

CECS
centro de estudos
de comunicação
e sociedade

PUBLICAÇÃO

ESCUTAR. SENTIR. GUARDAR

Atas do I Encontro Online Audire

Madalena Oliveira, Alberto Sá & Pedro Portela (Eds.)

A presente publicação encontra-se disponível gratuitamente em:
www.cecs.uminho.pt

Título	<i>Escutar. Sentir. Guardar - Atas do I Encontro Online Audire</i>
Editores	Madalena Oliveira, Alberto Sá & Pedro Portela
ISBN	978-989-8600-97-4
Capa	Imagem: Freepik.com Composição: Madalena Oliveira
Formato	eBook, 124 páginas
Data de publicação	2020, dezembro
Editora	CECS – Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade Universidade do Minho Braga . Portugal
Diretor	Moisés de Lemos Martins
Vice-diretora	Madalena Oliveira
Formatação gráfica e edição digital	Alberto Sá
Revisão	Madalena Oliveira, Pedro Portela, Luís Santos, Daniel Brandão, Alberto Sá, Fábio Ribeiro, Cláudia Martinho, Ana Isabel Reis



© CECS 2020

Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Para ver uma cópia desta licença, visite <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Esta publicação é resultado do projeto *Audire – Áudio Repositório: guardar memórias sonoras* [www.audire.pt] cofinanciado pelo programa Operacional de Competitividade e Internacionalização e pela Fundação para a Ciência e Tecnologia, I.P. (PTDC-COM-CSS/32159/2017)

A edição deste livro é também apoiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do Financiamento Plurianual do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade 2020-2023 (que integra a parcela de financiamento base com a referência UIDB/00736/2020).

Cofinanciado por:



SUMÁRIO

Nota introdutória: escutar para crer	5
Madalena Oliveira, Alberto Sá & Pedro Portela	

AMBIENTES SONOROS

Um regresso ao escutar: uma reflexão sobre a importância da memória e das paisagens sonoras	10
Ana Sofia Paiva & Ricardo Morais	

Escuchar, sentir, interactuar. La experiencia del entorno sonoro en los videojuegos	19
Teresa Piñeiro-Otero	

“Gugu-dadá” e outros sons: o ecossistema sonoro do bebé em isolamento acústico	29
Teresa Costa Alves	

Ecologia sonora e ecologia ambiental	36
João N. S. Almeida	

EXPRESSÕES SONORAS

Reflexão sobre as mudanças na linguagem do rádiojornalismo brasileiro após a chegada da Internet	43
Álvaro Bufarah Júnior	

A rádio e o som do silêncio	51
Rita Curvelo	

O visocentrismo e a locução audiodescritiva como recurso de acessibilidade no futebol para pessoas com deficiência visual	61
Marcos Alexandre Sena da Silva	

O som como espelho cultural de uma nação: um estudo da articulação sonora e composição estética da obra <i>Feel the sounds of Kenya</i>	70
Júlia Bohatch Batista	

“O mundo não é para contemplar. É para escutar” - uma análise fílmica do curta-metragem <i>Fantasma</i> (2010)	79
Marise da Silva Urbano Lima	

EXPERIÊNCIAS SONORAS

As sonoridades e o apelo à memória: uma reflexão sobre a importância das paisagens sonoras em tempos de pandemia	89
Ricardo Moraes & Ana Sofia Paiva	

Afetos e criações sonoras coletivas durante a pandemia: formas de escutas de si e do outro	98
Marina Mapurunga de Miranda Ferreira	

Los sonidos de la subalternidad en tiempos de pandemia	104
Graciela Martínez Matías	

A quantas anda nossa escuta? (possíveis trilhas sonoras para sentipensar-nos)	113
Carlos Bonfim	



MADALENA OLIVEIRA, ALBERTO SÁ & PEDRO PORTELA

madalena.oliveira@ics.uminho.pt / albertosa@ics.uminho.pt / pedroportela@ics.uminho.pt
Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade - Universidade do Minho (Portugal)

NOTA INTRODUTÓRIA: ESCUTAR PARA CRER

A diferença entre ouvir e escutar não é um exclusivo da língua portuguesa. Pelo menos as línguas mais próximas na Europa fazem a mesma distinção entre os dois verbos: *oír* e *escuchar*, em castelhano; *ouïr* e *écouter*, em Francês; *sentire* e *ascoltare*, em Italiano; *to hear* e *to listen*, em Inglês; *hören* e *zuhören*, em alemão. E em todos estes idiomas a divergência entre as duas ações radica no mesmo pressuposto: ouvir diz respeito a um ato relativamente involuntário, enquanto escutar supõe prestar atenção, ou, se quisermos, um ato de vontade, uma escolha intencional, até um certo sentido de alerta, como sugere, por exemplo, a expressão estar à escuta. É assim que Barry Truax propõe diferenciar as duas palavras em *Acoustic communication*, ao considerar que escutar envolve “fazer um esforço” e ouvir se traduz por uma ação mais passiva de captação do som (Truax, 2001, p. 18).

Sensível no campo dos estudos de som, a distinção entre *ouvir* e *escutar* também foi explicitada por Roland Barthes, no texto que escreveu, em 1976, para a Enciclopédia Einaudi, a propósito do termo “escuta” (republicado no livro *O óbvio e o obtuso*). Dizia, então, o semiólogo logo na abertura do artigo que “ouvir é um fenómeno fisiológico” e que “escutar é um ato psicológico” (Barthes, 2018, p. 235). Numa análise mais detalhada, as duas palavras também surgem em *Keywords in sound* (Novak & Saka-keny, 2015), associadas aos termos audição (*hearing*) e escuta (*listening*). A propósito da palavra *hearing*, diz Jonathan Sterne que *ouvir* está conotado com “a percepção do som” (Sterne, 2015, p. 65), sendo a audição um sentido imersivo, que nos coloca no interior dos acontecimentos (Sterne, 2015, p. 67). Já Tom Rice, que escreve a propósito da *escuta*, acrescenta que *escutar* é “prestar atenção a algo com um grau de foco” (Rice, 2015, p. 99). Escutar, diz o autor, “envolve a alocação de atenção e consciência” (Rice, 2015, 100).

A reflexão sobre a relevância do som não diminui o ato de ouvir por relação ao ato de escutar. Ela parte, em qualquer dos casos, do pressuposto de que o ambiente acústico é central na vida humana. Num artigo publicado na revista *Interact*, Luís Cláudio Ribeiro lembra que “o nosso quotidiano é, desde o ventre, som”. E a propósito desta origem sonora, explica que “com maior ou menor acuidade constituímos a profundidade do espaço, orientação, distância e dimensão temporal a partir do ‘envelope sonoro’ que acompanha o vivo” (Ribeiro, 2015, §1). A pretexto de uma reflexão sobre o meio rádio, Xosé Ramón Pousa e Hernán Antonio Yaguana assinalam que “desde que amanhece até que anoitece os seres humanos estão expostos a sons”, pelo que “a vida está composta por sons” (Pousa & Yaguana, 2013, p. 13). Para os autores, na verdade, “os efeitos sonoros fazem parte da composição cénica de cada atividade que realizamos” (Pousa & Yaguana, 2013, p. 71).

Embora *ouvir* seja, neste contexto, uma atividade de algum modo inevitável, até porque o ouvido é, em princípio, um sentido permanente, no quadro dos estudos de som têm ganho expressão abordagens especialmente centradas numa pedagogia da escuta. Tendo-se desenvolvido particularmente na última década, com trabalhos que aprofundam o conceito de *paisagem sonora*, que R. Murray Schafer criou em 1977, e que exploram nomeadamente a noção de arte sonora, os estudos de som têm reconhecido a importância de promover uma *escuta ativa*. Ainda que o termo constitua uma redundância, pelo facto de a ação de *escutar* corresponder já a um comportamento ativo, a ideia que funda esta preocupação radica na consciência de que o som tem sido secundarizado como linguagem. *Escutar* parece, assim, a condição necessária para resgatar os conteúdos sonoros desse lugar marginal e negligenciado para que, até há relativamente pouco tempo, o próprio campo de investigação relegava a significação sonora.

Instituído em 2010 pelo World Listening Project, o Dia Mundial da Escuta, que se assinala a 18 de julho, é um evento que procura precisamente promover práticas de escuta. O encontro online “Escutar, sentir e guardar” foi realizado neste contexto, associando-se a um vasto conjunto de iniciativas que, um pouco por todo o mundo, procuraram evocar esta data. O programa desta jornada, organizada pela equipa do projeto “Audire: guardar memórias sonoras”, procurou refletir sobre o desafio de escutar, sobre o que o som dá a conhecer e sobre a relevância da preservação das nossas memórias acústicas. Na ocasião, em julho de 2020, acabávamos de passar por várias semanas de confinamento pela contenção à COVID-19, que proporcionaram também uma nova experiência sonora. Nesse período, o mais radical que haveríamos de viver por ocasião da pandemia, a suspensão de

várias dimensões da vida coletiva trouxe para o primeiro plano da escuta sons que habitualmente se escondem sob o ruído de máquinas, de movimentos, de dispositivos e de uma rotina que não convida à interioridade do ouvido. Por isso, este encontro – que se realizou online em consequência das restrições que ainda prevaleciam no início do verão – não foi indiferente a este novo contexto, marcado em parte por uma experiência de silêncio que, segundo Erling Kagge, “está em vias de extinção” (2016, p. 49).

Com meia centena de participantes, de Portugal, Brasil, Espanha, México e Moçambique, o encontro “Escutar, sentir e guardar” contou, num primeiro momento, com a participação de Pedro Félix, coordenador da equipa instaladora do Arquivo Nacional do Som, Raquel Castro, investigadora do CICANT (Universidade Lusófona de Tecnologias e Humanidades), Rui Dias, compositor, artista multimédia e professor do Instituto Politécnico de Castelo Branco, e Alexandrina Guerreiro, sonoplasta. Em quatro sessões paralelas, o programa incluiu ainda a apresentação de duas dezenas de trabalhos sobre narrativas, rituais, práticas culturais, paisagens, memórias e sensações sonoras. Uma parte destes trabalhos está reunida neste volume. Submetidos a revisão por pares, os textos que se seguem fixam a memória dos debates realizados em sala virtual. Embora agrupados em três secções, estes breves artigos refletem uma diversidade de olhares sobre a relevância da escuta e dos ambientes sonoros, marcada, por outro lado, pela heterogeneidade expressiva das variantes portuguesa e brasileira do Português, a que se juntam dois textos em Castelhana.

No primeiro grupo, juntamos os contributos de Ana Sofia Paiva e Ricardo Morais, que refletem sobre memória, paisagens sonoras e ruído, de Teresa Piñeiro Otero, que explora o contexto sonoro dos videojogos, de Teresa Costa Alves, que convida a pensar o ecossistema sonoro dos bebés, de quem se podem guardar álbuns de sons como complemento dos alguns fotográficos, e de João Almeida, que discute a utilização de conceitos das Ciências Naturais no campo dos estudos de som, comparando a ideia de ecologia sonora à de ecologia ambiental. Na segunda secção, que intitulamos “Expressões sonoras”, oferecemos ao leitor as reflexões de Álvaro Bufarah sobre as mudanças na linguagem do radiojornalismo brasileiro, bem assim como a perspectiva de Rita Curvelo sobre o som do silêncio na rádio. Deste conjunto fazem ainda parte os contributos de Marcos Silva sobre o conceito de visocentrismo e a locução audiodescritiva, de Marise Silva, que propõe uma análise filmica da curta-metragem *Fantasmas*, e de Júlia Batista, que trata, a partir do filme *Feel the sounds of Kenya*, o som como espelho cultural de uma nação. O último grupo de artigos tem um enfoque particular na experiência da pandemia. Ricardo Morais e Ana Sofia Paiva fazem

um mapeamento de projetos de preservação da memória sonora. Por seu lado, Marina Ferreira relata uma experiência desenvolvida na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, que convidou à realização de criações sonoras coletivas durante a pandemia. Do México, Graziela Martínez-Matías fixa o modo como se viveu o confinamento e os seus sons. A fechar, Carlos Bonfim pergunta “a quantas anda a nossa escuta?”, abordando possíveis trilhas sonoras para nos “sentirpensarmos.”

Numa cultura tão atraída pela imagem e tão confiante no adágio popular segundo o qual é preciso “ver para crer”, este livro pode ser entendido como uma provocação, ao propor que a escuta também tem um caráter revelador e que o som se pode constituir como gatilho de memória. Mas a provocação nada tem de acidental. É que na escuta está não apenas uma forma de sentir, mas também uma forma de crer.

REFERÊNCIAS

- Barthes, R. (2018). Escuta. In *O óbvio e o obtuso* (pp. 235-248). Lisboa: Edições 70.
- Kagge, E. (2016). *O silêncio na era do ruído*. Lisboa: Quetzal Editores.
- Novak, D. & Sakakeeny, M. (Eds.) (2015). *Keywords in sound*. Durham: Duke University Press.
- Pousa, X. R. & Yaguana, H. A. (2013). *La radio, un medio en evolución*. Madrid: Editorial Comunicación Social.
- Ribeiro, C. (2015, 26 de abril). As paisagens sonoras e o seu mapeamento: uma cartografia do sentido. *Interact. Revista Online de Arte, Cultura e Tecnologia*. Retirado de <http://interact.com.pt/22/cartografia/>
- Rice, T. (2015). Listening. In D. Novak & M. Sakakeeny (Eds.), *Keywords in sound* (pp. 99-111). Durham: Duke University Press.
- Sterne, J. (2015). Hearing. In D. Novak & M. Sakakeeny (Eds.), *Keywords in sound* (pp. 65-77). Durham: Duke University Press.
- Truax, B. (2001). *Acoustic communication*. Westport: Ablex.

Este texto foi produzido no âmbito do projeto Audire – Áudio Repositório: guardar memórias sonoras, cofinanciado pelo programa Operacional de Competitividade e Internacionalização e pela Fundação para a Ciência e Tecnologia, I.P. (PTDC-COM-CSS/32159/2017) e é também apoiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do Financiamento Plurianual do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade 2020-2023 (que integra a parcela de financiamento base com a referência UIDB/00736/2020).

AMBIENTES SONOROS 

ANA SOFIA PAIVA & RICARDO MORAIS

anapaiva@fcs.unl.pt / ricardo.morais@labcom.ubi.pt
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa (Portugal) /
LabCom - Universidade da Beira Interior (Portugal)

UM REGRESSO AO ESCUTAR: UMA REFLEXÃO SOBRE A IMPORTÂNCIA DA MEMÓRIA E DAS PAISAGENS SONORAS

RESUMO

Entre as diferentes transformações provocadas pela Revolução Industrial, a sonora é talvez aquela de que menos damos conta. A introdução de elementos mecânicos alterou a força motriz da ação humana, mas também a sua sonoridade, o que despertou a atenção de investigadores das mais variadas áreas, interessados em analisar a forma como o Homem se relaciona com os sons que o rodeiam (Schafer, 1997, pp. 3-4). O ruído (Russolo, 2004) tornou-se num dos conceitos mais analisados, sendo usado para definir uma sociedade contemporânea de “baixa fidelidade” (Schafer, 1997, p. 272). Neste contexto, em que o ruído constitui uma manifestação da velocidade a que o mundo gira, refletimos sobre a diferença entre o ouvir e o escutar em momentos de rutura. Tendo a pandemia como pano de fundo, procuramos, através da recolha de um conjunto de testemunhos, avaliar como as paisagens sonoras podem ajudar na atribuição de novos significados ao som.

PALAVRAS-CHAVE

paisagens sonoras; escutar; ouvir; ruído; significação sonora

BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA E SONORA

O ser humano é bombardeado, desde sempre, por estímulos auditivos. Consegue, por ação biológica, fechar os olhos, mas nunca os ouvidos (Schafer, 1977, p. 11). Ainda antes de nascer, o bebé sente os estímulos sonoros no útero da progenitora e, quando nasce, o primeiro sinal de que o recém-nascido tem os pulmões desobstruídos do líquido amniótico é o choro, naquela que é a primeira manifestação sonora do ser humano. “Na primeira hora de vida, os bebés fletem os membros e movem a cabeça em tempo aproximado ao dos ritmos da fala humana que ouvem à sua volta”

de maneira a adaptarem-se à língua que está a ser falada (Castro, 2016, p. 76). A audição está assim intrinsecamente ligada à linguagem, desde que o sistema auditivo central e periférico não tenha nenhuma deficiência (Moretti & Ribas, 2016, p. 91).

