

V COMcult

o que custa o virtual?

CORPOS E AMBIENTES EM MULTÍSSONO

Júlia Lúcia de Oliveira Albano da Silva¹

Resumo

Este texto analisa a retomada dos programas radiofônicos com a presença de plateia na cidade de São Paulo. No cenário marcado pelas tecnologias digitais, o ressurgimento dos programas de auditório nos coloca defronte ao questionamento que norteia este texto: em que medida a retomada deste formato vai ao encontro da necessidade do homem de cultivar vínculos que extrapolem os espaços abstratos midiáticos? O objetivo é analisar como os sentidos dos participantes presentes são acionados pelos corpos e pela construtibilidade espacial. O referencial teórico é constituído pelas contribuições de Baitello; pelos conceitos de espacialidade de Ferrara; de arquitetura aural de Blesser e Pallasmaa; e pelos conceitos do ouvir e dos sentidos de Wulf e Cyrulnik.

Palavras-chave: Corpo. Ambiente. Rádio. Auditório. Cidade.

Por meio de emissões predominantemente invisíveis aos olhos, mas sensíveis ao corpo-ouvido, o primeiro meio de comunicação de massa eletrônico busca estratégias para permanecer presente no cotidiano do ouvinte e da cidade em pleno século XXI. Diante da avalanche de possibilidades que a radiodifusão multimídia oferece ao processo de produção, reprodução e compartilhamento de conteúdo, a radiofonia paulistana busca na “reciclagem” de um formato que compôs a sua programação e história durante a primeira metade do século XX, o programa de auditório, oportunidades para conquistar visibilidade na cidade e a preferência de ouvintes cada vez mais dispersos, nômades.

O programa de rádio com a presença de plateia desempenhou um importante papel político e social na consolidação da radiofonia, na disseminação de valores, costumes e ideologias, principalmente entre os anos 1940 e 1950, período conhecido como a era de ouro do rádio brasileiro. A retomada desse formato ocorre em um contexto no qual as trocas de dados e bens simbólicos são predominantemente mediadas pelas tecnologias de comunicação

¹ Júlia Lúcia de Oliveira Albano da Silva, doutora, docente da UNISA: Universidade de Santo Amaro e Centro Universitário FECAP, São Paulo. Pesquisadora do Grupo de Pesquisa Comunicação e Cultura do Ouvir da Faculdade Cásper Líbero e CISC da PUC, São Paulo. Email: julialuciaoliveira@gmail.com.

V COMcult

o que custa o virtual?

e informação digitais, que encurtam ainda mais as distâncias e sobrepõem diferentes tempos, conectam indivíduos cujos corpos se encontram fisicamente separados. Com a disseminação das tecnologias digitais e a popularização de dispositivos móveis, o próprio rádio incorpora, à sua dinâmica de produção e disponibilização, recursos técnicos que permitem ao ouvinte-internauta a audição ao vivo da programação, ou de conteúdos arquivados em suas plataformas na internet.

Neste contexto, a retomada de um formato radiofônico que é estruturado a partir da participação presencial do seu ouvinte, pode ser entendida como uma estratégia de marketing com a meta de obter maior visibilidade à emissora, mas também pode ser observada como um fenômeno complexo que nasce do desejo de “fazer parte do programa” e “ter contato com outros ouvintes” e tais intenções nos remetem ao ‘estar-com’ que é inerente à natureza humana, conforme nos explica Bóris Cyrulnik (1997). De acordo com as pesquisas do autor sobre a etologia humana, o ‘estar-com’ é condição para ser, tanto do aspecto biológico como do intelectual. É uma decorrência de possuímos “em nós a loucura de viver e por isso buscamos situações em que somos atravessados por elementos biológicos [...], pelos elementos sensoriais – o tato, a visão de um rosto familiar, a audição de um relato por meio de palavras que encantam, por elementos sociais como a família, os amigos” (1997, p. 91). Neste sentido, entendemos que a participação presencial no programa em questão, dentro do contexto de comunicação mediada e interativa conforme apontamos, encontra ressonância na natureza humana que é relacional e vinculadora.

Importante ressaltar que não se trata de valorizar o tridimensional em detrimento do nulodimensional, ou seja, a comunicação à distância mediada por aparatos técnicos eletrônicos ou digitais não acontece em oposição às comunicações primárias, presenciais; elas não se excluem necessariamente. Ao contrário, elas ocorrem misturadas e reforçam-se como se formassem um ecossistema que mescla corpos e equipamentos. Indícios de uma ecologia da comunicação (ROMANO, 2004) que não se limita a reclamar da falta de relações presenciais, mas aponta para o fato de que, mesmo usando mídias digitais, às vezes o corpo irrompe e pede corpo. Pois como nos lembra Baitello, “o corpo é algo da ordem da presença

V COMcult

o que custa o virtual?

com toda a sua sensorialidade. Como existência de tal ordem das coisas presentes [...], o corpo é muito mais complexo que suas abstrações” (2012, p. 105).

