíduo.

Referências

DESBOIS , LAURENT. **A odisseia do cinema brasileiro:** da Atlântida a Cidade de Deus; tradução Julia da Rosa Simões. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade?, In: **Identidade e diferença:** a perspectiva dos estudos culturais. (SILVA, Tomaz Tadeu, org.) 5.ed., Petrópolis: Vozes, 2004.

PAPA, DOLORES. **Diretores Brasileiro: Nelson Pereira dos Santos uma cinebiografia do Brasil Rio, 40 graus 50 anos.** Rio de Janeiro: Editora Onze Sete Comunicação, 2005.

RAMOS, FERNÃO. **História do Cinema Brasileiro.** São Paulo: Art Editora, 1987.

SALEM, HELENA. **Nelson Pereira dos Santos:** o sonho possível do cinema brasileiro. Rio de Janeiro: Record, 1996.

STAM, ROBERT. **Multiculturalismo Tropical:** uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

PROJETO DE EXTENSÃO: RUV – RÁDIO UNIVERSITÁRIA VIRTUAL

Andrezza Marques da Silva¹; Mayana Luchetti²; Thiers Gomes da Silva³

¹Aluna de Jornalismo – Faculdades de Arquitetura, Artes de Comunicação – FAAC – andrezza.marques@unesp.br

²Aluna de Meteorologia – Faculdades Faculdade de Ciências – FC mayana.sousa@unesp.br;

³Coordenador da RUV e Professor do curso de Rádio, Televisão e Internet – Faculdades de Arquitetura, Artes de Comunicação – FAAC – thiers.gomes@unesp.br

Grupo de trabalho: PRODUÇÃO AUDIOVISUAL

Palavras-chave: radiofonia, radiodifusão, produção radiofônica, rádio on line.

Introdução: Os universitários envolvidos neste projeto produzem, fazem a locução e editam programas radiofônicos de diversos gêneros (jornalístico, esportivo e artístico), como também de vários formatos (radiojornal, radionovela, documentário, debates, musicais, entrevistas), ao vivo ou gravados, com a intenção de realizar o aprimoramento profissional para lidar com a mídia radiofônica *on line*, sendo todo este procedimento coordenado por um docente especializado na Radiodifusão.

Objetivos: O projeto de extensão “RUV – Rádio Universitária Virtual” tem como objetivo aprimorar e melhorar as técnicas de comunicação entre os futuros profissionais (jornalistas, radialistas, relações públicas) e a audiência.

Relevância do Estudo: O projeto tem apresentado um alto nível de participação discente, até mesmo de outras áreas de formação (Ciências Exatas; esta atividade teve seu início em 2011). Os programas da Rádio Unesp Virtual são produzidos e editados por estudantes que, inicialmente, participam de reuniões com a coordenação, onde são debatidos temas e oportunidades situacionais para a produção de programas que atendam às necessidades auditivas radiofônicas da comunidade universitária. Além disso, a execução deste projeto estimula o interesse dos alunos sobre os produtos radiofônicos, apresentando uma área de trabalho com significativo potencial de utilidade pública e formação da cidadania.

Materiais e Métodos: O projeto é composto por um coordenador geral e diretorias que trabalham em núcleos temáticos diferenciados (entretenimento, educação e informação). Os alunos interessados, antes de realizarem a produção dos programas, são convidados a participar de oficinas de treinamento (edição de som, roteiro, locução, marketing, edição de imagens), sendo estas mesmas ministradas por profissionais capacitados em laboratórios e salas devidamente apropriadas para situação. A coordenação deste projeto de extensão, primeiramente, norteia a execução das atividades (pesquisa bibliográfica, pesquisa de campo e coleta de dados), adotando os seguintes procedimentos metodológicos conforme princípios e técnicas de Gil (2002, 2009), Marconi e Lakatos (2015), Michel (2005), Yin (2010) e Bardin (2009). A orientação desta pesquisa visa aliar a teoria com a prática profissional radiofônica.

