



## **A expressão radiofônica de uma cartografia sonora: estudo da série Porto Alegre, paisagens sonoras<sup>1</sup>**

Cida Golin<sup>2</sup>

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

### **Resumo**

Este artigo discute a relação entre o rádio e a cidade a partir do relato e análise do projeto *Porto Alegre: paisagens sonoras* desenvolvido entre 2005 e 2006 pelos alunos do Curso de Jornalismo na Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da UFRGS. A série de documentários e reportagens propôs outros referenciais de percepção e imaginação da cidade para além da voz e da palavra, subvertendo em parte o que se costuma apreender do espaço urbano no rádio. Experimentou uma escuta diferenciada do ambiente e a interpretação da cartografia sonora por meio da expressão radiofônica.

### **Palavras-chave:**

Rádio e Cidade; Paisagens Sonoras; Porto Alegre

Uma textura sonora que a cidade secreta. Ruas. Rico tecido de sons que se movem e nos arrastam. Diferentes velocidades. Diferentes dinâmicas. Música das ruas. Nervosa. Palpitante. Explosiva. Mapa aberto. Pontos que se conectam como um rizoma. Música que flutua... escuta nômade.

*Por uma escuta nômade: a música dos sons da rua*  
Fátima Carneiro dos Santos

## **1. Introdução: o rádio como perspectiva acústica da cidade**

Linguagem temporal, o rádio mantém um vínculo visceral com a cidade. Reflete sua sonoridade, funciona como um relógio das rotinas diárias, organiza e reproduz os ciclos e as temporalidades locais: o despertar para o trabalho, a conversa descompromissada na hora do cafezinho, a hora do rush, a solidão do insone na madrugada. Cada emissora enquadra o ouvinte em um estilo próprio de pontuação e ritmo. Funciona, na perspectiva de Schafer (2001), como uma espécie de parede, massa

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no VII Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação – NP Rádio e Mídia Sonora.

<sup>2</sup> Jornalista, Doutora em Letras e Professora do Departamento de Comunicação e do PPG em Comunicação e Informação da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (FABICO-UFRGS). E-mail: cidago@terra.com.br



sonora comprimida, ininterrupta, feita de repetições, envolvendo o sujeito na ausência do silêncio.

No momento em que o rádio se redirecionou, principalmente a partir dos anos 60, deixando a sala de visitas e o entretenimento para a televisão, passou cada vez mais a contemplar notícias e prestação de serviços locais, aproximando-se da cultura da comunidade onde opera. Qualquer manual para iniciantes recomenda que a pauta do veículo privilegie temas próximos, critério de relevância: aquilo que se vê e se conversa na rua, uma informação urgente, um acidente de trânsito, um assalto, o buraco da rua, as reivindicações dos bairros. Nesse sentido, passa a ser um espelho da cidade onde está inserido, traduzindo na linguagem cíclica e temporal o ritmo cotidiano. A programação em fluxo, tendência de importantes emissoras de radiojornalismo, corrobora a metrópole contemporânea como o lugar do movimento incessante, da multidão, do deslocamento em vias expressas, da ditadura da velocidade. Nem por isso o rádio deixa de repercutir outras temporalidades, a do seu contexto mais próximo. Ao contrário da pressa e do trânsito caótico, o obituário e informações sobre baixas e internações hospitalares ganham visibilidade, tratamento de serviço e notícia em cidades pequenas.

O rádio mantém uma profunda relação com o espaço social mais próximo, preocupa-se com o entorno e busca situar-se nele, promove a inter-relação de espaços a partir do local. Como observa Canclini (2000), ao se pautar pelas experiências diárias da cidade, os meios eletrônicos de comunicação simulam superar e integrar um imaginário urbano desagregado, sobretudo em grandes centros. Logo, estar informado é participar de uma comunidade.

Este artigo discute uma perspectiva da relação entre o rádio e a cidade a partir do projeto *Porto Alegre: paisagens sonoras* desenvolvido entre 2005 e 2006 pelos alunos do Curso de Jornalismo na Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da UFRGS. A série de documentários e reportagens propôs outros referenciais de percepção e imaginação da cidade para além da voz e da palavra, experimentando uma escuta diferenciada do ambiente e a interpretação da cartografia sonora por meio da expressão radiofônica.