Portanto, nesta discussão destacamos a importância dada por James Hillman (1993) para os lugares onde os corpos possam ver uns aos outros, encontrar-se, tocar-se. E, como exemplo deste tipo de lugar, destacamos o *Teatro Eva Herz da avenida Paulista*, onde são produzidos e transmitidos programas radiofônicos com plateia, dentre eles o programa *No Divã do Gikovate* apresentado por Flávio Gikovate.

Teatro Eva Herz: ambiente para ver, ouvir, tatear...

Muitos participantes do programa de auditório² *No Divã do Gikovate* – veiculado pela CBN: Central Brasileira de Notícias do Sistema Globo de Rádio - afirmam que o frequentam com regularidade, pois encontram no apresentador e nas demais pessoas que integram a plateia e a produção, uma comunidade. Muitos produtores responsáveis pelo programa relatam que algumas pessoas são presenças contínuas e fazem questão de estender o vínculo construído para as redes sociais digitais, como é o caso do grupo virtual “secreto” *Cultura é Minha Casa!*³, cujos integrantes se conheceram em programas de auditório realizados pela Rádio CBN de São Paulo. A admiração pelo apresentador é citada como fator que motiva o deslocamento para o auditório. No entanto, “fazer parte do programa” e “ter contato com outros ouvintes”⁴ estão entre os principais motivos que conduzem a participação dos integrantes do grupo em programas de auditório como *No Divã do Gikovate*⁵. A possibilidade

² Com o objetivo de identificar as principais motivações que mobilizam os integrantes da plateia a participarem dos programas de auditório em questão, recorreremos ao recurso metodológico de entrevista e da aplicação de questionário estruturado com perguntas abertas. Para os participantes do programa *No Divã do Gikovate*, recorreremos à rede social *Facebook* para o envio do questionário. Nesta rede social virtual, localizamos um grupo fechado, *Cultura é Minha Casa!*, composto por espectadores que se conheceram no local de veiculação ou gravação dos programas.

³ *Cultura é Minha Casa!* é um grupo fechado criado na plataforma da rede social virtual *Facebook*. Criado em 2007, até o momento do fechamento desta pesquisa contava com 16 membros. Além de informações sobre a programação da Rádio CBN, os integrantes compartilham a agenda de atividades culturais da cidade de São Paulo. Todos se conheceram em programas radiofônicos com plateia produzidos e veiculados pela emissora do Sistema Globo de Rádio.

⁴ O período entre o envio e o retorno do questionário com perguntas abertas respondido pelos integrantes do grupo *Cultura é Minha Casa!* ocorreu entre os dias 03 de setembro e 14 de outubro de 2014 por meio da rede social digital *Facebook*.

⁵ A gravação do programa *No Divã do Gikovate* acontece, na maioria das edições, no Teatro Eva Herz, localizado no interior da Livraria Cultura do Conjunto Nacional, número 2073 da avenida Paulista. De acordo

V COMcult

o que custa o virtual?

de “fazer parte” se relaciona à perspectiva de contato com os demais participantes, à eventual interação por meio de perguntas e também ao simples desejo de integração ao programa.

Mesmo quando o participante não explicita sua interação por meio de perguntas e respostas, ele vivencia e participa de um sistema complexo que é constituído por uma multiplicidade de modos de comunicação, como o olfato, o tato, o tempo e o espaço, além da gestualidade e da palavra. O antropólogo Ray Birdwhistell, integrante da *Escola de Palo Alto*, em suas pesquisas interdisciplinares sobre o corpo e a gestualidade, chega a algumas conclusões. Dentre elas, destacamos a compreensão da comunicação como um processo plural e permanente, que não permite determinar uma hierarquia dos modos de comunicação segundo sua suposta importância no processo interacional. “Se o modo verbal carrega o mais das vezes a informação intencional explícita, outros modos garantem funções também necessárias ao bom desenvolvimento da interação” (*apud* WINKIN, 1998, p. 78). Portanto, não nos atendo ao conteúdo, mas ao sistema que propicia a troca, cada integrante da plateia participa de forma singular do processo de comunicação que acontece no teatro.

