

Pare, olhe, escute:
a transformação da paisagem sonora urbana e sua relação com as
mídias sonoras portáteis.

Luciana Santos Roça*

Resumo:

O presente artigo pretende abordar uma discussão sobre as mudanças da paisagem sonora urbana e suas implicações na transformação da escuta cotidiana junto às mídias, traçando paralelos com significantes sonoros e teorias do cinema.

O fim do século XIX trouxe uma multiplicação do espaço e da percepção através da fotografia, reprodução sonora, rádio e cinema e um rompimento maior com o equilíbrio tradicional da natureza humana nas esferas da arquitetura, comunicação, sociologia, transportes e economia – requerendo uma adaptação de ritmo, atitude e hábito. A paisagem sonora passa por grandes modificações durante o século XX e, junto às tecnologias, o humano modifica seu habitat comunicativo e seu espaço. A transformação da paisagem sonora confere também uma alteração dos hábitos da sociedade e da sua relação com o espaço intra-urbano ao uso da reprodução sonora portátil. Com o advento do rádio de pilha e do walkman, a personalização da paisagem sonora muda os hábitos de escuta e de apreciação musical.

Palavras-chave: mídias sonoras, paisagem sonora, escuta.

Abstract:

This article intends to discuss the urban soundscape changes and its implications in the everyday listening through media, making the sound significant and cinema theory as parallel topics.

*Bacharel em Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos e Professora Substituta do Departamento de Artes e Comunicação da Universidade Federal de São Carlos.

In the late 19th century there was an expansion of space and perception by the photography, audio reproduction, radio and cinema and a major break in the traditional balance of human nature at architecture, communication, sociology, transports and economy – requiring rhythm, attitude and habits adaptations. The soundscape significantly changes during the 20th century and, through technologies, the human being modifies his communicational inhabit and space. The changes in soundscape also interferes in the habits of society and its intra-urban relations by the use of the portable sound reproduction. The customization of the soundscape brought by the advent of the portable transistor radio and the walkman changes the listening habits and music appreciation.

Keywords: sound media, soundscape, listening.

A paisagem sonora pode se referir a uma composição musical, fala, programa de rádio, o barulho dos carros e pedestres em uma cidade, tudo que se faz presente em um ambiente acústico, de forma planejada ou não. A paisagem sonora consiste em eventos ouvidos e tem sua própria identidade, em que o espaço acústico e as fontes sonoras formam um ecossistema, interrelacionando-se (SCHAFER, 2001).

A linguagem escrita ajudou a formar uma sociedade em que o olhar se configura uma das mais importantes fontes de informação. A quebra com a oralidade é intensificada com o letramento alfabético e posteriormente com a invenção da imprensa, uma por codificar visualmente o que é ouvido e outra pela sua difusão.

A oralidade possuía uma relação estreita entre falante e ouvinte, como requisitado pelo mundo sonoro, e a propagação da informação dependia estritamente da memória. A difusão e reprodução sonora era restrita até as tecnologias de gravação e reprodução sonora. Essa reprodutibilidade tem importância de difusão e democratização similar à da imprensa, mas para o mundo sonoro. O que era restrito a poucos, por exemplo o público frequentador de

concertos musicais, pode ser reproduzido em mídias como long-play, cd, arquivo digital, e difundido a todos que possuem os respectivos leitores de mídia. Como apontado por W. Benjamin (1996), com a reprodutibilidade técnica não há mais a limitação geográfica e a unicidade da obra. As cópias da obra espalham-se, e no caso do digital perde-se o original, há uma pluralização do aqui e agora, o tempo e o espaço tornam-se forjados. Ao exemplo do cinema: assim como a objetiva da câmera limita o espaço retratado, o processo sonoro desse tipo de realização audiovisual delimita e escolhe o que será ouvido pelo espectador. O espaço imaginado é retratado química, mecânica e eletronicamente, ou digitalmente, e se multiplica.

Como uma das implicações da perda do original e da unicidade tem-se que não é mais necessário estar geograficamente próximo para uma comunicação, a reprodução quebrou a ligação espaço-tempo, bem como modificou as maneiras de percepção. A paisagem sonora foi se modificando, assim como a tecnologia e o espírito de uma época. Telégrafo, fonógrafo, telefone, gramofone, cinema e rádio: a velocidade trazida pelas máquinas e automóveis à condição humana também se desdobra nos meios de comunicação e começa-se a repensar o espaço.

A gravação surge como uma forma de registro histórico das composições, colocando a execução posterior não tão sujeita à notação e interpretação. Em sentido inverso, surgiram novas possibilidades de composição com forma de finalização não rígida, em que o intérprete também é parceiro criativo da obra. Para a música popular, amplia a possibilidade de diferenciação dos versos e até mesmo da melodia, pois não há mais a mesma necessidade de ser registrada pela memória do ouvinte para a sua sobrevivência, adquirindo uma forma mais estável do que quando passada de geração para geração. A música pode ser ouvida quando solicitada, usando-se de fones de ouvido a caixas de som profissionais, ou através de aparelhos sonoros dos arredores.