Neste sentido, os sons com que o ser humano é confrontado são fulcrais para o desenvolvimento de outras áreas cognitivas. Mas se o ato de ouvir é biologicamente importante para a sobrevivência, escutar é fundamental para a reflexão subjetiva. Apesar de não existir consenso quanto às diferenças entre estes dois conceitos, a verdade é que escutar pode ser encarado mais como o ato da percepção, da subjetividade (Truax, 2001, p. 18 citado em Rice, 2015, p. 99).

A Revolução Industrial provocou diferentes e importantes transformações, mas a sonora é talvez aquela a que menos se dá atenção até ao século XX, apesar de ser uma das mais importantes para o ser humano. R. Murray Schafer (1977) alerta para o facto de o mundo sofrer de “de uma sobrepopulação de sons” (p. 71), o que contribuiu para uma mudança na sociedade e em particular no ambiente sonoro ou, como refere o investigador, na paisagem sonora.

Antes da Revolução Industrial, os únicos sons que o Homem conhecia eram os da natureza. O ruído apenas provinha de acontecimentos naturais como tempestades, trovões, tornados, sons que Schafer define como “sagrados” (*sacred noises*). Já no quadro das sociedades industrializadas o ouvido humano começou a perceber novos sons, numa clara manifestação das mudanças provocadas pela revolução, mas também pela ação humana. É precisamente no âmbito desta transformação que emerge o ruído, enquanto elemento distinto que passa a integrar o ecossistema sonoro e que se torna uma marca das sociedades contemporâneas.

Neste contexto, o ruído, que começou por ser um elemento novo e estranho, ganha rapidamente lugar na sociedade, ao misturar-se com outras manifestações sonoras, e constituindo um novo panorama sonoro a que todos acabam por se habituar. No entanto, com a pandemia provocada pela COVID-19, que obrigou a um abrandamento generalizado, o interesse pelos “sons originais”, que sobressaem devido à redução do “ruído societal”, renasce, ao mesmo tempo que relembra a importância da distinção entre ouvir e escutar.

RUÍDO, UM PRODUTO DAS SOCIEDADES CONTEMPORÂNEAS

“O ruído é um sinal, é o sopro de uma civilização turbulenta” (Augusto, 2014, p. 39). Apesar da importância que o ruído sempre teve, só no

século XX é que recebe a devida atenção. Em Portugal o interesse por esta manifestação sonora verifica-se apenas após a Revolução dos Cravos, em 1974, com a criação da Secretaria do Estado e do Ambiente, verificando-se nesse momento três décadas de atraso em relação a outros países como a França ou os Estados Unidos da América (Augusto, 2014, p. 36). No entanto, importa realçar que de acordo com alguns relatos do final do século XIX, algumas personalidades, como o escritor Charles Dickens, ou o criador do computador diferencial, Charles Babbage, já se tinham manifestado em relação ao ruído da maquinaria, num primeiro sintoma do que estaria por vir no século seguinte (Augusto, 2014, p. 36).

Antes da existência de maquinaria e de indústrias, o Homem vivia rodeado pela natureza, pelos pastos, pela agricultura e subsistia, sobretudo, através da caça. Não existiam armas de fogo e a paisagem sonora era rural, com alta fidelidade sonora (*Hi-fi soundscape*), ou seja, até os sons mais discretos podiam ser ouvidos porque o nível de ruído era diminuto (Schafer, 1977, p. 43). Contudo, alguns instrumentos eram utilizados para a caça e emitiam sons mais agudos, como era o caso das buzinas (“horns”), classificados como “sons da caça” (Schafer, 1977, p. 45).

É interessante notar que com o passar das décadas, o ruído na paisagem sonora rural era demarcado por duas “interrupções acústicas”: o ruído da religião – ou seja, o uso dos sinos que determinavam eventos ou tempos – e o ruído da guerra (Schafer, 1977, p. 49). Este último era maioritariamente revestido de armas de aço ou metal, elementos apelativos visualmente, mas que para R. Murray Schafer (1977) eram o que menos importavam, porque a batalha era na realidade acústica: “Ao barulho real do metal a colidir, cada exército adicionou seus *battlecries* e tambores na tentativa de assustar o inimigo. O barulho era um estratagema militar deliberado” (p. 50).

Porém, com o passar dos séculos, os sons das máquinas começaram a ganhar espaço, relegando os sons originais para segundo plano. A Revolução Industrial e a posterior Revolução Elétrica promoveram importantes mudanças na vida do ser humano, nomeadamente do ponto de vista sonoro:

O problema do ruído e a necessidade de preservação de um ambiente sonoro equilibrado trouxe consigo esta nova noção de design sonoro. (...) O problema do ruído tem de ser encarado na perspetiva de estabelecer ou restabelecer o valor da paisagem sonora, porque, além do efeito traumático que o seu desequilíbrio acarreta, a paisagem sonora tem um valor comunicacional, em si mesmo, imprescindível para o equilíbrio dos seres humanos e das suas comunidades, em si e no confronto do ambiente que o rodeia. (Augusto, 2014, p. 42)

Os sons derivados das indústrias, dos primeiros comboios ou das primeiras máquinas a vapor, mudaram significativamente a paisagem sonora. Em Inglaterra, por exemplo, as primeiras tecnologias que modificaram o ambiente foram o ferro fundido, o aço, o carvão e o vapor (Schafer, 1977, p. 71). Gradualmente, por toda a Europa, a revolução foi acontecendo e os ruídos foram sendo encarados como inevitáveis para o ouvido e para a sociedade (Schafer, 1977, p. 72). Com o crescimento destas novas manifestações, são também as paisagens sonoras das cidades que se transformam, uma vez que sons da natureza, apesar de continuarem presentes, passam a estar mascarados (Schafer, 1997, p. 71), ou seja, assiste-se a uma sobreposição de camadas sonoras. “Mascarar” é precisamente o termo que Schafer utiliza quando se refere a um som que se sobrepõe a outro, seja de maneira completa ou parcial, agradável ou desagradável (Pereira, 2020, p. 120).

A importância que o ruído ganha, sobrepondo-se aos sons originais, está refletida no manifesto futurista “The art of noises”, que Luigi Russolo, pintor e compositor italiano, escreveu em 1913.

O ruído acompanha cada manifestação das nossas vidas.
O ruído é-nos familiar. O ruído tem o poder de nos trazer de volta à vida. (...) O ruído, jorrando de forma confusa e irregular da vida, nunca é totalmente revelado para nós e guarda inúmeras reversas para o nosso benefício.
(Russolo, 2004, p. 9)

Russolo considerava que o Homem tinha agora uma nova sensibilidade para ruídos e que essa capacidade devia ser canalizada para a área da música. O pintor acreditava que a multiplicação dos engenhos das indústrias faria com que cada um se tornasse numa “intoxicante orquestra de ruídos” (Russolo, 2004, p. 12). Por acreditar na sensibilidade do ouvido, Russolo demonstrou, a 2 de junho de 1913, em Módena, Itália, diferentes tipos de instrumentos produtores de ruídos que ele inventou em conjunto com o pintor Ugo Piatti. O teatro de Storch acolheu dois mil curiosos e após uma “memorável noite”, Russolo criou as primeiras quatro “Redes de Ruídos” que, mais tarde, a 11 de agosto desse mesmo ano, apresentou na Casa Vermelha de Milão (Russolo, 2004, p. 14).

Estes quatro andamentos ganham destaque na época, não apenas por se tratar de sons que, depois de reunidos, resultaram numa produção disruptiva, mas sobretudo porque realçaram o espaço e o lugar que as novas manifestações sonoras tinham conquistado na sociedade. Assistiu-se assim não apenas a uma expressão da arte futurista, mas sobretudo a uma

chamada de atenção para um conjunto de sons que passaram a caracterizar a sociedade e que, pelo facto de estarem impregnados nas experiências diárias, outros deixaram de ser escutados. É neste contexto que procuramos refletir sobre essa diferença fundamental entre ouvir e escutar, uma vez que a sua compreensão é determinante em qualquer reflexão sobre a importância das paisagens sonoras na atualidade.

SABER OUVIR E ESCUTAR

Em março de 2001, Francisco Sena Santos, jornalista e radialista, contou a história do acidente da ponte de Entre-os-Rios, em Castelo de Paiva. Depois de ouvir a cobertura jornalística da qual estava encarregue para a Antena 1, Sena Santos apercebeu-se do excesso de relato: “Quando ao fim de uma semana pude ouvir, senti a necessidade do silêncio. De um silêncio que também diz” (Natário, Nery & Branco, 2017, p. 81). Apesar do rigor, da ética e da sensibilidade dos jornalistas, o silêncio, em determinadas situações, justifica-se mais do que o relato.

No entanto, é preciso lembrar que há toda uma nova conceção de silêncio depois da experiência de John Cage e, por isso, há quem procure o silêncio na sociedade ruidosa, como é o caso de Earling Kagge, explorador, filósofo e editor, que escreveu o livro *Silêncio na era do ruído* (2020), que relaciona as suas explorações pela Antártida, pelo Polo Norte e pelo subterrâneo de Manhattan, com a procura do silêncio interior. Kagge acredita que “o silêncio deve falar, e devemos falar com ele, de modo a aproveitarmos o seu potencial” (2020, p. 19). É por essa razão que o silêncio não é necessariamente a ausência de som, nem de comunicação: “O corpo vivo emite som e, por isso, não há silêncio. A vida, os sons da vida, marcam a paisagem sonora. Enquanto há vida, há som” (Augusto, 2014, pp. 47-48).

A pandemia de COVID-19 e a consequente desaceleração permitiu voltar a escutar, mesmo que tenha sido apenas o silêncio. Através da escuta “o som chega-nos de eventos dinâmicos. Um mundo estático não produz som. Assim, neste sentido, ouvir é uma forma de estarmos ligados ao mundo e às atividades que nele decorrem. Uma criança que chora, um carro que se desloca” (Castro, 2016, p. 74), manifestações que chegam até à consciência de cada indivíduo.

Porém, escutar parece acarretar mais significados. Pode-se afirmar que a audição que é feita de forma deliberada em relação a um determinado som pode ser definida como o ato de escutar, dado que o ouvinte está a prestar mais atenção e a dar importância a determinado som (Rice, 2015, p.

99). Assim, “a importância do esforço e uma direção consciente da atenção auditiva são enfatizadas” (Rice, 2015, p. 99), o que não se pode afirmar em relação ao ato de ouvir. Os ouvidos não se fecham, ao contrário dos olhos (Schafer, 1977, p. 11) e o ser humano está sempre a captar sons, apesar de a maioria não interessar nem ficar registado na memória do indivíduo.

Ernest Hemingway ilustra numa frase a diferença entre estes dois atos: “I like to listen. I have learned a great deal from listening carefully. Most people never listen”. Apesar de escutar remeter para uma esfera mais íntima, é importante compreender a maneira como as alterações sonoras que se registaram ao longo dos séculos afetaram o ser humano, mas também de que forma as memórias podem ser desencadeadas por determinados estímulos sonoros.

As cidades, com as suas idiossincrasias, são como “relógios sociais”, definiu Raquel Castro na sua tese de doutoramento (2016): “Despertam de manhã, agitam-se durante o dia, pontuam-se de atividade durante a noite e, finalmente, dormem” (p. 77). Mas no meio deste frenesim, pouco se escuta. Com a pandemia provocada pelo vírus, determinados sons voltaram a ser escutados, desencadeando memórias nos ouvintes. Na peça produzida para a Conferência “Escutar, Sentir, Guardar” do projeto Audire, do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (CECS), da Universidade do Minho¹, escutamos quatro testemunhos, duas mulheres e dois homens, sobre esse regresso à escuta. Uma das mulheres é natural de Lisboa, e a outra trabalha e reside na cidade, mas é natural de uma vila do interior do país. O mesmo cenário aplica-se a um dos homens, enquanto que o outro está emigrado na cidade de Roma, Itália².

Os quatro intervenientes responderam às perguntas: “Qual foi o som que mais o marcou no Estado de Emergência? Porquê?”. No testemunho da mulher natural de Lisboa fica bem patente a mudança registada em termos sonoros.

Parecia que conseguia ouvir Lisboa, a cidade sem os carros, sem as pessoas a falarem à meia noite no bar que está mesmo ao pé da minha casa, conseguia ouvir as folhas das árvores a abanar. Foi uma coisa estranha, a princípio. Depois comecei a apreciar este som da cidade que não era bem o som, era o som do silêncio.

¹ Conferência online realizada no dia 17 de julho de 2020.

² A peça sonora está disponível em <https://soundcloud.com/ana-sofia-paiva-135830275/voltar-a-escutar>

Também o silêncio foi o ponto de referência para o segundo testemunho feminino, de uma profissional que trabalhou durante o Estado de Emergência. A manifestação sonora que mais a marcou, quando todos os dias saía de casa para ir trabalhar, foi a “ausência de som, não havia barulho, não havia ruído, e esse som fez-me sempre lembrar o sítio onde nasci (...) onde de manhã só se ouvem os passarinhos e a natureza”. Assim, considera-se que o silêncio não é só sinónimo de opressão e de tristeza, é também de novas formas de encarar o mundo. Earling Kagge defende que o silêncio é um luxo e é, em si mesmo, rico e cheio de significados (2020, p. 46). Para estas duas mulheres, esta possibilidade de voltar a escutar remeteu para uma “nova” cidade, livre de ruído, em um dos casos, e para a natureza, para os sons originais, noutra dos testemunhos.

Contudo, a cidade não parou, mesmo em confinamento. Um dos homens entrevistados, que tem emprego em Lisboa, também trabalhou durante o Estado de Emergência, destacando que o ruído que mais o marcou foi “o som dos veículos em emergência”. Neste caso, foi também a ausência de outros sons que acabou por despertar a atenção para um som que está presente diariamente, mas que neste contexto particular saiu reforçado. “[O som] fez[-me] ter a perceção que era dos poucos a trabalhar quando todos os outros se confinaram em casa”.

O barulho das sirenes destes veículos cunhou uma memória neste homem neste momento particular, porque afinal a cidade é feita de pequenos ritmos, “interações que se estabelecem entre as pessoas e os lugares, num determinado momento. É nesta dinâmica que se define o murmúrio da cidade e a tonalidade afetiva das suas ruas e espaços” (Castro, 2016, p. 75).

Por outro lado, a movimentada cidade de Roma permitiu ao segundo testemunho masculino escutar um som que o fez viajar, através da memória, até à cidade onde cresceu: “Antes vivia no campo e estava habituado a ouvir os sons dos animais, mesmo os noturnos, e um dia estava em casa [em Roma] e ouvi o som dos morcegos (...) fomos à varanda e lá estavam eles”. O som do animal constituiu a ignição para a memória, apenas possível porque a diminuição do tráfego em Roma permitiu ouvir novamente os sons dos animais e da natureza.

REFLEXÕES FINAIS

No contexto da pandemia provocada pela COVID-19, tal como aconteceu no início da Revolução Industrial e Elétrica, a importância sonora não foi a que mais mereceu atenção, num momento inicial, mas foi talvez

aquela que, com o passar do tempo, despertou mais interesse. A diminuição e, nalguns casos mesmo a ausência do “ruído societal” abriu espaço para que os sons permitissem a recuperação de memórias de outros tempos, numa oportunidade quase única de voltar a escutar, de “desmascarar” os sons que, entretanto, ficaram encobertos.

Neste contexto, são vários os trabalhos que se destacam, por terem emergido durante o período do confinamento imposto pela pandemia, com essa vontade de recordar o importante papel do escutar. Este aumento que se verifica em termos de captura de paisagens sonoras deve ser entendido como um sinal da relevância de uma reflexão, que considere não apenas que é determinante diminuir o ruído produzido nas sociedades contemporâneas, mas sobretudo que é preciso saber distinguir entre ouvir e escutar.