## **2. Do espaço sonoro e físico da aldeia à cidade estridente**

Lewis Mumford (1998) sublinha o quanto a cidade, na sua origem, deve à aldeia as relações de ordem, estabilidade e vizinhança no compartilhamento do ritmo vital entre os que nascem, trabalham, casam, agonizam e morrem. As cidades antigas, por



exemplo, não cresciam além dos limites físicos do corpo humano, das distâncias das caminhadas ou da audição. “Na Idade Média, ficar dentro do alcance dos sinos de *Bow* definia os limites da *City* de Londres” (1998: 76). Antes da Revolução Industrial, o trabalho estava associado ao ritmo da canção (cantos dos marinheiros, as canções campestres e das oficinas) e aos sons da rua, às vozes dos ambulantes, dos pregoeiros, dos mendigos ou dos músicos à margem.

Dentro da luta pela organização e racionalização burguesa do espaço público, aos poucos, a voz (em especial dos grupos menos favorecidos) foi sendo abafada, ao contrário de sons institucionais como o da igreja ou dos motores que rompiam o silêncio comum. Na categoria dos sons comunitários, que precisam ser fortes para se destacar no ambiente, a sirene (primeiro da fábrica, depois do automóvel) tomou o lugar do sino na evolução do espaço urbano (SCHAFER, 2001). O futurismo, ao participar da construção da cidade moderna, poetizou o ruído, fascinado pela estridência do metal, pela sonoridade do automóvel, das ferrovias ou das multidões. O compositor Edgard Varèse, em 1915, encantou-se com o som de Nova Iorque, espécie de “rugido” intermitente (apud. SANTOS, 2002).

A partir da Revolução Industrial, segundo Schafer (2001), a paisagem sonora tornou-se cada vez mais *lo-fi* (*low fidelity*), ou seja, congestionada pela quantidade de sons e suas interferências conflitantes. Ao contrário da paisagem *hi-fi* (*high fidelity*), em que é possível uma escuta focada, em perspectiva, a anarquia da paisagem sonora pós-industrial, típica das grandes cidades, favoreceu uma surdez progressiva, comportamentos de não-escuta, a desatenção do sujeito com seu entorno sonoro. Uma das características da paisagem *lo-fi* é a presença do som contínuo, de baixa informação e altamente redundante. Ao contrário dos sons naturais, a sonoridade artificial da máquina tem uma linha plana e contínua. (SCHAFER, 2001).

Segundo Wisnik (1989), o mundo mecânico e artificial da vida urbano-industrial é feito de estridência, de choque, influenciando a história da música ao longo do século XX. Eric Satie (1866-1925), por exemplo, utilizou a máquina de escrever como percussão e as sirenes e tiros de revólver, como teclados.<sup>3</sup> Ao fazer de sua música um contraponto ao barulho do ambiente, o músico antecipou o padrão de escuta típico do modelo repetitivo da indústria: apenas um pano de fundo, ocupando uma faixa secundária de atenção do sujeito. O desenvolvimento técnico e a proliferação dos meios

---

<sup>3</sup> Balé *Parade*.



de produção e reprodução sonora influíram diretamente na concepção da música concreta e da eletrônica. O ruído é um índice da música e do habitat moderno (WISNIK, 1989).

A ordem expressa nos centros urbanos, por outro lado, traduz-se na ausência do contato. Os grupos reúnem-se em pólos comerciais, mais preocupados em consumir do que qualquer outro propósito mais complexo, político ou comunitário. “O individualismo moderno sedimentou o silêncio dos cidadãos na cidade. A rua, o café, os magazines, o trem, o ônibus e o metrô são lugares para se passar a vista, mais do que cenários destinados a conversações.” (SENNET 2006, p.289). Na medida em que a cidade perdeu a característica de favorecer o diálogo, conforme Mumford (1998), transformou-se em espaço de uma luta semântica. Há uma disputa entre interesses comerciais, estéticos e históricos, buscando neutralizar, perturbar ou modificar a mensagem dos outros, “e subordinar os demais à própria lógica, são encenações dos conflitos entre as forças sociais: entre o mercado, a história, o Estado, a publicidade e a luta popular para sobreviver.” (CANCLINI, 2000, p.301) O espaço urbano se transformou em um circuito de informação e comunicação, com predominância da imagem e da escrita luminosa, em detrimento do som.

