



Formas de Ouvir: um passeio acústico entre o passado e o futuro¹

Mirna TONUS²

Sandra Sueli GARCIA DE SOUSA³

Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, MG

Resumo

O presente *paper* traça um panorama dos níveis de escuta do rádio e nos atuais aparatos tecnológicos como MP3 *Players* e *Ipods*. A ideia é discutir, a partir de referenciais teóricos e reflexões baseadas na observação e na vivência do radiojornalismo por ambas as autoras, os diversos arsenais sonoros, eletrônicos e/ou digitais, que estão em desenvolvimento. Desde que os meios eletrônicos de comunicação foram inventados, há uma exposição maior a mais conteúdos e que cresce constantemente, bem como diferenciados sistemas de escuta. O consumidor das tecnologias contemporâneas não apenas recebe as informações, mas também pode produzi-las. Até que ponto as formas de ouvir de um passado não tão remoto assim podem se encontrar em um futuro cada dia mais imediato é a tônica da discussão.

Palavras-chave: níveis de escuta; rádio; aparatos tecnológicos; ouvinte.

O surgimento dos meios de comunicação eletrônicos proporcionou novas formas de convívio à humanidade. Nas primeiras duas décadas do século XX, o mundo passa a conhecer três destes meios em fase de consolidação: a radiotelegrafia, a radiotelefonía e a radiodifusão (FERRARETTO, 2000). Devido a eles, as distâncias ficaram menores e as pessoas, mais próximas. Além disso, invenções como o microfone, os alto-falantes, os primeiros discos elétricos, os primeiros filmes sonoros etc. provocaram uma verdadeira mudança nos hábitos de escuta (VALENTE, 1999) e na vida como um todo, de forma gradativa.

Dos aparatos citados, o rádio tornou-se rapidamente mais popular, à medida que se tornava mais barato, por conta do crescimento industrial e da consequente solidificação do meio, principalmente a partir da década de 1930⁴. Se, nessa fase de solidificação, o rádio era escutado com a família reunida em torno do aparelho,

¹ Trabalho apresentado no GP Rádio e Mídia Sonora do XI Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutora em Multimeios pela Unicamp e professora do Curso de Comunicação Social: Habilitação em Jornalismo da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). E-mail: mirna@faced.ufu.br.

³ Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP e professora do Curso de Comunicação Social: Habilitação em Jornalismo da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). E-mail: sandrasueli@faced.ufu.br.

⁴ A permissão para veiculação de publicidade pelas emissoras de rádio brasileiras ocorre em 1932, com o Decreto nº 21.111, de Getúlio Vargas. O fato dá impulso comercial ao rádio e o torna um meio de distribuição em massa (FERRARETTO, 2000).

conforme seguiu evoluindo, o meio individualizou a audição, graças à invenção do transistor (1947), que deixou o rádio livre de fios e tomadas, oferecendo também mobilidade ao meio. Para R. Murray Schafer (2001, p. 137), o rádio foi o primeiro meio eletrônico que nos protegeria do ambiente externo no século XX:

O rádio foi a primeira parede sonora, encerrando o indivíduo com aquilo que lhe é familiar e excluindo o inimigo. Nesse sentido, ele tem relação com o jardim do castelo da Idade Média que, com seus pássaros e fontes opunha-se ao ambiente hostil da floresta e do deserto. O rádio, na verdade, tornou-se a canção dos pássaros da vida moderna, a paisagem sonora “natural”, excluindo as forças inimigas de fora.

De fato, se pensarmos ou, por que não, realizarmos um passeio auditivo por grandes cidades brasileiras – o que não deve ser diferente de qualquer outra cidade urbana no mundo –, iremos nos deparar com o som de máquinas e, com elas, barulhos e ruídos constantes que nos acompanham por toda parte.

Neste cenário acústico⁵, concentram-se os sons de automóveis, ônibus, motocicletas, apitos, prédios em construção, britadeiras, aviões, pessoas andando e conversando e muitos, muitos outros. Neste cenário acústico, cada um defende-se como pode, seja tentando isolar-se em seus pensamentos⁶, seja contra-atacando com outros sons como forma de eliminar sons parasitas, caso, por exemplo, entre outros, do rádio, dos *Ipods* e *mp3 players*⁷.

Giuliano Obici (2008), a partir da natureza predominante nos chamados territórios sonoros, propõe diferenciá-los em dois tipos: os Territórios Sonoros Seriais (TSS) e os Difusos (TSD). Nos TSS, não há deslocamento das fontes sonoras, que permanecem em lugares determinados.

A escuta parece arregimentada em territórios sonoros serializados (TSS) por toda espécie de máquinas que soam ao nosso redor. Da geladeira ao liquidificador, do reator da lâmpada ao ar-condicionado, do relógio de parede ao despertador, do motor do carro às engrenagens da fábrica, do trânsito aos camelôs na calçada, do rádio à TV da sala de espera. Todas essas situações sinalizam um território sonoro fixo delimitado onde a escuta habita espaços acusticamente bem definidos (OBICI, 2008, p. 127-128).