Resultados e Discussões: O desenvolvimento das atividades do projeto tem obtido êxito no ensino profissional da comunicação para os universitários graduandos no Curso de Jornalismo e de Rádio, Televisão e Internet, tanto que ocorre um processo seletivo devidamente organizado antes de o estudante interessado participar do projeto. Para o devido andamento organizado de todas as etapas, o coordenador e os estudantes responsáveis pelos núcleos realizam reuniões periódicas semanalmente entre todos os envolvidos nos procedimentos produtivos. Espera-se que o estudante, futuro profissional na

área de radiodifusão torne-se mais especializado em comunicação, com as experiências que o desenvolvimento do projeto proporciona a cada um dos envolvidos.

Conclusão: A Rádio Unesp Virtual oferece uma experiência diferenciada para o universitário, que participa de uma “simulação” do mercado de trabalho na Radiodifusão. O estudante de Comunicação é envolvido em práticas em que pode aprimorar sua capacidade de desenvolver trabalho em equipe, além de, simultaneamente, realizar diversos trabalhos que habilitam a fazer o uso adequado do rádio na Internet, como meio de comunicação social. Destaca-se que este projeto de extensão é significativo para garantir uma audiência assídua da programação que o rádio transmite.

Referências

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Rio de Janeiro: Edições 70, 2009.

GIL, Antônio Carlos. **Estudos de caso: fundamentação científica, subsídios para coleta e análise de dados, como redigir o relatório**. São Paulo: Atlas, 2009.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Metodologia científica**. São Paulo: Atlas, 2015.

MARTINO, Luiz Mauru Sa. **Teoria da comunicação: idéias, conceitos e métodos**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

MICHEL, Maria Helena. **Metodologia da pesquisa em ciências sociais: um guia prático para acompanhamento da disciplina e elaboração de trabalhos monográficos**. São Paulo: Atlas, 2005.

SALEMME, Filomena. **As transformações na escuta radiofônica – o rádio muito além do eletrodoméstico**. Revista Eletrônica de Pós-graduação Casper Líbero, ano 08, v. 1. São Paulo – SP, 2016.

SISTEMA DE PRODUÇÃO DE ÁUDIO PARA PROGRAMAS RADIOFÔNICOS SOBRE FICÇÃO CIENTÍFICA

Thiers Gomes da Silva¹

¹Professor do Curso de Rádio, TV e Internet – FAAC – UNESP. thiers.gomes@unesp.br

Grupo de trabalho: PRODUÇÃO AUDIOVISUAL

Palavras-chave: radiofonia, radiodifusão, sonoplastia, *sound desing*, rádio.

Introdução: As percepções e interpretações que o ouvinte possa fazer sobre o som radiofônico são, primeiramente, norteadas por suas preconcepções que caracterizam sua cultura. A pesquisa sobre esta reação auditiva e suas impressões, quando acessada pela rádio, pode contribuir no processo de produção no qual se organiza o conteúdo do programa radiofônico com conteúdo que estimule a cultura científica.

Objetivos: Pesquisar a sistematização dos elementos sonoros mais adequados para a produção do programa com temas sobre a ficção científica.

Relevância do Estudo: O trabalho com o áudio na produção radiofônica pode assumir uma importância significativa para garantir a audiência assídua de um programa radiofônico. Devido à intensa proliferação de tecnologias, também chamadas de aplicativos, em alguns casos, nota-se, na internet, um aumento contínuo de produções amadoras e profissionais, algo que pode fazer com que a rádio, um meio de comunicação essencialmente sonoro, renove periodicamente seus procedimentos de produção para garantir a audibilidade dos seus programas.

