



UNISUL

UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA

FABIO SUNG DE SOUZA

PAISAGENS SONORAS:

ANÁLISE DO SOM NA PEÇA AUDIOVISUAL PLAY DOH (SONY BRAVIA N°3)

Palhoça

2010

FABIO SUNG DE SOUZA

**PAISAGENS SONORAS:
ANÁLISE DO SOM NA PEÇA AUDIOVISUAL PLAY DOH (SONY BRAVIA N°3)**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado aos Cursos de Comunicação Social da Universidade do Sul de Santa Catarina como requisito parcial à obtenção de título de bacharel em Publicidade e Propaganda.

Orientadora: Prof. Alessandra Brandão

Palhoça
2010

FABIO SUNG DE SOUZA

**PAISAGENS SONORAS:
ANÁLISE DO SOM NA PEÇA AUDIOVISUAL PLAY DOH (SONY BRAVIA Nº3)**

Este trabalho de conclusão de curso foi adequado à obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social e aprovado em sua forma final pelo curso de Publicidade e Propaganda da Universidade do Sul de Santa Catarina.

Palhoça, ____ de _____ de 2010.

Professora e orientadora Alessandra Brandão
Universidade do Sul de Santa Catarina

Professor Luciano Bittencourt
Universidade do Sul de Santa Catarina

Professor Daniel Izidoro
Universidade do Sul de Santa Catarina

Este trabalho é dedicado à minha família,
meus amigos e todos aqueles que, por um
breve momento, se deixaram levar pela
música.

AGRADECIMENTOS

Sinto que em momentos formais como este, não conseguirei expressar de maneira emotiva, e nem colocar meus agradecimentos, para aqueles que fizeram - e fazem - parte da minha vida; transposto aqui como poesia adequada. Por esta razão, evitarei colocar nomes ou me prender naqueles poucos que participaram, de forma não tão efêmera, dos pequenos momentos indispensáveis, na construção do meu caráter. Àqueles que diretamente fizeram parte do meu trabalho, agradeço ao meu pai (Otávio Barcelos Souza) minha mãe (Mary Sung de Souza) e meu irmão (Daniel Sung de Souza) que amo desde o primeiro dia em que abri os olhos para o mundo. E enfim, aos que me orientaram e ajudaram a formular um pensamento crítico em relação ao tema deste trabalho; a vocês, o meu eterno respeito e admiração. Obrigado a todos, pelas conversas, brigas, críticas, paixões, e principalmente, respeito que me mostram no dia-a-dia.

“Em dimensões delineadas por coloridos sons entrelaçados, vislumbro possibilidades de uma figura estranhamente inacabada...” (Otavio Barcelos Souza)

RESUMO

Este trabalho aborda o som como um elemento essencial para a construção dos sentidos na peça audiovisual da Sony Bravia. Veremos que a trilha da peça possui um conjunto de sonoridades que cria um contexto, e que chamaremos de paisagem sonora. Dentro da questão musical, o trabalho traz a importância da música, não só para a peça em discussão, mas para um âmbito pós-industrial, social e cultural. E, para um melhor embasamento dessa argumentação será feito um levantamento histórico sobre as concepções musicais que envolvem a trilha da peça. Por fim, após esclarecer que atualmente existem diversos paradoxos na sociedade envolvendo concepções de arte, produto e ideologia, veremos que a percepção humana vai além dos sentidos.

Palavras-chave: Som. Trilha. Música. Paisagem sonora. Paradoxo. Pós-industrial. Sony Bravia.

ABSTRACT

This Work brings up the sound as an essential element to the construction of sense to Sony Bravia's advertisement. As we'll see, the ad has a great amount of sounds that creates a context, and it will be called sound landscape. Inside the subject of sound, this work brings the importance of music, not just for the topic of the add, but to a post-industrial, social and cultural ambit as well. For a better emplacement to this argumentation it was made a historical research about musical conceptions that involves the ad's track roots. And finally, after showing that nowadays there are many paradoxes in society involving art conceptions, merchandise and ideology, we'll realize that human perception goes beyond senses.

Key-words: Sound. Track. Music. Sound Landscape. Paradox. Post-industrial. Sony Bavia.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem da peça audiovisual da Sony Bravia (Play-Doh)	14
Linha de tempo da trilha	41
Partitura nº1 – Piano “Modal”	42
Partitura nº2 – Violino “Modal”	42
Partitura nº3 – Piano Tonal	43
Partitura nº4 – Violino Tonal	44

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
2. A MÚSICA NA PEÇA PUBLICITÁRIA SONY BRAVIA	16
2.1. CORES MUSICAIS	18
2.2. A MÚSICA E O HOMEM	19
3. A TRILHA E A PAISAGEM SONORA	23
3.1. HÍBRIDISMO SONORO NO CONTINENTE NORTE-AMERICANO	23
3.2. A TRILHA SONORA DO MUNDO INDUSTRIALIZADO NO SÉCULO XX	28
3.3. HIGH FIDELITY E LOW FIDELITY (<i>HI-FI E LOW-FI</i>)	33
4. REPRESENTAÇÕES SONORAS NA MÚSICA DA PEÇA	38
4.1 A MELODIA DE <i>SHE´S A RAINBOW</i> ¹	39
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	46
REFERÊNCIAS	50
ANEXO A - CD DE ÁUDIO	54
ANEXO B - CD COM A PEÇA SONY BRAVIA (PLAY-DOH)	55

1 “Ela é um arco-íris”. Tradução livre do autor desta monografia.

1. INTRODUÇÃO

O tema desta monografia de TCC é a análise dos elementos sonoros na peça número 3 do audiovisual publicitário de lançamento do aparelho de televisão Sony Bravia. Para situar o leitor do que estou falando, vou citar alguns outros comerciais da mesma campanha: o primeiro comercial da campanha em destaque foi rodado em San Francisco (E.U.A) e foram utilizados um total de 250.000 bolinhas de borracha que pulavam abaixo pelas ruas da cidade. Já no segundo comercial da campanha, gravado na Escócia, foram utilizados 70.000 litros de tinta, que foram jorrados por explosões nas paredes de um prédio, isso, para produzir a peça e embasar o conceito de qualidade da televisão no quesito cor.

Na peça escolhida (no caso a terceira), temos coelhos como protagonistas que pulam pela cidade de Nova Iorque, e também, seguidos de ondas gigantes, cubos coloridos e até uma baleia nadando pelas ruas da cidade. A análise consiste em buscar os sentidos que a trilha sonora - ruídos e música - fornece à peça. A presença destes sons se relaciona com a idéia do que a peça publicitária quer transmitir e, com isso, criar um elo de identificação com o consumidor.

É importante enfatizar, que os técnicos envolvidos no processo de captação dos elementos sonoros e na produção sonora de uma peça audiovisual, mesmo hoje em dia, passam por problemas que dificultam o trabalho do sonoplasta, e muitas vezes, passa despercebido a importância que o trabalho de trilha e sonoplastia exercem para a concepção final de um projeto audiovisual. Em um manifesto elaborado pelo sonoplasta norte-americano John Coffey com ajuda de muitos outros profissionais da área, e inclusive entre eles, o brasileiro Carlos Muricy, foi feita uma reivindicação sobre as estruturas de trabalho nos sets da produção cinematográfica atual. Os dizeres se voltavam para uma questão além das condições ruins de trabalhar, como o fato da nova geração de cineastas serem tão focados e especializados dentro de suas determinadas áreas, que acabam por esquecer que existe todo um trabalho em equipe para se produzir com coerência uma peça audiovisual. No manifesto existe um trecho onde Coffey diz que “antigamente os diretores usavam travesseiros para tentar abafar o som de suas

câmeras 35mm da mesma forma que usávamos de todos os artifícios para que a sombra do boom não aparecesse na fotografia da cena².

O som é tão importante para esta campanha publicitária quanto a imagem. A música pode gerar emoções. Ela trabalha com as sensações humanas e possui qualidades estéticas tão poderosas quanto qualquer outro elemento visual da propaganda. Vamos tratar aqui dos sons, dos ruídos e da música, enfim, do que é relativo ao que é possível ouvir na peça publicitária, para além das representações sonoras, como sons que criam significações à percepção e aos sentidos de quem o escuta. Bem captado, bem feito, a trilha pode dar vida para uma produção audiovisual.

Esta peça para mim se destacou e foi selecionada para a pesquisa porque nela podemos verificar elementos sonoros que são diferentes das outras peças da mesma campanha publicitária da Sony. Um dos elementos que chama especialmente a atenção é o som do seu início, que caracteriza o ambiente urbano, além de colocar o espectador no contexto social em que a história se passa: a música que compõe a trilha possui parte de sua instrumentação com equipamentos eletrônicos e modernos, que remete à idéia de urbanização e sociedade contemporânea industrializada, isto é, uma sociedade que já está com o processo de globalização avançada devido à evolução tecnológica e econômica do século XXI. Além disso, a trilha musical fornece sincronia e ritmo que fundamentam a dinâmica do elemento visual, contrabalanceada pelo equilíbrio que os instrumentos com origem na música clássica européia - como violinos, violoncelo, baixo acústico e piano – tendem a expressar musicalmente. Essa mistura de instrumentação erudita com elementos modernos elétricos é abordada na primeira parte do trabalho, pois são fundamentais no entendimento da trajetória evolutiva industrial/musical em contraponto com as paisagens sonoras³.

No decorrer desta monografia, pretendo aprofundar, além da instrumentação, uma reflexão – com base nos estudos de Murray Schafer, Sérgio Bairon e Michel Chion - sobre o que caracteriza um som industrial e pós-industrial (elementos sonoros criados a partir de meios digitais) e suas especificidades no contexto da música popular norte-americana, que além de ter sido estudado por

2 Manifesto dos Sonoplastas por John Coffey no dia 3 de novembro de 2000. Fonte site: http://www.cpav.pt/html/standards/som_carta_aberta.htm

3 SHAFER, Murray. O Ouvido Pensante, 1992, Editora Unesp, p.90

mim, através dos trabalhos de Eric Hobsbawm e Carlos Calado, me mostrou que nessa região do continente aconteceram diversas misturas étnicas, culturais e sociais que moldaram a música moderna até chegarmos a *She's a Rainbow*, e, para em seguida, analisar como a publicidade extrai valor e sentido dos aspectos sonoros que ajudam a construir a peça em questão. Por último, passarei à tentativa de interpretar as sonoridades que existem na peça e como esses sons se identificam com o produto.

A peça escolhida como estudo de caso recebe o título de *Play-Doh*. Na sua produção foram investidas 3 semanas, empregando 40 animadores responsáveis pela criação do movimento de 189 coelhos, 150 cubos, 1 grande coelho de 10 metros de altura e uma onda de 3 metros. Tudo foi confeccionado com o material chamado *plasticine*, e que foi usado para a aplicação de uma técnica cinematográfica chamada de *stop-motion*⁴, do qual inseriu vida e dinâmica nos objetos feitos do material.

A peça publicitária trata do lançamento de um produto, a televisão de LCD chamada *Sony Bravia* produzida pela empresa Sony. A agência publicitária encarregada de criar a peça, a Fallon, de Londres, criou o conceito da campanha a partir do elemento cor. Por isso, a assinatura resume toda a campanha com a seguinte frase: “*Colour Like no Other*”, ou seja, “*Cor como nenhuma outra*”, tema também encontrado na letra da música escolhida para a peça, as cores.

Mais adiante falaremos sobre a música da peça, e devemos entender que a cor é o elemento destacado como força de venda do produto nesta peça, pelo fato de estarem vendendo uma televisão de LCD de alta qualidade, mas a ligação da música com a imagem será o desafio deste trabalho por analisar, pois define enormemente a proposta estética da concepção da peça.

É relevante sabermos do que se trata o conceito da campanha e, por consequência, entendermos a razão do seu sucesso de audiência na *Internet*. O comercial foi ao ar nas programações de televisão no mundo todo, mas foi no espaço da *Internet* que a peça teve grande repercussão global, com mais de um milhão de acessos somente no *YouTube*⁵.