⁵ Ou paisagem acústica (soundscape), nos dizeres de Murray Schafer que, em linhas gerais, designa o campo de estudo acústico.

⁶ De qualquer maneira, o ouvido não pode ser “fechado” para os sons ao redor, como bem diz Schafer, em seu “O Ouvido Pensante” (1991).

⁷ MP3 é a abreviação para MPEG (*Moving Picture Experts Group*) *Audio Layer-3*, compressão de áudio desenvolvida pelo IIS (*Institut Integrierte Schaltungen*), da Alemanha, junto à Universidade de Erlangen, em 1987. *Layers* são as camadas e referem-se ao esquema de compressão de áudio do MPEG-1; foram projetadas em número de três e cada um com finalidades e capacidades diferentes.



Já com relação aos TSD, as mídias são móveis. Aqui, encontramos os telefones celulares e os tocadores portáteis instaurando um paradoxo: são móveis e onipresentes ao mesmo tempo. “Os dispositivos que permitem instituir territórios, as mídias sonoras portáteis, permitem também que nunca se saia de um território: sempre se está em casa, no manicômio, na prisão” (OBICI, 2008, p. 128). O resultado disso é que, cada vez menos, encontramos um “território sonoro privado”, todos acabam de uma forma ou de outra participando de uma sonoridade alheia, mesmo que se queira evitá-la.

A questão que se coloca é a seguinte: mesmo evitando, realizando fugas de espaços sonoros congestionados, ainda assim, ficamos à mercê de sons inoportunos. Em uma sociedade profundamente individualista, marca da chamada pós-modernidade, e, sobretudo, com o avanço dos aparatos tecnológicos, é mais fácil cada um recorrer, conforme dito, aos muros isolantes dos sons dos TSS e dos TSD.

Níveis de escuta

O compositor francês Pierre Schaeffer, criador da música concreta em 1948, identifica um percurso da escuta de um objeto sonoro em um nível perceptivo e deixa claro que esse percurso não deve ser visto de maneira hierárquica, uma vez que as fases descritas podem ocorrer simultaneamente.

Schaeffer assinala, assim, quatro formas de escutar: *écouter*, *ouïr*, *entendre* e *comprendre* (apud SANTOS, 2002, p. 62). Em *écouter*, o ouvinte interessa-se pelo som porque quer saber de onde vem sua fonte originária, isto é, a partir do som, é possível saber qual evento o está propiciando; em *ouïr*, ouvem-se as coisas que estão ao redor – “contudo, mesmo sendo uma reação instintiva ao som, ao ouvir, a consciência é atingida e reage, quer pela reflexão, quer pela memória, pois só em relação a ela é que o ‘ambiente sonoro’ adquire uma realidade”; *entendre* manifesta a intenção de escutar, situando o ouvinte que seleciona o que é de seu interesse, está ligado às preferências e experiências; *comprendre* “opera abstraído, comparando, deduzindo informações diversas, com o intuito de buscar um significado em meio a tantos”.

Elisa Marconi (2008), por sua vez, estabelece uma divisão para a maneira que temos de ouvir os sons ao redor, uma forma física e outra cultural. Uma forma que temos de separar os sons que nos interessam daqueles em que não queremos nos deter. Segundo a autora, se fôssemos traduzir em informação útil tudo o que ouvimos, enlouqueceríamos.



Há uma escuta física e também uma escuta chamada de cultural. Ou seja, os sons ouvidos sem distinção fazem parte do processo físico e corporal da audição e o recorte (uma edição para o todo ouvido) daquilo que vai gerar significado faz parte da escuta cultural. Essa última é muito mais complexa que a primeira, porque depende de uma série de situações e contextos. Além do foco, existe um aprendizado e existe um contexto. No meio da selva africana é mais importante estar atento a um rugido, enquanto no centro de uma grande cidade é vital prestar atenção no som dos automóveis (MARCONI, 2008, p. 79).

Podemos complementar o entendimento da escuta utilizando os termos *hi-fi* (alta fidelidade) e *lo-fi* (baixa fidelidade) descritos por Murray Schafer (2001, p. 71):

Hi-fi é aquele que possui uma razão sinal/ruído favorável. A paisagem sonora *hi-fi* é aquela em que os sons separados podem ser claramente ouvidos em razão do baixo nível de ruído ambiental. Em geral, o campo é mais *hi-fi* que a cidade, a noite mais que o dia, os tempos antigos mais que os modernos. Na paisagem sonora *hi-fi*, os sons se sobrepõem menos freqüentemente; há perspectiva – figura e fundo [...].

Já em um ambiente *lo-fi*, perde-se a perspectiva. Os sons comuns não conseguem ser ouvidos, pois seguem emaranhados entre vários outros sinais, “mascarados pela ampla faixa de ruído” (SCHAFER, 2001, p. 72). Heloísa Valente (1999) esclarece que a paisagem sonora *hi-fi* está se extinguindo, pois representa os sons do mundo natural em estado primitivo. Em contrapartida, a paisagem sonora *lo-fi* domina o planeta causando um “embotamento da sensibilidade aos sons” (VALENTE, 1999, p. 34).