A realização de programas em espaços previamente pensados para ver e ouvir propicia uma relação social, comunicativa, que tem como potencialidade incorporar e abrigar todos os sentidos que naturalmente se fundem entre si, ampliando a experiência sensível dos participantes e podendo, ainda, propiciar uma experiência memorável. Cabe pontuar que o paradigma que assumimos para a compreensão do espaço está diretamente vinculado à sua construtibilidade, ou seja, ao modo como o espaço é construído e como este dialoga com a cultura e a história de uma sociedade, pois, como explica Ferrara (2008, p. 9), este espaço “se mostra e se deixa apreender no modo como se constrói e, portanto, através do modo como se ilumina e se torna evidente enquanto elemento que se comunica e, desse modo, interfere na história da cultura”. Neste sentido, entendemos que os aspectos visuais e sonoros do teatro e do auditório onde acontecem os programas em questão comunicam a preocupação arquitetônica em construir um espaço de acolhimento que represente valores e papéis sociais.

com a agenda do apresentador, o programa também é gravado e veiculado de outras localidades. O programa integra a programação da Rádio CBN – Central Brasileira de Notícias, que faz parte do Sistema Globo de Rádio e disponibiliza seus conteúdos por meio de ondas hertzianas (rádio tradicional em AM e FM) e pela plataforma da emissora na internet.

V cult

o que custa o virtual?

O *Teatro Eva Herz*, onde é realizado o programa *No Divã do Gikovate*, em seu design visual recupera certos aspectos da construtibilidade arquitetônica dos teatros gregos. Além de elementos como profundidade, prosccênio, coxias, urdimentos, pano de boca ou cortina, o teatro mantém o desenho geométrico da arquitetura grega que determina espaços para quem faz parte da plateia e para quem apresenta. A disposição das fileiras de cadeiras da plateia instaladas em piso inclinado também dialoga com a arquitetura do teatro grego, enquanto que a existência de assentos individuais dele se distancia. As cadeiras, ao mesmo tempo em que são fronteiras que reservam o espaço para cada participante, revelam-se como demarcações frágeis, propícias a serem ultrapassadas. Além dos aspectos físicos, o diálogo do espaço em questão com o teatro grego envolve a dimensão cultural, simbólica, que também é representada na organização espacial. Ao determinar lugares diferenciados para quem faz parte do espetáculo e quem compõe a plateia, fica evidente que há separação entre o sujeito da escuta e o da fala, o que detém o poder de anunciar. Cada técnica é testemunha de seu tempo, mas não ignora as anteriores, ao contrário, modifica, acrescenta, tornando-a mais ou menos complexa. Neste sentido, um importante elemento cênico aperfeiçoado a partir da eletricidade é a iluminação. O *Teatro Eva Herz* recorre à iluminação como elemento expressivo. A disponibilização de recursos de iluminação por meio de varas fixadas acima do palco e na plateia são recursos técnicos fundantes para a construção de diferentes ambientações capazes de exprimir e reforçar hierarquias, intensidade e dramaticidade das ações realizadas no palco e também na plateia, conforme o projeto poético da peça, no nosso caso, dos programas. Embora se aproxime das artes pictóricas que recorrem à luz, sombra, formas e cores, à iluminação cênica se acrescenta a tridimensionalidade do espaço. Ou seja, enquanto a comunicação pictórica manifesta-se no espaço bidimensional (FLUSSER, 2008), a iluminação constrói espaços com profundidade, ou seja, tridimensionais, graças a recursos como ângulo, direção e intensidade da luz trabalhada. Das inúmeras possibilidades que a iluminação cênica oferece enquanto recurso expressivo, a exploração das dimensões emocionais, ou seja, o “clima”, a representação das hierarquias e revelação de formas por meio de luz e sombras são os mais recorrentes nos programas em análise. Portanto, no teatro, como nos sugere Pallasmaa, sombra e luz criam “o ambiente no qual surgem as fantasias e os sonhos [...] A escuridão inspira e a iluminação expira a luz [...] a escuridão cria uma sensação

V cult

o que custa o virtual?

de solidariedade e reforça a força da palavra falada” (2011, p. 44-46). Ao mergulhar em um teatro um jogo de luz e sombra acontece e constrói um lugar propício para o acionamento dos sentidos, para o envolvimento corporal. A plateia, parcial ou completamente escurecida, e o palco, difusamente iluminado, podem sugerir um senso de participação ritual, próprio dos ambientes permeados por mitos. Pode nos remeter às reuniões realizadas à noite pelas comunidades de oralidade primária (ONG, 1987) em torno da fogueira, ou pelas de tradição oral, que convivem com diversos tipos de oralidade, como a mista e mediatizada (ZUMTHOR, 2010), cuja penumbra do ambiente com luzes menos intensas e mais heterogêneas abrem espaço para “a capacidade extraordinária do ouvido de imaginar um volume côncavo no vazio da escuridão” (PALLASMAA, 2011, p. 47).

Esta capacidade extraordinária do ouvido, sentido diretamente ligado às emoções, à paixão, como nos lembra Baitello (2010), é convocada em um ambiente como o teatro pois todo espaço tem também uma dimensão sonora que é determinada pela eleição e combinação de formas/geometrias, volumetria, objetos e materiais empregados na sua edificação. No caso do teatro em questão, além do desenho arquitetônico, os materiais incorporados no estofamento dos assentos, no revestimento dos pisos e das paredes são muito mais que decorativos ou exclusivos da concepção visual.