4 Técnica de animação quadro a quadro com recurso a uma máquina de fotografar, filmar ou pelo computador. Fonte: site: http://pt.wikipedia.org/wiki/Stop_motion

5 Site interativo que permite assistir à vídeos on-line.

Na foto abaixo teremos uma referência do que está sendo e será dito neste trabalho:



Imagem da peça audiovisual Sony Bravia (Play-Doh)⁶

Podemos ver que na foto os coelhos estão em um ambiente urbano, e que nitidamente contrastam com o aspecto quase monocromático⁷ da cidade que domina as cores frias, ao contrario do laranja e azul claro dos protagonistas que representam as cores quentes. Além disso, são apresentados também, como se fossem pequenos invasores numa intervenção social artística. No audiovisual iremos perceber as características que se referem ao som criado na pós-produção: ele é inserido na edição, dentro de um estúdio, com recursos artificiais que parecem contrapor-se ao ambiente urbano porque não foram captados neste ambiente, ou

⁶ Fonte site: www.theinspirationroom.com

⁷ O termo faz alusão à ausência de muitas cores no ambiente urbano moderno, sua tendência à visualidade configurado com tons acinzentados que contrasta, na peça publicitária em questão, ao extremo colorido criado pela direção de arte.

seja, foram montados artificialmente após todas as filmagens e captação de imagens.

No início da peça, antes mesmo da música começar, além do cenário visual, podemos perceber discretamente, sons em conflito, como ruídos de carros, trânsito, buzinas e pessoas falando, sons que caracterizam típicos sons de um grande centro urbano como Nova Iorque. O som ambiente urbano continua até mesmo quando a música finalmente ganha forma, tornando-se, de certa maneira, parte da música, e complementando a trilha como um todo.

Tentarei, após essas constatações, contextualizar a partir de uma análise (Sony Bravia Play-Doh) o papel da construção sonora em uma produção audiovisual.

2. A MÚSICA NA PEÇA PUBLICITÁRIA SONY BRAVIA

No livro *Afinação do Mundo*, Schafer afirma que:

Os sons do ambiente têm significados referenciais [...] eles não são meramente eventos acústicos abstratos, mas precisam ser investigados como signos, sinais e símbolos acústicos. Um símbolo não soa, apenas indica. Um sinal é um som que tem um significado específico⁸.

Nossa concepção de som está diretamente ligada com as nossas experiências sensoriais com o mundo. Concebemos que um copo quando quebra, é estridente, pois sabemos que é vidro sendo esmigalhado, e isso acontece com todos os eventos acústicos ao longo de nossas vidas. Podemos comparar isso com o aprendizado da fala ou de escrita, e que a assimilação de objetos pelas palavras é estabelecida por um conhecimento adquirido.

Júlio Medáglio, em 2005, declarava que “o som pode ser cenário e criar a identidade do ambiente”⁹, deixando entender que o som pode ser capaz de criar certa simbologia quando inserido em um contexto visual específico. Mas ele se equivocou, ou esqueceu de dizer que o som não precisa necessariamente de uma imagem para ganhar um significado. Podemos fazer pelo caminho contrário, assim, criamos a partir das nossas experiências sensoriais um contexto (pessoal e único) que um som ou ruído remete para nós. Daí, o sentido do termo *paisagem sonora* utilizado por Schafer. Por exemplo, na Idade Média, a Igreja Católica exercia grande força não só através do controle ideológico e da imposição de suas idéias dogmáticas, como também pela interferência na paisagem sonora das cidades com os sinos das igrejas. Como relata Schafer¹⁰, este som comum de ser escutado nas cidades medievais ditava a rotina diária da população. Hoje, a paisagem sonora das cidades expressa uma mudança de valores, que visivelmente se observa nas construções modernas que dominam com seus grandes prédios comerciais e residenciais, os carros, os telefones celulares e, também, muitos outros elementos sonoros urbanos, caracterizando uma ideologia mais econômica do que religiosa.

8 SCHAFFER, R. Murray. *A Afinação do mundo*. São Paulo: Editora Unesp, 2001, p. 239

9 Em seu programa na TV Cultura, *O som como parte da narrativa*, em 2005

10 SCHAFFER, op. cit., p. 246.

Quando me refiro a paisagem sonora, eu trabalho com o entendimento de uma paisagem contendo sons, ruídos e música, sem contar com a percepção de uma paisagem visual. O som por si só pode nos remeter a uma idéia de cenário e contexto através das simbologias sonoras. Essas simbologias estão em nossa memória auditiva, ou seja, o som de um copo quebrando, nós já conhecemos só de pensar nele, ou o som de uma explosão, um bebê chorando, um carro ligando e etc...

Acerca da música como simbologia e controle social, gostaria de citar rapidamente alguns pensamentos de Theodor Adorno por Moya Mason¹¹ e Sergio Endler¹², que, apesar de sua relevância com o nosso assunto ser pequena - e sua corrente teórica estar associada a pensamentos críticos e sociais na indústria cultural – ela é significativa dentro do contexto que está sendo e será discutido neste trabalho. Ele diz que “a música, da sua força criadora de sentimento comunitário é capaz de produzir a ilusão do imediato no interior de uma sociedade reificada e alienada. É assim que foi manipulada durante o fascismo e é manipulada, hoje, nos países totalitários” Podemos pegar como exemplo a música Cavalcada das Valquírias de Wagner que era tocada nos rádios-comunicadores de tanques nazistas, pouco antes deles iniciarem um ataque contra o inimigo. Isso causava grande euforia nos soldados alemães, para entrarem na batalha com grande empolgação. O rádio era também “um meio de divergir a cultura de massa, onde a dissonância do jazz (transmitida pelas ondas de rádio) repercutia uma corrupção da música tradicional”¹³ clássica. Com isso, platéia não era mais necessário para presenciar música, e a experiência da beleza estética da arte musical é deixada de lado, logo, a habilidade de promover a práxis¹⁴.

Ao pegarmos a música She's a rainbow, vemos que Adorno tinha razão em dizer que o jazz tocado no rádio corrompia a concepção da música clássica tradicional. A mistura da instrumentação erudita com o rock'n'roll, em contato com a realidade da música erudita, é algo de difícil de assimilação para os puristas da

11 MASON, Moya K. 2010, Das teorias musicais e suas implicações sociais: Por Adorno. Fonte site: <http://www.moyak.com/papers/adorno-schoenberg-atonality.html>, passim.

12 ADORNO, Theodor. Artigo adaptado pelo Professor Sergio Endler em Textos Escolhidos. 1983, p.3.

13 MASON, loc. cit.

14 Nesse caso, numa visão materialista, o processo de mudança do homem é por parte de uma circunstância social, econômica e natural, enquanto na visão idealista, o processo de mudança do homem é por parte de seus pensamentos, vontades e desejos. Fonte site: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Práxis>.

música clássica. No entanto, a mistura dessas concepções musicais (que será detalhadamente discutida nos próximos capítulos) foi extremamente marcante para o desenvolvimento da práxis do homem no mundo moderno. A riqueza gerada pela mistura de ritmos musicais e fusão de gêneros, formou uma importante base para a evolução filosófica musical moderna. Uma concepção, que até então, apenas a sinestesia¹⁵ poderia explicitar, agora é transposto através da música de maneira clara: as cores sonoras.

2.1. CORES MUSICAIS

No livro *Ouvido Pensante*, escrito também por Schafer, está que o timbre de um instrumento traz uma função simbólica como as cores se definem por si só. Seria um tipo de impressão digital dos instrumentos:

Se um trompete, uma clarineta e um violino tocarem a mesma nota, é o timbre que diferencia o som de cada um [...] O timbre lhe dá um guarda-roupa colorido [...] O timbre traz a cor da individualidade à música [...] Sem ele, tudo é invariavelmente cinza, como a palidez de um moribundo. Essa morte é orquestrada monocromaticamente pelo órgão eletrônico.¹⁶

No início da peça vemos um ambiente com poucas cores e sem vida, e há apenas os ruídos urbanos, prédios, asfalto, ruas e, também, é onde os coelhos aparecem pouco. Interpreta-se isso como a “morte orquestrada monocromaticamente”¹⁷ pelos ruídos e ambientes urbanos. Logo, entram alguns instrumentos trazendo aos poucos os sons musicais que farão parte da música, como também, aos poucos, são apresentados os protagonistas da peça: os coelhos. Por fim, em uma explosão de sons, e uma grande invasão colorida (tanto de timbres sonoros, quanto de elementos visuais) todos os elementos musicais e visuais se apresentam com riqueza de recursos estéticos em total concordância com a proposta do enredo da peça: a invasão dos coelhos.

15 BASBAUM, Sérgio Roclaw. Sinestesia, arte e tecnologia: fundamentos da cromossônia. Editora Annablume, 2002. A sinestesia é um fenômeno de contaminação dos sentidos em que um único estímulo - visual, auditivo, olfativo ou tátil - pode desencadear a percepção de dois eventos sensoriais diferentes e simultâneos.

16 SCHAFER, 1992, p. 75 – 76.

17 SCHAFER, loc. cit.

2.2. A MÚSICA E O HOMEM

A música é uma arte que o homem aprendeu a entender, e que agora faz parte da sua vida cotidiana. Sendo usado para fins totalitários ou meio de manipulação das massas, como afirma Adorno, existem diversas formas de fazer música além dessas citadas anteriormente: algumas se tornam produtos de mercado e outras não.

O fato é que a produção tecnológica amadureceu também as formas de produção musical - financiados pela engrenagem do mercantilismo e mercado capitalista. Temos hoje diversas indústrias fonográficas produzindo música como bens de consumo. O conhecimento histórico adquirido pelo homem em relação à música chegou a tal ponto que a reprodução dos sons tornou-se algo comum, ao contrário de um século atrás quando estávamos desbravando as fronteiras do áudio e a reprodução sonora era algo tecnicamente complexo e difícil, além de custar muito caro. Hoje, com os recursos digitais e a produção em massa desses produtos tecnológicos, muitos têm acesso a essa tecnologia de forma barata.

José Miguel Wisnik¹⁸ sustenta que o som da natureza é naturalmente caótico e disforme. O homem conseguiu colocar ordem na sua forma. Bohumil reforça esse pensamento dizendo que “a música não é apenas uma arte, mas é também uma ciência”¹⁹. Esse comentário de Bohumil tem fundamento, pois está coerente com os fatos; a música é estudada, e é um evento físico acústico. Faz parte do estudo da física, e até da matemática. Estamos fazendo essa comparação com a música, pois foi uma maneira que o homem criou para conseguir entender a organização dos sons. A divisão rítmica e melódica dos sons na natureza é aleatória, e na maioria das músicas criadas pelo homem, essa divisão rítmica e melódica tem um padrão simétrico. Por isso, alguns sons que ouvimos são agradáveis e outros não. É como fazer um bolo, se você colocar os ingredientes aleatoriamente, provavelmente o bolo não sairá gostoso, e com grandes chances de nem ser comestível, mas, se você seguir as instruções de uma receita, previamente estudada e executada de maneira que já tenha funcionado, logo, comestível, o bolo sairá agradavelmente gostoso.

18 WISNIK, José Miguel. O som e o sentido. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p.33.

19 MED, Bohumil. Teoria da música. Brasília: Musimed, 1996, p. 6.

Mas, além disso, a música representa cultura, tradição, história e filosofia. Assim sendo, muitos aspectos sociais podem ser analisados através da música de uma determinada sociedade, o que caracteriza a sua força cultural. Um som que é transformado em música se torna um elemento poderoso: representa, dentro de um contexto positivista²⁰, o domínio do homem sobre a natureza.

No mundo moderno, estamos sempre em busca de confortos que a tecnologia pode nos proporcionar, como o ar condicionado que resfria um ambiente em um dia de calor, ou a luz que usamos para iluminar o nosso quarto durante a noite, contrariando o processo natural do dia e da noite. Podemos até, destacar isso como um paradoxo, pois em muitos locais, como escritórios fechados, prédios comerciais, shoppings, quartos, casas e outros ambientes fechados, usamos a luz artificial durante o dia, e, até mesmo ar condicionado em dias frios, apenas para climatizar os ambientes. A partir dessa lógica, Schafer sintetiza essa idéia, e diz que “[...] como o homem moderno está voltando a submergir em seus ambientes artificiais e sem janelas, é interessante observar quantos efeitos externos ele adapta para ter consigo novas aparências sintéticas.”²¹

Com a entrada em cena de novas tecnologias, após a revolução industrial (Séc. XIX), a vida social ganhou novos ritmos e costumes. A produção industrial mudou completamente, as projeções econômicas no mundo, e também, a percepção de tempo ganhou um novo sentido para as pessoas. Esse novo estilo de vida urbana causou uma grande influência na música – uma arte feita de tempos - que começa a retratar a partir daí, essa nova realidade.