No rádio, Munõs e César Gil (apud ORTIZ E MARCHALO, 2005, p. 19), consideram que existe uma escuta passiva e outra ativa. A passiva é desatenta, com períodos de atenção e outros de desinteresse; a escuta ativa “é própria dos ouvintes interessados em um espaço ou espaços determinados, capazes de captar e manter sua atenção de modo voluntário e consciente”. É uma escuta própria de programas especializados e não deve ser confundida com os períodos de atenção dedicados à escuta passiva.

Com o nível mais concentrado de escuta, voltamos a um tempo mítico, onde havia um contador de histórias, que sabiamente hipnotizava uma platéia atenta ao desenrolar de uma trama, conforme fez Sherazade em As Mil e Uma Noites. O rádio, como algumas outras mídias, é hoje um fiel depositário da incrível figura do narrador. Para Mônica Rebecca Ferrari Nunes (1993), o rádio é capaz de fazer o ouvinte reviver antigos ritos, por ter o poder de sacralizar o discurso. Para isso, ajuda o fato de o rádio



criar imagens na mente de quem o ouve. Sobre este ponto, Eduardo Meditsch (1999, p. 126) faz uma ressalva com relação às imagens visuais:

A diferença é que essas imagens interiores, produzidas na mente, não podem ser confundidas com as imagens que se vêem numa tela. São imagens muito mais ricas – podem comportar três dimensões, e também incluir sensações táteis, olfativas, auditivas – e também muito mais econômicas: muitas vezes são dispensadas sem prejuízo da comunicação.

Meditsch (2003, p. 5) estabelece ainda outras diferenciações entre a audição e a visão:

Enquanto a visão de certa forma provoca uma oposição entre o organismo e o ambiente - o sujeito está em face de alguma coisa que vê, enquanto não vê a si próprio - a audição pelo contrário provoca uma integração entre a percepção do ambiente e a autopercepção - ouve-se a si próprio e ao entorno num único cenário auditivo. A audição é mais interativa, por não isolar espacialmente o sujeito do objeto da percepção. Percebemos o visto como algo externo ao corpo, enquanto o que ouvimos ressoa dentro de nós.

Quando escutamos, e apenas isso, ficamos imersos no que é dito, embalados por um arsenal de imagens próprias, construídas individualmente, a partir do repertório de cada um. Por isso, o rádio fala de forma individual, remetendo-se a cada ouvinte como único. Do lado de cá, estabelecemos um diálogo silencioso com aquele que nos fala – o emissor, conforme afirma Bauab (1990, p. 107):

O indivíduo em contato receptivo com o rádio pode sempre resguardar-se num tempo-espço subjetivo, autônomo: tem olhos livres e isso pode significar um trânsito não-monitorado de imagens; tem relativa liberdade de movimentos, maior, sem dúvida, do que na situação sentado-em-frente-à-tela-onipresente. Quer em momentos de total prontidão ou de afrouxada lassidão auditivas, uma cadeia de reações vem concorrer na sinestésica experiência da escuta. À medida que incitam sensações como respostas imediatas, epidérmicas, os sons têm esse poder de ressoarem mais fundo: uma antena mergulha no escuro para içar os objetos mais oclusos da Memória. Que mais provocaria uma abordagem criativa dos sons e das palavras-sons? Ao mesmo tempo em que estou atento à Voz do Rádio, posso ir tecendo algo como um discurso mudo, à maneira de uma colagem auto-referenciada de fragmentos, muitas vezes de resultado um pouco avesso ao script ou roteiro ordenado que o suscitou.

Interessa-nos expor o rádio como um meio sonoro que pode levar o ouvinte a adentrar no campo do sensível, passando por uma experiência estética. De acordo com Janete El Haouli (2000, p. 84), o ouvinte é levado livremente à participação de um jogo sonoro:

O ouvinte considera o objeto como um corpo orgânico inalisável e estabelece uma relação móvel com as diversas partes de um corpo

sonoro particular. O sujeito de uma poética da escuta toma os objetos de escuta em si mesmos e respeita sua singularidade como insubstituível ao invés de reduzi-los à condição de objetos a serem dominados por meio das “camisas-de-força” do conceito e da forma. Ao ouvinte é permitido, em contrapartida, escutar e tomar consciência da especificidade e da espontaneidade dos infinitos sons que o envolvem.

A autora defende, assim, o surgimento de um ouvinte nômade, um ouvinte do futuro que faz relações entre as coisas que ouve: “Se ele está aberto para deixar-se seduzir ou inquietar-se pela sonoridade que vai captando (mesmo com dificuldade) descobre novas e fascinantes possibilidades de estabelecer relações entre o som e o espaço” (HAOULI, 2000, p. 85). Para chegar a este ponto, no entanto, é preciso oferecer a este ouvinte um novo ambiente sonoro, uma nova forma de lidar com a paisagem sonora, seja com o rádio ou com os novos aparatos tecnológicos, como veremos a seguir.