Embora Blesser (2009) considere que a dimensão sonora não receba a devida preocupação por parte dos arquitetos, na concepção de espaços para ver e ouvir, como é o caso do teatro, este é um aspecto cuja relevância não permite negligência, e mais uma vez a arquitetura grega nos fornece “régua e compasso”, pois mesmo sendo aberto e extenso, a volumetria e a geometria do teatro grego permitiam que a audiência ouvisse com clareza a atuação dos atores, da orquestra e do coro, independentemente do lugar que ocupasse na plateia. A harmonia, ou apoio mútuo (BLESSER, 2009, p. 2), entre as dimensões visual e sonora contribui para que a experiência de cada espectador seja única e particular. A contribuição da audição, juntamente com os demais sentidos, está associada às características do ouvido e do ouvir em si e também à relevância que os mesmos têm no contexto histórico, cultural e pessoal. Por isso, neste momento, para melhor entendermos o contexto do desenvolvimento do ouvido e do ouvir, podemos retomar o desenvolvimento filogenético e ontogenético da espécie humana.



Ouvir e escutar: filogênese e ontogênese

O caminhar, o andar ereto, nos remete ao desenvolvimento filogenético da espécie humana que, ao descer das copas das árvores, liberou braços e mãos – que se tornaram essenciais para atividades de sobrevivência, como alimentação e comunicação; ergueu o tronco, o que ativou ainda mais a percepção tátil através dos pés, favoreceu uma perspectiva visual à distância e liberou a região da glote para o posterior aperfeiçoamento dos órgãos da fala. A adoção de tal postura, como nos explica Baitello (2011), foi fundamental para o desenvolvimento dos sentidos, com especial destaque para a visão e a audição, consideradas como sentidos de distância. O pesquisador Alfred Tomatis (1969), ao estudar as funções e características do ouvido e do escutar, destaca a função de “radar” que tal sentido desempenhava no processo de localização espacial e defesa, uma vez que por meio dele se poderia deduzir a proximidade de uma presa ou do perigo. “Seu papel inicial foi possivelmente de uma antena de largos tentáculos cuja preocupação essencial era orientar-se acerca da distância ou da proximidade de onde em qualquer momento poderia surgir o acontecimento que poderia ser fatal” (TOMATIS, 1969, p. 45). Portanto, para o homem ancestral, o ouvido se revela como a primeira arma de sondagem e de controle do que ocorre perto ou à distância.

Sob a perspectiva ontogenética, a audição também pode ser compreendida como um sentido de proximidade, assim como o tato, o paladar e o olfato; pois a vibração das ondas sonoras envolve o corpo como um todo, na medida em que massageia seu maior órgão, a pele, despertando ações, reações e interações diversas. Conforme observa o antropólogo Christoph Wulf (2007), o sentido do ouvido e do movimento são os primeiros a serem desenvolvidos durante o processo de gestação:

[...] O sentido do ouvido se desenvolve muito antes que o sentido da visão, e muito antes dos outros sentidos começarem a funcionar [...] ouvimos os outros antes de vê-los, senti-los ou tocá-los [...] O sentido do ouvido é o sentido social. Nenhuma comunidade social se forma sem que os membros aprendam a se escutar. Crescemos em uma cultura com a ajuda da percepção dos barulhos, das sonoridades, das tonalidades e das palavras (WULF, 2007, p. 58).

V COMcult

o que custa o virtual?

Outra singularidade da audição reside no fato de que este sentido pré-natal funciona a todo o momento, portanto, nos coloca permanentemente ligados ao mundo exterior. Dito de outra forma, através das considerações de Joachim-Ernest Berendt (1993, p. 175), quando dormimos, podemos fechar nossos olhos e boca, mas não conseguimos fazer o mesmo com nossos ouvidos. Portanto, se os ouvidos não têm pálpebras, estamos sempre imersos em sons e de certa forma suscetíveis às sensações por eles provocadas, mas nem sempre conscientemente assimiladas.

As sutilezas da audição dão a chance de captar detalhes simultâneos temporalmente, ou seja, sem perder a dimensão integral do fenômeno é possível distinguir as inúmeras camadas sonoras que o compõem, assim como apreender o aspecto tridimensional do entorno. Tais peculiaridades são especialmente interessantes para a experiência do ouvir e ver presenciais do programa de auditório em questão, pois com a diminuição da intensidade da luz da plateia e do palco, há a possibilidade de resgatar a “democracia dos sentidos”, comprometida pela hipertrofia dos olhos. É como se a luz, que preponderantemente solicita o sentido da visão, ao tornar-se difusa, abrisse espaço para o acionamento das “imagens interiores” em cada participante. Acionados pelos estímulos sonoros, mas não exclusivamente, essas “imagens interiores”, segundo a perspectiva de Joachim-Ernest Berendt (1997, p. 175), são as que produzem experiências e enriquecem, enquanto que as visuais, as “imagens exteriores”, são carregadas de informação. As imagens exteriores, mesmo carregadas de muita informação, se apresentam de forma persuasiva, de maneira veloz, de maneira marcada, em muitos casos, por certa imposição de como devem ser lidas, quase que impondo um tema comum a ser decifrado de forma linear. As imagens interiores são articuladas à memória, ao repertório de uma pessoa e um ambiente, por isso são altamente criativas, marcantes, particulares e geradoras de novas associações.