Walter Benjamin, leitor de uma cidade agônica expressa na poética de Baudelaire, é autor da *Trilogia berlinense*, composta por uma série radiofônica sobre a cidade de Berlim (1929-1930) e pelos textos *Crônica berlinense* (1931-1932) e *Infância em Berlim por volta de 1900*.<sup>4</sup> Na série dirigida a adolescentes, Benjamin utiliza uma variante do chamado *tableau*, da crônica, adequando-a ao novo veículo sonoro. Percorre-se a cidade pelo olhar um menino de rua (o *flâneur* de Paris) atravessando ruas e parques, brinquedos e locais de trabalho em que jovens mecânicos produzem locomotivas para o mundo (BOLLE, 2000).

No mesmo processo de reflexão sobre o urbano, espaço vital para discussão da modernidade, e da experimentação das possibilidades de uso do rádio, visualiza-se, em um longo salto geográfico e cultural, o empreendedor e radialista Nilo Ruschel registrando Porto Alegre, em 1937, nos programas *Ruas da cidade* e *Bairros em revista*. Eram as primeiras incursões pela radioreportagem no Rio Grande do Sul, um trabalho de equipe: os flagrantes captados pelo repórter Josino Campos, redigidos por Nilo Ruschel, interpretados pela locução de Ruy Figueira e dramatizados por um grupo de

---

<sup>4</sup> A primeira versão é de 1927-1929 e a segunda, de 1934-1940.



atores, caso fosse necessário incluir entrevistas e diálogo. As narrativas construíram uma cidade imaginada por meio do lamento e do ufanismo, da sincronia entre antigas tradições e os signos da mudança no contexto pré-Estado Novo. Na impossibilidade de captação técnica, os sons da paisagem urbana eram descritos pelo narrador. (DUVAL, 2006).

### 3. O projeto *Porto Alegre: paisagens sonoras*

Hoje eu me tornei uma ouvinte. (...) A partir dos termos visuais fundo, figura e conceito aplicados à percepção auditiva, passei a criar meus próprios exemplos. No caminho para o trabalho, de dentro do ônibus, defini que o fundo daquela paisagem era o constante ronco de motor do veículo, que a figura era ora o momento da aceleração ora o da parada, e que o campo era a composição de sons que eu podia escutar enquanto passageira do ônibus. É interessante pensar que tudo isso poderia ser diferente se eu estivesse dirigindo, pois minha atenção poderia estar voltada para outros sons, provavelmente os sons da parada e da aceleração não chamam tanta atenção para o motorista quanto para mim. E aconteceu algo ainda mais interessante, pois logo notei o quanto tinha me desligado do que ocorria a minha volta, da paisagem visual que se modificava diante dos meus olhos. Quando dei por mim, já tinha chegado ao meu destino e até lá tinha estado em apenas uma paisagem sonora. (Emily Canto Nunes, 2006-1)

O projeto *Porto Alegre: paisagens sonoras* iniciou em 2005, na disciplina Produção e Difusão em Rádio I, envolvendo alunos do sexto semestre do Curso de Jornalismo da FABICO/UFRGS. A proposta era produzir um ensaio sonoro sobre Porto Alegre, registrando os sons da cidade a partir de um formato jornalístico do documentário radiofônico. Porto Alegre, desde o século XIX, possui um acervo considerável de memórias, desde os registros de viajantes até gerações de literatos, e cronistas que foram incansáveis em mapear e reconstruir sua cidade a partir de suas vivências e imaginação.<sup>5</sup> Outras perspectivas da cidade são múltiplas nas fotografias, nos filmes e vídeos, em acervos de periódicos, mas e os sons? Onde está a memória sonora de Porto Alegre, os seus sons mais característicos, que se transmutam ou desaparecem ao longo do tempo? Existe algum som exclusivo da cidade, que somente ela possui?

---

<sup>5</sup> Atualmente, o Banco de Imagens e Efeitos Visuais do Programa de Pós Graduação em Antropologia da UFRGS têm um projeto investigativo consolidado sobre a cidade moderna no contexto porto-alegrense, realizando uma série de pesquisas etnográficas sobre itinerários urbanos, formas de sociabilidade, memórias coletivas em Porto Alegre com produção de imagens e documentários sonoros. Confira [www.estacaoportoalegre.ufrgs.br/html/producao/etno\\_sonora/etno\\_sonora\\_apr.htm](http://www.estacaoportoalegre.ufrgs.br/html/producao/etno_sonora/etno_sonora_apr.htm). Site do projeto em <http://www.estacaoportoalegre.ufrgs.br/>