Armand Balsebre (2005, p. 329-30) acredita que a linguagem radiofônica precisa integrar em seu sistema semiótico aqueles elementos expressivos que codificam o sentido simbólico:

A utilização da música e dos efeitos sonoros na produção de enunciados significantes, como signos substitutivos de uma determinada ideia expressiva ou narrativa, pode superar muitas vezes o próprio sentido simbólico e conotativo da palavra. O simbolismo de uma música descritiva que estimula a produção imaginativo-visual de paisagens ou situações de tensão dramática, ou ainda de cores claras ou escuras, adquirir [sic] um significado no rádio de uma força expressiva transcendental. Um ritmo musical repetitivo num programa informativo, por sua vez, pode trazer uma conotação simbólica de dinamismo, de novidade, de autoridade profissional e de credibilidade.

O mesmo autor considera, ainda, que todos “os recursos expressivos fundamentam o sentido simbólico, estético e conotativo da linguagem radiofônica” (BALSEBRE, 2005, p. 330). Por conta disto, é necessário, ao profissional do meio, saber equilibrar a dialética entre forma/conteúdo, previsibilidade/originalidade e informação semântica/informação estética.

A audição radiofônica e não necessariamente apenas a ficção dramática ou do ritmo musical de um “*disc-jockey*”, mas também de um programa informativo pode causar uma verdadeira emoção estética, reutilizando assim a linguagem radiofônica como um autêntico instrumento de comunicação e expressão (BALSEBRE, 2005, p. 330).

Ao falarmos da expressividade no rádio, remetemo-nos também a aspectos do meio pouco explorados no rádio brasileiro como a rádio-arte e a poesia sonora.



Experiências com rádio-arte são escassas no Brasil. Fora do país, há algum tempo, essas novas experiências partem de músicos preocupados em trabalhar a sonoridade em um nível mais amplo.

Uma importante abordagem histórica sobre o tema no Brasil é apresentada na tese de doutorado de Janete El Haouli (2000), *Radiopaisagem*. Na tese, Haouli apresenta uma peça radiofônica chamada “Brasil Universo”, com participação do compositor arranjador e multi-instrumentista Hermeto Pascoal. A peça foi produzida por rádios alemãs nas quais, posteriormente, foi apresentada. Na parte teórica do trabalho, a pesquisadora traça um painel do uso do rádio como arte acústica, apresentando várias experiências radiofônicas nesse sentido.

Já o argentino Ricardo Hayes define a radioarte como “la armoniosa y estética combinación de los sonidos y persigue las sensaciones más que el entendimiento” (apud SALOMÃO, 2005, p. 355). O autor acredita em um rádio criativo, um rádio que estimule os ouvintes.

Seria, assim, uma forma de expressão que mais estimula os sentidos e emoções do que a razão. Neste sentido, o uso da palavra se dá em um plano posterior e de menor relevância. Seu uso se vê diminuído e seu valor se estabelece, na verdade, na importância da sonoridade do texto. “Promueve un modo de expresión más rico, que apele a la poesía, a la metáfora y a la estética, y la capacidad sinestésica de la radio”, explica Hayes (SALOMÃO, 2005, p. 335).

Não se pode falar de rádio-arte sem falar de poesia sonora. O assunto teve como principal defensor, no Brasil, o poeta e pesquisador das poéticas da modernidade Philadelpho Menezes. Segundo ele:

Poesia sonora pode ter várias definições e manifestações. Mas alguns pontos são comuns em qualquer de suas vertentes. Primeiramente, ela é um tipo de poesia oral, mas associado a uma característica especial: ele é essencialmente experimental. Isso significa que a poesia sonora se distancia claramente da poesia declamada⁸.

Em outro aspecto do rádio, está o seu uso informativo, o radiojornalismo. Rodrigo Manzano Corrêa (2002) fala de um radiojornalismo acústico e defende a reportagem enquanto objeto estético, a partir de referenciais acústicos da rádio-arte e da arte acústica contemporânea. O pesquisador chama a atenção para o pouco uso de recursos sonoros no campo do radiojornalismo. Para ele, “é tempo de diálogos possíveis entre diversos segmentos: a música, o rádio, o radiojornalismo, a rádio-arte para que um

⁸ “Poesia Sonora”. Disponível em http://www.itaucultural.org.br/arte_tecnologia/sala_03.htm, consultado em 25/11/2008.



aprenda com o outro, e um apreenda do outro elementos que façam respirarem as práticas e os pensares” (CORRÊA, 2002, p. 5). Diálogos esses que podem concretizar-se em diferentes cenários.