Como compartilham a mesma espacialidade, os participantes a transformam em ambiente progressivamente mais caloroso e acolhedor. Nesse contexto, os corpos pedem contatos com outros corpos, percebe-se que os sentidos estão misturados, articulados sensorialmente, atuam em sinergia entre si e com o ambiente. Se os sentidos estão abertos a perceber, os corpos estão abertos a perceber e vivenciar ambientes nos quais o processo comunicacional tem dimensões orquestrais (WINKIN, 1998) e apresenta vivências que

V cult

o que custa o virtual?

progressivamente tendem para o aumento de vínculos entre os participantes. Em alguns momentos, a tensão progressiva em um ambiente comunicacional assume características, ou ao menos resquícios, dos antigos rituais, que, nas culturas arcaicas, e ainda hoje, reúnem pessoas para vivências de experiências que dão alguma forma de sustentação narrativa para suas vidas. No teatro do programa em questão, desejamos compreender se há lugar para uma mistura entre os sentidos e entre o ambiente e os participantes.

Programa Divã do Gikovate: ambiente comunicacional?

Os corpos são exímios geradores de vínculo quando auscultam e deixam-se auscultar por outros, porque só eles preenchem os espaços de falta de outros corpos (BAITELLO, 2005, p. 51).

A palavra auscultar, em latim, *auscultare*, é definida como o ato de escutar com atenção, sendo que a sua raiz *aus*, *auris*, significa ouvido. Auscultar geralmente se refere à prática médica de escutar os sons internos produzidos pelos diferentes órgãos do corpo, com o uso de equipamentos próprios ou por meio da inclinação do ouvido sobre o corpo do paciente. Mas auscultar como proposto na citação que abre esta análise nos remete ao ato de escutar atentamente o outro dentro de uma perspectiva de alteridade, de dar ouvidos e de ser acolhido na escuta do outro, de andar na contramão das exigências contemporâneas de contatos velozes, mediados à distância e quase sempre visuais. Este “auscultar” de Baitello dialoga com o conceito que Roland Barthes (2009, p.235) apresenta sobre o “escutar”, ao diferenciá-lo do simples ouvir: “Ouvir é um fenômeno fisiológico; escutar é um ato psicológico. É possível descrever as condições físicas da audição [...], pelo recurso à acústica e à fisiologia do ouvido, mas a escuta só pode definir-se pelo seu objeto, ou se preferirmos, pelo seu desígnio” (2009, p. 235).

Para Barthes existem três tipos de escuta. A primeira é a *escuta indicial*, que atua como alerta, ou seja, o ser vivo orienta a sua audição (o exercício da sua faculdade de ouvir) para indícios. Neste nível, não há diferença entre o homem e o animal. A segunda *escuta é a de signos*, uma escuta que decodifica o que é captado segundo códigos aprendidos “escuto como leio”, ou seja, o que se escuta são signos. E, finalmente, a *escuta moderna*, que consiste

V COMcult

o que custa o virtual?

na escuta do outro que ocorre quando o que está em questão não é o que é dito, mas quem fala, quem emite.

De acordo com Barthes (2009, p. 236), supõe-se que a *escuta moderna* se desenvolva em um espaço intersubjetivo onde “eu escuto” quer dizer também “escuta-me”. Apoiando-se nos estudos da psicanálise, o autor detalha esta escuta como uma “atitude descodificadora”, ou seja, que busca sentidos ocultos naquilo que é dito ou omitido. Nas palavras do próprio Barthes, a *escuta moderna* “é pôr-se em postura de descodificar o que é obscuro, confuso ou mudo, para fazer aparecer na consciência o ‘abaixo’ do sentido” (2009, p. 239). Nesta escuta, há a interpelação total de um sujeito pelo outro, é como se este outro fosse impelido a concentrar-se integralmente no sujeito por meio de uma escuta ativa. Escute-me! Esta escuta também propõe uma metamorfose do homem em sujeito dual, ou seja, “a interpelação conduz a uma interlocução, na qual o silêncio do que escuta será tão ativo como as palavras do locutor: *a escuta fala*” (BARTHES, 2009, p. 241). Os papéis implicados no ato desta escuta não são fixos, alienados e restritos, pois, como explica o autor, já não há de um lado aquele que fala, se expõe, e de outro aquele que escuta, se cala, julga e sanciona. Cada vez mais os “espaços” da fala são institucionalmente menos protegidos e tal realidade é determinante para assegurar uma escuta livre, que por sua mobilidade circule e permuta papéis, pois, como finaliza Barthes, “a liberdade de escuta é tão necessária como a liberdade de palavra” (2009, p. 248).