Além de tentar percorrer o espaço urbano por meio destas perguntas e de uma escuta diferenciada, fazendo uma cartografia sonora de Porto Alegre, o projeto pretendia experimentar outras formas de narrativa jornalística no rádio. Uma das características do radiojornalismo é a pouca ousadia na construção das reportagens, sempre atreladas aos formatos industriais e às demandas circunstanciais que o mercado impõe. A iniciativa, portanto, buscou refletir sobre o enquadramento das práticas e percepções de mundo tornadas naturais nas rotinas e nos formatos históricos de produção jornalística. Por outro lado, sabe-se dos impasses com que esta linguagem se depara: geralmente constitui um pano de fundo para a atenção flutuante do ouvinte. Recorre-se a estratégias de comunicação linear, com estruturas sintáticas menos complexas, abdicando de qualquer estranhamento que possa confundir a experiência de memória limitada do radiouvinte, que recebe e processa os dados conforme eles vão sendo percebidos na sequência temporal (BALSEBRE, 86).

Partiu-se, então, da leitura de Murray Schafer (2001) e seu provocador exercício de uma escuta que fuja do hábito, que pense o seu entorno, que desenvolva “ouvidos pensantes”.<sup>6</sup> Schafer guia-se pela gradativa surdez da experiência contemporânea resultante do caos e do excesso sonoro, em que o homem mata os sons, atrofiando uma significativa relação sensorial do sujeito com seu ambiente. Experiências semelhantes foram realizadas em São Paulo com a série de reportagens *Som Paulo* (cf. MANZANO, 2003) que, por sua vez, teve como paradigma a experiência do pianista canadense Glenn Gould (1932-1982) em *The solitude trilogy*. Nesses documentários produzidos em meados da década de 60 para a rádio CBC, Gould percorreu o frio e a solidão dos habitantes do norte do Canadá, fugindo da edição previsível e linear da edição radiofônica ao recorrer à estética musical e ao uso do contraponto.

A primeira experiência, no segundo semestre de 2005, propôs um tema livre: pensar Porto Alegre a partir do eixo sonoro e elencar pautas representativas da identidade da cidade em um documentário de 15 minutos. As escolhas dos alunos para ilustrar o perfil da capital foram a Praça da Alfândega, no coração da cidade e cenário da tradicional Feira do Livro; a multiplicidade musical da vida boêmia do bairro Cidade Baixa; o sotaque porto-alegrense e o vocabulário típico do “porto-alegrês”; a sonoridade de um sábado de futebol gremista no estádio Olímpico e, por fim, a reunião dos

---

<sup>6</sup> Os capítulos 10 e 16 de *A afinação do mundo* de M. Schafer serviram para subsidiar o trabalho prático dos documentários. No primeiro semestre de 2006, esta leitura obrigatória serviu como mote para um texto livre sobre o som de Porto Alegre. Fragmentos dos textos ilustram o presente artigo.



cartunistas no Bar do Nani, nos altos do viaduto Otávio Rocha, registrando o olhar um tanto gráfico sobre a cidade. Os formatos seguiram o padrão convencional do jornalismo informativo e da reportagem especial em rádio, com uma narrativa linear, inserção de entrevistas e captação da sonoridade ambiente.

Atrelado ao gancho histórico, fio condutor do relato, o grupo que se dedicou à Praça da Alfândega incluiu no documentário os sons peculiares do local: o barulho do balanço, a pipoca estalando, o jogo de damas, o discurso de um evangélico, o altofalante da Feira do Livro ou a gaita regionalista de um músico de rua. A montagem sonora de *Os sons do futebol*, pela própria plasticidade inerente ao jogo, narrativa tão familiar ao rádio, permitiu a presença de um narrador sintético organizando a colagem dos sons. Em tom descritivo, a reportagem registrou a agitação na fila dos torcedores, o prognóstico da partida, a passagem pela roleta, as provocações da torcida, o anúncio da escalação, o jogo pelo radinho colado no ouvinte de estádio, a hora catártica do gol. No final, contrariando a eterna “falação” das jornadas esportivas, restou o registro das buzinas prenunciando o início de mais um engarrafamento no bairro Azenha.