Cenário documentarista

Um dos possíveis diálogos indicados por Corrêa (2002) encontra-se em documentários radiofônicos. A literatura a respeito desse formato é limitada frente, por exemplo, à que aborda o documentário cinematográfico – o gênero documentário, inclusive na definição do termo, é comumente relacionado ao cinema –. Há, ainda, referência a esse tipo de produção como manifestação de jornalismo literário (VILAS BOAS, 2006). Entretanto, alguns pesquisadores da comunicação social, como José (2003) e Stipp (2001) buscam um detalhamento maior desse gênero aplicado ao radiojornalismo. Segundo José (2003, p. 11),

O documentário, como o gênero que complexificou a reportagem, dota o fato de generalidade, transformando-o em tema; a documentação da notícia é multiplicada, porque não se reduz aos componentes do lead, e cada documentação pode se tornar um aspecto do tema; portanto, são vários recortes tratados para compor uma generalidade sobre o tema. Cada aspecto não é simplesmente apresentado como parte de um relato que deve corresponder ao fato, torná-lo verossímil; cada aspecto deve ser tratado como constituinte da generalidade, ou seja, ser a confirmação ou a negação validada pela construção do discurso. Assim, no documentário, os vários aspectos podem ou não ser fragmentos da realidade, mas não precisam aparecer como tal; são apresentados, isto sim, como constatações devidamente sustentadas por seus argumentos ou pela força afetiva do relato.

Empregando a expressão “relógio midiático”, a autora frisa a diferença que o documentário radiofônico tem em relação a outros programas em termos de ocupação temporal:

Enquanto o tempo padrão para a reportagem é de mais ou menos 35 segundos, o documentário radiofônico padrão apareceu, no rádio, ocupando o tempo/espço de 1 hora, dividido em 4 blocos de 15 minutos ou 6 de 10 minutos cada, separados pelas barras de comerciais [...] essa medida padrão de 1 hora ainda pode ser encontrada como um traço mantido do documentário jornalístico (JOSÉ, 2003, p. 11).

Outras diferenças entre reportagem e documentário, nas considerações da autora, referem-se à não-necessidade de o documentário ser referendado por uma notícia, possuindo este “autonomia em relação aos fatos porque ele se faz um evento de mídia” (JOSÉ, 2003, p. 11); grande número de sonoras no documentário, com vozes outras que



não as dos profissionais do rádio; ausência do repórter ligando a sonora ao fato no documentário, ao contrário do que faz na reportagem – a sintaxe do documentário “se organiza mais como um mosaico, suspendendo qualquer ‘ilusão de contigüidade’ entre as partes” (JOSÉ, 2003, p. 11) –; o documentário envolve vários “quem”, representando diversos pontos de vista sobre o mesmo tema, enquanto a reportagem “envolve um determinado quem num respectivo o quê” (JOSÉ, 2003, p. 11); enquanto a reportagem tem determinado ângulo regido pelo lead, no documentário, “o arranjo dilui a hierarquização dos dados e por isso não se estrutura a partir de um ângulo de predominância [...] o documentário radiofônico é um mosaico e, como tal, expõe os ângulos, simplesmente” (JOSÉ, 2003, p. 12).

Na opinião dessa autora, o documentário é o gênero que mais renovação experimentou nas mídias eletrônicas. Almir Labaki e Maria Dora Genis Mourão, citados por José (2003, p. 12), afirmam que

O gênero documentário tem desenvolvido a noção de ensaio com as características que lhe são peculiares: a liberdade de expressão, a possibilidade de experimentação, o desenvolvimento do espaço subjetivo, a montagem como agenciadora de uma desordem.

Ainda utilizando as palavras de Labaki e Mourão, José (2003, p. 12) destaca que “o documentário radiofônico já foi para muitas outras ordens, diferentes da ordem do documentário padrão (locução⁹ seguida de música ou locução e sonora¹⁰ seguida de música)”.

No que chama de “outras ordens”, a autora diz que é possível encontrar suspensão total da locução, com edição das sonoras seguidas de música arranjadas para apresentar o aspecto do tema tratado; autoridades e depoentes selecionados e tratados de forma diferente – “a autoridade é, quase sempre, introduzida no documentário como prova de validade (uma explicação gabaritada) do aspecto do tema e os depoentes, como ilustração, como exemplo, como aquele que foi tocado pelo aspecto do assunto tratado” (JOSÉ, 2003, p. 12) –; confecção de contexto narrativo para a apresentação dos aspectos do tema; reconstituição dos ambientes onde o aspecto do tema acontece ou se desenvolve; introdução no roteiro do documentário de outras estruturas textuais como crônicas, notícias jornalísticas, frases etc.; alteração da seqüência inicial do documentário-padrão por meio de “modos de composição que lacem o ouvinte e

⁹ Locução pode ser descrita como a fala no rádio, à medida que locutor, ou *locutore*, do latim, significa “aquele que fala”, com base na definição de Ferraretto (2000, p. 311).

¹⁰ Em radiojornalismo, sonoras representam as entrevistas gravadas e editadas.



estabeleçam o marco de audiência do programa, porque, muitas vezes, o ouvinte espera a vinheta de abertura do episódio para decidir se escuta ou não” (JOSÉ, 2003, p. 12); apresentação dos aspectos do tema pela memória dos ouvintes ou dos envolvidos com o tema; e tratamento diversificado do roteiro também no documentário biográfico (vida e obra de personalidades).