Na radiofonia, durante a chamada *Era de Ouro* (1940–1950), existiam programas cuja proposta era abrir os microfones para que o ouvinte à distância e geralmente por telefone, pudesse expor questões pessoais a um apresentador cuja credibilidade lhe autorizava escutar e opinar, quase sempre de forma espetacular. Apesar da evidente limitação da escuta oferecida, o que um olhar histórico e cultural nos revela é que este formato de programa radiofônico iria ser repetido em outras emissoras e diversos países, e que mesmo diante das inúmeras possibilidades de fala e escuta que a disseminação das tecnologias de informação e comunicação em rede digital abrem contemporaneamente, a escuta presencial é uma busca que permanece, sendo o Programa *No Divã do Gikovate* um possível exemplo.

O Programa *No Divã do Gikovate* é pré-gravado, transmitido aos domingos, das 21h às 22h pela *Rádio CBN – Brasil* e faz parte da grade de programação da emissora desde 2007.

V COMcult

o que custa o virtual?

Quando estreou, o apresentador interagiu por telefone com o ouvinte e a realização com a presença da plateia ocorria uma vez por mês. No entanto, desde 2009 o programa ocorre exclusivamente em auditórios e teatros, ou seja, inclui a participação ativa dos integrantes que compõem a plateia durante as gravações. À distância e durante a semana, o ouvinte pode acompanhar a transmissão posterior do programa através do rádio ou da internet e pode registrar sua pergunta por meio das ferramentas digitais indicadas no portal.

Antes de iniciar a gravação do programa no auditório com 168 lugares, o apresentador explica a dinâmica e as regras, enfatiza a importância da participação da plateia e salienta que prefere as perguntas orais as escritas. A gravação transcorre com pausas previamente determinadas que correspondem à finalização dos blocos que estruturam o programa e à entrada da barra comercial⁶. No palco, o apresentador é auxiliado pela produtora que controla o tempo, encaminha algumas das perguntas enviadas à distância⁷ por ouvintes como uma estratégia para criar a “atmosfera” e instigar a participação da plateia que se manifesta por escrito ou oralmente. A temática proposta e as questões levantadas pela plateia contribuem para que cada programa seja diferente dos demais. Como define o próprio apresentador, “trata-se de um programa que depende *dramaticamente* do nível das perguntas. A produção faz uma seleção das perguntas por escrito, o que permite algum direcionamento, mas o programa é *refém* das perguntas da plateia”⁸. À medida que o programa acontece, o *slogan* do programa – *não há assunto proibido no Divã do Gikovate* – ganha força e incentiva a participação dos presentes, que rompem a timidez inicial e expõem-se diante do apresentador e da plateia, que assumem a postura de escuta atenta. Neste ambiente comunicacional, cuja espacialidade foi construída por meio de materialidades específicas e pela concretude do corpo, diferentes emoções são manifestadas pela plateia durante os relatos.

Alguns indícios apontados a seguir permitem o entendimento da construção do ambiente comunicacional de *No Divã do Gikovate*. A começar pela entrada do auditório. Formada sem muito rigor defronte ao teatro, a fila reúne algumas pessoas que já se conhecem

⁶ Sobre as peças publicitárias que integram a barra comercial, indicamos a obra desenvolvida por Clóvis Reis, *Propaganda no rádio: os formatos de anúncio*, editado pela Edifurb e o livro *Rádio a oralidade mediatizada: o spot publicitário e a linguagem radiofônica*, editado pela Annablume, São Paulo, de autoria da pesquisadora.

⁷ De acordo com o apresentador e médico psiquiatra Flávio Gikovate, o programa recebe em torno de 200 *e-mails* por mês, totalizando 2 mil por ano.

⁸ Entrevista concedida à pesquisadora no dia 17 de dezembro de 2013 no *Teatro Eva Herz do Conjunto Nacional* da avenida Paulista em São Paulo.