Materiais e Métodos: No desenvolvimento das atividades desta proposta de pesquisa (pesquisa bibliográfica, pesquisa de campo e coleta de dados), os seguintes procedimentos metodológicos serão realizados conforme princípios e técnicas de Gil (2002, 2009), Marconi e Lakatos (2015), Michel (2005), Yin (2010) e Bardin (2009). A orientação desta pesquisa terá como principal elemento norteador a Teoria Expressiva, por tratar-se de uma teoria propriamente focada no rádio, meio de comunicação em que, neste sentido, essencialmente, o som radiofônico é considerado uma expressão de um sistema de significação.

Resultados e Discussões: O som da programação de algumas rádios contemporâneas quase nunca é agradável de se ouvir por longo tempo. Em alguns casos, pode-se ouvir que há muita quantidade de locução, e isso acaba com a audição. Uma solução pode ser estudar a adequada combinação entre a voz, a música, o silêncio e os efeitos sonoros, com o objetivo de produção sentido ser um fator significativo para manter a comunicação entre a rádio e seus ouvintes. A audição do programa radiofônico é, principalmente, guiada pelos sons da locução e tanto os efeitos sonoros, como também a música, quando são usados, somente têm sentido quando não sobrepõem o conteúdo da fala do locutor.

A fala pode acontecer a partir de várias entonações ou padrões diferenciados, que podem produzir diferentes efeitos na comunicação. Para se produzir o som da fala, o comunicador modula o tom voz. As variações na entonação da locução têm como propósito manter o diálogo, ou seja, fazer com que o interlocutor ou suposto ouvinte (no caso do rádio) tenha interesse em escutar o que está sendo falado; por isso, quanto mais naturalidade, melhor é a audição da locução radiofônica. Diferente de uma adequada prática de naturalização da fala (o que, caso contrário, poderia gerar um processo de empatia com o ouvinte radiofônico), a desvalorização oral quanto ao contexto que se pretende transmitir pelo rádio,

consequentemente, pode ter como efeito, na audiência, uma espécie de saturação. O ouvinte, nesta situação, perde o interesse na audição, por não mais suporta ouvir estes sons radiofônicos e pode optar, por exemplo, por sintonizar outra emissora de rádio. Destaca-se que, nos dias atuais, perder ouvintes não é uma característica de um serviço de radiodifusão em evolução. A pausa, na locução radiofônica, usada corretamente, pode ser a garantia de um áudio nítido e inteligível.

O ouvinte de rádio está em outro campo visual, longe do locutor como também, provavelmente, pode estar fazendo alguma atividade paralela no mesmo momento que escuta o áudio. Há a necessidade de planejar as pausas na locução quando sons estão sendo gravados, e este áudio pode ser combinado com os efeitos sonoros e música instrumentais. O fundo musical, quando usado na produção do áudio, deve ser usado como parte da composição das falas do locutor radiofônico, de tal modo que o que está sendo locucionado fique mais agradável e estimulante de se ouvir. Ao se verificar os elementos que podem compor os sons radiofônicos, além das falas locucionadas, pode-se identificar: a música, os efeitos sonoros e também o silêncio. Ambos os elementos devem estar bem combinados.

Conclusão: Um procedimento significativo para a audiência assídua do programa Ficção Científica no Rádio, provavelmente, é a prática de atividades experimentais com o áudio em estúdios radiofônicos e, após a sua transmissão em forma de programas, obter tanto as opiniões dos ouvintes, como também as suas prováveis reações e impressões sensoriais.

Referências

BALSEBRE, Armand. **Él lenguaje radiofónico**. Espanha: Cátedra, 1994.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Rio de Janeiro: Edições 70, 2009.

GIL, Antônio Carlos. **Estudos de caso: fundamentação científica, subsídios para coleta e análise de dados, como redigir o relatório**. São Paulo: Atlas, 2009.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Metodologia científica**. São Paulo: Atlas, 2015.

MICHEL, Maria Helena. **Metodologia da pesquisa em ciências sociais: um guia prático para acompanhamento da disciplina e elaboração de trabalhos monográficos**. São Paulo: Atlas, 2005.