No fundo, o que procurámos realçar neste trabalho prende-se com a necessária disponibilidade para escutar, porque apenas nesse momento poderemos pensar em novos significados para o som e num acesso à memória a partir das paisagens sonoras. Este é, por isso, um trabalho que pretende sinalizar essa necessidade de abrandamento, e até mesmo interrupção, do ritmo diário, como forma de acesso à importância das manifestações sonoras.

REFERÊNCIAS

- Augusto, C. A. (2014). *Sons e silêncios da paisagem sonora portuguesa*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos.
- Castro, R. M. L. (2016). *Contributos para uma análise da paisagem sonora: Som espaço e identidade acústica*. Tese de Doutoramento, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal. Retirado de <https://run.unl.pt/handle/10362/57603>
- Kagge, E. (2020). *Silêncio na era do ruído*. Lisboa: Quetzal Editores
- Moretti, C. & Ribas, A. (2016). *Desenvolvimento de linguagem e sua relação com a perda auditiva: análise de correlação com variáveis preditoras de desempenho*. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Retirado de <https://monografias.ufrn.br/jspui/handle/123456789/9989>
- Natário, A., Nery, I. & Branco, S. (Eds.) (2017). *Tudo por uma boa história. Confidências e relatos de jornalistas portugueses*. Lisboa: A Esfera dos Livros.
- Pereira, S. (2020). *Som e paisagem: uma etnografia sonora do Jardim do Campo Grande*. Dissertação de Mestrado, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal. Retirado de <https://run.unl.pt/handle/10362/101585>

Rice, T. (2015). Listening. In D. Novak & M. Sakakeeny (Eds.), *Keywords in sound* (pp. 99-111). Durham: Duke University Press.

Russolo, L. (2004). *The art of noise (futurist manifesto, 1913)*
Ubuclassics. Retirado de [https://www.academia.edu/1465274/
The_Art_of_Noise_futurist_manifesto_1913_Luigi_Russolo](https://www.academia.edu/1465274/The_Art_of_Noise_futurist_manifesto_1913_Luigi_Russolo)

Schafer, R. M. (1977). *Our sonic environment and the soundscape. The tuning of the world*. Vermont: Destiny Books.

Citação:

Paiva, A.S. & Morais, R. (2020). Um regresso ao escutar: uma reflexão sobre a importância da memória e das paisagens sonoras . In M. Oliveira, A. Sá & P. Portela (Eds.), *Escutar. Sentir. Guardar - Atas do I Encontro Online Audire* (pp. 10-18). Braga: CECS.

TERESA PIÑEIRO-OTERO
teresa.pineiro@udc.es
Universidade da Coruña (España)

ESCUCHAR, SENTIR, INTERACTUAR. LA EXPERIENCIA DEL ENTORNO SONORO EN LOS VIDEOJUEGOS

RESUMO

El surgimiento y desarrollo de los sound studies ha estado marcado por dos aspectos clave: una nueva concepción de la escucha como un acto multidimensional y consciente; y la idea de soundscape como el sonido del entorno físico y la construcción del mismo. Dos aspectos que van a detentar un papel clave en la concepción y relación que las personas detentan con el mundo, así como en el diseño de la experiencia sonora en los diferentes medios y manifestaciones audiovisuales.

La presente propuesta tiene por objeto efectuar una aproximación al concepto de escucha en el ámbito de los videojuegos, poniendo especial énfasis en el diseño de espacios desde una perspectiva auditiva y cómo éste va a apelar a diversas formas de percepción y procesamiento de los estímulos sonoros, por parte de las personas jugadoras

PALAVRAS-CHAVE

escucha; experiencia sonora; videojuegos

INTRODUCCIÓN. UNA APROXIMACIÓN AL SONIDO EN LOS VIDEOJUEGOS

Los videojuegos constituyen una de las primeras industrias de entretenimiento. Hoy existen más de 2.700 millones de jugadores en el mundo y se prevé que la industria supere la franja de los 200.000 millones de dólares en 2023 (Newzoo, 2020).

El creciente impacto económico y cultural de los videojuegos se ha proyectado en el interés de la academia (Björk, 2008), dando lugar a un interesante corpus de estudios de diversos ámbitos del conocimiento. Este *corpus* bascula de una perspectiva contextual (característica de los primeros

estudios) y el creciente desarrollo de la perspectiva formal, que analiza los videojuegos como artefactos.

Los videojuegos, por su particular esencia, son a la vez objeto y proceso. No pueden ser leídos como textos, deben ser jugados, y esta particularidad ha llevado a gran parte de la industria y la academia a considerar la necesidad de estructuras “narrativas”, para entender los juegos y hacerlos “mejores” (Aarseth, 2001). Una revisión que también se va a plasmar en la concepción del sonido y su diseño.

Como productos audiovisuales la recepción de los videojuegos responde a un proceso de audiovisionado que va a verse afectado por las convenciones del sonido y de la música audiovisual. Así, en su obra *Game sound: an introduction to the history, theory, and practice of video game music and sound design* (2008), Karen Collins, parte de los trabajos de Michel Chion, Laura Gorbman o de otros autores representativos de los *sound studies*, como Murray Schafer, para señalar sus similitudes con el diseño sonoro en los videojuegos. Unas similitudes que se van a hacer especialmente patentes en las cinemáticas o *cut scenes* (secuencias no interactivas) cuya producción de sonido, al igual que la actitud de escucha, es similar al audiovisual convencional. Sin embargo, las particularidades de los videojuegos y de su recepción confieren al sonido un papel esencial en la vivencia del jugador, situándose en la línea de los estudios sobre experiencia del usuario (UX).

Siguiendo a Shinkle (2005), jugar a un videojuego implica una actividad diegética, en tanto existe una interacción consciente con la interfaz, y extradiegética, que implica una respuesta corporal al entorno y experiencia de juego. Esta interactividad diferencia a los videojuegos de otros medios, por lo que resulta preciso reformular conceptos del sonido audiovisual y aplicar nuevos enfoques, dada la naturaleza interactiva de estos contenidos y el papel que desempeña en/el jugador. Frente a la heterogeneidad y complejidad de denominaciones que recibe el fenómeno, Collins (2008) propone la expresión “sonido dinámico” para referirse tanto a aquellos eventos sonoros que responden a una orden háptica del jugador (audio interactivo), como a los que reaccionan a estados del juego (audio adaptativo).

Superada la necesidad de delimitar el sonido en los videojuegos y definirlo respecto al audiovisual, Collins (2013) da un paso más en la teorización del audio en los *game studies* para profundizar en las particularidades de su construcción, y en cómo ésta se ve afectada por la recepción.

El carácter no-lineal del sonido, así como su relación con sus receptores, ha suscitado nuevos debates y la revisión de otros ya clásicos en el

ámbito de los *sound studies* como el punto de escucha, la auricularización o las actitudes de escucha.

En lo que respecta al diseño de entornos, el carácter dinámico de los videojuegos y las características de dichos productos interactivos va a afectar al papel del sonido en la construcción de espacios. Aunque comparte algunas de las funciones del discurso sonoro audiovisual señaladas por autores como Chion (1994), Gorbman (1987) o Kozloff (1988), este sonido detenta sus propias características atendiendo al tipo de juego, género, plataforma, etc. En este sentido el corpus teórico sobre el sonido en los *game studies* se ha enfocado en su papel motivador, su recepción activa, su capacidad de anticipar acciones, de orientar la mirada o sugerir espacios.

Dicha capacidad espacial ha sido tratada por Stockburger (2005) en el texto *The game environment from an auditive perspective*, en el que efectúa un análisis de las posibilidades del sonido para la construcción del entorno del juego.

También en su obra *Playing with sound* (2013), Collins dedica un capítulo a “estar” en el juego desde una perspectiva sónica a través de aspectos como el espacio, la extensión del campo visual o el punto de escucha. Si bien, como señala Stockburger (2005), el espacio no suele asociarse al sonido, éste constituirá un factor significativo en la construcción del videojuego exigiendo a las personas jugadoras una actitud activa en su recepción.

En este sentido el objeto del presente trabajo ha sido el de efectuar una aproximación a la escucha y el espacio sonoro en los videojuegos, poniendo especial énfasis en las tres tipologías o actitudes de escucha con mayor injerencia en la experiencia del videojuego.

LA ESCUCHA. DE LA PERCEPCIÓN A LA ACCIÓN

La consideración de la escucha como una práctica multidimensional, que va a implicar y apelar a los receptores a diversos niveles, ha marcado la génesis y desarrollo de los *sound studies*. Ya en *Tratado de los objetos musicales* (1966/2003), Pierre Schaeffer aborda el concepto de objeto sonoro y, con éste, del valor de la escucha en la concepción y estructuración de nuestra relación con el mundo.

En esta obra, Schaeffer señala cuatro tipos de escucha en función de la atención y a la intención cognitiva de quien registra el sonido “escutar, ouvir, entender, comprender” que, aún con matices, se podría traducir como escuchar, oír, entender y comprender. En esta diferenciación oír, como acto involuntario, supone el modo más básico de percepción-procesamiento

auditivo, mientras que comprender, como forma de escucha activa y reactiva, se situaría en el grado superior.

Además de las diferentes escuchas en relación a la atención e intención cognitiva, Schaeffer diferencia la escucha natural, orgánica, esencial para la relación e interpretación que personas y animales efectúan del mundo que las rodea; y escucha cultural, que implica la existencia de códigos culturalmente adquiridos, y que está presente en manifestaciones como la música.

Esta concepción de escucha de Schaeffer influenciaría la investigación posterior en torno al sonido y, especialmente, al sonido audiovisual a través de *L' audivisión* (1990) de Michel Chion. En este texto, Chion se centra específicamente en la escucha e identifica tres actitudes diferentes, atendiendo al tipo de procesamiento cognitivo del sonido percibido: la escucha casual (relación sonido con su fuente, real o sugerida), la escucha semántica (que implica el conocimiento de determinados códigos sonoros) y la escucha reducida (centrada únicamente en las cualidades del sonido).

Desde el ámbito musical, aunque de gran interés para el presente texto, Delalande (1989, 1998) señala tres tipologías de escucha que implican diversas actitudes de recepción y cognición sonora: taxonómica (relacionada con la comprensión musical a partir de la estructura), figurativa (que se puede relacionar con la proyección de espacio e imágenes mentales a partir de un sonido dado) y empática (vinculada a la experimentación de emociones y sensaciones).

Además de la actitud de escucha, la construcción de sentido a través del sonido va a sustentarse en el grado de especialización auditiva. Rodríguez-Bravo (1998) señala tres niveles de especialización auditiva: (1) el primero, más sencillo y generalizado, se sustenta exclusivamente en la memoria auditiva del entorno inmediato; (2) el segundo nivel de aprendizaje se relaciona con el contexto en que se desarrolla cada individuo, posibilitando una cierta especialización en función del entorno, usos y costumbres; y (3) un tercer nivel, más complejo y restringido, que exige a la persona receptora formación para poder interpretar lenguajes sonoros arbitrarios.

Mientras las actitudes de escucha suelen apelar a un plano perceptivo, los niveles de especialización se sitúan en un plano cultural. Dos planos que se interrelacionan e interactúan desencadenando múltiples lecturas del sonido.

En el ámbito concreto de los videojuegos, Collins (2008, 2013) subraya una diferencia esencial entre “escuchar” e “interactuar” con el sonido. Si bien algunas manifestaciones de los videojuegos como las cinemáticas

exigen una actitud de escucha similar a la de cualquier relato audiovisual, las particularidades de los videojuegos como productos culturales hace precisa una reconceptualización de la escucha.

La actividad de las personas jugadoras y la necesidad de recabar, de forma continuada, la mayor información posible para guiar sus movimientos y acciones en el juego, les exige una actitud de escucha más activa. Si, como señala Collins (2013), un film puede afectar al cuerpo, en los videojuegos la conexión física es mayor, produciéndose una bidireccionalidad (la persona afecta y se ve afectada por el videojuego). Asimismo, la integración de la perspectiva háptica propicia el establecimiento de relaciones multimodales de carácter adictivo entre visión-audición-tacto. Esta interacción multisensorial compleja, va a afectar al diseño de entornos (espacios, escenarios, ambientación) para implicar y apelar diversos tipos de escucha.

EL DISEÑO DEL ESPACIO SONORO

La concepción que Shinkle (2005) detenta del acto de jugar, como actividad diegética y extradiegética a la vez, está directamente relacionada con la experiencia espacial del videojuego. Stockburger (2005) señala dos categorías que van a influir en las vivencias que la persona jugadora detenta del espacio: una conformada por el entorno del usuario, el espacio real donde se desarrolla el acto de jugar, y en el que la experiencia audible va a estar afectada por el contexto físico y el hardware empleado (extradiegética); y la del propio juego, que integra los sonidos que suenan y se producen con las acciones de los *gamers*.

Este último caso, que forma parte del *environment design* de un juego, y su experiencia desde la perspectiva de la escucha, focaliza el objeto de estudio del presente estudio.

Stockburger (2005) considera el espacio sonoro de un videojuego como una colección de elementos sonoros organizados como representaciones culturalmente codificadas del espacio. En esta organización, y aunque la representación espacial detenta una relevancia esencial en la estética de los videojuegos (Aarseth, 2001), resulta de particular interés el concepto de paisaje sonoro o *soundscape*, que popularizaría Murray Schafer.

A pesar de que inicialmente fue acuñado en el ámbito de la ecología acústica, el término *soundscape* establece una analogía con el paisaje visual y, como éste, implica una relación dialéctica entre el espacio natural y el cultural. Al igual que el paisaje está constituido por historia y tradiciones culturales, ideologías y costumbres de ver, el paisaje sonoro apela a la escucha como práctica cultural (Samuel, Meintjes, Ochoa & Porcello, 2010).

Para Thomson (2002, pp. 1-2), esta práctica va a implicar “formas escénicas y estética de escuchar, la relación del oyente con su entorno y las circunstancias sociales que dictan quién llega a escuchar qué”. Esta interacción entre factores naturales y culturales subyace en los criterios que definen un paisaje sonoro particular. Schafer (1993) concreta en tres estos criterios sonoros: (1) *keynotes*, o sonido de fondo; (2) señales sonoras, sonidos que se superponen a los anteriores y que detentan un carácter más estacionario; y (3) *soundmarks* o huellas sonoras, como sonidos identificativos de un espacio concreto, con un valor simbólico o afectivo. Estos tres criterios facilitan la construcción artificial de espacios, a partir de la captación-selección-emulación de los sonidos propios de un entorno determinado.

En esta construcción, el aspecto cultural adquiere relevancia desde la perspectiva tanto de la narración audiovisual convencional como de los videojuegos, ya que se pueden conformar *soundscape*s, de forma artificial, seleccionando aquellos sonidos característicos (y socialmente codificados) para recrear la “realidad” material en la que tiene lugar la historia (ya basándose en un espacio existente ya imaginario a partir del empleo de sonidos que cumplan las expectativas de los receptores). Así, los videojuegos pueden acudir a sonidos estereotipados, compartidos por una comunidad en torno a espacios concretos o géneros de videojuegos, y/o crear un nuevo código con la introducción y repetición de algunos sonidos.

El empleo de sonidos socialmente codificados y su organización con una intención determinada, va a conllevar un papel activo en la recepción o escucha de los mismos.

ESCUCHAR –INTERACTUAR CON EL ESPACIO

La percepción del espacio constituye uno de los procesos auditivos más complejos y a la vez más esenciales del ser humano.

Gracias a la experiencia previa se puede reconocer la distancia entre las fuentes sonoras y el foco de recepción, el movimiento y dirección de los sonidos o el lugar donde se ubica su fuente (Piñeiro-Otero, 2019). Rodríguez-Bravo (1998) se refiere al espacio sonoro como la percepción volumétrica que surge en la mente del individuo a medida que procesa las formas sonoras relacionadas con el espacio, cuestión que subraya el papel de la escucha, de la actitud del receptor en su construcción.