Sobre a música da peça publicitária em questão, podemos ver que ela é um produto desse conjunto de acontecimentos históricos, pois ela possui, dentro dela, indicações de que a música é completamente híbrida e sujeita às transformações sociais e tecnológicas. A trilha é a canção *She's a rainbow*²², composta por Mick Jagger e Keith Richards em 1967. Entretanto, antes de colocar em foco a música da peça e sua instrumentação, devo esclarecer que existem duas nomenclaturas que estão no cerne da diferenciação entre a música erudita da Europa centro-ocidental e outros gêneros musicais, como o *blues* ou o *jazz*: música

20 COMTE, Augusto. Discurso preliminar sobre o espírito positivo. 2002. Fonte site: <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/comte.html>

21 SCHAFFER, op. cit., p. 252

22 ROLLING STONES, She's a Rainbow, disco Their Satanic Majesties Request", disco / London Records, 1967, 33 rpm, mono, 12 pol.

tonal e música *modal*. Essas são duas interpretações de sonoridade que, por estarem presentes na peça publicitária em questão, merecem uma atenção especial para que haja um entendimento do objetivo das argumentações futuras, como a estrutura de sincronia e dinâmica do comercial.

A música tonal foi elaborada pelos Europeus da região centro-ocidental com intuito de universalizar o seu conhecimento sobre a música. Por sua vez, o som que a escala musical²³ tonal produz foi difundido em grande parte do mundo como algo além do homem ou da ciência: designa algo de Deus, criado por Deus – tomando como base o domínio ideológico da cultura cristã na Europa. Essa sonoridade tonal tornou-se a base do conhecimento musical dos países colonizados pela cultura européia.

Wisnik afirma que a

música tonal moderna, especialmente a música consagrada como “*clássica*”, é uma música que evita o ruído, que está nela recalcado ou sublimado”. [...] A inviolabilidade da partitura escrita, o horror ao erro, o uso exclusivo de instrumentos melódicos afinados, o silêncio exigido à platéia, tudo faz ouvir a música erudita tradicional como representação do drama sonoro das alturas melódico-harmônicas no interior de uma câmara de silêncio de onde o ruído estaria idealmente excluído. [...] A entrada do ruído nesse concerto criaria um contínuo entre a cena sonora e o mundo externo, que ameaçaria a representação e faria periclitar o cosmo socialmente localizado em que ela se pratica (o mundo burguês).²⁴

Já a música modal, mesmo não sendo tida na sua origem como natural, é a que verdadeiramente possui sonoridade natural. Por isso, é fundamentada no que hoje se chama de escala natural, trabalhada com o que os músicos chamam de *série harmônica*, brevemente definida por Wisnik como “a única ‘escala’ natural, inerente à própria ordem dos fenômenos acústicos, e todas as outras escalas são construções artificiais das culturas, combinações fabricadas pelo homem”.²⁵

A sonoridade modal (não européia) é usada pela maior parte dos povos e culturas do mundo. A diferença, é que o conceito de música modal nunca foi tão difundido quanto o da música tonal entre todas essas culturas. Por este fator, a música européia (tonal) ficou conhecida, paradoxalmente, como a música natural.

23 Uma escala musical é uma seqüência ordenada de tons pela freqüência vibratória de sons. Fonte site:

http://pt.wikipedia.org/wiki/Escala_musical

24 WISNIK, op. cit., p. 42

25 WISNIK, op. cit. p. 24

A música modal de acordo com Wisnik “é a ruidosa, brilhante e intensa ritualização da trama simbólica em que a música está investida de um poder, e faz com que a sua prática seja cercada de interdições e cuidados rituais”.²⁶ Ela faz parte de um contexto que explora os sentimentos mais profundos do homem, da troca simbólica de vida e morte com os Deuses.

Muitos comerciais ou músicas que a indústria fonográfica produz hoje utilizam os conceitos da música tonal, por possuir uma forma agradável em sua sonoridade, apresentando poucas dissonâncias em sua estrutura harmônica. Deve ficar claro que, no contexto desta pesquisa, o ruído gira, também, em torno das notas dissonantes (intervalos entre as notas que se chocam e causam desconforto na audição) que a escala modal possui. Isso é uma prática ocidental: em muitas, senão na maioria, das outras culturas, a noção de dissonância é completamente oposta.

²⁶ WISNIK, op. cit., p.35.

3. A TRILHA E A PAISAGEM SONORA

No percurso do surgimento da música negra norte-americana aos Rolling Stones se revelam algumas características do som urbano na história da música ocidental. Para iniciar este capítulo, num breve histórico da música ocidental do século XX podemos encontrar o foco de estudo deste trabalho: a música *She's a Rainbow*. A história se faz importante porque parte dos arranjos desta música, composição de fundo da peça publicitária Play Doh da campanha *Color Like No Other*, sofreu influências da música clássica e da música negra americana – em especial do *blues*, do *jazz* e do *rock'n'roll*. Ademais, como poderemos perceber ao longo do desenvolvimento deste capítulo, a música que criamos hoje é um conjunto de informações adquiridas ao longo de gerações nas quais ela se transformava e ganhava novas formas e conceitos. Estas formas e conceitos retornam aqui para servir de referência e serem, por vezes, citadas integralmente ou em fragmentos; um procedimento que se tornou muito comum a partir do final do século XX. É preciso dizer também que além da música, o som ambiente urbano presente na paisagem sonora da peça audiovisual pesquisada também será enquadrada na análise do capítulo em seu aspecto histórico. Os registros históricos serão organizados a partir de músicas, pois ajudarão a dar uma amostra dos diversos ritmos da vida.

3.1. HIBRIDISMO SONORO NO CONTINENTE NORTE-AMERICANO

Neste capítulo, vou utilizar como referência elementos que foram abordados nos capítulos anteriores para explorar o som como fonte de significados para o produto apresentado na peça publicitária. É de grande importância conhecer a história e contexto social em que o gênero musical da trilha sonora do audiovisual Sony Bravia deriva. Assim, poderemos ter uma noção sólida da razão pela qual existe uma coerência na música da peça com o produto.

A música do século XX é marcada por diversas mudanças ao mesmo tempo em que adquire tons nacionais. No entanto, é preciso lembrar que a influência das questões sociais e econômicas que se desenrolaram durante os dois séculos

anteriores afetou fortemente os caminhos da música moderna. A mistura de sonoridades aconteceu inicialmente nas Américas, onde um forte encontro de culturas nutriu novas vertentes musicais, misturando a música erudita com canções populares. A música popular norte-americana surge em meio à presença dos sons no cotidiano da vida urbana no contexto da Revolução Industrial. No caso da Sony Bravia, a música *She's a Rainbow* dos Rolling Stones, apesar de ser um rock moderno e com influências norte americanas, sua origem é do Rock Inglês, mais conhecido como British Rock, devido a forte corrente musical que estava desencadeada na Grã Bretanha das décadas de 50, 60 e 70. A origem desse gênero de música pode não ter vindo do continente americano, mas boa parte das influências sonoras do rock veio.

Relata o historiador Eric Hobsbawn²⁷ que o negro, quando foi trazido escravo para os Estados Unidos a fim de trabalhar nos campos de algodão, trouxe consigo suas canções africanas. Com o passar das gerações e longe do continente de origem, os negros americanos, sofrendo também as influências da cultura européia modificada pelo ambiente do Novo Mundo, criaram novas concepções musicais. A vida de trabalho dos negros escravos era muito árdua, e a música pode operar como um elemento de alívio do sofrimento e de ativador da memória cultural abandonada.

Se prestarmos atenção, poderemos perceber que na canção do objeto de estudo desta monografia existe uma clara evidência da mistura da música erudita com o popular moderno. Logo, se observa na peça uma música com mais de 30 anos de idade, muito adequada para ser utilizada como atrativo sonoro, no audiovisual criado para promover uma televisão de LCD de alta tecnologia. Tanto na letra, como no ritmo e melodia, a concepção do novo se mantém. Os estilos musicais se misturam; os ritmos, e tudo que envolve a concepção ideológica na música, também se fundem.

A ligação entre os gêneros são heranças que sempre fizeram parte do processo das mudanças sociais, mas nesse caso, são heranças que vieram junto com a cultura africana para as Américas, e pode ser observada nos *hollers*, ou *field-hollers*. Eram canções exclusivamente vocais trazidas da África que, em seguida, ganharam a denominação de *work songs* devido à situação de trabalho escravo.

27 HOBBSAWN, op. cit.

Cantar suas músicas ajudava na organização do trabalho e ao mesmo tempo amenizava de uma maneira superficial e momentânea o sofrimento da triste sina a eles imposta. Por isso era, em parte, até incentivada pelos senhores de terras. A paisagem sonora já começava a se modificar aí com a popularização dos cantos da música negra.

Algumas canções falavam sobre uma vida melhor. Outras expressavam mensagens veladas e irônicas em relação aos donos de escravos. Uma música que pode caracterizar a ironia dos *work songs* foi difundida por Huddie Lead Better Leadbelly no final do século XIX e início do século XX. Lead Belly, como é conhecido, foi um cantor de *blues* rural e o primeiro músico a gravar a música *holler* que também foi usada nas prisões americanas, onde passou boa parte de sua vida. Os versos de *Take This Hammer*²⁸ retratam essa passagem:

Take This Hammer – Huh!
Carry it to the captain – Huh!
Tell him I'm gone – Huh!
If he asks you – Huh!
Was I runnin'? – Huh!
Tell him Ise flyin'
Tell him Ise flyin' – Huh!²⁹

Outro paradoxal incentivo ao desenvolvimento do canto nos *work songs* foi a proibição dos senhores e feitores de usar instrumentos construídos pelos trabalhadores escravos, em sua maioria de percussão e sopro, pois receavam que pudessem ser utilizados como forma de comunicação para incitar protestos e revoltas. A partir desta proibição, outros instrumentos, desta vez de origem clássica européia, foram aos poucos sendo incorporados ao conjunto africano.

A mistura dos timbres africanos com o europeu trouxe a sonoridade do colorido musical, como já dito no segundo capítulo. Schafer diz que a formação colorida dos instrumentos na orquestra sinfônica é uma expressão de “alegria de viver”³⁰. Mal sabiam os senhores, donos dos escravos, que por proibirem o uso dos instrumentos africanos, paradoxalmente, estariam estimulando uma mistura criativa

28 LEADBELLY, Huddie. Leadbelly. Disco / EMI-Odeon, 1978, 33 rpm, mono, 12 pol.

29 “Pegue este martelo – Huh! / Carregue-o até o capitão – Huh! / Diga-o que não estou mais aqui – Huh! / Se ele perguntar pra você – Huh! / Se eu estava correndo? – Huh! / Diga-o que eu estava voando / Diga-o que eu estava voando – Huh!” (Tradução livre do autor).

30 SCHAFER, Murray. O ouvido pensante. Editora Unesp, 1992, p. 76

que resultaria no paradigma da música ocidental, logo, na formação da concepção da música que faz parte do comercial da Sony Bravia.

Mas, antes, os *work songs* deram início a um movimento que se denominou *spirituals*, que basicamente era uma mistura *field holler* com o *work song*. Essa síntese musical se dá pelo fato de muitos negros terem se convertido ao Cristianismo após o advento das missões presbiterianas no sul dos Estados Unidos, no século XVIII. Por terem sido proibidos de praticar suas cerimônias religiosas, o negro americano acabou encontrando na igreja cristã um importante canal para expressar-se social, cultural e religiosamente, através de sua voz.

Os cantos da igreja tradicional eram compostos por melodias simples. Em contraponto, os cantos dos negros eram cheios de vida, entusiasmados, com melodias complexas herdadas pelos seus ancestrais africanos. Schafer afirma que “na fala, cada som tem seu timbre diferente, e mesmo a mudança desse timbre é constante e rápida. Na música, onde um instrumento pode ser usado mais ou menos extensamente, as mudanças são menos rápidas³¹”. Tendo como base que os negros africanos eram extremamente “coloridos” na sua maneira de cantar, e naturalmente exalavam os mais diversos timbres em suas vozes, ao transporem suas características musicais para os instrumentos eruditos, não deixaram de trazer essa identidade sonora intrínseca da sua cultura.

Nos rituais religiosos, negros e brancos compartilhavam as mesmas capelas apesar da desconfiança e do repúdio por grande parte dos fiéis brancos. Da maneira eufórica de cantar os *work songs* nas cerimônias religiosas resultou, por manifestação de alguns estados, a proibição aos negros de pregarem em suas capelas. Essa proibição acabou beneficiando uma formação totalmente nova de música religiosa, e uma inédita igreja restritamente negra. Carlos Calado retrata algumas características desse novo estilo musical religioso em seu livro *Jazz Como Espetáculo*:

Hinos e canções religiosas de origem européia também foram utilizados pelos negros, só que modificados em seus ritmos, harmonias, acentuação e inflexão. Há uma grande variedade de formas na música negra religiosa – algumas mais marcadamente africanas, outras menos – e entre elas destacam-se: o ring-shout (dança religiosa de precedência africana), a song-sermon (espécie de sermão cantado), o jubilee (canção de caráter alegre e rítmico), a gospel song (canção evangélica urbana) e o spiritual.³²

31 SCHAFFER, loc. cit, 1992, p. 76.

32 CALADO, Carlos. O jazz como espetáculo. Editora Perspectiva. 1990, p. 89.

Tendo até agora, estes relatos como fato, vemos que intervenção social e econômica claramente afetou os traços da música ao longo da história, não só por atos de censura por parte daqueles que tem poder, mas também pela criatividade das culturas populares.