#### **4. As ruas no rádio: novos percursos**

A segunda série *Paisagens sonoras* foi realizada no primeiro semestre de 2006. Desta vez, houve uma precisão maior na abordagem a partir de um critério norteador inicial. Partiu-se dos roteiros sobre as ruas da cidade elaborados por Nilo Ruschel em 1937 para a Rádio Sociedade Gaúcha (RUSCHEL, 2006). Cada grupo escolheu um percurso, com a missão de atualizá-lo 69 anos depois, predominando o foco no centro da cidade, eixo social e econômico de Porto Alegre nos anos 30. O caso da Duque de Caxias, uma das ruas mais antigas da cidade, cenário do poder político e endereço da aristocracia gaúcha em décadas passadas, foi bem ilustrativo da possibilidade de fazer uma arqueologia dos sons urbanos, seja pela memória dos habitantes, seja pelo registro da sonoridade contemporânea.

O programa propõe um passeio desde a escadaria da rua 24 de Maio até o rio Guaíba. Sob o olhar do sujeito que caminha, a rua surge por meio dos sons do colégio Sévigné, pela música furtiva de um piano, que escapa pela janela de um edifício, pela força das badaladas do sino da Catedral em frente à praça, ponto de amplificação do som que divide a Duque em duas. A praça da Matriz é hoje, mais do que lugar de descanso, um espaço de manifestações políticas e coletivas em frente aos poderes legislativo, executivo e judiciário, que, pela sua estridência impositiva, torna-se fonte de

irritação para os moradores do entorno. Para além da praça, a voz e a memória daqueles que vivem ali há décadas trazem à tona sons identitários que desapareceram: o afiador de facas e tesouras acima do viaduto, o realejo que reunia a gurizada, a corneta de verão do carrinho de sorvete Cruzeiro do Sul. Ou nos anos 60, o movimento do bonde Duque e do motor das lambretas em frente ao Palácio Piratini. A presença do Palácio Piratini sempre foi motivo para turbulências coletivas como a luta pela Legalidade em 1961 ou o golpe de Estado em 1964, cenas evocadas pelos moradores da Duque de Caxias.

Se voltarmos mais no tempo e compararmos este percurso com o do repórter de *Ruas da cidade* (DUVAL, 2006), encontramos outro cenário feito de ritmos domésticos, a austeridade de um espaço residencial privilegiado, “ruídos em surdina”, encontros sociais na praça e a mesma pontuação sonora, desta vez dada pelo relógio da velha igreja da Matriz. A professora Vera Cohen, uma das moradoras entrevistadas, sintetiza a mudança de paisagem: ao tomar o lugar das casas, os edifícios formaram barreiras isolando sons individuais; o que resta hoje é a sonoridade anônima e coletiva das manifestações públicas e dos automóveis.

[...] mesmo em meio a esses sons constantes consegue-se ouvir aqueles que são a característica da cidade em seu ambiente central: os gritos. Caminhando pela rua Andradas, é possível ouvir inúmeros vendedores oferecendo os mais variados tipos de mercadorias, sempre em tom muito alto, sobrepondo-se a todos os ruídos que o cercam. São os compradores de ouro “vendo ouro, compro ouro”; os de vale-transporte “valê-valê”, os de pilhas “quatro pilha é um real” etc. E ainda destacam-se os gritos de panfletistas das casas de crédito, do tipo “dinheiro fácil é aqui”, em meio ao movimento de pessoas e carros.

Nesse aspecto, concordo com Schafer (2001) quando ele afirma “não estamos ouvindo nada mas, subitamente, em meio ao tumulto, um som irrompe e torna-se figura” (2001. p.223). É dessa forma que ocorre quando paramos para analisar os ruídos do tumultuado centro de Porto Alegre. Aquela “massa sonora” que parece confusa, quase impossível de ser identificada, de repente mostra-se bem característica quando irrompem os gritos de ambulantes e panfletistas espalhados por todos os cantos.

Pode-se dizer que o Centro não será mais o Centro, a partir do momento em que não houver os burburinhos no *fundo* e os gritos como *figura*. (Flávia Moraes, 2006-1)

Os sons internos e do entorno do Mercado Público no centro, resgatados pela reportagem em 2006, parecem sintonizar-se ainda com o registro do mesmo espaço em 1937, pela sua agitação e diversidade de tipos. A publicidade sonora das bancas de peixe, de temperos, frutas, a gritaria do comércio informal ou mesmo de malabaristas e músicos fazem daquele lugar um turbilhão de imagens sonoras resgatadas, no documentário, sob a perspectiva descritiva. No entanto, independentemente da



percepção individual *hi-fi*, capaz de destacar imagens sonoras na confusão de ruídos, há um som predominante emoldurando a multiplicidade de todos os outros, o do trânsito de veículos - do ônibus ao automóvel - que, ao longo do século XX, tomou conta de praticamente metade das áreas urbanas, interferindo drasticamente na sua identidade visual e sonora. A linha contínua, artificial e plana de que falava Schafer (2001).