A música se tornou uma trilha do cotidiano e as mídias como o rádio e a televisão nos acompanham nos afazeres. A televisão e o rádio são produtoras de paisagens sonoras não totalmente controláveis, pois a programação ou perfil de cada emissora interfere, porém os tocadores de MP3 configuram uma forma personalizada da escuta altamente controlável.

De acordo com McLuhan (apud SCHAFER, 2001), a cultura elétrica nos ajuda a retroceder ao mudo sonoro - e o audiovisual trouxe o olho móvel e o ouvido onipresente (McLUHAN, 1971), que acarreta em uma estima maior do que pela escrita.

“A Revolução Industrial introduziu uma multidão de novos sons, com consequências drásticas para muitos dos sons naturais e humanos que eles tendiam a obscurecer; e esse desenvolvimento estendeu-se até uma segunda fase, quando a Revolução Elétrica acrescentou novos efeitos próprios e introduziu recursos para acondicionar sons e transmiti-los esquizofrenicamente através do tempo e do espaço para viverem existências amplificadas ou multiplicadas.” (SCHAFER, 2001 p.107)

Essa nova cultura sonora implicava uma criação, gravação e reprodução de sons, ampliando o espaço sonoro. A vivência do homem nos centros urbanos em meio a tecnologias como transporte veicular, telefonia móvel e reprodução sonora portátil acarreta em um encurtamento das distâncias, não só fisicamente como também no campo da percepção. A paisagem sonora trazida pela Revolução Elétrica não substitui a anterior, e sim acrescenta mais sons e a possibilidade de quebrar o tempo e espaço.

“[...] McLuhan entendia que toda tecnologia constrói (e faz parte de) um “ambiente de serviços” (environment services). Neste sentido, independentemente do conteúdo, quando uma tecnologia é adotada na sociedade, ela não afeta apenas aqueles que estão diretamente expostos, mas acaba propiciando a existência de um sistema (ambiente) de tecnologias (serviços), estruturando toda a vida social ao redor” (McLUHAN, 1964; BOLTER & GRUSIN, 2000; PEREIRA, 2004 apud De MARCHI, 2010, p.4-5).

As transformações da escuta também acompanham a evolução dos formatos. Novas condições de uso cotidiano das mídias sonoras são delineadas por sua portabilidade, reprodutibilidade, capacidade de armazenamento e durabilidade. Nos aparelhos sonoros atuais a junção desses fatores facilitam uma utilização recorrente e intensa junto aos fones de ouvido.

O uso dos aparelhos de reprodução sonora portáteis através de fones de ouvido provoca uma personalização da escuta, provendo uma esfera particular dentro da esfera pública da cidade. Os celulares e tocadores de MP3 são particularmente influentes para

criação de uma paisagem sonora particular, pela sua portabilidade e por ser uma possibilidade de fuga dos sons da metrópole.

No fim dos anos 70 é lançado o walkman. O aparelho tocava fitas cassete, que por sua vez tinham uma capacidade de reprodutibilidade maior do que as conhecidas da época: cada usuário poderia gravar suas próprias músicas do rádio ou de discos possui os aparelhos próprios para tal. É uma personalização de trilha musical que, através da portabilidade do tocador walkman, torna-se uma opção de fuga aos sons da cidade sendo uma troca de uma paisagem sonora metropolitana, para muitos agressiva, por uma trilha musical personalizada. Com a evolução das mídias sonoras, encontramos tocadores de MP3, celulares, iPods, com uma grande capacidade de armazenamento de arquivos e de fácil duplicação.

O ruídos são sons indesejáveis que aprendemos a ignorar (SCHAFER, 2001). Com tocadores de música privilegiamos os sons agradáveis e selecionados ao nosso gosto, seja para não ouvir os trilhos do metrô ou para o deslocamento parecer mais rápido ou prazeroso.

Podem-se criar sensações através de timbres, ritmos e altura das notas. Chion (1994) discorre sobre os três modos da escuta: causal, semântica e reduzida. A primeira, como diz o próprio termo, é dirigida da causa do som, de onde vem e o que origina o som. A segunda é relativa à linguagem, ao código, portanto muitas vezes relacionada ao falar. A reduzida, geralmente trazida com treino, é sobre as características do som, independentemente de sua causa ou significado. É uma escuta que possibilita identificar texturas, timbres, tons, e que identifica o valor emocional e estético de um som (CHION, 1994). Nela, sente-se o efeito do som sem que necessariamente ocorra de modo consciente.