Se, antes do advento do som digital, o documentário já permitia experimentações em termos de produção, vivenciamos, a partir da transformação de sons em bits¹¹, alterações na experiência auditiva, como discutido a seguir.

Cenário multimídia

O rádio representa, ao lado de outros equipamentos, o desdobramento da revolução científico-tecnológica ocorrida em meados do século XIX, que, de acordo com Sevchenko (1998), configurou-se totalmente em 1870. Durante aproximadamente 130 anos, vigoraram as ondas hertzianas, presentes até hoje no espectro eletromagnético por onde trafegam os sons radiofônicos. Até que os *bits*, conhecidos elementos informáticos, alcançaram o rádio. Da primeira observação das propriedades magnéticas de uma corrente elétrica, realizada por Hans Christian Oersted, na Dinamarca, em 1819, à migração para a Internet, a tecnologia da rádio percorreu quase dois séculos, a passos cada vez mais acelerados. Cabe destacar a primeira digitalização de áudio, em 1957, quando, segundo Hass (2005), Max Mathews desenvolveu o MUSIC I, na Bell Labs., convertendo o som em valores digitais, manipulando-os e convertendo-os novamente em som, base da técnica empregada até hoje.

Do final da década de 1980 até meados de 1990, época em que a Internet comercial chegou aos meios de comunicação brasileiros, muitas mudanças afetaram a atuação dos jornalistas, nos meios impressos e eletrônicos. Enfocando o radiojornalismo, das gravações analógicas e edição realizada em rolos de fita magnética, nesse período, passou-se a gravação e edição digitais, as quais, paulatinamente, são implementadas nas emissoras; segundo Peñafiel (2001), caminho sem retorno e que renovou o meio (VIDALES, 2000)¹².

O advento da informação on-line, baseada em meios digitais de captação, produção e distribuição, dos quais a *World Wide Web* é a mídia mais conhecida, está

¹¹ Contração de "binary digit" (0 ou 1). Para um *byte*, é necessário um conjunto de 8 bits.

¹² A Rain (*Radio and Internet Newsletter*), disponível em <http://www.kurthanson.com/archive/news/033103/index.asp>, publicou na Internet a série "The future of radio", abordando as alterações que a Internet tem promovido na história do rádio.

gerando uma nova categoria “ciber” – o ciberjornalista, ou seja, o profissional da informação que integrou de alguma forma a mídia digital em seu processo de trabalho, e com ela passa a conviver em seu dia-a-dia.

Cabe salientar, como afirma Marcelo Renzo (2000, p. 11), que

a modernidade, se por um lado acena com a edição não-linear como uma liberdade ao receptor, por outro, não ameaça – pelo menos de imediato – o encanto e a agilidade da transmissão convencional, cujo formato editorial ainda baseia-se na informação objetiva, concisa, atual e instantânea,

preservando, assim, ingredientes essenciais ao jornalismo. Ainda segundo esse autor, a edição radiofônica em plataforma digital está em discussão.

A exclusividade do signo acústico é abandonada e passamos a compartilhar sinais grafo-eletrônicos. (...) Hoje, experimentamos um decisivo ato de compreensão da linguagem do radiojornalismo, confrontada pelos desafios e possibilidades tecnológicas oferecidas neste final do segundo milênio (RENZO, 2000, p. 27-8).

O debate também se refere ao novo profissional, à medida que

caracterizar esse profissional é uma tarefa que, por vezes, torna-se incerta, já que estamos falando de um meio mutante, no qual a inexistência de regras facilita a flexibilidade, a inovação e a mudança ao sabor da tecnologia, do mercado e das próprias empresas informativas (CORRÊA, 2000, p. 189).

De qualquer maneira, a necessidade de um profissional formado para esse novo rádio tem preocupado, desde o início deste século, alguns autores da área, que refletem também sobre aspectos teóricos da formação voltada aos novos meios. Ao abordar o rádio na Internet e o aumento do nível de exigência do ouvinte-*web*, por exemplo, Barbeiro e Lima (2001, p. 38-9) destacam:

Essa circunstância exige melhor preparação dos jornalistas, que deverão ser providos de conhecimento histórico, de métodos de análise sociológica, de espírito crítico e muito mais abertos ao contraditório do que os personagens de noticiários. Os jornalistas do novo rádio terão que se adaptar ao conceito de que o conhecimento social se obtém participando do laboratório original que é a sociedade entendida como um conjunto histórico de feitos e atos humanos.

Dessa afirmação, é possível depreender que a formação humanista precisa acompanhar a técnica, à medida que o público desse novo rádio também tem sofrido transformações. Se o estudante passa por um processo de aprendizagem que o habilita a



produzir e editar conteúdo para a webrádio ou para o rádio digital¹³, por outro lado, é preciso que ele reflita sobre as implicações dessa tecnologia na sociedade.