A sensação que tenho é que ao fundo, e sempre presente, há uma espécie de motor. Um som constantemente ligado, marcando presença, como uma máquina que nunca pára. É o som do trânsito, que, de dentro do parque, é ouvido como um eco distante. Já na beira da Redenção, e por toda a cidade, por todos os locais onde passo, o motor está mais marcante, intermitente. (Emanuela Pegoraro, 2006-1)

O barulho da máquina é onipresente no documentário sobre a avenida João Pessoa, uma rua que sempre teve no transporte uma de suas características. Porém, a informação registrada em 1937, a da quantidade de cortejos fúnebres que passava na via, sugerindo a lentidão e o silêncio do ritual da morte, contrasta com o material recolhido décadas depois. Sob todos os sons personalizados (a banca de revista, o restaurante do português, o relógio do antiquário ou os bailes da terceira idade), predomina o barulho da velocidade, da circulação, ecoando o ideal de vida e consumo da urbanidade contemporânea, adaptada ao transporte, ao escoamento incessante de sujeitos, veículos e objetos, e que perdeu o traço dominante de local de encontro.

Talvez gostasse do som do mar, admito, o mar é um fraqueza, mas eu provavelmente escolheria uma música ou iria para o alto de um prédio ouvir os sons da cidade em volume baixo, distante. Aí está, cresci na cidade, me identifico com a cidade, me acalma o som da cidade. Sentar no meio de uma floresta me entendia, viver no interior seria o fim da minha vida e os sons das baleias são provavelmente a pior descoberta que o homem fez nos últimos três séculos. Já a idéia de contemplar uma metrópole me encanta. As coisas mudam. Não podemos dizer que os sons de hoje sejam melhores que os da antiga vila. Mas tampouco podemos dizer que os sons da vila eram melhores ou mais saudáveis que os de hoje. (Júlia Dantas, 2006-1)

## **5. Os sons da madrugada no rádio e na cidade**

A terceira série *Paisagens sonoras* orientou-se por um eixo temporal: os sons da madrugada em Porto Alegre. Cada grupo desenvolveu, em programetes de 10 minutos, pautas relacionadas ao tema (o rádio na madrugada, os trabalhadores e a boemia), buscando desenvolver uma narrativa em que o a sonoridade do ambiente fosse tão estratégica quanto a palavra e a voz. Uma das passagens da reportagem sobre o trabalho,

gravada no interior do hospital de Pronto Socorro, mimetiza a ação pelo registro apenas do som local, prescindindo do locutor, recurso esse pouco explorado no radiojornalismo. O rádio na madrugada, por sua vez, teve a edição facilitada pela colagem de fragmentos das diversas emissoras, resultando em uma abordagem autoreferencial, em que o veículo comenta a si próprio. É interessante perceber a mudança de ritmo nas grades jornalísticas, o tom coloquial das conversas, a função de companhia que o rádio assume para os insones nas primeiras horas do dia e a ausência do silêncio na linguagem radiofônica, elemento este que, segundo Balsebre (2005), poderia contribuir para novas percepções do sentido sonoro.

[...] o rádio parece contribuir para o caos sonoro em que vivemos, sendo uma espécie de agente da aceleração do ritmo em que cada segundo interessa o número que informações que são jogadas ao ouvinte com o intuito de preservar espaços radiofônicos para inserir anúncios.

De fato, ganhar dinheiro está na ordem radiofônica do dia. Muito mais do que a proposta de uma escuta menos veloz, Schafer descreve um modelo de rádio em que a programação reproduzisse integralmente o ambiente sonoro de uma paisagem tranqüilizante. O som da água correndo em um riacho, os pássaros assobiando numa representação de campo que perdemos na cidade. A utopia de Schafer é a utopia de um mundo menos desafinado em que a experiência sonora não se restrinja à ansiedade de locutores e à necessidade de levantar fundos para realizar um rádio inversamente proporcional à histeria do mundo. Schafer crê num tempo em que as rádios redimensionem a vida ilhada por uma surdez anacrônica do mundo e parece buscar um mundo afinado pela arte sonora da tranqüilidade e não regido pelos demônios do caos sonoro. (Clóvis Victória, 2006-1)