E ao mesmo tempo em que acontecia essa expansão dos músicos e da música negra em território norte-americano, ao longo do processo de colonização dos Estados Unidos, existia também uma forte corrente de música folclórica vinda da Europa: a música nativa dos índios e as canções dos povos caribenhos. Sendo que todas exerceram papéis importantes na música moderna.

Podemos observar, por exemplo, que o *folk* dos Irlandeses influenciou o *country music*; e as músicas espanhola e francesa influenciaram algumas vertentes do *jazz*, da música caribenha, além de diversas outras manifestações musicais. Apesar de serem oriundas, em sua essência, de regiões não africanas, no momento em que desembarcaram em território norte-americano sofreram fortes influências da música negra. Esses novos ritmos melódicos deram base para a formação do *blues* que, em uma de suas derivações, influenciou o *jazz*: o *rhythm & blues* que, com o *country-music*, deu origem ao *rock'n'roll* dos anos 50³³. Carlos Calado afirma que “o *blues* marca um ponto de transição na trajetória iniciada pelo negro africano e que se liga completamente com o *jazz*”³⁴.

She's a Rainbow, assim como muitas outras músicas do gênero, é um prato cheio para observar como a hibridização das culturas, a mistura de ritmos foi um evento de grande força na formação cultural ocidental, e faz um importante papel na representação histórica e social no mundo moderno. Podemos perceber que a evolução de conceitos tem sua origem, a partir de outros conceitos pré-elaborados, e, por exemplo, exatamente como a ciência se baseia em teorias antecessoras, a história se baseia nos estudos antropológicos e sociais, assim como qualquer outro processo de construção de conhecimento. *Play Doh* é um prato cheio para entender essa lógica das transformações dos elementos que são essenciais para a construção da peça; tanto com a música, quanto com a fotografia para a nostalgia e sensibilidade emotiva.

33 SABLOSKY, Irving L. A música norte-americana. Jorge Zahar Editora. R.J. 1994. p. 139.

34 CALADO, op. cit., p. 93.

3.2. A TRILHA SONORA DO MUNDO INDUSTRIALIZADO NO SÉCULO XX

A industrialização mudou o ritmo de trabalho. De acordo com Schafer “antes da Revolução Industrial o trabalho costumava estar associado à canção, pois os ritmos das tarefas eram sincronizados com o ciclo da respiração humana”.³⁵ Agora, com o som do mundo industrial, o homem moderno se obriga a entrar no ritmo das máquinas. Charles Chaplin retrata isso em seu filme *Tempos Modernos*³⁶ quando, em uma das cenas, o personagem principal se vê obrigado a trabalhar em uma fábrica, e acaba de forma cômica, condicionado aos movimentos que a máquina lhe impõe no trabalho.

Os cantos de *blues* no final do século XIX se caracterizavam por letras melancólicas que retratavam a realidade do negro. Estes cantos influenciaram a música industrializada como conhecemos hoje. Os cantos falavam inicialmente das vidas escravas nos campos de algodão no Mississippi, já abordado no capítulo anterior. Mas, com a abolição da escravidão e o conflito entre os estados do Norte e Sul, muitos negros se mudaram para as regiões liberais do norte, mais industrializados em seus ambientes urbanos e metropolitanos, diferentemente dos estados sulistas e agropecuários. Os afro-americanos continuaram a retratar suas vidas pelas letras das músicas. A música *folk* marcou muito esse retrato da vida das pessoas que foram influenciadas pela industrialização e pelo êxodo rural. Algumas destas músicas se tornaram canções populares e até mesmo música folclórica. Woody Guthrie (1912 – 1967) é um forte exemplo desse fenômeno musical: podemos observar isso nos trechos escolhidos da música *The farmer-labor train*³⁷:

Listen to the jingle and the rumble and the roar,
She's rollin' through New England to the West
Pacific shore. It's a long time we've been
waitin', now she's been whistlin' 'round the bend,
Ride on into Congress on that Farmer-Labor
train.

There's folks of every color and they're ridin'
side by side Through the swamps of Louisiana and
across the Great Divide, From the wheat fields and
the orchards and the lowing cattle range, And
they're rolling onto victory on this Farmer-Labor

³⁵ Ibidem.

³⁶ CHAPLIN, Charles. *Tempos Modernos*. United Artists. Filme, 87min, 1936.

³⁷ GUTHRIE, Arlo. *Hard travelin*. New York. The ASCM Records. Smithsonian Folkways. 33 rpm, mono, 12 pol. 1944

train.

This train pulled into Washington a bright and
happy day, When she steamed into the station you
could hear the people say: "There's that
Farmer-Labor Special, she's full of union men
Headin' onto White House on the Farmer-Labor
train".³⁸

Em diversos trechos dessa melodia se pode ouvir que Guthrie utiliza o som da harmônica para imitar o som do apito de um trem. Podemos classificá-la como uma música modal, pois ela possui na sua forma de execução, todas as características que nos leva a crer nisso. A música de Guthrie tem fortes influências de *blues*, apesar de ser um *folk* campesino. Em se tratando de música, percebemos claramente que é uma arte e está sempre mudando: o *jazz* influencia o *blues* que modifica o *folk*, o *country* tem raízes *folk*, os gêneros interagem e se complementam. A mistura de ritmos é um elemento que esclarece alguns fatores que moldam a música norte-americana.

Uma das raízes das muitas misturas que conhecemos hoje na música popular (como o *jazz*) se converge para um acontecimento étnico do sul dos Estados Unidos que uniu duas vertentes culturais e musicais diferentes no mesmo ambiente cultural: o aparecimento dos “*créoles*”. Negros mestiços com descendência francesa e espanhola eram privilegiados com educação européia e cultivavam as artes e os costumes da metrópole. Desfrutavam de uma realidade que os outros negros jamais sonhariam em viver. Costumavam estudar música, aprendiam a tocar instrumentos eruditos e até freqüentavam a ópera. Mas, com uma forte onda de racismo no sul do país após a Guerra da Secessão, foi estabelecido que não haveria mais distinção entre os negros e *créoles*: negro era negro e branco era branco.

Esse encontro do negro mestiço com a instrumentação erudita, e com o negro norte-americano, foi extremamente marcante para a nova concepção de música popular moderna no mundo ocidental. Sem esse determinado acontecimento

38 “Ouça a cantiga, o barulho e o troar, / Ela está se dirigindo através de New England / para o Oeste nós temos estado esperando / por muito tempo pela Costa do Pacífico / E agora está assobiando “Round The Bend”, / Marche para dentro congresso naquele / movimento dos trabalhadores rurais.

Têm pessoas de todas as cores, e elas estão andando / lado a lado através dos pântanos de Louisiana e / através da grande divisa, desde campos molhados e / os arbustos, e escassos pastos de gado / eles estão em direção da vitória nesse / movimento dos trabalhadores rurais.

Esse trem trouxe para Washington a luz para / Um dia feliz, quando ela chegou na estação você / Podia ouvir as pessoas dizendo: / “Olhe aquele especial dos trabalhadores rurais, / com muitos homens unidos em / direção à Casa Branca naquele / movimento dos trabalhadores rurais”. (Tradução livre do autor)

social e histórico, a música *She's a rainbow* como diversas outras músicas do contexto moderno teriam, sem dúvida, outras formas ou formações de instrumentações, e basicamente, outras estruturas melódicas.

O jornalista Roberto Muggiati relata que

As diferenças ainda eram muito marcadas entre as duas classes (negros e *créoles*), principalmente no aspecto cultural. Musicalmente, os crioulos estavam voltados para a tradição européia: seus filhos aprendiam instrumentos clássicos, tocavam por partitura e seu repertório incluía árias de óperas, peças eruditas, canções populares de salão e algumas marchas militares – enfim, o mesmo repertório básico dos músicos brancos da época.³⁹

Os negros que viviam na periferia das cidades estavam acostumados com a tradição rural dos *spirituals*, *gospel*, *work-songs*, *hollers*, enfim, tudo que circundava a cultura negra proletária. Eles inventavam seus próprios instrumentos, ao contrário dos *créoles* que foram educados com instrumentos eruditos. Sablosky narra um acontecimento que marca a fusão entre esses dois costumes de instrumentistas:

Nas últimas décadas do século XIX, alguns dos *créoles* de cor, cujo trabalho como artesão entrara em concorrência com o dos brancos, começaram a reforçar seus magros rendimentos prestando serviços como músicos de bandas. Tocavam “música incidental”, assim como peças de concerto marchas populares e danças populares entre os *créoles*: quadrilhas, *schottisches*, *mazurkas*, galopes, valsas. As bandas dos bairros periféricos tocavam música mais rude. Eram compostas de músicos sem estudo formal, que tocavam de ouvido e abriam caminho intuitivamente entre os hinos familiares, marchas e melodias populares. Gradualmente, as necessidades econômicas obrigaram os músicos *créoles* do centro da cidade a entrarem nas bandas dos negros da periferia, e essa convivência afetou as execuções de uns e outros.⁴⁰

Ao entrar em contato com os instrumentos europeus, os negros se serviram de sua maneira espontânea e espiritual para criar as melodias que lhes surgiam de forma “natural”. O *blues* estava inserido nesse repertório. Já os *créoles* incrementavam seu repertório na área da música popular como as valsas, polcas, *rags* e as marchas.

Muggiati conclui que:

39 MUGGIATI, Roberto. O que é jazz?. Editora Brasiliense. 1985, p. 30

40 SABLOSKY, op. cit., p. 96

o *jazz* nasceu quando se fundiram estas duas correntes: de um lado, a música educada dos *créoles*, com todo seu rigor técnico e um repertório voltado para a tradição européia e a música dos brancos; do outro lado, o som primitivo dos negros, fazendo música improvisada porque não sabiam ler partitura.⁴¹

Circulou durante um bom tempo, do início do século XX até meados da década de 50, que a música negra do *jazz* e do *blues* era a música do futuro, pois os ritmos e timbres poderiam ser comparados ao som das máquinas das grandes indústrias, “a melodia dos robôs.”⁴² Podemos perceber hoje, e também após algumas constatações deste trabalho, que o *jazz* é muita coisa, menos uma música padronizada: só pode ser pensado como música do futuro se considerado um ritmo que está sempre inovando e influenciando outros movimentos musicais. Naquele momento da história, havia uma grande busca pela modernização e uma forte identificação com um futuro industrializado. Hobsbawn diz que:

O *jazz* tem muito pouco a ver com a indústria moderna, e que a única máquina que já tentaram imitar foi o trem de ferro, que é, em toda música *folk* norte americana do século XX, um símbolo importante, universal e múltiplo, bem acolhido pelos analistas literários, porém jamais um símbolo da mecanização. Ao contrário, como dezenas de blues de trens o demonstram, é um símbolo do movimento que traz liberdade pessoal: *Gonna catch myself a train fifteen coaches long, when you look for me, I'll be gone.*⁴³

É claro que, em algumas letras e músicas dos negros americanos, tanto do *jazz* como do *blues*, retratavam-se elementos da industrialização e modernização, mas nem por isso eram músicas herméticas e industrializadas. Lidavam com o tema, em suas letras, dos elementos que esses novos trabalhadores urbanos estavam tendo contato no seu dia-a-dia.

Após a guerra civil e hispano-americana⁴⁴ do século XIX, os instrumentos musicais trazidos pelos ingleses, franceses e espanhóis que, até então, eram tipicamente voltados para a música erudita, encheram as lojas de penhor do Mississippi, Nova Orleans e outras cidades do Sul. Muggiati cita uma anedota -

41 MUGGIATI, op. cit., 32.

42 HOBSEBAWN, op. cit., p.36.

43 MUGGIATI, loc.cit., p. 36.

44 A Guerra Hispano-Americana aconteceu em 1898, tendo como resultado o ganho do controle, por parte dos Estados Unidos da América, sobre as antigas colônias espanholas no Caribe e no oceano Pacífico. A guerra ocorreu em 1898, quando o navio militar USS Maine foi destruído em Havana, Cuba - então colônia espanhola. Fonte site:

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Guerra_Hispano-Americana http://pt.wikipedia.org/wiki/Guerra_Hispano-Americana>

defendida por alguns como tese significativa – dizendo que “os músicos das bandas marciais se desfizeram de seus instrumentos em troca de uma noite de farra na irrequieta cidade de Nova Orleans”.⁴⁵ Estas lojas se apossaram desses instrumentos e os disponibilizaram por preços baixíssimos. Assim chegaram às mãos de músicos negros o trompete, a tuba, o contrabaixo, violinos e outros diversos instrumentos eruditos.