V COMcult

o que custa o virtual?

e são frequentadoras assíduas e outras que vão pela primeira vez. Há também quem chegue sozinho, mas logo abraça uma outra pessoa (posicionada na fila) com quem marcou horário e local. Desta forma, o entorno que antecede a entrada do auditório aos poucos vai ganhando espacialidade. Entrar no auditório e encontrar a cadeira adequada gera um movimento corporal marcado pelas sonoridades, tanto das pessoas como da programação da *CBN*, transmitida ao vivo pelas caixas acústicas espalhadas pelo auditório. A entrada da produtora e depois do próprio Gikovate no palco motiva o encerramento da movimentação na plateia, das conversas entre os participantes e dos registros fotográficos. A curiosidade e a admiração direcionam a atenção da plateia para o palco, de onde se ouve as boas-vindas do apresentador e as orientações sobre o funcionamento da gravação. A diminuição da luz da plateia, o direcionamento do foco para o palco (montado com duas poltronas, uma mesa de apoio e um anteparo com o logotipo da emissora) e a entrada da vinheta de abertura informam que a partir daquele instante todos estão *No Divã do Gikovate* da *CBN*. Quanto aos integrantes da plateia, há aqueles que se envolvem silenciosamente, outros participam por meio de perguntas realizadas ao vivo, por escrito ou oralmente, através do microfone sem fio. Naturalmente, são perguntas subjetivas que podem ou não estar relacionadas à temática do dia. O tom confessional e a relação de confiança entre os participantes e o apresentador são marcas que evidenciam e diferenciam o programa dos demais.



Plateia e apresentador Flávio Gikovate no Teatro Eva Herz, SP. Fonte: registros da pesquisadora.

Tais observações indicam que *No Divã do Gikovate* se configura como um ambiente progressivamente envolvente. Ou mesmo um ambiente no sentido das investigações de

V COMcult

o que custa o virtual?

Norval Baitello Jr (2008, 2010). Tal ambiente gera uma tensão, possibilidade ou, ao menos, desejo de vínculo. Os corpos ocupam a porosidade do ambiente, tocam mesmo que discretamente os corpos dos vizinhos de cadeira, compartilham o som que vai e vem entre os presentes, vivenciam talvez mais as vibrações afetivas que os envolvem do que a racionalidade das respostas. São pessoas que sorriem, aplaudem, olham para o vizinho confirmando o que estão ouvindo, assentem com a cabeça de forma a expressar concordância, receio, discordância ou envolvimento com a situação comentada. Curiosamente a experiência ocupa *as capilaridades* (2010, p. 102-113) da *comunicação presencial*, ao mesmo tempo em que produtora e apresentador seguem uma pauta escrita com as características da *capilaridade da comunicação alfabética*, frases que identificam o programa, por exemplo, são repetidas quase que como memorizadas ou cifradas de forma a envolver persuasivamente os presentes e garantir a atenção dos que acompanharão à distância. No mesmo momento, no fundo do auditório, a equipe técnica se ocupa da luz e do som, aciona equipamentos eletrônicos de gravação que permitem o acesso da experiência humana/sonora aos que não estão presentes e aos que já estiveram presentes e possivelmente voltarão em outra ocasião. Trata-se de uma organização que gera uma economia de recursos graças às *capilaridades elétricas* à medida em que um número maior de pessoas poderá participar, ainda que com alguns limites, da experiência.

Pode-se levantar a possibilidade de relações entre as *capilaridades presencial*, a *alfabética* e a *elétrica* que de alguma forma permitem diferentes níveis de vinculação entre as pessoas. Em outro momento da semana, por exemplo, os participantes presentes ou os que só ouvirão pelas ondas da emissora, em AM ou FM, reviverão, de alguma forma, através da codificação e decodificação de sinais eletrônicos, aquela experiência. Esta possibilidade de acionar a imaginação do ouvinte por meio da materialidade sonora é uma importante característica da radiofonia apontada por Rudolf Arnheim em *Estética Radiofônica*, obra publicada em 1936. No capítulo *Elogio da cegueira: liberação de corpos*, o autor salienta o potencial expressivo do rádio em criar “um mundo acústico da realidade” (ARNHEIM, 1980, p. 88) e de instigar a imaginação do ouvinte. A “cegueira do rádio”, que poderia ser entendida como limitação, é apresentada por Arnheim como potencialidade. Portanto, para o autor, os

V COMcult

o que custa o virtual?

recursos expressivos dos elementos – voz, música, palavras e ruídos – que compõem a linguagem radiofônica têm condições para criar narrativas e favorecer a fantasia e a imaginação do ouvinte. Tal concepção dialoga com o entendimento que Christoph Wulf (2014, p. 16) tem sobre o caráter representativo da imaginação. Para o antropólogo, a imaginação é “uma energia com cuja atuação pessoas ausentes, objetos ausentes e sensações ausentes podem estar presentes” e é esta força representativa que permite ao ouvinte, a partir do que apreende pelas ondas ou *bytes* do rádio, imaginar o programa, criar suas imagens internas particulares. Não podemos nos esquecer de que, pelo fato das gravações serem hoje também organizadas no formato digital, os mesmos sons acessíveis nos sinais de AM e FM são disponibilizados para dispositivos como *tablets*, celulares e aplicativos que poderão reproduzir o programa acessando o site da emissora, completando aquilo que Baitello (2010, p. 113) denomina *capilaridade eólica*, ou seja, vivências sentidas na pele compartilhadas por meios digitais que invadem como o vento os espaços distantes, recriam de alguma forma uma experiência comunicativa vivida presencialmente.