## **6. Considerações finais: a expressão radiofônica de uma cartografia sonora**

O material produzido no projeto *Porto Alegre: paisagens sonoras* buscou ir além de um exercício descritivo da sonoridade urbana. Apesar de constituir-se em uma prática experimental, orientou-se pela articulação do enunciado informativo jornalístico, em especial os métodos de construção de documentários para rádio. Ao interpretar um possível mapa sonoro de Porto Alegre, buscou ultrapassar a narrativa convencional do radiojornalismo. Quando descreve a linguagem radiofônica, Armand Balsebre (2000) a situa, dentro do sistema semiótico radiofônico como um conjunto de palavra, música, efeitos sonoros e silêncio fundamentado na temporalidade. Meditsch (1999) encontra no tempo real (a sincronia entre a emissão e a recepção) a característica central do veículo e que o difere de outros formatos de mídia sonora. As possibilidades técnicas e a intencionalidade da montagem radiofônica respondem pela construção de uma



“realidade radiofônica” distinta da materialmente real, com alterações das dimensões espaciais e temporais (BALSEBRE, 2005, p. 334).

Pode-se considerar a linguagem radiofônica como uma combinação dos seguintes estratos: o *sonoro* (materialidade dos ruídos, da música e da sonoplastia), o *fônico-lingüístico* (sonoridade das palavras, inflexão da voz, seus subtextos que conduzem a sentidos diversos, a palavra em estado líquido), o *temporal* (temporalidade expressa e duração do texto, horário de transmissão), *objetos apresentados* (acontecimentos, pessoas, fatos, sentimentos), e por fim, o estrato dos *aspectos esquematizados* que, mesmo com todas as lacunas da mediação expressas em cada estrato anterior, possibilitam a apreensão de uma determinada sensação de realidade proposta pelo relato radiofônico.<sup>7</sup> Todos estes estratos mantêm sua individualidade, mas atuam em conjunto para obter um efeito único, sincrônico.

Dentro do formato industrial adaptado ao mercado e às emissoras jornalísticas, fundamentado na redundância de ciclos temporais narrativos, e na repetição diária de uma mesma estrutura com alto grau de previsibilidade (BALSEBRE, 2000), a sincronia é obliterada pela comunicação eficiente, rápida, que não cause nenhum tipo de dúvida ou estranhamento. Sabe-se que o ouvido não consegue reter uma grande quantidade de informação, com excesso de superposições de elementos sonoros (BALSEBRE, 2005). Seguindo o esquema proposto acima, a predominância da voz e da palavra, na experiência radiofônica, enfatiza o estrato *fônico-lingüístico* provocando um determinado tipo de apreensão e de produção de imagens sonoras. Júlia Silva (1999), a partir da leitura de Klippert (1980), comenta que a tendência da organização e montagem dos elementos da linguagem radiofônica é seguir um paralelismo, uma estruturação dominada pela continuidade e linearidade e pela contigüidade. O caráter simultâneo não é devidamente explorado no rádio; raramente texto e sonoplastia, por exemplo, entram em equivalência e justaposição de sentido. Klippert (1980), ao discutir a peça radiofônica, criticou o uso tradicional da trilha apenas como fundo ou o ruído com função apenas referencial.

Os documentários e reportagens produzidos na série *Paisagens sonoras*, em sua grande maioria, estão organizados pela narração do locutor, confirmando o quanto a

---

<sup>7</sup> Estamos aplicando parcialmente, na linguagem radiofônica, o método fenomenológico de análise da obra literária, proposto pelo polonês Roman Ingarden em 1930. Ingarden percebe a obra literária como uma produção formada por estratos heterogêneos, com características particulares, mas que combinam-se entre si, garantindo a unidade do todo. Ingarden chama esta unidade de efeito polifônico, onde cada estrato fica à vista, com sua autonomia, mas soa junto como os instrumentos de uma orquestra. (cf. Ingarden, 1979).

presença da voz, em primeiro plano, hierarquiza a percepção a partir dela (HAYE, 2005). A música foi utilizada em quase todas as produções, cumprindo, segundo Hays (2005), funções gramatical (pontuação), descritiva (cenográfica), expressiva (criação de climas ou comentários) ou complementar (ênfata a mensagem).