Outro acontecimento relevante que explica a expansão de instrumentistas negros nos Estados Unidos é relatado no livro de Muggiati também. Ele declara que:

A tecnologia dos instrumentos musicais, em decorrência da revolução industrial, era aperfeiçoada com a introdução dos pistões nos metais, a simplificação no mecanismo das clarinetas, flautas e flautins, a invenção dos saxofones e dos saxhorns. As fábricas iam em busca de um novo e florescente mercado e a grande procura tornava os preços muito acessíveis.⁴⁶

O reflexo da expansão industrial começa seu efeito agora na música, com a mudança de cenário urbano. Ao mesmo tempo em que milhares de músicos se apossam de instrumentos e começam uma revolução na música moderna, o som da cidade começa a ganhar força com as indústrias, com a concentração demográfica em uma mesma região, com os transportes urbanos e muitos outros fatores que complementam os sons desse novo mundo industrializado. Schafer chama isso de *paisagem sonora*⁴⁷.

Cada paisagem sonora possui sons peculiares, e com freqüência esses sons são tão originais que constituem marcos sonoros. O termo marca sonora se refere a “um som da comunidade que seja único ou que possua determinadas qualidades que o tornem especialmente significativo ou notado pelo povo daquele lugar”.⁴⁸ Dos novos estilos musicais que começam a retratar o ambiente industrializado e até mesmo originar-se a partir do estilo de vida urbano, a guitarra elétrica é um exemplo. Instrumento criado no início do século XX, surgiu a partir dessa nova concepção musical industrial. O estilo musical que mais difundiu esse instrumento foi o *rock-and-roll* a partir da década de 50, com *Billy Haley e Seus*

45 MUGGIATI, op. cit., p. 25.

46 Idem.

47 SCHAFER, op. cit., p. 17.

48 Idem, p. 27.

Cometas, especialmente com a música *Rock Around The Clock* do filme *Blackboard Jungle*⁴⁹.

Depois de Billy Haley, surgiram diversos movimentos de *rock* no mundo inteiro. Um dos principais foi o *rock* britânico que fez surgir, no início da década de 60 os Beatles e, logo em seguida, os Rolling Stones. Os britânicos desenvolveram uma cena musical dentro do *rock-and-roll* que ultrapassou barreiras que até então nos Estados Unidos não haviam sido ultrapassadas, como a da questão racial: as gravadoras e rádios em solo americano dividiam ainda o que era música negra e o que era música branca. O *rock-and-roll* foi, por isso, muito além de um simples movimento musical. Além disso, uma grande evolução tecnológica envolvendo a produção de áudio se estabeleceu rapidamente a partir desse advento cultural. As gravações de áudio começam a se aperfeiçoar com o tratamento eletrônico de sons em estúdio e outros recursos artificiais de produção musical. Começou a surgir, então, a concepção de alta fidelidade (*hi-fi*) no mundo do som industrial.

3.3. HIGH FIDELITY E LOW FIDELITY (*HI-FI* e *LOW-FI*)

Culturas e regiões geográficas podem ser definidas a partir de um contexto sonoro predominante, trazendo identidade para determinados tipos de povos. Pode até, por exemplo, revelar avanço tecnológico, social e até mesmo grau de industrialização:

Até a época da Revolução Industrial, no século XVIII, [...] muitos dos sons produzidos nas cidades eram feitos pelos materiais disponíveis em diferentes localidades geográficas: bambu, pedra, metal ou madeira, e fontes de energia como água e o carvão. Na Europa, o som predominante era o de pedra, paralelepípedos, objetos que as cortam, batem e arranham que ressoavam as ruas estreitas das cidades. Na América do Norte, entretanto, da madeira veio o som fundamental, pois muitas aldeias e cidades foram talhadas a partir da floresta virgem (a madeira naturalmente, havia sido também o som fundamental da Europa, mas as florestas se exauriram quando se precisou de madeira para fundir e forjar metais).⁵⁰

49 BROOKS, Richard. Sementes da violência. Warner Home Vídeo, 1955, 97 min.

50 Idem, p. 92.

A partir disso, Schafer faz uma distinção de tipos de paisagem sonora que podem ser aplicados ao nosso estudo. Ele distingue a paisagem sonora *hi-fi* (em português, alta fidelidade), onde se pode escutar e distinguir perfeitamente todos os sons presentes, característica de ambientes mais silenciosos; de paisagem sonora *low-fi* (o equivalente a baixa fidelidade), onde o detalhamento é “mascarado pelo excesso de ruídos”⁵¹, e afirma que a poluição sonora ocorre quando o homem não ouve cuidadosamente e que os ruídos são os sons que aprendemos a ignorar. Vemos hoje, que a poluição sonora vem sendo combatida a fim de que se diminuam os ruídos urbanos.

Por ironia das condições estabelecidas pelo homem, Schafer confirma que o som rural (aquele que abdicamos quando optamos pela vida urbana) é *hi-fi* devido ao silêncio que nele está estabelecido, e isso proporciona ao ouvido do homem perceber todos os sons da natureza à sua volta com total nitidez. E descobrimos que, com essa nitidez da sonoridade *hi-fi* – juntamente com o processo evolutivo da tecnologia - aprendemos a trazer para o nosso plano de realidade, a quebra do choque dissonante que a vida urbana e até mesmo a música gravada precariamente produzia.

A memória do homem é seletiva; e devido ao ruído, muitas vezes ignoramos sons que talvez quiséssemos preservar. O contexto de ambiente urbano (como em Play Doh) representado com barulhos de buzinas, pessoas falando, carros e ruídos indeterminados, fazem parte de uma lógica da construção imaginária de uma realidade que o homem produz. Essa realidade é retratada através dos sons, relacionando-se com a nossa memória e com aquilo que chamamos de lembrança.

Um som lançado ao ar é apenas um complemento da paisagem sonora. A criação de um som ambiente é de uma diferente complexidade: o som em sua simplicidade pode gerar sentido tanto quanto um conjunto de sons. Estando eles em dissonância ou não, há sempre contexto sonoro. O silêncio tem a mesma função, pois enquanto domina o espaço sonoro, sabe-se que o ruído e o som estão presentes na lembrança.

Wisnik sustenta que o som periódico se opõe ao ruído, formando feixes de defasagens “arrítmicas” e instáveis:

51 SCHAFFER, op. cit. p. 18.

O rádio é uma boa metáfora para que se entendam as relações entre som ruído e silêncio, em seus muitos níveis de ocorrência. Como no rádio, o silêncio e o ruído e silêncio é um espaçador que permite que um sinal entre no canal. O ruído é uma interferência sobre esse sinal (e esse canal): mais de um sinal atuam sobre a faixa, disputando-a (o ruído é uma mistura de faixas e estações). O som é um traço entre o silêncio e o ruído (nesse limiar acontecem as músicas). [...] O jogo entre som e ruído constitui a música. O som do mundo é ruído, o mundo se apresenta para nós a todo momento através de frequências irregulares e caóticas com as quais a música trabalha para extrair-lhes uma ordenação.⁵²

O que Wisnik quer dizer é que o ruído representa aquele som que desorganiza outro sinal que bloqueia o canal, ou desmancha uma mensagem, ou desloca o código, tornando-se uma interrupção da mensagem, prejudicando a transmissão na comunicação. Mas deixando claro que em alguns casos isso não se aplica, pois muitas vezes o ruído pode ser interpretado como algo que já é assimilado pelo receptor. No caso do rádio, quando há uma interferência na frequência, pode-se interpretar que, ou há uma má recepção devido ao tempo ruim, ou acabou a cobertura da área de transmissão da emissora, ou o aparelho está com defeito na antena. Mas, em qualquer um dos casos, haverá uma informação sendo assimilada, seja ela ruído ou não.

Num disco de vinil da década de 40 podemos observar que, além da gravação precária, nele estará embutido o ruído inevitável do disco deslizando em atrito sob o leitor da vitrola. Já nos discos atuais, que são produzidos digitalmente com leituras a *laser*, se consegue perceber que muita coisa mudou: onde antes o som era monofônico, com uma só via de saída de áudio, hoje com recursos digitais se pode criar uma música em estéreo, com duas vias de saídas de som, à esquerda e à direita; e até em *surround*, que dá a impressão de três dimensões nas vias de saída de som. Essa forma de produção definiu uma evolução na tecnologia *hi-fi* e no mundo da produção de áudio.

Em *She's a Rainbow* podemos perceber que já existem diversos elementos que se configuram dentro de um contexto *hi-fi*. Como veremos nos capítulos posteriores, será feita uma análise separada dos diversos instrumentos que constituem a música: se este fosse um contexto *low-fi*, nós dificilmente poderíamos identificar esses instrumentos ou sequer analisá-los. O interessante é que os ruídos de som urbano que se apresentam desde o primeiro momento acompanham todo o desenvolvimento da peça junto com a música. Esses ruídos

52 WISNIK, op. cit., p.33.

(como já foi dito anteriormente) foram inseridos artificialmente em uma pós-produção, ou seja, eles são representações de um ambiente *low-fi* que, no contexto da peça torna-se, paradoxalmente, *hi-fi*. O domínio técnico do homem sobre a tecnologia que se transforma em fascínio é comentado por Schafer:

Os sons das máquinas popularizaram um simbolismo feliz cerca de duzentos anos atrás, quando se percebeu que eles poderiam libertar o homem de sua imemorial ligação com a terra. Tradicionalmente, a máquina simbolizou duas coisas: poder e progresso. A tecnologia tem dado ao homem um poder sem precedentes na indústria, nos meios de transporte e na guerra, poder sobre a natureza e poder sobre os outros homens. Desde o advento da Revolução Industrial, o homem ocidental tem sido enfeitiçado pela velocidade, eficiência e regularidade da máquina e pela extensão do poder pessoal e corporal que ela faculta. E seu entusiasmo pelo ruído tecnológico começa emergir também no resto do mundo.⁵³

Com a tecnologia veio o ruído intenso das máquinas, o que Schafer denomina de paisagem *low-fi*. Os sons que são puros perdem seu sentido em sua unicidade e entram em uma gama de conflitos internos. Mas, paradoxalmente, a tecnologia dispõe de recursos artificiais para recriar ambientes sonoros *hi-fi*, ou seja, alta fidelidade.

Como observação, é interessante mostrar uma contradição explícita da natureza humana, que é, nesse caso, a fuga de um ambiente que nós mesmos criamos – mundo urbano industrializado – ao mostrar o nosso descontentamento com algo que distorce a concepção de progresso.

E enquanto o mundo moderno cresce em sua economia, indústria, população e tecnologia, os sons também se multiplicam. Tudo é inevitavelmente interligado. Os ruídos do mundo urbanizado sobrepõem os sons da natureza, confirmando o domínio do homem sobre o mundo. Schafer diz que “o amplificador substituiu a orquestra como a última arte para a dominação do espaço acústico.”⁵⁴

Ao analisar tudo isso, vemos que a inserção proposital do ruído na peça da Sony Bravia representa muito mais do que uma ambientação sonora, pois a partir das análises feitas até o momento, podemos dizer que: Play Doh é um exemplo de que qualquer contexto estético tanto sonoro quanto visual, pode ser mudado ou inclusive criado. A peça vai muito além das representações da música tonal ou modal, ou da evolução e mistura dos gêneros musicais e efeitos visuais.

53 SCHAFFER, op. cit., p. 253.

54 SCHAFFER, op. cit., p. 166

Representa, enfim, um ponto onde ruído, a música e a imagem perdem sua identidade e dão lugar à complexidade própria de tudo o que é humano.

4. REPRESENTAÇÕES SONORAS NA MÚSICA DA PEÇA

A melodia e o ritmo da música são elementos que complementam de uma maneira essencial a idéia estética sonora da peça comercial em questão. Se nos concentramos no piano do início da música, podemos perceber que ele começa com um andamento lento e logo em seguida vai ganhando ritmo, como se fosse um motor ganhando velocidade. Na música, o termo usado para designar esse ganho no andamento é *accelerando*⁵⁵. Logo, podemos entender que o piano tenta imitar uma caixinha de música, e sabemos que isso remete a um pensamento de nostalgia e de infância.