Como intentamos demonstrar a materialidade corpórea com seus sentidos, a construtibilidade do espaço do teatro, a performance de todos os integrantes do programa, a credibilidade e habilidade do apresentador, acrescidos da natureza gregária e as consequências da aridez da cidade são fatores relevantes para a perenidade do programa. Resta-nos acrescentar que o fato de o programa se estruturar a partir da escuta, o caráter acolhedor e receptivo do sentido em si contribui para a construção de um ambiente comunicacional propício ao *auscultare*. Retomando a ideia de que o gradual escurecimento da plateia contribui para a potencialização da percepção auditiva sem anular as demais, mergulhamos no universo das emoções, do sentir, da paixão. Baitello (2005), ao tratar das interações e singularidades do ver e do ouvir, explica que a percepção visual é resultado de uma ação, do direcionamento do olhar, já o ouvir requer a recepção passiva e que, portanto, “as implicações decorrentes de atividade e passividade, de invasão ou de receptividade estariam presentes nos contextos em que ocorre o predomínio da visão ou da audição” (2005, p. 106). No programa em questão, a escuta do relato e posteriormente o comentário do apresentador abre a possibilidade para o envolvimento, o “sentir” característico da percepção auditiva, o que



reforça o sentimento de vinculação que sustenta o interesse no programa e nas pessoas que o frequentam. Não há emoção proibida no *Divã do Gikovate*.

Referências

- ARNHEIM, Rudolf. **Estética Radiofônica**. Trad. Manuel F. Blanch. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.
- BAITELLO, Norval. **A era da iconofagia – ensaios de comunicação e cultura**. São Paulo: Hacker, 2005
- _____. **Corpo e Imagem: comunicação, ambientes e vínculos**. In: RODRIGUES, David (Org.) **Os valores e as atividades corporais**. São Paulo: Summus, 2008.
- _____. **A serpente, a maçã e o holograma. Esboços para uma Teoria da Mídia**. São Paulo: Paulus, 2010.
- _____; CONTRERA, Malena Segura; MENEZES, José Eugenio de O. **Os meios da Incomunicação**. São Paulo: Annablume, 2005.
- _____; WULF, Christoph. **Emoção e Imaginação: os sentidos e as imagens em movimento**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.
- BARTHES, Roland. **Escuta**. In: **O obvio e o obtuso**. Lisboa: Edições 70, 2009.
- BERENDT, Joachn-Ernst. **Nada Brahma. A música e o universo da consciência**. São Paulo: Cultrix, 1993
- BLESSER, Barry; SALTER, Linda-Ruth. **Spaces speak, are you listening? Experiencing aural architecture**. Massachusetts: MIT, 2009.
- CYRULNIK, Bóris. **Do sexto sentido O homem e o encantamento do mundo**. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.
- FERRARA, Lucrécia D’Alessio. **Comunicação Espaço Cultura**. São Paulo: Annablume, 2008.
- FERRARETTO, Luiz Artur. **Rádio: o veículo, a história e a técnica**. 2ª ed. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2001.
- FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado Por uma filosofia do design e da comunicação**. Org. de Rafael Cardoso. Trad. de Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac&Naify, 2008.
- HALL, Edward T. **Dimensão Oculta**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.
- HILLMAN, James. **Cidade e Alma**. Rio de Janeiro: Studio Nobel, 1993.
- MENEZES, José Eugenio de Oliveira. **Rádio e cidade Vínculos sonoros**. São Paulo: Annablume, 2007.
- PALLASMAA, Juhani. **Os Olhos da pele. A arquitetura e os sentidos**. Trad. Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bookman, 2011.
- ROMANO, Vicente. **Ecología de la comunicación**. Hondarribia: Hiru, 2004.
- SILVA, Júlia Lúcia O. Albano da. **Rádio: A oralidade mediatizada. O spot publicitário e a linguagem radiofônica**. São Paulo: Annablume, 1999.
- TOMATIS, Alfred. **El oído y el lenguaje**. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 1969.
- WINKIN, Yves. **A nova comunicação. Da teoria ao trabalho de campo**. São Paulo: Papirus, 1998.
- WULF, C. O ouvido, **Ghrebh - Revista de comunicação, Cultura e Teoria da Mídia**, v. 1, n. 9, São Paulo, CISC, mar. 2007. Disponível em: <<http://www.cisc.org.br/revista/ghrebh/index.php?journal=ghrebh&page=issue&op=archive>>. Acesso em: 4 nov. 2014.