O som é um elemento que interfere no sentir. É um meio envolvente, pelas suas próprias características de difusão, o que lhe confere um potencial de imersão elevado (PAINE, 2010). Como exemplo tem-se a linguagem cinematográfica, a omissão do corte da imagem se dá quando há uma ligação sonora entre um plano e outro. Exemplificando, se em um plano há o som de um carro passando, no plano seguinte o carro deverá terminar sua passagem ainda que não presente na imagem, causando impressão de continuidade temporal.

Na narrativa do cinema, a quebra da temporalidade do plano se dá também por características sonoras específicas entre um plano e outro, seja na ambiência do local ou na diferença do som captado da voz. A edição de som confere continuidade espacial e temporal, bem como uma animação ou retardamento do tempo, sendo responsável pela ligação e quebra entre planos, fazendo parte dos elementos para a percepção e imersão do espectador.

O som no audiovisual não deve ser entendido ou tratado somente como um acessório, mas também um membro que faz parte de um todo orgânico e interdependente. O sonoro também traz “uma nova dimensão da imagem visual, um novo componente”, o som faz ver na imagem algo que não surge livremente (DELEUZE, 2007. p. 269.). Variadas formas de construção sonora conseguem levar informações importantes ao espectador, não somente através da maneira clara do diálogo, mas também através de outros elementos sonoros. Os componentes de uma trilha sonora cinematográfica podem ser divididos em ambiências, falas, ruídos, efeitos e música, podendo ser ou não distinguidos entre uns e os outros. Todos os componentes sonoros são misturados, onde um é controlado pelo outro, formando a ilusão de unidade sonora. Todos esses elementos podem ser independentes entre si, suprirem-se ou se transformarem (DELEUZE, 2007): e a parceria com a imagem ganha vários sentidos conforme o momento.

A teoria de som para o cinema clássico tem uma relação de reflexividade com outros aspectos do cotidiano. A sensação criada por um som pode ser social e culturalmente construída. Os efeitos sonoros utilizados para adicionarem significados e valores à imagem possuem bases psicofisiológicas, que atuam de acordo com condições culturais, estéticas e emocionais, como por exemplo um tremolo de cordas significando tensão e expectativa, dando uma animação temporal à imagem (CHION, 1994).

“It is arguable that the very designation ‘sound’ implies not just any sonic phenomenon, but one which already bears the traces of its social pertinence. In other words, the simple fact that something can be identified as a sound, as a particular type of sound, necessarily involves some social or cultural dimension – the very possibility of its having an identity presupposing its social character.” (LASTRA, in: ALTMAN (org), 1992 p.68)

Os sons aparecem no cotidiano com alta carga cultural e social, sendo esta transmitida para o cinema. O contrário também acontece sendo que a significação de sons, especialmente os musicais, que se tornaram populares em seu uso do cinema criam novos significados no cotidiano e em outras mídias. Como exemplo, o tema clássico de Psicose, composto por Bernard Hermann, que pode ser escutado nas ruas em toques de celulares criando um efeito irônico sobre a periculosidade e ameaça da ligação.

Sob esses aspectos, os conceitos de som para obras audiovisuais podem ser aplicados também na movimentação da metrópole urbana. Tendo os seguintes sons típicos da cidade de São Paulo como exemplo:

- o som intenso e metálico do metrô chegando, reverberando pelas paredes da estação;
- o motor do ônibus acelerando;
- som do movimento dos carros, acelerando, breando;
- conversas cotidianas das pessoas;
- sirene de ambulâncias ou carros de polícia.

Do modo que são oferecidos na metrópole, em uma intensidade muito alta, podem ser interpretados como *elementos sonoros hostis*, não convidativos à apreciação devido sua intensidade. Em contextos cinematográficos, por exemplo, estes diferentes sons podem se referir à agitação ou progresso, bem como angústia e retaliação. O uso de sons para provocar sensações é um reflexo do que ocorre no cotidiano, pois os sons habituais podem evocar diferentes sensações em cada humano, nem sempre positivas.

Iniciativas governamentais brasileiras como o Programa Nacional de Educação e Controle da Poluição Sonora, do Conselho Nacional do Meio Ambiente, que possui resoluções sobre a regulação do nível sonoro atingido por aparelhos domésticos, veículos automotores e outras atividades, demonstra a preocupação com o nível de poluição sonora cotidiano (BRASIL, 2010). Desde a década de 90 os perigos da poluição sonora também são abordados em pesquisas e relatórios.

“A Conferência da Terra (ECO 92), realizada no Rio de Janeiro, em 1992, endossou a Agenda 21, um programa de ação mundial para a promoção do desenvolvimento sustentável, que envolve modificação de conceitos e práticas referentes ao desenvolvimento econômico e social. Neste contexto, o ruído foi considerado a terceira maior causa de poluição ambiental, atrás da poluição da água e do ar.”
(BRASIL, 2006)

Surge uma parede sonora sem camadas ou nuances, a paisagem sonora *lo-fi*, em que os sinais se amontoam e há uma falta de clareza. Uma informação intensa e infindável é passada ao ouvinte.