Para esclarecer esse pensamento, podemos pegar Barthes⁵⁶, que em seu livro *Mitologias*, diz que o brinquedo é uma forma de condicionamento para a criança acostumar-se com as questões sociais da vida adulta, por isso, quando adulto, algumas lembranças trazem a sensação de conforto, sendo que essa argumentação apenas reforça a idéia do uso, no comercial, desse recurso de linguagem sonora. Além do mais, tudo se complementa com as cores e também, os próprios coelhos coloridos de *plasticine* (mesmo material usado nas massinhas de modelar) remetem a uma lógica de brincadeira e diversão, que são representados nas diversas pessoas brincando, inclusive crianças durante a peça em questão.

Com esses aspectos estéticos fortemente destacados, acontece um efeito de estranheza no nosso entender do que significa uma cidade, ou ambiente urbano. Na primeira cena surge uma cidade cinzenta, quase monocromática, o perfeito estereótipo de urbanização. Logo em seguida aparece um coelho azul saindo de uma calha de água, do meio de um beco. E, assim por diante, os coelhos vão invadindo todos os ambientes da cidade, colorindo-a.

No documentário *Koyaanisqatsi*⁵⁷ de Godfrey Reggio sonorizado pelo minimalista⁵⁸ Philip Glass, existe numa das cenas, determinado plano que enquadra

55 Modificação momentânea no andamento original no decorrer de um trecho da música. (no caso da música da peça, essa modificação ocorre no início do comercial) MED, Bohumil. Teoria da música. Ed. Musimed. Brasília. 1996. p. 191

56 BARTHES, Roland. *Mitologias*. São Paulo. Bertrand Brasil, 1993, p. 41.

57 REGGIO, Godfrey. *Koyaanisqatsi*. Filme, New Cinema e Island Alive (USA), 1983.

58 Movimento artístico que procurava através da redução formal e da produção de objetos em série, que se transmitisse ao observador uma percepção fenomenológica nova do ambiente onde se inseriam. Fonte:

<<http://pt.wikipedia.org/wiki/Minimalismo>> acessado dia 30/05/2010.

uma cidade, transmitindo esse ambiente com a idéia muito semelhante à do comercial estudado. Podemos usar como referência o filme de Reggio, porque os ruídos urbanos também são muito similares aos da peça da Sony Bravia. Este filme busca retratar a massificação e a serialidade dos seres corpos em meio ao ambiente impessoal dos grandes centros urbanos. E é esta mesma representação que busca mostrar a imagem visual da peça publicitária da Sony Bravia, compartilhada em parte pela trilha sonora que, também, serve à sua contestação a partir do momento em que contrapõe os ruídos à harmonia musical, montando, enfim, uma específica paisagem sonora.

4.1. A MELODIA DE *SHE'S A RAINBOW*

Retornando à *She's a rainbow*, observemos a letra desta música:

She comes in colors everywhere;
When she combs her hair
She's like a rainbow coming, colors in the air
Oh, everywhere she comes in colors

She's like a rainbow
Coming, colors in the air
Oh, everywhere she comes in colors.⁵⁹

A letra da música traz várias referências para a questão da cor, que expressa exatamente o diferencial que a Sony busca para a imagem do seu produto, bastante explícito quando, no final da peça, apresenta o *slogan* “cor como nenhuma outra”. Mas esta música não foi criada para a peça comercial: ela foi composta em 1967, nos primórdios da televisão.

Entretanto, por motivos evidentes, a letra se encaixou como uma luva na proposta da peça. Em todos os versos da letra se encontra uma indicação que leva a pensar nas cores. Até o final da peça, não se sabe do que se trata o produto, mas sim que tem algo a ver com as cores e as qualidades das cores. O arco-íris, presente no título e no primeiro verso da letra da música, é uma das mais fortes

⁵⁹ Ela chega em cores em todo lugar / Quando ela penteia os cabelos dela / Ela é como um arco-íris trazendo cores no ar / Oh, em todo lugar ela chega em cores.

Ela é como um arco-íris / Trazendo cores no ar / Oh, em todo o lugar ela chega em cores. (Tradução livre do autor)

referências que se pode imaginar em relação à cor, usado comumente como metáfora para algo colorido, o que torna adequado o uso desse recurso simbólico.

Além disso, podemos reparar que, durante toda a letra, Mick Jagger canta que ela vem em cores, que as cores estão no ar, e sempre trata o sujeito da construção lírica em terceira pessoa do feminino. Isso traz a questão do colorido à tona. Nesse caso, a interpretação é direcionada para o televisor da Sony, o que obviamente difere da idéia inicial dos compositores da música. Eles provavelmente relacionavam a letra a alguma pessoa ou alguma coisa em relação às drogas e seus efeitos alucinógenos (especificamente o ecstasy que vinha em pílulas coloridas), se tomado como base o contexto de contracultura e de liberdade de expressão que marcou a época em que estavam começando a viver quando a música foi criada no final da década de 60 e início dos anos 70. Até os Beatles usaram na época, algumas músicas para difundir essa questão da liberdade de expressão e metáforas com o uso das drogas. Temos o exemplo da música “Lucy in the sky with diamonds”, (L.S.D) onde podemos perceber isso, ou até mesmo “Purple Haze” de Jimmy Hendrix.

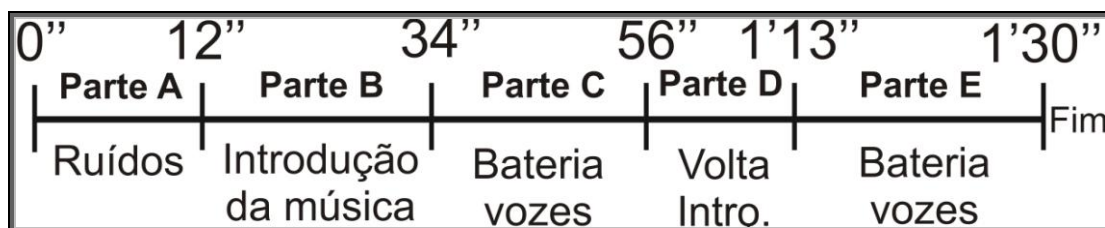
A característica lírica é um fator muito forte para a escolha da música, mas existem diversos outros elementos na canção que esclarecem os conceitos da campanha da Sony Bravia. Dentre eles, pode-se perceber que a dinâmica visual da peça comercial estrutura-se sobre a rítmica da canção, que possui uma linha de compasso simples e contínua, ou seja, uma sincronia entre a imagem e o som. Não existe um descompasso (algo tocado fora do tempo) na música que quebre o ritmo de uma maneira brusca. Com isso, há uma fluidez agradável na peça, que a torna mais atrativa para quem a escuta. Com Angel Rodrigues, podemos dizer que:

Se entendermos o ritmo musical como as sensações provenientes da organização das formas acústicas no tempo, e percebermos que o movimento visual implica também organizar deslocamentos de formas luminosas no tempo, deduziremos sem dificuldade que o instrumento claro de relação é a sincronia.⁶⁰

A sincronia – que na música refere-se à disposição dos conjuntos sonoros na linha de tempo da trilha - torna-se muito mais importante quando se observa a estrutura da música. Chion reflete sobre a imagem e movimento dentro de um audiovisual dizendo que “o ouvido analisa, processa e sintetiza mais rápido que o

60 RODRIGUEZ, Angel. A dimensão sonora da linguagem audiovisual. São Paulo: Editora Senac, 2006. p. 324.

olho.”⁶¹ Portanto, no contato audiovisual, há uma completa interação de percepções, que são estimuladas em contato com, neste caso, a peça da Sony Bravia. Devemos entender como a estrutura da música se divide e como ela está distribuída ao longo da peça. Façamos uma leitura de sua proporção com uma linha de tempo:



Linha de tempo da trilha⁶²

De acordo com esta linha de tempo, existem 5 momentos principais que definem a trilha. No início da peça, representado na ilustração pela Parte A, existem apenas os ruídos urbanos, dos quais já foram discutidos, nos capítulos sobre a paisagem sonora.

O que devemos entender agora é que esses ruídos trabalham em conjunto com a imagem para dar forma ao contexto visual da peça. Nesse momento inicial, os coelhos são apresentados para quem assiste e ouve a peça. Eles entram de forma discreta e contrariando o ritmo da cidade, com olhares e gestos tranquilos, ao contrário das pessoas agitadas e apressadas que se encontram nesse cenário, um ambiente urbano pós-industrial. O som urbano, dissonante e ruidoso que é exposto apenas reflete o cotidiano caótico de uma cidade moderna.

A “Parte B”, localizada entre 12 segundos e 34 segundos, introduz a música em si. Se ouve um piano *mellotron*⁶³ que vai ganhando sentido conforme outros instrumentos - violão, bateria, baixo, violinos e vozes - preenchem o espaço sonoro. Vejamos a partitura do piano e violino:

61 CHION, Michel. La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido. Paidós Comunicación, 1993, p.10

62 Linha de tempo da trilha (Produção livre do autor), 2009

63 Piano elétrico polifônico desenvolvido no início da década de 60.

tom de Bb Maior

F7

sétima menor

Partitura nº1 – Piano “Modal”

F7

sétima menor

Partitura nº2 – Violino “Modal”

Durante 22 segundos, cobrindo 1/4 da música, ela se mantém dentro da harmonia modal (discutida no subcapítulo 2.1.). Podemos ver na partitura nº1 que aquela nota destacada (a qual chamamos de sétima menor⁶⁴) é o que caracteriza a música em seu início como modal. O violino que acompanha o piano nesses 22 segundos reforça essa idéia. Podemos ver que na partitura nº2 o violino executa a mesma nota, sétima menor, e assim caracteriza a intenção modal. Isso traz para a peça uma sensação de tensão em seu andamento inicial que, dessa forma, acompanha o enredo do comercial: uma expectativa de que algo vai acontecer e que amplia cada vez mais os sentidos de quem assiste essa invasão dos coelhos na cidade de Nova Iorque, com o colorido que domina o monocromatismo urbano.

Para termos uma melhor leitura da relação entre o que é modal e o que é tonal, vou realizar uma comparação entre a primeira linha melódica de piano da Partitura nº1, modal, e uma segunda linha melódica de piano, mas dessa vez em

64 É a sétima nota da escala que assim se estende: Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si. O Si é a sétima nota da escala de Dó. Na música modal, no lugar do Si teríamos um Si bemol, ou seja, ½ tom abaixo, caracterizando uma sétima menor. No caso dessa música, a escala é de Fá, então a sétima menor é o Mi bemol e não o Mi natural.

concepção tonal da Europa central: a sétima, que antes era menor, tornou-se uma sétima maior⁶⁵. Essa é a principal característica da sonoridade tonal.