Así la percepción espacial en un videojuego se produce en el momento en el que la persona jugadora reconoce alguno de los resortes auditivos vinculados al espacio – diferencias o variaciones coherentes de intensidad,

reverberación, lateralización, direccionalidad, etc. – que van a ampliar la extensión del marco visual y que, además de facilitar la localización dentro del juego y una experiencia más inmersiva, son esenciales para la jugabilidad.

En un producto audiovisual en el que el *gamer* apenas visibiliza un pequeño porcentaje del total del espacio en el que se encuentra, resulta esencial el desarrollo de una escucha causal. Escuchar los sonidos y reconocer sus fuentes va a ser una cuestión central en la jugabilidad, tanto para el adelanto de acciones como para la toma de decisiones derivadas: la presencia de obstáculos o ítems en el espacio, un punto de acceso a otro espacio-nivel, un cambio en la ambientación del juego, etc.

En muchos casos esta escucha causal no sólo implica la identificación de la fuente, sino al efecto que lo produce: aparición-desaparición, intensificación, desplazamiento... un tipo de escucha que Payri¹ denomina “escucha del gesto causal”. Así sucede con fenómenos meteorológicos como el viento, cuyo sonido puede brindar información respecto a su inicio, dirección, intensidad o cese.

Gracias al sonido el jugador puede determinar la presencia y movimiento de otros personajes u objetos, el tipo de desplazamiento, trayectoria y velocidad, pero también tener información sobre sus propios movimientos.

Videojuegos como la saga *Call of Duty (Infinity Ward)* han apostado por un diseño sonoro tan preciso que permite la ubicación en el espacio incluso cuando se carece de información visual. Los pasos sobre diversas superficies o el choque de las balas en suelos paredes, techos u otros objetos, tienen sonidos característicos de modo que, con un poco de experiencia, la persona jugadora podría utilizar la escucha para determinar con exactitud dónde se sitúa (Lumb, 2018).

Esta experiencia, que podría vincularse al segundo nivel de especialización auditiva señalado por Rodríguez-Bravo (1998), va a ser esencial para el traspaso del objeto sonoro al ente acústico, es decir, formas sonoras que se reconocen como propias de determinadas fuentes ya sea por cultura audiovisual y/o *gamer* (los videojuegos suelen acudir a catálogos de sonidos limitados y estereotipados) ya por la introducción y repetición dentro del juego o de la saga.

La mejora en los sistemas de captura, edición y mezcla de audio, así como en el hardware de las consolas y PC ha posibilitado el desarrollo de diseños complejos, que comprenden diversas capas de sonido, y su

¹ Ver <https://sonido.blogs.upv.es>

evolución hacia texturas o paletas tímbricas en detrimento de sonidos independientes. Esta concepción integral de la banda sonora busca generar sensaciones a partir de la selección y superposición de sonidos con determinadas características tímbricas y alturas, apelando a una escucha reducida – no importa la fuente sino el sonido – como desencadenante de una escucha empática, similar a la señalada por Delalande (1998) para la música.

Así, la atmósfera sonora de *Inside* (I y II, Playdead) proyecta en la persona jugadora una impresión sonora del espacio donde se mueve. Esta impresión genera en el gamer una respuesta emotiva similar que, si bien no está directamente ligada al espacio ni a los entes acústicos presentes en éste, va a marcar la experiencia del videojuego incluso en mayor medida que el diseño visual.

A MODO DE CONCLUSIÓN

En definitiva, el disfrute de los videojuegos constituye una experiencia compleja que implica y apela a diversos modos de escucha. De forma más o menos consciente, las personas jugadoras desarrollan diversos procesamientos de los estímulos sonoros, que van a injerir en la recepción de estos productos audiovisuales pero también en sus acciones e interacciones dentro del juego.

Si en la concepción de escucha los *sound studies* han puesto especial énfasis en el papel activo del oyente, éste adquiere especial relevancia en el marco de los videojuegos en tanto el diseño sonoro va a afectar tanto al juego (como constructo interactivo en que cada decisión del jugador brinda una ruta diferente) como a su experiencia.

En esta misma línea resulta preciso destacar la no escucha como una posibilidad en esta experiencia del espacio. En géneros como la simulación de carreras es frecuente que los jugadores opten por eliminar el sonido en tanto su diseño sonoro más que enriquecer la experiencia (trayectoria y velocidad de los vehículos, cambios de pavimento, roces y choques con objetos, etc.) puede distraerles de su cometido.

Este hábito ha llevado al establecimiento de relaciones cruzadas entre la industria de los videojuegos y la musical. Sagas como FIFA (EA Sports) brindan a las personas jugadoras un entorno sonoro alternativo, a través de *playlist* de música comercial en plataformas como Spotify, mientras que Gran Theft Auto integra (Rockstar Games) diversas emisoras radiofónicas que acompañan a la conducción de forma “natural”, conformando su espacio sonoro.

REFERÈNCIAS

- Aarseth, E. (2001). Computer games studies, Year One. Game Studies. *The International Journal of Computer Game Research*, 1(1). Retirado de <http://gamestudies.org/0101/editorial.html>
- Björk, S. (2008). Games, gamers, and gaming. Understanding game research. *MindTrek'08: Proceedings of the 12th international conference on Entertainment and media in the ubiquitous era* (pp. 64-68). <https://doi.org/10.1145/1457199.1457213>
- Chion, M. (1994). *La audición*. Barcelona: Paidós.
- Collins, K. (2008). *Game sound: an introduction to the history, theory, and practice of video game music and sound design*. Cambridge: The MIT Press.
- Collins, K. (2013). *Playing with sound. A theory of interacting with sound and music in video games*. Cambridge: The MIT Press.
- Delalande, F. (1989). La terrasse des audiences du clair de lune: essai d'analyse esthétique. *Analyse Musicale*, 16, 75-84.
- Delalande, F. (1998). Music analysis and reception behaviours: Sommeil by P. Henry. *Journal of New Music Research*, 27(1-2), 13-66. <https://doi.org/10.1080/09298219808570738>
- Gorbman, C. (1987). *Unheard melodies: narrative film music*. Bloomington: Indiana University Press.
- Kozloff, S. (1988). *Invisible storytellers: voice-over narration in American fiction film*. Berkeley: University of California Press.
- Lumb, D. (2018, 2 de agosto). How a blind 'Call of Duty' player is racking up thousands of kills. *Engadget*. Retirado de <https://engt.co/2OZZFgV>
- Newzoo (2020). *Global games market report*. Recuperado de <https://bit.ly/2Clap0B>
- Piñero-Otero, T. (2019). *Sonidos que cuentan. La ambientación sonora en el audiovisual*. Barcelona: UOC.
- Rodríguez-Bravo, Á. (1998). *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*. Barcelona: Paidós.
- Samuels, D. W., Meintjes, L., Ochoa, A. M. & Porcello, T. (2010). Soundscapes: toward a sounded anthropology. *Annual Review of Anthropology*, 39, 329-345. <https://doi.org/10.1146/annurev-anthro-022510-132230>
- Schaeffer, P. (1966/2003). *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza Música.

Schafer, M. (1977/1993). *The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*. Rochester: Destiny Books.

Shinkle, E. (2005). Feel it. Don't think. The significance of affect in the study of digital games. *DiGRA '05 - Proceedings of the 2005 DiGRA International Conference: Changing Views: Worlds in Play*. Vancouver: DIGRA. Retirado de <https://bit.ly/39m1UEI> (12/07/2020)

Stockburger, A. (2005). The game environment from an auditive perspective. Retirado de <https://bit.ly/38w3OLK>

Thompson, E. (2002). *The soundscape of modernity: architectural acoustics and the culture of listening in America, 1900-1933*. Cambridge: MIT Press.

Citação:

Piñeiro-Otero, T. (2020). Escuchar, sentir, interactuar. La experiencia del entorno sonoro en los videojuegos . In M. Oliveira, A. Sá & P. Portela (Eds.), *Escutar. Sentir. Guardar - Atas do I Encontro Online Audire* (pp. 19-28). Braga: CECS.

TERESA COSTA ALVES

teresa.costa.alves@gmail.com

Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade / Universidade do Minho (Portugal)

“GUGU-DADÁ” E OUTROS SONS: O ECOSISTEMA SONORO DO BEBÉ EM ISOLAMENTO ACÚSTICO

RESUMO

Em tempos de isolamento social, o subsequente isolamento acústico que naturalmente se impôs aumentou o tempo e a predisposição da maioria de nós para a escuta. Esta proposta de análise reflexiva baseia-se numa experiência tão pessoal quanto universal. Quando a vivência da quarentena se sobrepõe à da maternidade, a atenção perante os primeiros sons do bebé é redobrada. Esta é, portanto, uma proposta reflexiva sobre esse processo de aprendizagem através do som, tão individual e íntimo quanto o processo de escuta, tão universal e genérico quanto a própria existência humana. Neste artigo, observar-se-á o som como a primeira forma de comunicação da espécie humana, nomeadamente através do choro, do grito e do riso, elementos sonoros por excelência. Seguir-se-á uma reflexão sobre o som como descoberta de quem fomos, num tempo do qual não temos memória ativa, apenas passiva. Por fim, desenvolver-se-á uma proposta para um arquivo sonoro da infância, numa tentativa de complementar a memória documental dos álbuns de fotografias de bebé com os principais sons da infância.

PALAVRAS-CHAVE

som; estímulos sonoros; linguagem;
ecossistema sonoro; comunicação do bebé

INTRODUÇÃO: POR UM ECOSISTEMA SONORO DO BEBÉ

Sendo o som um elemento sensorial presente ao longo de toda a vida do ser humano, poucas fases da vida são tão intensamente sonoras quanto a experiência da maternidade. De acordo com as ciências médicas, a vivência sonora da relação entre mãe e bebé começa ainda durante a vida intrauterina, já que o embrião é capaz de reagir a estímulos sonoros a partir das 27 semanas de gestação (van de Rijt & Plooij, 1992).

O tema abordado neste artigo enraíza-se numa análise exploratória reflexiva de cariz muito pessoal, quase íntimo, como é o próprio processo de escuta. Esta reflexão principiou com a iniciação à própria experiência da maternidade, entre os sons escutados durante um período sem par na vida do ser humano: o da gestação, parto e cuidados ao bebê no primeiro ano de vida. A descoberta de que a escuta seria a forma mais eficaz de o conhecer, de o ajudar a viver e evoluir.

No desenvolvimento psico-motor do bebê, o som desempenha um papel crucial. A resposta sonora assume-se como o primeiro canal de comunicação e entendimento ainda dentro da barriga da mãe. No bater do coração e na respiração da mãe reconhece a sua proveniência, na reação à música encontra o meio ambiente que o circunda. No momento do nascimento, o choro do bebê demonstra o desenvolvimento pleno do seu sistema pulmonar; mais tarde, o choro, o grito, o riso, o balbuciar e as primeiras palavras refletem as diferentes fases de crescimento em formatos acústicos de maior ou menor intensidade sonora.

Há várias décadas que a ciência reconhece que os bebês nascem com a capacidade e tendência inatas para se orientarem de acordo com os estímulos sonoros que os rodeiam (Muir & Field, 1979), mas do ponto de vista das Ciências da Comunicação, a investigação em torno da fase pré-linguagem é pouco habitual, sendo mais frequentes os estudos biológicos sobre os marcos de desenvolvimento da criança e as abordagens fisiológicas sobre o desenvolvimento da linguagem através da fonética.

É através do som que o bebê responde e questiona, propõe e reage, aciona e recusa; é através da criação de um ecossistema sonoro próprio, baseado numa relação causa-efeito, que o bebê assegura a sua perenidade. E é nessa fisiologia acústica da sobrevivência que se constrói uma relação comunicativa ímpar entre bebê e progenitora, desenvolvendo-se práticas de relacionamento e afetividade entre mãe e filho.

Esta análise reflexiva de caráter exploratório é fruto de um período de observação participante que teve lugar entre março e junho de 2020, no contexto particular da vivência de uma pandemia (COVID-19) e consequente distanciamento social. Este contexto remeteu a população de forma mais extensiva para ambientes domésticos, criando um certo isolamento acústico na existência humana durante o período de confinamento. Tal como num estúdio de rádio, com menos ruído, com menor reverberação, redundância, eco e feedback, os marcos de desenvolvimento do bebê em estudo tornaram-se mais audíveis através de um processo de escuta ativa em cenário de isolamento social e acústico.

O SOM COMO ALICERCE FUNDAMENTAL DA COMUNICAÇÃO DO BEBÉ

O desenvolvimento psico-motor do bebê é perceptível através de novos ambientes acústicos por ele criados, cujos fragmentos contribuem para o registo sonoro de múltiplos sentidos. Transforma-se, assim, num processo audível.

Este ecossistema sonoro dos primeiros meses de vida do ser humano é de tal forma complexo ao nível semiótico que se poderá aproximar do conceito de paisagem sonora (ou *soundscape*) de Schafer, segundo o qual são representados "ambientes reais ou construções abstratas, como composições musicais e montagens, quando consideradas enquanto atmosferas" onde se integram eventos e objetos sonoros discerníveis pelo ouvido humano (Schafer, 1994, pp. 274-275).

A noção de paisagem sonora enquanto atmosfera audível convoca um sentido de ambiente acústico aplicável aos primeiros meses de vida, e que a partir de agora designaremos por ecossistema sonoro do bebê. Este ambiente sonoro, logo a partir do nascimento, é pautado pela presença do som do choro – transversal, aliás, a todo o primeiro ano de vida, sendo o principal veículo de condução de sentidos e rizomas por parte do bebê até ao desenvolvimento da linguagem. Além do choro, a partir dos três meses de vida escutam-se guinchos, grunhidos, roncos, suspiros, risos, balbucios e onomatopeias até às primeiras palavras.

A dimensão do silêncio também se torna fulcral no entendimento do bem-estar do bebê. É comum ouvirmos os relatos de mães e pais de primeira viagem sobre a constante preocupação em, durante o sono, assegurarem-se de que o bebê está de boa saúde: "fui ouvir se o bebê está a respirar". Essa dimensão da escuta enquanto elemento central de um estado de alerta relembra que "a carga comunicacional encontra-se presente na dimensão som e na dimensão silêncio da paisagem sonora" (Borges, 2016, p. 146). A escuta tem sido, desde sempre, um instrumento crucial após o nascimento do bebê. Há muito que a sabedoria popular nos estimula à escuta ativa como aliada dos primeiros cuidados do bebê: escutar se arrota depois de mamar; perceber se o ar intestinal do bebê que provoca as cólicas é expelido; para dormir, ou para acalmar, cantar-lhe uma canção de embalar; e, naturalmente, o som mais difícil de codificar, escutar o choro e tentar perceber as suas causas.

Na verdade, na vida do bebê, o som é a primeira forma de entendimento do mundo, mesmo antes do nascimento. Como mencionado anteriormente, o bebê pertence a um ecossistema sonoro muito particular ainda durante a sua vida intrauterina, com uma capacidade inerente de reação a estímulos sonoros ainda antes dos sete meses de desenvolvimento. Nesta

fase de gestação, é já capaz de escutar o bater do coração e a respiração da mãe; a voz de ambos os pais e os seus distintos timbres, mais agudo ou grave; e até é passível de reagir à música escutada fora da barriga. Aquando do nascimento, o som ganha capacidade semiótica através da voz: o choro ao nascer, significando que os pulmões estão completamente desenvolvidos e o bebê reage a estímulos sensoriais, como o toque e o frio; e quando é colocado junto da mãe, a voz que conhece da gestação e que o consegue acalmar.

O som é, portanto, a primeira forma ao dispor do bebê para perceber o Outro. Como se refere no início deste artigo, já desde a segunda metade do século XX que se sabe que os bebês nascem com a capacidade e tendência inatas para se orientarem de acordo com os estímulos sonoros que os rodeiam (Muir & Field, 1979). Vários investigadores dos campos da medicina pediátrica e neonatal concluíram que a percepção auditiva do bebê apresenta logo ao nascimento preferências específicas. Em primeiro lugar, o recém-nascido reage seletivamente a uma voz feminina, e move a cabeça em direção à fonte sonora (Eisenberg, 1964). Em segundo lugar, apresenta uma preferência por sons agudos (Cramer, 1987), demonstrando uma maior relação afetiva com elementos sonoros que se assemelhem às características maternas. Por esse motivo, instintivamente, os adultos tendem a usar um tom de voz mais agudo quando falam com recém-nascidos (vulgarmente designada pelo anglicismo *baby talk*).