Se há novas formas de “falar”, conseqüentemente, ouvir também se tornou um ato diferente.

Atuais formas de ouvir

Os adolescentes de hoje “carregam” o som em seus *players* portáteis ou o acessam em computadores, instalados em suas residências ou em *lan-houses*. O MP3 vem da revolução iniciada pelo *Napster*, criado por Shawn Fanning, e, utilizado maciçamente em 2000, apesar de protestos de gravadoras e músicos, virou febre, haja vista os diversos programas de compartilhamento de arquivos de áudio. Ao final da primeira década do século XXI, o MP3 ganhou como aliados novos *players*, disponíveis, por exemplo, em celulares. Sua principal vantagem? O tamanho do arquivo, muito menor se comparado aos arquivos de som WAV¹⁴, tradicionalmente utilizado em computadores.

Essa febre, no entanto, reflete algo mais que uma revolução tecnológica. Representa uma mudança de comportamento de seus adeptos. Na visão de alguns adolescentes, carregar suas músicas prediletas em um minúsculo *player* seria como levar o som de festas para qualquer lugar; enquanto ouvem as músicas, conversam tranquilamente com seus colegas, como se estivessem em um ambiente com música ao fundo. Em outras situações, quando se instala o tédio, surge o MP3 para driblá-lo.

Se pensarmos no *walkman*, espécie de rádio portátil, e no *discman*, leitor de CD portátil, o MP3 pode não parecer novidade. Seria a evolução natural da multidimensionalidade dos sentidos humanos, cada vez mais estimulados pelos diversos meios com os quais a sociedade mantém interatividade.

A portabilidade do som e a possibilidade de baixá-lo a qualquer momento e/ou transferi-lo entre aparelhos via *Bluetooth*, tecnologia de transmissão sem fio, tem acelerado cada vez mais a troca de arquivos de MP3. São músicas, mensagens pessoais, toques de celular, áudios de filmes ou de sites de compartilhamento de vídeo, como o *Youtube*.

¹³ Por webrádio, entende-se rádio disponível na internet por meio de endereço eletrônico. Já o rádio digital refere-se a um sistema de transmissão cuja tecnologia independe da internet, sendo caracterizada pela conversão das ondas sonoras em bits (0 e 1), daí sua denominação. O sistema de rádio digital a ser adotado no Brasil ainda não foi definido e, em junho de 2011, foi publicada chamada para novos testes (BRASIL, 2011). Sobre ambas as definições, sugerimos consultar ENCICLOPÉDIA (2010).

¹⁴ Abreviatura de *Wavelength*. Formato de som usado para representar a música dos CDs, por exemplo.



Há, também, os *podcasts*, programas em áudio disponíveis na *web*, nascidos praticamente junto com os *blogs* e que têm sido disponibilizados, com destaque, em *sites* de emissoras de rádio. Essa oferta de um produto que, tradicionalmente, só poderia ser ouvido ao sintonizar determinado *dial* do rádio em um horário específico, reafirma a alteração do padrão de comunicação, colocando o receptor em posição ativa. Talvez esteja neste aspecto a principal dimensão social do MP3. É o ouvinte que escolhe o momento e o local da recepção do áudio, bem como para quem ele irá fornecer aquele arquivo que conseguiu baixar, e por qual meio.

Essa recepção ativa configura a chamada transmissão de muitos para muitos. Hoje, não é necessário ser um empresário da mídia pra transmitir seu conteúdo. Basta possuir um pouco de habilidade para transformar-se em um emissor. Há, assim, um novo poder atribuído ao cidadão, aquele que, até pouco tempo atrás, conseguia, no máximo, definir qual emissora ou CD escutar.

Até que ponto essa atual forma de ouvir consegue delimitar os territórios auditivos privado e público, como sinalizamos no início do artigo, é um aspecto que merece ser explorado. Mesmo utilizando fones de ouvido, o que caracterizaria a individuação do ouvir e certo “distanciamento” dos sons que compõem a paisagem sonora do entorno, alguns ouvintes, especialmente os jovens, compartilham-nos com os colegas, convidando-os a apreciar o cenário auditivo lado a lado, um fone para cada um.

Nessa paisagem, que abrange os cenários que traçamos e, certamente, outros não apresentados neste trabalho, acreditamos que as diversas formas de ouvir, atualizadas quase que diariamente graças à digitalização e as quais não pretendemos mensurar ou descrever aqui, tornam o passeio acústico entre o passado e o futuro cada vez mais curto.

Referências bibliográficas

BALSEBRE, Armand. “A linguagem radiofônica”. In: MEDITSCH, E. (org.). **Teorias do Rádio, textos e contextos**, vol. I. Florianópolis, SC: Insular, 2005.

BARBEIRO, Heródoto; LIMA, Paulo Roberto de. **Manual de radiojornalismo**. Rio de Janeiro: Campus, 2001.