The image shows a musical score for 'Partitura nº3 – Piano Tonal'. It consists of two staves, treble and bass clef, with a key signature of one flat (B-flat). The treble staff begins with a treble clef, a B-flat key signature, and a common time signature. The first measure contains a chord labeled 'tom de Fá Maior' (F major triad) and the chord symbol 'F7M'. The melody starts on the second line (F4) and moves up stepwise to the seventh line (D5), which is circled and labeled 'sétima maior'. The bass staff contains a bass clef, a B-flat key signature, and a common time signature. The first measure contains a whole note chord (F major triad). The second measure contains a whole note chord (F major triad). The third measure contains a whole note chord (F major triad). The fourth measure contains a whole note chord (F major triad). The fifth measure contains a whole note chord (F major triad). The sixth measure contains a whole note chord (F major triad). The seventh measure contains a whole note chord (F major triad). The eighth measure contains a whole note chord (F major triad). The ninth measure contains a whole note chord (F major triad). The tenth measure contains a whole note chord (F major triad). The eleventh measure contains a whole note chord (F major triad). The twelfth measure contains a whole note chord (F major triad). The thirteenth measure contains a whole note chord (F major triad). The fourteenth measure contains a whole note chord (F major triad). The fifteenth measure contains a whole note chord (F major triad). The sixteenth measure contains a whole note chord (F major triad). The seventeenth measure contains a whole note chord (F major triad). The eighteenth measure contains a whole note chord (F major triad). The nineteenth measure contains a whole note chord (F major triad). The twentieth measure contains a whole note chord (F major triad). The twenty-first measure contains a whole note chord (F major triad). The twenty-second measure contains a whole note chord (F major triad). The twenty-third measure contains a whole note chord (F major triad). The twenty-fourth measure contains a whole note chord (F major triad). The twenty-fifth measure contains a whole note chord (F major triad). The twenty-sixth measure contains a whole note chord (F major triad). The twenty-seventh measure contains a whole note chord (F major triad). The twenty-eighth measure contains a whole note chord (F major triad). The twenty-ninth measure contains a whole note chord (F major triad). The thirtieth measure contains a whole note chord (F major triad). The thirty-first measure contains a whole note chord (F major triad). The thirty-second measure contains a whole note chord (F major triad). The thirty-third measure contains a whole note chord (F major triad). The thirty-fourth measure contains a whole note chord (F major triad). The thirty-fifth measure contains a whole note chord (F major triad). The thirty-sixth measure contains a whole note chord (F major triad). The thirty-seventh measure contains a whole note chord (F major triad). The thirty-eighth measure contains a whole note chord (F major triad). The thirty-ninth measure contains a whole note chord (F major triad). The fortieth measure contains a whole note chord (F major triad). The forty-first measure contains a whole note chord (F major triad). The forty-second measure contains a whole note chord (F major triad). The forty-third measure contains a whole note chord (F major triad). The forty-fourth measure contains a whole note chord (F major triad). The forty-fifth measure contains a whole note chord (F major triad). The forty-sixth measure contains a whole note chord (F major triad). The forty-seventh measure contains a whole note chord (F major triad). The forty-eighth measure contains a whole note chord (F major triad). The forty-ninth measure contains a whole note chord (F major triad). The fiftieth measure contains a whole note chord (F major triad). The fifty-first measure contains a whole note chord (F major triad). The fifty-second measure contains a whole note chord (F major triad). The fifty-third measure contains a whole note chord (F major triad). The fifty-fourth measure contains a whole note chord (F major triad). The fifty-fifth measure contains a whole note chord (F major triad). The fifty-sixth measure contains a whole note chord (F major triad). The fifty-seventh measure contains a whole note chord (F major triad). The fifty-eighth measure contains a whole note chord (F major triad). The fifty-ninth measure contains a whole note chord (F major triad). The sixtieth measure contains a whole note chord (F major triad). The sixty-first measure contains a whole note chord (F major triad). The sixty-second measure contains a whole note chord (F major triad). The sixty-third measure contains a whole note chord (F major triad). The sixty-fourth measure contains a whole note chord (F major triad). The sixty-fifth measure contains a whole note chord (F major triad). The sixty-sixth measure contains a whole note chord (F major triad). The sixty-seventh measure contains a whole note chord (F major triad). The sixty-eighth measure contains a whole note chord (F major triad). The sixty-ninth measure contains a whole note chord (F major triad). The seventieth measure contains a whole note chord (F major triad). The seventy-first measure contains a whole note chord (F major triad). The seventy-second measure contains a whole note chord (F major triad). The seventy-third measure contains a whole note chord (F major triad). The seventy-fourth measure contains a whole note chord (F major triad). The seventy-fifth measure contains a whole note chord (F major triad). The seventy-sixth measure contains a whole note chord (F major triad). The seventy-seventh measure contains a whole note chord (F major triad). The seventy-eighth measure contains a whole note chord (F major triad). The seventy-ninth measure contains a whole note chord (F major triad). The eightieth measure contains a whole note chord (F major triad). The eighty-first measure contains a whole note chord (F major triad). The eighty-second measure contains a whole note chord (F major triad). The eighty-third measure contains a whole note chord (F major triad). The eighty-fourth measure contains a whole note chord (F major triad). The eighty-fifth measure contains a whole note chord (F major triad). The eighty-sixth measure contains a whole note chord (F major triad). The eighty-seventh measure contains a whole note chord (F major triad). The eighty-eighth measure contains a whole note chord (F major triad). The eighty-ninth measure contains a whole note chord (F major triad). The ninetieth measure contains a whole note chord (F major triad). The hundredth measure contains a whole note chord (F major triad).

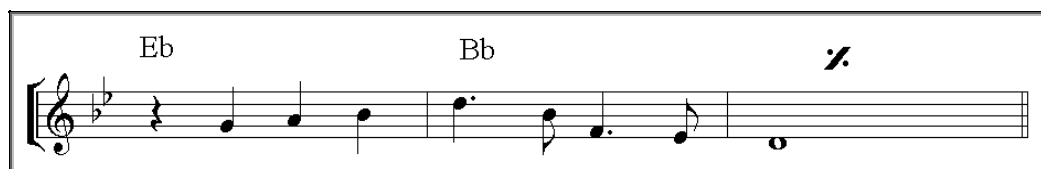
Partitura nº3 – Piano Tonal

Na Parte C, há uma mudança inesperada na harmonia da música que sincroniza perfeitamente com essa invasão dos coelhos: a entrada das vozes e dos elementos rítmicos como a bateria. Percebemos, que na verdade, a música não é modal, mas que é uma música tonal com características da música européia. Quando isso ocorre, tudo se torna mais agradável, como se fosse o primeiro dia de primavera, e todas as flores aparecessem incitando o primeiro encontro com o grande amor de sua vida; as cores vibram diferentes, pois o sol está de bom humor e traz um contraste, dando vida para tudo em volta. Logo, os timbres e a instrumentação se complementam, a ponto de fazer a estrutura e harmonia da música se definir, trazendo consigo todas as concepções de música tonal que conhecemos. Como citado antes por Schafer, a riqueza das cores dos instrumentos traz toda a coerência para a explosão de cores dos coelhos, cubos e animais que aparecem na peça Sony Bravia. Esse é o momento em que todos os elementos sonoros entram e definem a música num grande colorido de timbres orquestrado pela sincronia de acontecimentos do comercial. O ritmo se estabelece, as vozes entram e tudo cresce explicitamente a uma estética sonora que ajuda a envolver o espectador em um mundo psicodélico e diferente. O comercial também, em concordância com o áudio, se define, pois os coelhos se revelam e invadem a cidade. O colorido toma conta, assim como a música tonal com sua sonoridade agradável. A música erudita (tonal) preza pela beleza e impecabilidade na execução, enquanto a música popular moderna, ao se desprender de padrões de execução

65 A sétima nota da escala. Nesse caso, a sétima natural.

musical erudita, se torna mais suscetível às improvisações e sonoridades inusitadas. Esta peça Sony Bravia, é interessante, pois trabalha com a dicotomia entre duas concepções musicais muito distintas, mas que, em prol da expressividade do comercial, mostrou ser completamente adequada.

Na Parte D da linha do tempo do audiovisual há um retorno à introdução, mas a harmonia da música não volta. Na Parte B, há sonoridade dissonante; já na Parte D, que é esse retorno à introdução, se percebe outra interpretação que carrega a sensação de que o que foi estabelecido nos 22 primeiros segundos da música possui outro sentido. A música realmente se define na Parte C, e nesse ponto se descobre em que tom está a música, qual a verdadeira cadência rítmica e harmônica.



Partitura nº4 – Violino Tonal

Esse ponto da música (representado pela partitura número 4), entre 56 segundos e 1 minuto e 13 segundos, correspondente à Parte D, é um dos momentos mais importantes, que a música desempenha em ajudar a prender a quem assiste o audiovisual. É o ponto onde o piano volta como elemento melódico e ocorre o auge da interação dos violinos como elementos harmônicos; e dentro da concepção tonal, eles aparecem com muita força no espaço sonoro. A sensação de nostalgia é inevitável. A sonoridade orquestral chega no seu ponto mais característico e melodias impecáveis são executadas de tal maneira que podemos imaginar nitidamente uma peça de Bach⁶⁶ ou Mozart⁶⁷.

O violino é um instrumento de música erudita que foi adaptado comercialmente como elemento de harmonia em muitas músicas populares a partir do início do século XX. Podemos perceber na música da Sony Bravia que a linha harmônica do violino se enquadra nos padrões de música clássica. Suas notas estão sempre dentro de uma melodia agradável, que basicamente representa o que está ou não está dentro da harmonia musical executada. Apresenta aquele som sempre

66 Compositor da música erudita barroca, dos séculos XV e XVI.

67 Compositor da música erudita clássica, do século XVI.

polido. Já a harmonia do *blues* ou do *jazz* é algo completamente diferente, pois nesses gêneros executam-se muitas notas que são ditas dissonantes e mudanças de tom durante a mesma música.

Dois dos elementos que caracterizam essa música são as influências da bateria - que é um instrumento derivado do *jazz* – e dos violinos, que representam a música erudita: “Na música erudita européia, a bateria é um dispositivo usado para produzir efeitos ocasionais; no *jazz* ela é a base e o meio de organização de toda a música, o motor que impulsiona o trem do *jazz* em seus trilhos.”⁶⁸ Antes da criação da bateria, era necessário contar com três instrumentistas para tocar a percussão. Hoje uma pessoa sozinha faz todo esse trabalho com a bateria. A gama de possibilidades musicais a partir do surgimento deste instrumento é um paradigma da música moderna, de acordo com Hobsbawn⁶⁹.

Enfim, eis a dicotomia: a música possui elementos rítmicos modernos e completamente fora dos padrões da música erudita e, no entanto, sofre influências fortíssimas da música clássica na questão harmônica. Dá-se aí, o encontro do tonal com o modal e do negro com o europeu na música *She's a rainbow*.

Sendo que toda a trilha, por fim, se canaliza para a construção da paisagem sonora do audiovisual Play Doh, numa organização simbólica entre a música e os sons urbanos.

68 HOBRAWN, Eric J. História social do jazz. São Paulo: Paz e Terra, 2008, p. 170.

69 Idem, 165 – 176 pp.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sérgio Bairon, em sua reflexão sobre *Texturas Sonoras*, conclui que apesar de o som estar sempre ligado com a imagem, seja numa questão audiovisual ou num plano real, ambos raramente foram pensados como se fossem criados e produzidos conjuntamente como “fruto de uma complexa elaboração conceitual”.⁷⁰

A busca do homem pela perfeição o levou às contradições inerentes aos seus ideais: o progresso. A saída do meio natural para um meio urbano, a busca pela ciência ao invés dos sentidos, a concepção de dinheiro e troca pelas necessidades básicas de sobrevivência faz de nós seres paradoxais, pois enquanto fugimos dos mais primordiais condicionamentos humanos, buscamos pela tecnologia nos aproximar deles. Pelo exemplo de um pensamento sobre a música, Schafer diz que:

“Ela pode pertencer a duas espécies: absoluta e pragmática. Na música absoluta, os compositores modelam paisagens sonoras ideais da mente. A música pragmática é imitativa do ambiente e, como o nome indica, pode ser parafraseada verbalmente no programa de concerto. A música absoluta é desvinculada do ambiente externo e suas mais altas formas (a sonata, o quarteto, a sinfonia) são concebidas para serem executadas a portas fechadas. Na verdade, elas parecem ganhar importância na razão direta do desencanto do homem com a paisagem sonora externa. A música muda-se para dentro das salas de concerto quando já não pode ser ouvida efetivamente do lado de fora. Ali por detrás das paredes acolchoadas, a audição concentrada torna-se possível...”⁷¹

Podemos perceber que não só a música, mas os ruídos sonoros que compõem a peça da Sony Bravia são essenciais para o desenvolvimento das sensações de nostalgia e alegria que o comercial constrói ao longo da peça. Somos levados para um plano de percepção que vai além da visão e da audição: ele hibridiza esses dois sentidos. É nesse ponto que Bairon introduz a hipermídia em seus pensamentos, declarando que:

Um dos motivos do abandono da memória na contemporaneidade está na relevância que, cada vez mais, o cotidiano passou a ter para todo o processo de comunicação, já que as práticas cotidianas produzem sem capitalizar, daí estarem fora do domínio do tempo. Nessas práticas cotidianas, o que está escrito torna-se simplesmente uma espécie de

70 BAIRON, Sergio. *Texturas sonoras*. São Paulo: Hacker, 2005, p.36 – 37.

71 SCHAFER, R. Murray. *Afinação do Mundo*. São Paulo: Ed. Unesp, 1997, p.151 - 152

removedor de camadas; na verdade, age como eterna subversão para que o mundo do leitor seja introduzido no lugar do autor.⁷²

Podemos entender que o condicionamento das pessoas se toma como base pela estética visual, quando na verdade, o conjunto dos sentidos humanos formam o contexto estético audiovisual. A partir disso, ele faz uma analogia da estrutura hipermidiática com um apartamento vazio e alugado: o texto deve ser habitável, só que por ser alugado, é em espaço alheio. Esse espaço que não é seu, mas que contém suas coisas, é um campo universal de conhecimento onde o sujeito é tudo e ninguém. As informações são compartilhadas, e há uma troca dessas informações, de modo que permite o acesso de todos, onde tudo se interliga: o senso comum.