No ecossistema sonoro do bebê, o ambiente acústico constitui-se como o catalisador da sua primeira forma de comunicação, e isso sucede através, não só dos sons fisiológicos referidos anteriormente (arrote, ar intestinal, ressonar, choro), como também através de sons de índole comportamental (como o riso, o grito e, novamente, o choro). A paisagem sonora comportamental do bebê é por ele utilizada para comunicar as suas emoções, e esta essência sonora é fundamental para a constituição precoce da individualidade e da subjetividade da sua personalidade individual (Anzieu, 1985). Tendo por base esta leitura proveniente das Ciências Naturais, observar-se-á de seguida, à luz da lente das Ciências da Comunicação, o papel do som na relação comunicativa entre o bebê e a entidade maternal.

Grande parte da comunicação sonora das emoções do bebê passa, naturalmente, pelo choro, tornando-se essa a sua primeira linguagem: "Chorar é a forma mais poderosa de comunicação ao dispor do bebê" (Brazelton, 1989). A semiótica do choro é um desafio à interpretação nas suas mais diversas manifestações sonoras. Brazelton & Sparrow (2003) distinguiram seis tipos de choro: dor, fome, fadiga, desconforto, aborrecimento e choro de fim de dia. O tom do choro é, portanto, passível de interpretação nesta busca pela causalidade. Nos seus mais distintos significados, o choro

pode ser codificado e avaliado de acordo com quatro principais indicadores: intensidade; duração; ritmo; e cadência. Cada bebê emite o choro de forma única, moldando a frequência e a modulação destes indicadores individualmente, implementando um sentido próprio ao seu principal canal de comunicação. O som do choro no bebê assume-se como "um dialeto", uma forma de falar, e é também uma forma de autorregulação, ou seja, de gerir as suas emoções e os seus saltos de desenvolvimento (Ferreira, 2015).

Ao longo destas etapas de desenvolvimento, o ecossistema sonoro sofre também uma rápida evolução. Até ao terceiro mês de vida, o balbucio replica uma exploração não-intencional das capacidades vocais do bebê, representando mais uma iniciativa de brincadeira do que uma intenção de comunicação. A partir dos três a quatro meses de vida, o som começa a ser usado com intencionalidade, primeiro através de breves fonemas que, posteriormente, evoluem para palavras e depois frases.

A aprendizagem da linguagem desenvolve-se a partir de um ato de repetição, um processo de *mimesis* da língua materna dos pais e cuidadores. Neste processo de aprendizagem sonora, é fundamental o papel de progenitores e cuidadores que, ao prover tempo ao diálogo e espaço à escuta, estimulam o desenrolar de processos acústicos numa reciprocidade do sistema áudio-fonético entre adultos e bebês a partir do qual se desenvolve a linguagem (Wolff, 1983).

Em geral, após o primeiro ano de vida, o desenvolvimento linguístico acelera-se, e a partir daí, o ambiente sonoro da primeira infância passa a ser pontuado por palavras soltas e pequenas frases. A aquisição de competências linguísticas transforma o ecossistema sonoro do bebê, menos pautado por sons vitais que carecem de interpretação, e, por conseguinte, mais semelhante ao dos adultos.

CONCLUSÃO: POR UM ARQUIVO SONORO DA INFÂNCIA

No contexto social, uma das perguntas mais recorrentemente elaboradas por quem contacta com um bebê em desenvolvimento linguístico é sobre a sua primeira palavra, denotando a importância desta fase evolutiva do bebê, alicerçada nos fonemas que a pouco e pouco se capacita a produzir. A primeira palavra do bebê edifica uma das memórias que normalmente permanece no registo oral da família. Contudo, na maior parte das famílias, os arquivos e registos dos primeiros anos de vida do bebê são fundamentalmente constituídos pela dimensão do *ikonos* materializada em álbuns fotográficos. As memórias sonoras acabam por ser transmitidas mais tarde por relato oral, mas raramente ficam registadas em arquivo. E no caso de se concretizar

esse registo, é dada primazia à primeira palavra, em detrimento de outros sons desprovidos de significados semânticos, como balbucios ou palreio.

Identificada a importância biológica e semiótica do som e seus significados, propõe-se a criação de um álbum sonoro do bebê, como forma de perpetuar os registos de memórias sonoras que permitam, no plano familiar, recordar os sons dos primeiros meses de vida, e no plano investigativo, mapear os sons mais frequentemente utilizados ao longo da primeira infância. Em termos empíricos, este álbum sonoro será constituído por gravações áudio dos sons emitidos pelo bebê ao longo das fases mais ativas do seu ciclo de crescimento, indicando a eventual passagem para o marco seguinte de desenvolvimento do bebê e da criança.

Nesta reflexão em torno do papel do som como ferramenta de sobrevivência da maternidade, é notável esta contradição entre a relevância do som na primeira infância e a inexistência de registos sonoros do bebê, ainda que, com frequência, o registo sonoro da primeira palavra permaneça na memória coletiva da família.

Como argumentado ao longo desta reflexão, para progenitores e cuidadores, a escuta ativa consiste numa estratégia vital para a compreensão do bebê numa fase pré-linguística. Contudo, a escuta deste tempo do qual os adultos não têm recordações individuais – apenas memória relatada – constitui também um fechar de ciclo: escutar o bebê despoleta a descoberta de quem fomos num tempo ausente da memória. Conhecer os marcos de desenvolvimento pelos quais qualquer adulto passou nos primeiros anos de vida e que se refletem na sua manifestação sonora através do choro, do riso, das onomatopeias, das palavras.

As memórias da primeira infância são, portanto, devolvidas aos progenitores através da observação do bebê e dos processos de comunicação com o bebê. No entanto, sem registo das memórias sonoras, perde-se a oportunidade de aceder à acústica do desenvolvimento infantil e da formação da personalidade. Por este motivo, propõe-se a iniciativa de criação de um álbum dos sons do bebê, em formato digital e potencialmente associado a um álbum de fotografias, para que a escuta ativa não seja apenas uma ferramenta de sobrevivência, mas também uma forma de autoconhecimento em momentos posteriores da vida humana.

REFERÊNCIAS

- Anzieu, D. (1985). Le Moi-Peau. *Enfance*, 39(4). 453-454. Retirado de www.persee.fr/doc/enfan_0013-7545_1986_num_39_4_2936_t1_0453_0000_3

- Borges, F. (2014). Recensão: Augusto, Carlos Alberto (2014). Sons e Silêncios da Paisagem Sonora Portuguesa. Lisboa: Fundação Francisco Manuel Dos Santos. *Media & Jornalismo*, 14(25), 145-148. Retirado de <http://fabricadesites.fcsh.unl.pt/polocicdigital/wp-content/uploads/sites/8/2017/03/FilomenaBorges.pdf>
- Brazelton, T. B. (1998). *O grande livro da criança*. Lisboa: Presença.
- Brazelton, T. B. & Sparrow, J. (2003). *3 a 6 anos – Momentos decisivos do desenvolvimento infantil. Guia para o desenvolvimento emocional, cognitivo e comportamental de seu filho*. Lisboa: Artmed Editora.
- Cramer, P. (1987). The development of defense mechanisms”. *Journal of Personality*, 55(4), 597-614. <https://doi.org/10.1111/j.1467-6494.1987.tb00454.x>
- Eisenberg, R. (1964). Auditory behavior in the human neonate: a preliminary report. *Journal of Speech and Hearing*, 7(3), 245-269. <https://doi.org/10.1044/jshr.0703.245>
- Ferreira, C. (2015). *Os bebés também querem dormir*. Lisboa: Matéria Prima.
- Muir & Field (1979). Infants’ orientation to lateral sounds from birth to three months. *Child Development*, 51(1), 295-298. <https://doi.org/10.2307/1129628>
- Schafer, R. M. (1994). *Our sonic environment and the soundscape: the tuning of the world*. Merrimac: Destiny Books.
- van de Rijt, H. & Plooi, F. (1992). *The wonder weeks*. Amesterdão: Kiddy World Publishing.
- Wolff, J. G. (1983). Language learning and cognitive economy. *First Language*, 4(11), 156. <https://doi.org/10.1177/014272378300401122>

Este texto é apoiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do Financiamento Plurianual do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade 2020-2023 (que integra a parcela de financiamento base com a referência UIDB/00736/2020).

Citação:

Alves, T. C. (2020). “Gugu-dadá” e outros sons: o ecossistema sonoro do bebé em isolamento acústico. In M. Oliveira, A. Sá & P. Portela (Eds.), *Escutar. Sentir. Guardar - Atas do I Encontro Online Audire* (pp. 29-35). Braga: CECS.

JOÃO N. S. ALMEIDA
nsalmeidajoao@gmail.com
Universidade de Lisboa (Portugal)

ECOLOGIA SONORA E ECOLOGIA AMBIENTAL

RESUMO

O conceito de “ecologia”, importado das Ciências Naturais, parece adquirir contornos diferentes quando usado no contexto do som, da memória dos sons e do conservadorismo acústico. Se uma abordagem ambientalista ao meio físico envolve preocupações ecológicas com a sustentabilidade das condições naturais em que o meio ambiente existe, no caso da ecologia sonora o mesmo princípio pode aplicar-se tanto às paisagens acústicas naturais como às artificiais: no universo dos sons, umas são tão importantes como as outras, e a preocupação da sustentabilidade pode aplicar-se a ambos os casos. Assim, a presente exposição pretende ajudar a determinar como, na ausência do binómio natural/artificial, se podem estabelecer critérios de conservadorismo e sustentabilidade para as paisagens sonoras, e também perceber se essa sustentabilidade é tão importante como no caso do ambientalismo ecológico.

PALAVRAS-CHAVE

ecologia sonora; sustentabilidade; paisagens sonoras

Existe uma aparente confusão terminológica nesta área de interesse a que chamamos de paisagens sonoras, ou *soundscapes*, mas isto não é de todo negativo. Estes registos sonoros têm um carácter único, e uma variedade enorme de possíveis interpretações que é derivada, em parte, de uma identidade conceptual ambígua que frequentemente oscila entre a experiência estética e o conservadorismo documental. A ausência de uma área de estudo específica para este tipo de material tão específico tornou comum a necessidade de adaptar conceitos advindos das Ciências Naturais, como

soundscape, *soundmark*, e a criação de conceitos compostos como “geofonia”, “biofonia” ou “antropofonia”. Apesar disso, a definição de paisagem sonora, em si, enquanto objeto concreto, não parece ser muito complicada: esta é constituída por qualquer registo do som ambiente de determinado espaço, desde que realizado durante um considerável período de tempo. Este é, portanto, um documento que tende para a pulverização dos elementos acústicos e para a dispersão da atenção do ouvinte, não se focando tanto na singularidade de cada objeto sonoro específico, assemelhando-se mais a uma escuta de ruído de fundo (Bull, 2019).

Mais complicado do que essa definição, ou do que a discussão sobre em que área conceptual se integram essas peças, poderá ser a delimitação dos critérios que presidam à criação de uma paisagem sonora artificial, assim como, já que o género se inclui nas categorias estéticas musicais, saber o que serão composições musicais do tipo das paisagens sonoras ou influenciadas por paisagens sonoras (Truax, 2008). Aquilo a que durante muito tempo se chamou, não erradamente mas apenas de forma imprecisa, música ambiente, provinha mais de uma estética sonora low-fi e da adaptação de estruturas musicais correntes à ideia de ruído de fundo. Isto é o contrário do que se passa na forma da *soundscape*, que parte da constituição natural do ruído de fundo, determinada apenas por condicionantes físicas, e força a teoria musical a interpretá-las enquanto composições.

Em suma, fazendo já parte de uma tradição com cerca de 70 anos de prática – embora possamos considerar que teve origem nos primeiros registos sonoros que foram feitos – e existindo desde há cerca de 30 anos como categoria musical autónoma devidamente estabelecida, a forma musical da *soundscape* – que, enquanto composição, ainda autoral mas de um minimalista muito incisivo no que toca ao papel do compositor/autor/intérprete – é uma refrescante expressão artística no complexo mundo da pós-tonalidade que domina o panorama musical no ocidente deste finais do século XIX.

Mas ainda mais problemática do que a definição do seu género musical – ou antropológico, se nos focarmos no aspeto documental – parece ser a inviabilidade de muitos conceitos com que opera, importados das Ciências Naturais, que é alimentada pela confusão terminológica que referimos. Alguns destes conceitos parecem ser específicos a certos quadros epistemológicos e ideológicos relacionados com a ideia de natureza. O conceito de “ecologia”, por exemplo, está mais ligado à área da preservação ambiental, por sua parte alicerçada em conceitos também difusos – como ecossistema, ou equilíbrio ecológico – cuja discussão acerca do

seu uso nas Ciências Naturais não tem lugar aqui. O que importa discutir é como estes termos parecem adquirir contornos diferentes quando usados no contexto do som, da memória dos sons e do conservadorismo acústico, o que pode levantar ambiguidades terminológicas e conceptuais. Assim, a presente exposição pretende ajudar a determinar como, na ausência de uma distinção clara no binómio natural/artificial, se podem estabelecer critérios de conservadorismo e sustentabilidade para as paisagens sonoras, e também perceber se essa sustentabilidade é tão importante ou se processa nos mesmos termos como no caso do ambientalismo ecológico.

Em primeiro lugar, não é certo que a perecibilidade do meio ambiente que dá origem à paisagem, sonora entendida apenas na sua vertente acústica, tenha consequências para a apreciação estética da mesma; cremos ser possível, por exemplo, uma paisagem ecologicamente árida ser muito mais interessante, enquanto composição musical do que uma paisagem ecologicamente virtuosa. Além disso, não sabemos se cabe na vertente documental das paisagens sonoras a mesma preocupação de sustentabilidade que preside ao que entendemos por ecologia e por ambientalismo, embora caiba seguramente uma preocupação de conservadorismo acústico, na medida em que o registo sonoro possui valor intrínseco enquanto tal; mas uma agenda explícita de sustentabilidade, com ramificações políticas, não parece necessária àquilo que concebamos como ecologia sonora – e estes são modos de usar o termo também um pouco difusos.

Em segundo lugar, é importante notar que a paisagem sonora parece sempre dominada por esta disputa entre dois critérios que determinam a sua constituição e a sua função. São duas identidades, uma delas tendencialmente centrípeta, e outra centrífuga; e, sob certos pontos de vista, parece frequente a vitória da vertente centrípeta, a identidade estética, pelo menos a nível de uma funcionalidade decisiva. Enquanto que o carácter documental da *soundscape* frequentemente dissolve a sua importância acústica em territórios sociopolíticos exteriores à sua própria constituição, a vertente estética mantém-nos sempre em aberto. Numa primeira interpretação, parece claro que essa sustentabilidade, no panorama exclusivamente acústico, não se alarga necessariamente à preocupação com as suas origens; a ecologia sonora pode perfeitamente dar-se por satisfeita com o conservadorismo implícito no registo sonoro, e não se alargar para considerações sobre o conservadorismo do meio físico/táctil/visual que dá origem à paisagem sonora – se é que tal separação entre conservadorismo acústico e conservadorismo quanto à fonte da acústica pode ser claramente feita. À primeira vista, como disse, a separação dessas preocupações parece ser possível.

Parece assim evidente que essa vertente do ambientalismo, comprometida com mudanças no mundo social e político, não tem nenhum paralelo evidente na ecologia sonora. Se uma abordagem ambientalista ao meio físico se compromete com uma agenda transformadora das condições em que tal equilíbrio existe, no caso da ecologia sonora o caso é diferente, já que o mesmo princípio de conservadorismo pode aplicar-se tanto às paisagens acústicas naturais como às artificiais: no universo dos sons, umas são tão importantes como as outras, e a preocupação da sustentabilidade pode aplicar-se a ambos os casos. Usando um exemplo concreto, um derrame de óleo no mar requer do ambientalismo ecológico uma ação reparadora, mas a existência de uma paisagem sonora eventualmente dependente desse derrame de óleo (o exemplo não é o melhor, dado que a produção acústica de tal acidente não é significativa) pode exigir uma preocupação de preservação ambiental não do estado original, mas do estado de potencial desequilíbrio recém-criado, o que, para todos os efeitos, já não se assemelha de todo a uma preservação ambiental no sentido clássico.