Ao ganhar relevo, mesmo sob a segurança do discurso narrativo, as ilustrações ambientais abrem uma janela para um corte sonoro e subvertem em parte a apreensão habitual do espaço urbano no rádio. Em geral, o que se escuta nas emissoras é a cidade falada, a cidade que passa pela palavra e pela voz, no máximo incluindo o som ambiente como pano de fundo para uma narração intermitente. Recuperando a função do ruído, a partir de Klippert (1980), podemos situá-lo como um elemento referencial e descritivo para a identificação de cenários. Se explorado dentro de uma estrutura narrativa, pode encadear cenas, impulsionar ações, preencher o espaço, funcionar como “voz”, sugerindo associações ao ouvinte.

O alto grau sugestivo, por sua vez, é uma das qualidades do texto sonoro, capaz de produzir as chamadas *‘imagens acústicas*, o que significa dizer evocações mentais de objetos, sujeitos ou espaços ausentes produzidos a partir da informação que sustenta a matéria sonora” (HAYE, 2005, p.354), assim como outras sensações sinestésicas. Trata-se de uma imagem bem distinta daquela estruturada por elementos visuais. Ela “surge na tela imaginativa do ouvinte como uma granulação fina, resultado de um processo perceptivo entre impressões pessoais e representações sensoriais sonoras apreendidas pela audição” (SILVA, 1999:78). Toda a produção de imagens sonoras implica em atenção ao estímulo, memória e mecanismos de associação de idéias. Logo, a série *Paisagens sonoras* ofereceu outros referenciais de percepção e imaginação da cidade para além da palavra, exigindo a chamada escuta recessiva (WISNIK, 1989), que subverte a atenção flutuante ao exigir um mínimo de concentração e seleção.

Linguagem em movimento, o rádio pontua com sua respiração, voz e compasso o fluxo urbano que escorre em ciclos, reproduzindo e interferindo no seu ritmo. Ao focar sons que muitas vezes passam despercebidos no cotidiano, mas que ganham enorme acústica ao serem deslocados do seu espaço real, este exercício move-se sob a pressa insaciável do cotidiano em que os circulantes acostumam-se ao desvio, à mudança. Este ato permanente de destruição e de reconstrução, valorizando o presente na reformulação do passado, caracteriza a experiência das cidades brasileiras (ROCHA e ECKERT, 2005). As *Paisagens sonoras* fornecem, portanto, instantâneos sobre o



urbano ao reconstruir a cidade e a linguagem radiofônica em um único fluxo, revelando a poética efêmera de uma cartografia sonora.

## Referências bibliográficas

BALSEBRE, Armand. A linguagem radiofônica. In: MEDITSCH, Eduardo. *Teorias do rádio. Textos e contextos*. Florianópolis: Insular, 2005. (v.1)

BALSEBRE, Armand. *El lenguaje radiofónico*. Madrid: Catedra, 2000.

BOLLE, Wille. *Fisiognomia da cidade moderna: representação da História em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2000.

DUVAL, Adriana Ruschel. *Retratos sonoros – Imagens radiofônicas Nilo Ruschel sobre o urbano gaúcho de 1937*, 2006, 2v., Tese, (Doutorado), Programa de Pós Graduação em Comunicação Social / PUCRS.

HAYE, Ricardo. Sobre o discurso radiofônico. In: MEDITSCH, Eduardo. *Teorias do rádio. Textos e contextos*. Florianópolis: Insular, 2005. (v.1)

INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1979.

KLIPPERT, Werner. Elementos da peça radiofônica. In: SPERBER, George. *Introdução à peça radiofônica*. São Paulo: EPU, 1980.

MANZANO, Rodrigo. Ouvido-repórter: por um radiojornalismo acústico, *Conexão – Comunicação e Cultura*, UCS, Caxias do Sul, v.2, n.3, p.111-120, 2003.

MEDITSCH, Eduardo. A nova era do rádio: o discurso do radiojornalismo como produto intelectual eletrônico. In: DEL BIANO, Nélia e MOREIRA, Virgínia. *Rádio no Brasil: tendências e perspectivas*. Rio de Janeiro: EdUERJ/ Brasília: UnB, 1999

MUNFORD, Lewis. *A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SANTOS, Fátima Carneiro. *Por uma escuta nômade: a música dos sons da rua*. São Paulo: EDUC, 2002.

SILVA, Júlia Lúcia. *Rádio: oralidade mediatizada: o spot e os elementos da linguagem radiofônica*. São Paulo: Annablume, 1999.

ROCHA, Ana Luiza Carvalho da e ECKERT, Cornélia. *O tempo e a cidade*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

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

SENNET, Richard. *Carne e pedra*. Rio de Janeiro: Record, 2006.



WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.