Num artigo de Ozualdo Candeias sobre o filme *Candinho*, ele aborda a questão da construção do espaço narrativo através da relação imagem/som. Tomando a idéia anterior, de que a nossa interpretação de mundo se baseia a partir dos diversos sentidos humanos (audição, tato, visão e olfato), Candeias utiliza Michel Chion como base para responder que:

“...uma das principais funções do som no contrato audiovisual é a da *unificação*, pois o som pode fazer ponte nas quebras visuais, pode construir uma unidade ao estabelecer uma atmosfera única, como uma moldura que parece conter as diferentes imagens. Segundo ele a manutenção do som ambiente torna possível a utilização de cenas em locações as mais diversas, pois o som une todas essas locações num único espaço audiovisual. No caso de *Candinho*, o ambiente de carros unifica todas as diferentes cenas e cenários, trazendo uma expressão de continuidade, um sentido de que todas fazem parte do mesmo espaço urbano ou de várzea, organizando as imagens num “banho” homogêneo.”⁷³

Podemos perceber que quando o primeiro coelho da peça surge, o som que se ouve é apenas o ruído urbano, mas contextualizado com a imagem, mesmo com esse coelho colorido, paradoxalmente, aparecendo fora de contexto. O ruído urbano traz essa expressão de continuidade para o que estamos vendo, logo reforçando a teoria de Chion.

Ángel Rodríguez sustenta que “na memória auditiva de qualquer pessoa está presente a experiência de uma associação imediata e lógica entre o

72 Idem, p. 42.

73 CANDEIAS, Ozualdo. *Candinho: a construção do espaço narrativo através da relação imagem som*. Revista Universitária do Audiovisual. UFSCar. Fonte site: <<http://www.ufscar.br/rua/site/?p=1619>>

distanciamento e a aproximação das fontes sonoras e a intensidade dos sons que delas emanam”.⁷⁴ Quando ouvimos um som, sabemos identificar qual foi a distância que percorreu esse som desde sua fonte, se o ambiente é coberto ou não, se é grande ou pequeno e várias outras relações no contexto de espaço. Isso está relacionado com as nossas experiências empíricas⁷⁵ com o mundo, assim como também com nossa capacidade de memorizar as paisagens sonoras que já conhecemos: “Só percebemos aquilo que podemos nomear. Em um mundo dominado pelo homem, quando o nome de uma coisa morre, ela é eliminada da sociedade e sua própria existência corre perigo”⁷⁶, diz Schafer.

Existem na vida muitas coisas que não se podem provar, e o melhor é reconhecer este fato. Chamamos “coisas substanciais” às que se podem medir e demonstrar e “coisas espirituais” as coisas que pertencem ao reino do abstrato, do imponderável, indemonstrável; não se pode negar que uma coisa é tão importante quanto a outra. O indemonstrável não quer dizer falso. Existem verdades que não se podem demonstrar. O que mais atrai é onde predominam o instinto e a emoção (novelas e músicas).⁷⁷

Essa reflexão de Armando Sant’Anna é muito interessante, pois quando colocado em relação aos pensamentos que foram discutidos no decorrer desta monografia - juntamente com a reflexão de Schafer - traz ao debate a questão dos elementos tangíveis. A música e o som são elementos que não podem ser tocados: você os ouve. São produtos de um fenômeno vibratório que somente nossas percepções de audição e tato podem perceber. Algumas correntes científicas conseguiram atrelar a visão com ondas sonoras que apresentam diferentes colorações em cada tipo de vibração, colocando à disposição do homem mais um elemento de percepção sensorial. Ou em alguns casos sinestésicos, você pode até vê-los, sentir o gosto e basicamente qualquer outra mistura de sentidos, dependendo do caso.

No caso da peça da Sony, os elementos visuais e sonoros se interligam, pois existe uma proporção na estrutura da trilha, que é feita de pequenos momentos únicos que se completam no seu todo. Mesmo quando percebemos uma virada do momento ritmado e eufórico para o tranqüilo, na trilha, sentimos que os sons do

74 RODRIGUEZ, op. cit., passim. 276 – 280.

75 Embora seja um termo com acepções às vezes diferentes, todas convergem à noção de que o conhecimento adquirido pelo homem se dá a partir de suas experiências com o mundo.

76 SCHAFER, op. cit., p. 59.

77 SANT’ANNA, Armando. Propaganda (teoria, técnica e prática). São Paulo: Thomson Pioneira, 1998. p. 191.

ambiente estão vivos, colocando o espectador no contexto da peça pela fusão de elementos do audiovisual. Há sempre uma coerência no jogo de sons da peça Sony Bravia.

À procura desta coerência estivemos nesta monografia, unindo o musical e o histórico, o étnico e o evento, o visual e o áudio através de pensamentos nem sempre concordantes ou compatíveis. Espero, com esta pesquisa, mostrar o valor da arte para a mensagem publicitária unindo estes dois conhecimentos no sentido de gerar sentidos para o objeto aqui estudado, a trilha sonora da peça publicitária Sony Bravia.

REFERÊNCIAS

Referências bibliográficas:

ADORNO, Theodor. *Textos escolhidos*. Artigo adaptado pelo Professor Sergio Endler, 1983.

BASBAUM, Sérgio Roclaw. *Sinestesia, arte e tecnologia: fundamentos da cromossônia*. Editora Annablume, 2002.

BERCHMANS, Tony. *A música do filme. Tudo o que você gostaria de saber sobre a música do cinema*. São Paulo: Escrituras Editora, 2006.

BAIRON, Sergio. *Texturas sonoras*. São Paulo: Hacker, 2005.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. São Paulo: Bertrand Brasil, 1993.

CALADO, Carlos. *O jazz como espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

CHION, Michel. *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Paidós Comunicación 53, 1993.

HOBSBAWM, Eric J. *História social do jazz*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

MED, Bohumil. *Teoria da música*. Brasília: Musimed, 1996.

RODRIGUEZ, Ángel. *A dimensão sonora da linguagem audiovisual*. São Paulo: Senac, 2006.

SABLOSKY, Irving L. *A música norte-americana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SANT'ANNA, Armando. *Propaganda (teoria, técnica e prática)*. São Paulo: Thomson Pioneira, 1998.

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

_____. **O ouvido pensante**. São Paulo: Editora Unesp, 1992.
VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2004.

WISNIK, J. Miguel. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

Referências filmográficas e videográficas:

ALMEIDA, Alípio Pereira de. **Candinho**. Vera Cruz Estúdios, 1954, 95 min.

BRAVIA, Sony. **Bouncing Balls**. Agência Fallon: Londres, 2005.

_____. **Paint Ad**. Agência Fallon: Londres, 2006.

_____. **Play Doh**. Agência Fallon: Londres, 2007.

BROOKS, Richard. **Sementes da violência**. Warner Home Vídeo, 1955, 97 min.

CHAPLIN, Charles. **Tempos Modernos**. United Artists. Filme, 87min, 1936

HITCHCOCK, Alfred. **O Corpo que cai (Vertigo)**. São Paulo: Universal Home Vídeo, 1958.

MEDÁGLIA, Júlio. **O som como parte da narrativa**. Análise de Hitchcock. DVD Programa TV Cultura, 2005.

REGGIO, Godfrey. **Koyaanisqatsi**. New Cinema e Island Alive (USA). 1983

Referências discográficas:

GUTHRIE, Arlo. **The farmer-labor train**. New York. Bear Family Records. 33 rpm, mono, 12 pol. 1944.

LEADBELLY, Huddie. **Take This Hammer**. Leadbelly. Disco/EMI-Odeon, 1978, 33 rpm, mono, 12 pol.

ROLLING STONES, *She's a Rainbow*, disco "Their Satanic Majesties Request", disco / London Records, 1967, 33 rpm, mono, 12 pol.

Referências eletrônicas:

CANDEIAS, Ozualdo. ***Candinho: a construção do espaço narrativo através da relação imagem som***. Revista Universitária do Audiovisual. UFSCar. Disponível em: <<http://www.ufscar.br/rua/site/?p=1619>>. Acesso em 10 de maio de 2009

COMTE, Augusto. ***Discurso preliminar sobre o espírito positivo***. 2002. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/comte.html>> Acesso em 5 de junho de 2010

COFFEY, John. ***Manifesto dos Sonoplastas***. 2000. Disponível em: <http://www.cpav.pt/html/standards/som_carta_aberta.htm> Acesso em 13 de junho de 2010.

EDUKBR. ***Som e Tom: História da Música***. Disponível em: <<http://www.edukbr.com.br/artemanhas/historiadamusica.asp>> Acesso em 17 de maio de 2009

_____. ***História da Música***. Disponível em: <<http://www.edukbr.com.br/artemanhas/historiadamusica.asp>>. Acesso em 25 de abril de 2009

GUTHRIE, Arlo. ***Letra de Farmor Labor Train***. Disponível em: <<http://www.geocities.com/Nashville/3448/farmlab.html>> Acesso em 3 de junho de 2009

MASON, Moya K. 2010, ***Das teorias musicais e suas implicações sociais: Por Adorno***. 2010. Disponível em: <<http://www.moyak.com/papers/adorno-schoenberg-atonality.html>> Acesso em 13 de junho de 2010.

MOVIMENTO CIDADÃO POR GÓIS, ***Instrumentos Musicais***. Disponível em: <http://cultura.portaldomovimento.com/instrumentos_musicais.html>. Acesso em 25 de abril de 2009

PLAY-DOH, **Photos Sony Bravia**. Disponível em:
<<http://www.theinspirationroom.com>> Acesso em 27 de abril de 2009

Roschel, Renato. **A História da Música**. Banco de Dados. Folha de São Paulo.
Disponível em: <<http://almanaque.folha.uol.com.br/musicaoquee.htm>>. Acesso em
25 de abril de 2009

SCORSESE, Martin. **The Blues Roadtrip**. Vulcan Productions Inc. PBS Program
club pack. Disponível em: <<http://www.pbs.org/theblues/roadtrip/deltahist.html>>.
Acesso em 25 de abril de 2009

WIKIMEDIA FOUNDATION Inc. Wikipedia – Free Encyclopedia. GNU Free
Documentation License. **Escala musical**. Disponível em:
<http://pt.wikipedia.org/wiki/Escala_musical> Acesso em 12 de junho de 2010

_____. **História da Música**. Disponível em:
<http://pt.wikipedia.org/wiki/Hist%C3%B3ria_da_m%C3%BAsica>. Acesso em 25 de
abril de 2009

_____. **História da Música Madrigal**. Disponível em:
<<http://pt.wikipedia.org/wiki/Madrigal>>. Acesso em 25 de abril de 2009

_____. **História da Música Sacra**. Disponível em:
<http://pt.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_sacra>. Acesso em 25 de abril de 2009

_____. **Guerra Hispano-Americana**. Disponível em:
<http://pt.wikipedia.org/wiki/Guerra_Hispano-Americana> Acesso em 12 de junho de
2010

ANEXO A – CD DE ÁUDIO

Faixa nº 1:

Referente a música da peça publicitária da Sony Bravia na íntegra. Música: She's a Rainbow. Composição: Keith Richards e Mick Jagger. Interpretação: Rolling Stones. Ano: 1967

Faixa nº2:

Referente a partitura nº1 do piano “modal”. Produção livre do autor desta monografia.

Faixa nº3:

Referente a partitura nº 2 do violino “modal”. Produção livre do autor desta monografia.

Faixa nº4:

Referente a partitura nº3 do piano tonal. Produção livre do autor desta monografia.

Faixa nº5:

Referente a partitura nº4 do violino tonal. Produção livre do autor desta monografia.

Faixa nº6:

Referente a música que representa os *work-songs*. Música: Take This Hammer. Composição: Huddie. *Leadbelly*. Interpretação: Huddie. *Leadbelly* Ano: 1978.

Faixa nº7:

Referente a música que representa o *folk* campesino dos trabalhadores rurais norte americanos. Música: The Farmer-Labor Train. Composição: Woody Guthrie. Interpretação: Woody Guthrie. Ano: 1944.

ANEXO B – CD COM AS PEÇAS 1, 2 E 3 DA SONY BRAVIA

Arquivos Media Player:

Vídeo nº1:

Referente à peça audiovisual nº1 da Sony Bravia. Título: Balls Bounce In San Francisco. Agência: Fallon, London. Direção de criação: Juan Cabral. Direção: Nicolai Fuglsig e Berry Conner. Produtora: MJZ, Neil Jordan. Pós-produção: The Mill, London, 2005.

Vídeo nº2:

Referente à peça audiovisual nº2 da Sony Bravia. Título: Paint Fire Works In Glasgow. Agência: Fallon, London. Direção de criação: Juan Cabral. Direção: Jonathan Glazer. Produtora: Academy Films. Pós-produção: Moving Pictures Company, 2006.

Vídeo nº3:

Referente à peça audiovisual nº3 da Sony Bravia. Título: Play Doh Rabbits In New York. Agência: Fallon, London. Direção de criação: Juan Cabral. Direção: Frank Budgen. Produtora: Gorgeous. Pós-produção: Moving Picture Company, 2007.