Alguns autores tentam ilustrar como existem exemplos de usos ambientalistas de registos sonoros, mas esta não parece ser a regra (Michael, 2011); o argumento de que a sensibilização estética provocada pelo registo sonoro tem uma consequência ética também não parece forte (Westerkamp, 2002); outros creem que a atenção ao som poderá levar simplesmente a uma reconfiguração da preocupação ambientalista (Chattopadhyay, 2012). Mas, evidentemente, este relativismo quanto à preocupação da paisagem sonora com as suas origens físicas é uma postura socialmente descomprometida que está mais evidente na vertente estética da *soundscape*, mas que apesar disso também é concebível na vertente documental.

É certo que a maior parte das correntes explicitamente documentais das paisagens sonoras, como aquelas em que se especializam autores de renome como Murray Schafer e Barry Truax, tendem a focar-se na preservação de registos, com uma preocupação subjacente sobre a possibilidade de essas paisagens sonoras poderem estar em vias de extinção – e isto parece uma herança muito literal das preocupações tradicionais do conservadorismo ambiental. Apesar disso, não é evidente que o conceito de sustentabilidade, quando aplicado às paisagens sonoras, se resuma à preservação do registo acústico ou se está também pressuposta alguma preocupação quanto à sua sustentabilidade física diacronicamente entendida, à semelhança da agenda ambientalista, mas tende a pensar-se que não. O que é também curioso é que mesmo uma leitura que centre a questão da ecologia sonora apenas no registo e não na sustentabilidade – e, portanto,

semi-ecológica, pró-documental – parece ser dominada por um primado da estética. O próprio registo, por si só, constitui a priori aquela mimese platónica três vezes distante da realidade que favorece a experiência estética, de forma superior à experiência localmente vivida; e isto, evidentemente, leva a importância do registo acústico para esse território, distanciando-o do carácter sociopolítico da vertente documental.

Parece claro que a audição de um registo ambientalmente destrutivo levanta menos alarmes, já que convoca um conjunto de disposições epistémicas diferentes, do que a visão de um cenário de catástrofe ambiental. A diferença talvez resida nos sentidos que são mais centrais em cada uma das atividades; no caso da preservação ambiental, a experiência visual e táctil é claramente mais dominante, e dela decorre muito mais naturalmente uma interpretação de relações causa-efeito do que no caso da preservação ambiental acústica, de onde não retiramos com tanta facilidade essa interpretação¹.

Assim, é difícil obter uma noção clara de ecologia, no seu sentido ortodoxo, aplicada ao sistema de relações que interpretamos do mundo acústico: nesse mundo, não estão perceptíveis as categorias conceptuais que nos permitem descrever o que é um sistema, o que são relações de causalidade, ou sequer o que são objetos no sentido clássico. Isto permite à *soundscape* existir num território epistemológico e moral ligeiramente paralelo mas com características diferentes da paisagem visual ou do ecossistema biológico no sentido ortodoxo: dado que não está tão limitada pelas categorias que dominam o nosso conhecimento, é mais conceptualmente aventureira, mas, por outro lado, isso deixa-a mais desfalcada quanto à solidez das suas premissas, quer enquanto território conceptual independente, quer enquanto sistema, com os seus objetos próprios. Alguns autores tentaram descrever um funcionamento próprio de causalidade e associação dentro de um universo exclusivamente acústico, mas parecem ficar sempre aquém de um sistema credível, sendo sempre mais ou menos evidentes as referências primariamente visuais (Cox, 1999).

Em conclusão, podemos apontar que uma severa confusão de conceitos pode estar aqui presente, mas dessa confusão não resultar nada de particularmente pernicioso. A paisagem sonora, conforme é hoje praticada, quer na vertente assumidamente documental ou estética, existe num território extra-moral que é derivado do campo cognitivo ligado ao universo acústico. Dado que esse campo não implica uma percepção de causalidade

¹ A este respeito, é recomendada a leitura de Gibson (1974), pois aponta várias formas de entender o universo cognitivo a partir do universo visual.

– pelo menos não de modo tão incisivo como no universo visual e tátil –, isto facilita a sua existência privilegiada no universo da expressão estética, ao mesmo tempo que lhe permite ter um importante caráter documental que está, também, blindado contra as preocupações éticas da ecologia física, de que inicialmente depende. A paisagem sonora mantém-se, assim, no território de uma ecologia sonora que pode perfeitamente ser descrita, como tentámos fazer, em termos independentes da ecologia ambientalista.

REFERÊNCIAS

- Bull, M. (Ed.). (2019). *The Routledge companion to sound studies*. Londres/Nova Iorque: Routledge.
- Chattopadhyay, B. (2012). Sonic menageries: composing the sound of place. *Organised Sound*, 17, 223-229. <https://doi.org/10.1017/S1355771811000422>
- Cox, A. (1999). *The metaphoric logic of musical motion and space*. Oregon: University of Oregon.
- Gibson, J. J. (1974). *The perception of the visual world*. Westport, Conn: Greenwood Press.
- Michael, D. (2011). Toward a dark nature recording. *Organised Sound*, 16(3), 206-210. <https://doi.org/10.1017/S1355771811000203>
- Truax, B. (2008). Soundscape composition as global music: electroacoustic music as soundscape. *Organised Sound*, 13(2), 103-109. <https://doi.org/10.1017/S1355771808000149>
- Westerkamp, H. (2002). Linking soundscape composition and acoustic ecology. *Organised Sound*, 7(1), 51-56. <https://doi.org/10.1017/S1355771802001085>

Citação:

Almeida, J.N.S. (2020). Ecologia sonora e ecologia ambiental. In M. Oliveira, A. Sá & P. Portela (Eds.), *Escutar. Sentir. Guardar - Atas do I Encontro Online Audire* (pp. 36-41). Braga: CECS.

EXPRESSIONS SONORAS 

ÁLVARO BUFARAH JÚNIOR

abufarah@uol.com.br

Grupo de Investigação em Rádio, Fonografia e Áudio (Girafa/CNPq - Brasil)

REFLEXÃO SOBRE AS MUDANÇAS NA LINGUAGEM DO RADIOJORNALISMO BRASILEIRO APÓS A CHEGADA DA INTERNET

RESUMO

O meio rádio teve suas características ampliadas e potencializadas pela internet, possibilitando uma diferenciação de seus conteúdos por meio da agregação de vídeos, imagens, gráficos, etc. Neste contexto o radiojornalismo foi favorecido por novos recursos técnicos e de linguagem que possibilitaram uma melhor adequação do conteúdo ao público, que passou a ter mais poder de escolha. Este texto busca refletir sobre as alterações de linguagem do radiojornalismo brasileiro, comparando os perfis dos textos dos programas antes e depois do advento da Internet, baseado em uma pesquisa bibliográfica exploratória que utiliza alguns dos principais teóricos do jornalismo radiofônico e da linguística.

PALAVRAS-CHAVE

radiojornalismo; discurso; narrativa; internet; notícia

A NOTÍCIA NO RÁDIO: HISTÓRIAS DO COTIDIANO

Para Lage (2005), o que caracteriza o texto jornalístico e o que o diferencia dos demais é o volume de informações factuais resultantes da apuração e dos tratamentos, que têm por objetivo informar e não convencer dos dados. O autor complementa que a base do texto jornalístico é a notícia que é a exposição de um ou mais fatos novos ou desconhecidos do mesmo evento, com suas circunstâncias. Neiva (2013, p. 401) conceitua esse fato como o “relato de fatos e acontecimentos, recentes ou atuais, ocorridos no país ou no mundo, veiculado em um meio de comunicação e o assunto tema deste relato”. Muitos autores utilizam o conceito de notícia como sinônimo de informação, porém, devemos diferenciar ambos

os conceitos. Para este estudo, utilizaremos a definição de Neiva (2013, p. 205), para quem a informação é “conhecimento ou fato de interesse geral, tornado do conhecimento público ao ser divulgado pelos meios de comunicação”. Portanto, podemos afirmar, com base nos conceitos expostos, que a notícia contém informações necessárias para serem apresentadas ao público, sendo ela o conteúdo produzido, editado e entregue ao consumidor.

O meio radiofônico encontrou no gênero jornalístico um dos seus pilares para a programação (música-esportes-notícias); isso pode ser verificado pelo fato de no processo de segmentação das emissoras terem sido criadas algumas especializadas em informação. No entanto, todos os gêneros estão baseados na mesma estrutura narrativa originada nas limitações técnicas do meio.

Meditich (1999) propõe uma abordagem diferenciada para o discurso do radiojornalismo, em que afirma que a notícia no meio radiofônico não transmite apenas a realidade, mas cria a representação sobre ela, em que se manifestam não apenas o referencial de realidade, como também a subjetividade de seus produtores e a intersubjetividade de sua inserção social, idiosincrasias pessoais, valores e saberes profissionais, constrangimentos e orientações organizacionais, fixações espaço-temporais “rotinizadas”, condicionamentos técnicos e tecnológicos, injunções econômicas e políticas, e determinações históricas e culturais que estabelecem as possibilidades e os limites de abordagem da realidade operada pela rádio informativa.

Para Meditsch (1999), a forma do discurso no meio rádio tem como padrão diferencial o suporte material auditivo e sua condição de invisibilidade, que estabelecem características únicas ao formato da linguagem que, por sua vez, teve seu uso condicionado devido a limitações do meio e a adaptações trazidas do jornalismo impresso (antecessor do rádio na linha histórica de desenvolvimento dos meios). O pesquisador complementa afirmando que o gênero não ocorre no discurso, mas através dele, na interação social por ele possibilitada, uma vez que o conteúdo da informação radiofônica é condicionado intersubjetivamente pelo emissor e pela audiência (auditório) a que se destina, e a amplitude dessa audiência e sua posição social também condicionam a forma de construção da realidade da mensagem informativa radiofônica.

Para Angel Faus Belau (1981, p. 169), o produto sonoro radiofônico vai além das estruturas condicionantes do programa inserido na programação de uma emissora, para assumir uma dimensão ampla, marcada pela intencionalidade da produção de um conteúdo específico que condiciona

a mensagem a ser enviada. Dessa forma, esse produto diferencia-se pelos seus atributos técnicos e psicológicos dentro do espectro das comunicações humanas.

No radiojornalismo, os textos (estruturados em roteiros) são produzidos para o melhor entendimento do público. Para tanto, o uso da voz e de outros recursos sonoros são fundamentais. No rádio, os elementos que “carregam” e organizam a informação são a voz, a oralidade, conjugada a outros signos sonoros (ruído, música), e o silêncio. A palavra propõe o conteúdo do fato transmitido, enquanto o ruído, a música e o silêncio ambientam e oferecem ao ouvinte a sensorialidade; isto é, são responsáveis por “transportar” o receptor ao “clima”, ao cenário do acontecimento, proporcionando a chamada criação de imagens mentais, tão faladas quando o objeto de estudo é o meio de comunicação rádio analógico. Quando sonoplastia e texto entram em equivalência, um traço da materialidade da palavra é emprestado à sonoplastia e vice-versa. Trata-se da transmutação do verbal em sonoplastia (efeito sonoro e trilha) e da sonoplastia em verbal em um processo de equivalência e justaposição de sentidos, em que paralelismo e simultaneidade se equilibram (Silva, 1999, p. 81).

Armand Balsebre (2000, p. 27) define o sistema semiótico radiofônico como um conjunto de formas sonoras e não sonoras representadas por sistemas expressivos da palavra, da música, dos efeitos sonoros e do silêncio, cuja significação vem determinada pelo funcionamento conjunto desses recursos na recepção sonora e imaginativa-visual dos ouvintes.

○ TEMPO DA FALA E O DA ESCRITA NO RADIOJORNALISMO

Diana Luz Pessoa de Barros (2001) apresenta uma linha de estudos coerente e auxiliar a esses conceitos, uma vez que analisa a escrita e a fala como sistemas cognitivos complementares, e não paralelos ou concorrentes. A pesquisadora examina as duas modalidades pela perspectiva de uma organização textual-discursiva em que há graus ou posições intermediárias de variações entre os polos. Dessa forma, afirma que os textos falados e escritos têm papéis diferentes nas sociedades que servem, e ambos constroem sentidos em modos diversos, com estratégias e procedimentos diferentes ou preferenciais. Para tanto, as posições intermediárias entre fala e escrita também são outras formas de produzir sentido nos discursos.

Barros analisa as características temporais, espaciais, actoriais do discurso falado/escrito e os traços de oralidade e sincretismo da expressão – conjuntos de elementos utilizados em várias pesquisas como

diferenciadores das modalidades (fala e escrita). Com relação ao aspecto temporal, devemos salientar que na fala a elaboração e produção coincidem, enquanto na escrita há dois momentos diferentes: o primeiro em que se elabora o texto, e o segundo em que ele é efetivamente produzido. Esse contexto indica que a concomitância ou não da elaboração e produção decorrem de três características: planejamento e não planejamento, ausência e presença de marcas de formulação e de reformulação e ainda, continuidade versus descontinuidade. Assim, separam-se: a escrita planejada antes de sua realização não apresenta marcas de formulação e de reformulação e suas unidades duram mais do ponto de vista da dimensão e da complexidade; e fala, não planejada antecipadamente, apresenta traços de formulação e de reelaboração que assumem diferentes papéis na interação verbal e ocorre de forma fragmentada em “jatos ou borbotões” (Barros, 2001, p. 61).

Ao aplicarmos esses conceitos aos meios de comunicação, podemos entender que as notícias apresentadas (faladas) nos jornais de televisão e no rádio são planejadas antecipadamente por meio de textos escritos, que praticamente serão lidos com pequenas mudanças no momento de sua realização. Para que isso ocorra, o texto é estruturado de forma mais entrecortada, com unidades menores e menos complexas para facilitar o entendimento. Porém, com o uso de novos recursos tecnológicos trazidos pela revolução da informação, os textos dos meios eletrônicos passaram a ser construídos com menos tempo de apuração, sendo muitas vezes improvisados pelos apresentadores que leem e interpretam os conteúdos apresentados pelas redes sociais, agências de notícias e outros canais noticiosos disponíveis no ambiente online.

De toda forma, a base de produção dos noticiosos ainda é o levantamento de dados com entrevista, que têm diferentes graus de planejamento, como a preparação da pauta, a entrevista propriamente dita e a edição. Com o plano feito previamente, a entrevista tem menos marcas de elaboração e reelaboração. Contudo, há modificações na edição da fala para a escrita, uma vez que o editor altera a estrutura do conteúdo retirando hesitações e as características entrecortadas da fala que foi gravada para ser veiculada.

Devemos somar a essas características as diferenças do espaço, uma vez que as falas pressupõem um contado direto em um tempo determinado, em que as partes envolvidas utilizam recursos de expressão como gestos, expressões faciais e corporais, além de entonações das vozes. Já no texto escrito temos o destinador e destinatário centrados no mesmo espaço. Assim, o emissor lança mão de outros recursos de linguagem para complementar sua mensagem (por exemplo: falou bravo!). Portanto, não

é possível assumirmos que os discursos falados e escritos produzam os mesmos efeitos de sentido. Há diferentes posições relativas ao espaço do discurso que decorrem de textos diferentes, que empregam recursos e estratégias linguísticas-discursivas diversas para assegurar a comunicação e a interação entre os sujeitos envolvidos.

Outro fator diferencial é o ator na fala e na escrita, pois este é o sujeito que assume papéis na organização narrativa do discurso, investidos da categoria de pessoa e preenchidos por temas e/ou figuras. Além das diferenças já reconhecidas de “falantes e ouvintes” e “escritores e leitores”, temos de colocar nesse contexto temas e figuras diferentes relacionadas aos recursos distintos de expressão (sonoridade e visualidade).