“Como fugir sem sair do lugar? A arte pode, em algum aspecto, assim como as mídias portáteis. Em uma situação desconfortável, escutar de repente uma melodia que enuncie um outro estado para além daquele indesejável faz com que o fio de melodia se torne linha de fuga. Um outro território sonoro se torna potente, pois aumenta a potência de outros encontros. Considerada a potência gerada à escuta pelo mundo das alturas definidas, notas afinadas, harmonia, temos a impressão de que o mundo sonoro que nos cerca é caótico. Esse é o efeito e a potência da música. Talvez o mundo dos sons musicais seja, neste aspecto, mais interessante do que os sons da cidade. Ele ‘pode mais’, pela sua maior capacidade de desterritorializar a escuta do que outros sons, estabelecendo linhas que permitem fugir.” (OBICI, 2008, p.101)

A música escolhida pelo ouvinte a seu gosto torna-se uma linha de fuga. Assim como o som modifica a recepção da imagem pelo espectador, a troca da paisagem sonora urbana acústica pelos fones de ouvido com música transforma a sensação do transeunte com o espaço. Nessa busca, há um desejo de fuga do meio sonoro cotidiano, onde as mídias sonoras portáteis possibilitam um ambiente mais acolhedor e controlável, sem a saturação da intensidade dos sons urbanos. Segundo Di Felice (2009), essa relação é uma extensão do habitar comunicativo, onde o espaço se duplica com o som da música.

A música consegue transformar o processo cotidiano do deslocamento, quando parte da população convive com os sons mais intensos. É atribuído ao caminho, que parece sempre ser o mesmo, um novo som que pode alterar seu significado. A mesma relação imagem e som pode ser encontrada na linguagem cinematográfica.

A modificação sonora personalizada aparece como uma forma de distração, que é uma maneira de modificação do trajeto. Essas alterações podem estar no uso do lugar em que se está ou das sensações. O vai-e-vem das imagens que vemos, dissipadas, entrecortadas, encavaladas, superpostas. A associação audiovisual que temos com o ver a cidade e o ouvir música forma uma *videoclipezação personalizada*. “A capacidade de imaginação e a seleção das imagens através de uma montagem imaginária transformam o transeunte em um criador de videoclipe.” (Di Felice, 2009. p. 184). As modificações do espaço surgem tanto do uso do lugar, quanto da transformação das sensações possibilitada pelas diferentes músicas ouvidas no trajeto.

Deixando o ambiente sonoro em segundo plano, anima-se a paisagem através do som, modificam-se as imagens do trajeto vistas diariamente, dá-se outra dimensão à imagem - da mesma forma que ocorre com o filme.

Bibliografia

LASTRA, J. **Reading, Writing and Representing Sound**. In: ALTMAN, R. (org). **Sound Theory, sound practice**. New York: Routledge, 1992. p. 65-86.

BENJAMIN, W. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. In: GRÜNNEWALD, J. L. (org). **A Idéia do Cinema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

BRASIL. Ministério da Saúde. Secretaria de Atenção à Saúde. Departamento de Ações Programáticas Estratégicas. **Perda auditiva induzida por ruído (Pair)**. Brasília: Editora do Ministério da Saúde, 2006.

BRASIL. Ministério de Meio ambiente. Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis - IBAMA. **Programa Nacional de Educação e Controle da Poluição Sonora – SILÊNCIO**. Disponível em < <http://www.ibama.gov.br/silencio/home.htm>>. Acesso em 18 jul. 2010.

CHION, M. **Audio-vision: sound on screen**. Columbia University Press, 1994.

De MARCHI, L. **A Angústia do Formato: uma história dos formatos fonográficos**. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/29/30>>. Acesso em 07 de mar. 2010.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2007.

Di FELICE, Massimo. *Paisagens Pós-Urbanas: o fim da experiência urbana e as formas comunicativas do habitar*. São Paulo: Editora AnnaBlume, 2009.

McLUHAN, M. *Cinco dedos soberanos dificultam a respiração*. In: CARPENTER, E. ; McLuhan, M. *Revolução na comunicação*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Zahar, 1971.

OBICI, G. *A Condição da escuta*. Rio de Janeiro: Editora 7 letras, 2008.

PAINE, G. *Interactive, responsive sound environments – a broader artistic context*. In: ASCOTT, R. *Engineering nature: art & consciousness in the post-biological era*. Disponível em: <<http://www.garthpaine.com/papers/files/artistic-context-caiia03.pdf>>. Acesso em 11 abr. 2010.

SCHAFER, Murray. *A afinação do mundo – uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. São Paulo: Editora Unesp, 2001.