BAUAB, Heloísa. “AUdioFICções&ritMOS: engenharias do verbo e do som”. **Revista USP**, nº 05, dossiê Cidades, março, abril e maio de 1990. Disponível em <http://www.usp.br/revistausp/05/SUMARIO-05.html>, acesso em 1º out. 2008.



BRASIL. **Ministério das Comunicações**. Assessoria de Comunicação Social. MiniCom quer conhecer padrões de rádio digital. Disponível em: <http://www.mc.gov.br/noticias-do-site/23530-140611-minicom-quer-conhecer-padroes-de-radio-digital>. Acesso em 14 jul. 2011.

CORRÊA, Elizabeth Saad. “A era do ‘Ciber Jornalista’. Edição em radiojornalismo”. In: LOPES, Dirceu Fernandes; COELHO SOBRINHO, José; PROENÇA, José Luiz (orgs.). **Edição em jornalismo eletrônico**. São Paulo: Edicon, 2000, p. 189.

CORRÊA, Rodrigo Manzano. “Ouvido-Repórter. Por um radiojornalismo acústico”. Trabalho apresentado ao Núcleo de Pesquisa Rádio e Mídia Sonora, **XXV Congresso Brasileiro em Ciências da Comunicação**, 2002.

EL HAULI, Janete. **Radiopaisagem**. 2000, Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

ENCICLOPÉDIA INTERCOM de comunicação. São Paulo: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2010.

FERRARETTO, Luis Artur. **Rádio: o veículo, a história e a técnica**. Porto Alegre, RS: Sagra-Luzzatto, 2000.

HASS, Jeffrey. **Introduction to computer music: volume one**. School of Music. Center for Electronic and Computer Music, Indiana University. 2005. Disponível em <http://www.indiana.edu/%7Eemusic/etext/toc.shtml>. Acesso em: 03 jun. 2007.

JOSÉ, Carmen Lúcia. “História oral e documentário radiofônico: distinções e convergências”. **Congresso Anual em Ciência da Comunicação**. 26 p., 2003, Belo Horizonte, MG.

MARCONI, Elisa. “Da literatura sobre o som”. **Revista Comunicare**. Vol. 8, nº 02, 2008.

MEDITSCH, Eduardo. “A Nova Era do Rádio”. In: DEL BIANCO, Nélia; MOREIRA, Sonia Virginia. **Rádio no Brasil: tendências e perspectivas**. Rio de Janeiro/Brasília: Eduerj/Editora UNB, 1999.

_____. “A compreensão da mensagem no radiojornalismo: uma abordagem cognitiva”. Trabalho apresentado ao Núcleo de Pesquisa Rádio e Mídia Sonora, **XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, 2003.

MENEZES, Philadelpho (org.) **Poesia Sonora: poéticas experimentais da voz no século XX**. São Paulo: Educ, 1992.

_____. **Poesia Sonora**. Curadoria. Texto disponível em http://www.itaucultural.org.br/arte_tecnologia/sala_03.htm, acesso em 25 nov. 2008.

OBICI, Giuliano. **Condição da escuta: mídias e territórios sonoros**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

ORTIZ, Miguel Ángel; MARCHAMALO, Jesús. **Técnicas de comunicação pelo rádio: a prática radiofônica**. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

PEÑAFIEL, Carmen. “La Informatización en las redacciones de radio: un camino sin retorno”. In: MARTINEZ-COSTA, María Del Pilar (coord.). **Reinventar La Radio**. Pamplona: Eunete, 2001.



RENZO, Marcelo L. M. Di. “Edição em radiojornalismo”. In: LOPES, Dirceu Fernandes; COELHO SOBRINHO, José; PROENÇA, José Luiz (orgs.). **Edição em jornalismo eletrônico**. São Paulo: Edicon, 2000. 11-33.

SALOMÃO, Mozahir. “Rádio e experiência de arte segundo Hayes”. In Meditsch, E. (org.). **Teorias do Rádio, textos e contextos**, vol. I. Florianópolis, SC: Insular, 2005.

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

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

SEVCENKO, Nicolau. “A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio”. In: SEVCENKO, Nicolau (org.). **História da Vida Privada no Brasil**: República: da Belle Époque à era do rádio. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, v. 1, p. 511 a 619.

STIPP, Hermann Gregório B. **Rádio-documentário**: um formato jornalístico para as rádios comerciais de Taubaté. Monografia. Universidade de Taubaté, 2001.

VALENTE, Heloísa Duarte. **Os cantos da voz**, entre o ruído e o silêncio. São Paulo: Annablume, 1999.

VIDALES, Nereida López. “La mejor radio: la futura”. In: MARTINEZ-COSTA, María Del Pilar (coord.). **Reinventar La Radio**. Pamplona: Eunate, 2001.

VILAS BOAS, Sergio. “As memórias de Gabo e as armadilhas do lembrar”. **ABJL – Academia Brasileira de Educação e Jornalismo Literário**. Disponível em: <http://abjl.org.br/detalhe.php?conteudo=f120030902202622&category=ensaios&lang=>. Acesso em: 19 jul. 2006.