Elementos que também distinguem os atores da fala e da escrita dizem respeito aos papéis narrativos que cumprem e ao investimento na categoria de pessoas. Resultantes desses conceitos, temos alguns dos traços mais comuns de individualização da fala e da escrita: a construção coletiva do texto em pelo menos duas vozes ou a quatro mãos e a alternância de papéis entre falantes e ouvintes versus a construção individual do texto (ou de uma voz) e a ausência de alternância de papéis (escritor/leitor). No meio rádio, desde seus primeiros programas, podemos registrar a participação popular por meio de telefonemas, cartas, concursos, programas de auditório, etc. Ou seja, os programas radiofônicos, incluindo os jornalísticos, buscam promover essa alternância de papéis, e, após o processo de digitalização dos conteúdos, essa variação ficou mais nítida com o uso das redes sociais.

Também temos a aproximação versus o distanciamento da enunciação dando o efeito de imparcialidade ou parcialidade, dependendo da aproximação ou distanciamento do enunciatório para com o discurso. Esse recurso é a base da tentativa de dar credibilidade ao texto jornalístico, em que o autor se posiciona de forma a criar um distanciamento linguístico dos fatos para parecer isento em sua narrativa.

Cabe destacar outro elemento importante, que é a descontração versus a formalidade, recursos que derivam do uso do vocabulário empregado para dar efeitos diferentes (intimidade, aproximação, imparcialidade, verdade, etc.). Esse é outro elemento discursivo facilmente reconhecido nas programações radiofônicas, pois o rádio busca identificação maior com os ouvintes por meio de uma linguagem mais próxima da “falada”, são aceitos alguns desvios da língua culta a pretexto de facilitar o entendimento dos receptores. O último traço apontado por Barros (2001) é a simetria ou a assimetria dos papéis dos atores no discurso, devendo ser desdobrados em três tipos: papéis convencionais, sociais e pessoais.

Os procedimentos do discurso constroem diferentes papéis convencionais para os atores (entrevistador/entrevistado; expositor/debatedor; escritor/leitor, etc.) e sociais, com ou sem desequilíbrios (professor/aluno; patrão/empregado; amigo/amigo, etc.), e diferentes papéis pessoais ou estilos, de modo a conduzir a interação (escolha de tópicos, manutenção ou não de turnos, etc.) (Barros, 2001). Esses papéis podem ser identificados nos conteúdos jornalísticos a partir da leitura simples dos posicionamentos discursivos apresentados nas matérias, entrevistas, citações de informações, etc. veiculadas em uma emissora jornalística. Porém, com o uso das redes sociais e os impactos das tecnologias de informação e comunicação no meio radiofônico, podemos perceber que esta alternância de papéis se intensificou, pois o jornalista busca apresentar-se, cada vez mais, com aquele que se “coloca no lugar do outro”, no caso o ouvinte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Cabe destacar que a distinção rígida entre fala e escrita não se sustenta do ponto de vista dos atores, assim como no espaço e no tempo, levando a considerarmos posições intermediárias em todos os aspectos mencionados. Em suma, podemos indicar que língua e fala são definidas por um conjunto de elementos que, muitas vezes, não estão presentes nos usos linguísticos; o que se tem de fato são posições intermediárias entre a “língua” e a “fala”, estabelecendo assim modos e formas diversas de produzir sentidos e de constituir relações entre os sujeitos, situação que pode ser registrada ao avaliarmos as diversas formas (entonação, linguagem, locução, etc.) apresentadas, se compararmos a divulgação de uma mesma notícia por programas diferentes, em emissoras distintas. Os produtores de conteúdo buscam adaptar seus textos às características de suas audiências, levando a uma variação linguística diversificada ao narrarem o mesmo fato.

A estrutura do texto locutado, no meio rádio, era baseada no roteiro impresso em laudas. A linguagem era de um texto escrito para ser “falado” pelos apresentadores de tal forma a lembrar a interação de uma conversa. Para tanto, o texto era composto com marcas do discurso de um diálogo em tempo real do locutor com os ouvintes. Com o impacto das tecnologias de comunicação, a linguagem passou a ser menos lida e mais improvisada em uma conversa entre o apresentador e os ouvintes, baseadas nos materiais que são acessados na internet ou na *newsroom* da emissora pelo jornalista no estúdio.

O efeito de imparcialidade ou parcialidade, dependendo da aproximação ou distanciamento do enunciatário para com o discurso, ainda é a

base da tentativa de dar credibilidade ao texto jornalístico, em que o autor se posiciona de forma a criar um distanciamento linguístico dos fatos para parecer isento em sua narrativa. Com o uso das redes sociais deslocamos o sentido de verdade, que antes estava nas falas das fontes (especialistas, pesquisadores, testemunhas etc.) e dos repórteres, para as múltiplas vozes que ressoam pelo WhatsApp e demais redes sociais.

Podemos afirmar que o discurso do radiojornalismo mudou para agregar novas vozes, mas mantém o controle ideológico e operacional dos processos de veiculação. Como resultado, as narrativas dos radiojornais foram deslocadas para uma nova estrutura de modulação mais próxima da fala de improviso, distanciando-se da fala estruturada nos roteiros, escrita para ser verbalizada pelos locutores. Esse processo adequa-se melhor à torrente de informações que chegam aos monitores computacionais dos apresentadores a cada minuto, impossibilitando a reestruturação das notícias em roteiros previamente organizados e minuciosamente trabalhados para terem uma ordem de apresentação justificada pela priorização das informações em blocos de editorias. Após a introdução dos novos conceitos de comunicação baseados na digitalização, os temas são escolhidos pela relevância momentânea, sendo possível o surgimento, nos minutos seguintes, de outros acontecimentos mais interessantes para serem veiculados.

A caracterização desse processo de produção está na articulação das informações seguindo a lógica de prioridades dos sites das agências de notícias na web. Os demais meios de comunicação passaram a interagir com esse novo tempo de publicação, deixando de lado a checagem dos dados, algo que era fundamental nos antigos radiojornais. A velocidade de veiculação precede a natureza dos próprios fatos narrados.

Com o pretexto da velocidade, alteramos as narrativas jornalísticas no rádio buscando maior audiência, mas fragilizamos os processos de apuração das informações. Ao somarmos isso a uma linguagem mais informal e focada em nichos de audiência, temos uma nova realidade, com narrativas enxutas, construídas de forma rápida e não reflexiva, dando status de verdade a informações produzidas por desconhecidos em condições também pouco ortodoxas. Com isso, tendemos a ampliar a interação com os ouvintes, perdendo a qualidade dos dados apresentados, alterando os conceitos basais do radiojornalismo como um produto sociocultural diferenciado, apresentado por Meditsch (1999). Por outro lado, estes processos apoiados na tecnologia são uma realidade e precisam ser mais bem entendidos para que possam ser mais bem empregados nas emissoras de radiojornalismo.

REFERÊNCIAS

- Balsebre, A. (1994). *El lenguaje radiofónico*. Madrid: Cátedra.
- Barros, D. L. P. (2001). Entre a fala e a escrita: algumas reflexões sobre as posições intermediárias. In D. Petri (Ed.). *Fala e escrita em questão* (pp. 57-77). São Paulo: USP
- Faus Belau, A. (1981). *La radio, introducción a um médio desconocido*. Madrid: Editora Latina.
- Lage, N. (2005). *Teoria e técnica do texto jornalístico*. Rio de Janeiro: Elsevier.
- Meditsch, E. (1999). *A rádio na era da informação*. Coimbra: Minerva Editora.
- Neiva, E. (2013). *Dicionário Houaiss de comunicação e multimídia*. São Paulo: Publifolha: Instituto Antonio Houaiss.
- Silva, J. L. de O. A. da. (1999). *Rádio: oralidade mediatizada: o spot e os elementos da linguagem radiofônica*. São Paulo: Annablume.

Citação:

Júnior, A. B. (2020). Reflexão sobre as mudanças na linguagem do radiojornalismo brasileiro após a chegada da Internet . In M. Oliveira, A. Sá & P. Portela (Eds.), *Escutar. Sentir. Guardar - Atas do I Encontro Online Audire* (pp. 43-50). Braga: CECS.

RITA CURVELO
ritacurvelo@ucp.pt
Universidade Católica Portuguesa (Portugal)

A RÁDIO E O SOM DO SILÊNCIO

RESUMO

Entende-se erradamente que, sendo a rádio um meio sonoro, o silêncio não tem lugar na narração da história. Nesta aceção simplista, ele é percecionado como um vazio na linguagem, contrastando com a fala, prova clara e suficiente do ato de comunicar. No entanto, o silêncio é um elemento fundamental para a apresentação e a compreensão de um texto em rádio, na medida em que a ausência de som também é ouvida, encerrando em si um significado. Face à palavra, à música e aos efeitos sonoros, o silêncio é, todavia, o menos estudado, não merecendo as suas possíveis funções na narração radiofónica mais do que algumas referências pontuais em subcapítulos de livros ou em pequenos artigos académicos. O presente texto pretende suprir esta escassez, partindo de uma revisão das teorias de investigadores do meio rádio com o objetivo de evidenciar a relevância do silêncio e das pausas num tempo em que o excesso de informação parece temer a ausência de palavras.

PALAVRAS-CHAVE

rádio; silêncio; som

A PRESENÇA DO SILÊNCIO NAS ARTES PERFORMATIVAS

O silêncio tem sido um tema recorrente na literatura, no teatro, na música, no cinema, na linguística, na literatura, na semiótica ou na psicologia. São vários os autores que evidenciam o seu valor e a sua carga simbólica e significativa. Na rádio, porém, apesar de este estar presente a cada momento, não só é pouco estudado, como geralmente resumido a uma pausa respiratória do locutor ou a um ruído quando percecionado como “branca” pelo ouvinte. Ao invés, a importância ou menção ao silêncio nas

artes performativas tem sido uma constante, como comprovam alguns dos exemplos que serão elencados de seguida.

Optou-se por fazer um levantamento de estudos ou eventos sobre a importância atribuída ao silêncio nas artes performativas, e não de outros campos de conhecimento que se dedicaram ao tema, por já existirem publicações exaustivas sobre o assunto, entendendo-se que a música e o teatro estão mais presentes na rádio: a música enquanto presença assídua e critério de formatação (rádios musicais), o teatro pelo seu elogio da voz em palco, e pela carga silenciosa que pontua o discurso das suas personagens (dois fatores sempre presentes no meio sonoro).

No campo da música, e ainda no século XVIII, Mozart afirmava que “a música não está nas notas, mas no silêncio intermédio”. O compositor evidenciava com esta frase que o silêncio entre as notas – o descanso, a respiração, as pausas – era tão importante para o trabalho do compositor e do executante artístico quanto as notas de uma pauta. O silêncio assumia, deste modo, um poder de contraste quando articulado com o som das notas.

A ausência de palavras está presente também nos filmes de Chaplin ou Buster Keaton, tendo inspirado o mímico Marcel Marceau e a criação, no pós-guerra, da sua personagem Bip, o palhaço de cara branca, casaco às risas e chapéu de seda, que nada diz, mas que tudo transmite através do seu diálogo gestual com borboletas, leões, navios ou comboios. A pantomima de Marceau elevou o silêncio ao patamar de discurso artístico, sendo o mimo reconhecido por ter criado o conceito de “arte do silêncio” com os seus gritos silenciosos que, para o artista, são entendidos como “uma linguagem universal que, tal como a música, não conhece fronteiras nem nacionalidades” (Marceau, 1997).

Já nos anos 50 do século XX, o experimentalista John Cage voltaria a sublinhar a relevância do silêncio, ao apresentar o revolucionário “Untitled event”, mais conhecido como 4 minutos e 33 segundos, uma peça com três andamentos, onde reinavam o silêncio instrumental, a ausência de notas ou acordes, apenas se ouvindo a tosse e a respiração dos espetadores: foram quatro minutos e trinta e três segundos em que um pianista, sentado em frente ao seu piano, não tocou absolutamente nada, limitando-se a abrir e fechar a tampa do teclado três vezes, cada qual assinalando o início de um andamento. Com esta obra, Cage encorajou o público do “Untitled event” a ouvir os sons à sua volta, elevando o ruído ao patamar de peça musical, já que os sons produzidos pela audiência formaram eles próprios uma narrativa musical, ainda que pouco convencional.

Anos depois, Cage seria evocado de forma ostensiva em “Two minutes silence”, de John Lennon e Yoko Ono, numa faixa do disco *Unfinished*

music n. 2: life with the lions, editado de 1969. Aqui puderam ouvir-se dois minutos de silêncio, simbolizando a dor da perda de um filho, dado que na faixa anterior – “Baby’s heartbeat” – podia escutar-se o ainda pungente coração do bebé que perderam.

Também nos anos 1960, a canção “The sound of silence”, de Paul Simon e Art Garfunkel, escrita pelo primeiro, voltaria a reclamar o protagonismo do silêncio, ainda que sob uma outra perspetiva – não através do recurso ao próprio silêncio, como o havia feito John Cage ou Lennon – mas com versos que o evocam (ou criticam) no final de cada estrofe: “Within the sound of silence”, “And touched the sound of silence”, “Disturb the sound of silence”, “And echoed in the wells of silence”, “And whispered in the sounds of silence”. Questionado sobre a mensagem da canção, Paul Simon referiu numa entrevista que esta pretendia ser uma crítica social à falta de comunicação, a constatação de uma alienação geral da sociedade em que as pessoas “ouvem mas não escutam”, “falam mas não explicam”, revelando um pensamento vazio, semelhante a um silêncio que atordoia. Na canção, o “silêncio” é sentido como um cancro (“silence like a cancer grows”), devendo ser combatido. O silêncio não é aqui evocado do ponto de vista literal, mas antes como uma metáfora para um estado de alma, de apatia. Ao longo de toda a canção, o silêncio é o mais recorrente argumento, é o ruído na comunicação entre as pessoas, o silêncio fala mais alto e faz barulho.

Nos anos 1990, a canção “Enjoy the silence”, dos Depeche Mode veio, pelo contrário, defender o silêncio enquanto arma contra as palavras que ferem, que magoam: “Words like violence / Break the silence / Come crashing in / Into my little world (...) Words are very / Unnecessary / They can only do harm (...) Enjoy the silence”. A letra da música constitui um hino à reflexão sobre a importância do pensamento que vai além das palavras, que pouco ou nada significam, tal como as promessas, expressadas para serem invariavelmente quebradas.

Ciente do prestígio de que o silêncio goza no campo das artes performativas, o músico italiano Emiliano Battistini, no seu artigo “Between noise and silence, between meaning and non-meaning. Ambient music in the contemporary Italian soundscape” (2014, pp. 154-155), enunciou alguns dos discursos que, já no Ocidente do século XXI, destacaram positivamente o silêncio. A título de exemplo, podem citar-se, o “Happening Silent Disco” (de 2002), concebido pelos DJs holandeses Nico Okkerse e Michael Minton, que imaginaram um espaço onde as pessoas dançavam em silêncio, ao som de música que apenas escutavam nos headphones; a “Quiet party”

(2003), um conceito criado pelo artista Paul Rebhan e pelo músico Tony Noe, que se traduziu numa festa em Nova Iorque na qual foi proibido falar ou tocar música, sendo os convidados obrigados a comunicar através do olhar ou da escrita; ou a performance “The artist is presente” de Marina Abramovic no MOMA (2010). Aqui a artista conceptual sérvia permaneceu em silêncio em frente a uma mesa de madeira e a uma cadeira vazia, onde sucessivamente se iam sentando os visitantes do museu. A *performer* encontrou o olhar de mil estranhos, ao longo de quase três meses, durante oito horas por dia, nunca trocando com eles uma única palavra, mas partilhando sentimentos através da cumplicidade que o silêncio pode gerar através do olhar entre pessoas que não se conhecem.

O SOM DO SILÊNCIO NA RÁDIO

Se nas artes o silêncio é evocado a cada instante, tendo sido apresentados sumariamente alguns dos artistas que sobre ele se debruçaram, porque não é o mesmo mais estudado num meio onde a palavra precisa dele para fazer sentido: a rádio? Procurando suprir essa lacuna, procedeu-se a uma recolha das principais notas e teorias de investigadores do meio rádio sobre o silêncio, por forma a estabelecer um diálogo entre os autores e obter-se uma visão mais alargada e incisiva sobre a sua importância na rádio.

Seria injusto não falar n’ *A guerra dos mundos* (1938) ou na *Invasão dos marcianos* (1958), uma adaptação da primeira, realizada por Matos Maia, em Portugal, episódios marcantes na história da rádio, mas cujos exemplos não têm sido adaptados ou replicados nos últimos anos do meio (salvo casos esporádicos, como a dramatização de *The lord of rings* na BBC 4, em 1981), dado que o teatro radiofónico deixou de existir.

De acordo com Ana Baumworcel, Orson Wells utilizou “o silêncio, enquanto recurso da linguagem radiofónica e elemento da linguagem não-verbal”, tendo o silêncio sido “fundamental para dar verosimilhança ao texto sonoro e para criar o lugar de intérprete e de coautor do ouvinte receptor” (1998, p. 45). Neste sentido, foi através dos silêncios que o ouvinte imaginou o que estava a ser narrado, tornando-se num agente ativo da criação ao conceber “a sua própria cenografia num espaço infinito de escuridão” (Baumworcel, 1998, p. 46).

Na *Invasão dos marcianos*, 20 anos depois, e de forma a intensificar emoções como o medo e o susto, a emissão de Matos Maia na Renascença também sofreu várias interrupções, dando a ilusão de cortes de sinal, alegadamente provocados por marcianos.

Ao estudar o silêncio, Luis Terrón Blanco sublinhou o seu poder de “chamar a atenção” do ouvinte, pelo facto de, subitamente, durante uma narração, poder não existir produção de som, algo que causa estranheza do lado de quem está a ouvir” (1991, p. 190). Também Emma Rodero se referiu a esta capacidade do silêncio em conseguir ativar a nossa imaginação ou em suscitar determinados sentimentos como a “tensão, a dúvida ou a tranquilidade” (Rodero, 2011, p. 220).

Se não têm sido muitos ou, pelo menos, exaustivos, os estudos de investigadores de comunicação radiofónica sobre o silêncio, José Luis Terrón Blanco, pelo contrário, dedicou-lhe, em 1991, a sua tese de Doutoramento – *El silencio en el lenguaje radiofónico*. O autor espanhol foi dos primeiros autores a constatar o silêncio sobre o silêncio, referindo que este é “o elemento da linguagem radiofónica menos estudado, sendo apenas referido pelos autores que lhe dedicaram alguma atenção, as suas possíveis funções na narração radiofónica” (1991, p. 7). O investigador salienta também a “intolerância existente face ao silêncio no panorama radiofónico” (1991, p. 632), como se a vida apressada que vivemos atualmente não admitisse momentos em que possamos prescindir das palavras e dos sons. Ou seja, para o autor espanhol “o silêncio é infra utilizado na narração radiofónica” devido à “sobre informação” que pontua, nos nossos dias, a mensagem radiofónica (1991, pp. 644-645).

Terrón Blanco veio também exaltar a função rítmica do silêncio no discurso, criticando aqueles que o descrevem como “privativo”, sendo a “antítese da palavra” (1991, p. 9). O autor não subscreve esta aceção, antes defendendo que “o silêncio realça o valor dos sons, intervindo no seu processo de significação” (1991, p. 190), acrescentando ainda que “o silêncio substitui a palavra para expressar o inexpressável” (1991, p. 192).

Também Armand Balsebre sustentou o poder do silêncio, quer na sua tese *Las imagenes auditivas en la radio* (1986), quer num capítulo de *El lenguaje radiofónico*, de 1994. Balsebre afirma que a linguagem radiofónica não é apenas palavra: “é o conjunto de formas sonoras e não sonoras representadas pelos sistemas expressivos da palavra, a música, os efeitos sonoros e o silêncio” (1994, p. 27), acrescentando que, linguisticamente, a palavra não teria significado se não pudesse ser expressada em sequências de signos, constituídos em unidades “silêncio/som/silêncio” (1994, p. 136). Ou seja, sem silêncios entre palavras ou sons seria impossível captar o significado de cada mensagem.

Andrew Crisell seguiu um raciocínio semelhante. Em *Understanding radio* (1994), garantiu que o silêncio é fundamental para a compreensão de um texto em rádio, porque “a ausência de som também pode ser ouvida”

sendo, nesta medida, importante “considerar o silêncio como uma forma de significação” (Crisell, 1994, p. 53).

Em nome do poder expressivo que considera que o silêncio possui, Arturo Merayo viria criticar quem defende que “o silêncio é ausência de som”. Segundo Merayo, quem assim pensa incorre no erro de “delimitar as suas capacidades expressivas, dado que através do silêncio se consegue captar a atenção do ouvinte, servindo este também para conceder um tempo de reflexão ou repouso à audiência” (2003, p. 96).

Sob uma outra perspectiva, Martínez-Costa e Diéz Unzueta apresentam o silêncio como a “ausência deliberada e não fortuita de estímulos sonoros e, como consequência, também de ausência de percepção psico-acústica” (2005, p. 65). Tal não quer dizer, todavia, que o silêncio deva ser considerado um elemento secundário, dado que sem ele a construção e compreensão do relato radiofónico seria muito complicada. Os investigadores avançam com três classificações sobre as funções do silêncio: enquanto “vazio sonoro gramatical que surge durante um relato para marcar o sentido de cada uma das frases, sendo o seu objetivo separar os elementos que constituem a linguagem oral para a dotar de significado” (Martínez-Costa & Diéz Unzueta, 2005, p. 65); enquanto ausência propositada de som, sugerindo tensão ou reflexão; finalmente, enquanto pausa, ora imprimindo um ritmo à narração, ora assumindo o papel de marcador respiratório do locutor. Em *Producción radiofónica* Emma Rodero adota um raciocínio parecido, quando afirma que o silêncio “ajuda a distribuir a informação, a doseá-la, a estruturá-la (...) organizando todo o material sonoro” (2005, p. 91). A autora sustenta que o silêncio pode ser “funcional, acompanhando a ação”; “expressivo, servindo para reforçar sentimentos”; descritivo ao ajudar na caracterização de um determinado lugar ou espaço (2005, p. 91); ou finalmente narrativo, “quando estrutura o conteúdo, e ordena a narração” (2005, p. 94).

○ SILÊNCIO, AS PAUSAS E O RUÍDO

A maior parte dos autores acima mencionados distingue o silêncio na rádio das pausas dos locutores. Balsebre, por exemplo, lembra que “o texto escrito apenas existe para o ouvinte enquanto texto sonoro”, ou seja, o texto da rádio

deverá ter um tratamento análogo aos registos sonoros da comunicação interpessoal, exigindo as suas próprias regras de pontuação. O locutor de rádio tem que substituir

as pausas “gramaticais” por pausas “lógicas” ou mais próximas da coloquialidade: pausas inesperadas que realcem o sentido de uma determinada palavra ou que constroem uma nova estrutura sintática, mais adequada à oralidade e sonoridade do texto. (Balsebre, 1994, pp. 72-73)

Estas pausas diferem dos silêncios por serem mais curtas e gramaticalmente inesperadas, alheias às regras da comunicação escrita. É precisamente neste sentido que aponta também Terrón Blanco ao referir que a pausa assume uma “função gramatical e respiratória” (1991, p. 642), enquanto o silêncio se reveste de funções mais conotativas, expressando dramatismo, suspense, introspeção e, neste caso concreto, “a sua duração é necessariamente superior” (1991, p. 642).

Ignácio López Vigil, por seu lado, distingue pausa (significante), de “branca”, definível como “um silêncio inesperado e não intencional, equivalente ao ecrã negro da televisão”, que deverá evitar-se pois é considerado um erro, uma falha ou mesmo “um ruído” (2005, p. 37). Com efeito, quando não premeditado, descontextualizado, ou demasiado prolongado, o silêncio é associado a uma “branca” na emissão pelo ouvinte, que opta muitas vezes por mudar de estação. Este tipo de silêncios, não propositados, são associados a falhas técnicas e afetam a continuidade da escuta de um determinado programa. Por esta razão, “os silêncios não devem exceder os cinco segundos” (Gutiérrez & Perona, 2002, p. 67) de modo a que não sejam entendidos pelo ouvinte como “brancas”.

Será ainda importante referir o contributo de Maria Machuca para uma outra dimensão do estudo da pausa na rádio. A autora diferencia as “pausas vazias”, ou silêncios, das “pausas cheias”. As primeiras, sugere, “coincidem com os signos de pontuação (ponto final ou ponto e vírgula)”, e atuam enquanto oportunidades de respiração para o animador ou jornalista. Quanto às segundas, e neste particular surge a novidade, estas surgem na “fala espontânea” e traduzem-se “em vocalizações do tipo ehhhh, ahhhh, mmmm”, que ajudam o locutor a pensar no que vai dizer a seguir (Machuca, 2009, p. 109). Estas vocalizações foram, aliás, objeto de estudo de Goffman que lhes atribuiu o “status de palavras legítimas em rádio” (1981, p. 204), por serem já largamente utilizadas no preenchimento de pequenas pausas. Tal não quer dizer que não devam ser evitadas até porque, se recorrentes, podem causar irritação no ouvinte.

A ausência de sons ou palavras poderá ainda ser percecionada como ruído indesejado ou perturbante. O compositor Raymond Murray Schafer referiu, a propósito, que “o aumento de sons no mundo moderno originou

uma mudança no significado da palavra ruído” (2001, p. 256), apresentando as suas possíveis significações: “som indesejado, som não-musical, qualquer som forte e distúrbio em qualquer sistema de sinalização”. No entanto, para o músico os ruídos apresentam igualmente “uma grande dose de caráter simbólico” (Schafer, 2001, p. 256). Talvez por essa razão, Paulo Borges admita que o ruído “possa ser qualquer som, inclusive a voz, a música ou até mesmo o silêncio” (Borges, 2013, p. 7).

Ao debruçar-se sobre o disco *Chão* do músico brasileiro Osvaldo Lenine, Borges refere que o mesmo recorreu a vários ruídos captados durante os ensaios (de pássaros, máquinas de escrever ou de lavar roupa, de passos, de chaleiras ou de batidas do coração), com o intuito de servirem de suporte narrativo da história que decidiu apresentar nos 10 temas do álbum, composto para ser ouvido de uma só vez (2015, p. 339). Com efeito, para o compositor Lenine todos estes sons fazem parte do nosso ambiente sonoro diário, ainda que muitos deles não sejam por nós percebidos. São assimilados como ruídos que nos incomodam, mas que poderiam muito bem equivaler a silêncios apáticos que não produzem significados por não fornecerem palavras. Para Lenine, pelo contrário, todos estes “barulhos” que nos rodeiam devem ser inseridos num disco que tem como objetivo entrar pela casa de cada um e descrever a sua paisagem sonora, mesmo que ruidosa.

CONCLUSÃO

Vivemos submersos num mundo onde o ruído é constante, inibindo-nos de pensar ou refletir porque, efetivamente, não nos são oferecidos muitos momentos de silêncio. Se se olhar para a programação dos meios audiovisuais atuais, poderá facilmente verificar-se que esta não é muito permeável a silêncios ou reflexões. Ouvimos na rádio e assistimos na televisão, na internet e nas redes sociais a um fluxo permanente de informação (ou falsa informação) que não nos deixa processar o que consumimos a cada instante.

E é aqui que o silêncio deve voltar a assumir o seu papel. É importante, pelo menos, resgatá-lo para um meio como a rádio que, sempre que desafiado, se mostrou capaz de o potenciar, dotando-o de grande poder sugestivo e conseguindo, até, por seu intermédio, aumentar a sua intimidade e a sua proximidade com o ouvinte.

Para o emissor (o locutor, o animador, o jornalista), o silêncio é um mecanismo que pontua o discurso, que confere maior dramaticidade ou

suspense a uma narração. Assumindo esta dupla função, o silêncio não pode assim ser apenas entendido como sinónimo de “branca”, geralmente causada por erro técnico: ele é pausa, momento de respiração, ritmo, narrativa, reflexão, humor e mistério, podendo mesmo assumir maior impacto do que a palavra, expressando o que esta não consegue.

Já para o recetor (o ouvinte), o silêncio é vital para poder receber e compreender o que alguém, pela transmissão radiofónica, oferece. Pode também, por contraste, assumir a forma de “ruído”, no sentido de ser uma ausência de som que não se deseja ouvir, por ser demasiado pesadosa, ou por ser sinónimo de falha ou erro do emissor.

REFERÊNCIAS

- Balsebre, A. (1994). *El lenguaje radiofónico*. Madrid: Cátedra.
- Battistini, E. (2014). Between noise and silence, between meaning and non-meaning. Ambient music in the contemporary Italian soundscape. *Sign & Media*, 9, 154-171.
- Baumworcel, A. (1998). Os espaços de silêncio em A Guerra dos Mundos. In E. Meditsch (Ed.), *Rádio e pânico* (pp. 45-53), Florianópolis: Insular.
- Borges, P. (2013). *A credibilidade do ruído no radiojornalismo*. *Contempo*, 5(2), 1-15.
- Borges, Paulo (2015). Ruidos como sustentação para o CD “Chão” de Lenine. In M. Oliveira & F. Ribeiro (Eds.), *Radio, sound and Internet. Proceedings of Net Station International Conference* (pp. 334-351), Braga: CECS.
- Crisell, A. (1994). *Understanding radio*. Londres: Routledge.
- Goffman, E. (1981). *Forms of talk*. Oxford: Blackwell.
- Gutiérrez, M. & Perona, J. (2002). *Teoría y técnica del lenguaje radiofónico*. Barcelona: Bosch Comunicación.
- López Vigil, J. I. (2003). *Manual urgente para radialistas apaixonados*. São Paulo: Paulinas.
- Machuca, M. (2009). Locución y prosódia en los medios de comunicación oral. In S. Alcoba (Ed.), *Lengua, comunicación y libros de estilo* (pp. 107-121), Barcelona: Premisas.

Martínez-Costa, M. P. & Díez Unzueta, J. R. (2005). *Lenguaje, géneros y programas de radio. Introducción a la narrativa radiofónica*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra.

Merayo Pérez, A. (2003). *Para entender la radio: Estructura del proceso informativo radiofónico*. Salamanca: Universidad Pontificia.

Rodero, E. (2005). *Producción radiofónica*. Madrid: Cátedra.

Schafer, R. M. (2001). *A afinação do mundo*. São Paulo: UNESP.

Terrón Blanco, J. L. (1991). *El silencio en el lenguaje radiofónico*. Tese de Doutoramento, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, Espanha. Retirado de <https://ddd.uab.cat/record/99991>

Citação:

Curvelo, R. (2020). A rádio e o som do silêncio. In M. Oliveira, A. Sá & P. Portela (Eds.), *Escutar. Sentir. Guardar - Atas do I Encontro Online Audire* (pp. 51-60). Braga: CECS.

MARCOS ALEXANDRE SENA DA SILVA

m.alexandre.sena@gmail.com
Universidade Federal da Bahia (Brasil)

O VISOCENTRISMO E A LOCUÇÃO AUDIODESCRITIVA COMO RECURSO DE ACESSIBILIDADE NO FUTEBOL PARA PESSOAS COM DEFICIÊNCIA VISUAL

RESUMO

Na propagada alegoria da caverna, em *A República*, Platão supõe um diálogo entre outros dois filósofos gregos, Sócrates e Glauco, e metaforiza o sentido da visão. Há, ao longo do capítulo, uma exaltação ao visual, como quando Sócrates correlaciona a cegueira e o conhecimento. Tem-se, assim, um crasso exemplo de visocentrismo (o predomínio do privilégio da visão). Tal cenário indica, neste sentido, a exclusão sociocultural de pessoas com deficiência visual (PcDVs) – entendimento que, em sua forma audiovisual, só vai ser modificado pela audiodescrição (AD): em sua definição mais difundida, a transformação de imagens em palavras; dito de outra forma, é um recurso tradutório intersemiótico que permite a inclusão sociocultural de pessoas cegas ou com baixa visão, em diferentes esferas da sociedade – artística, comunicacional, esportiva (por meio do futebol) etc. Nesta última, encontra-se a locução audiodescritiva, acessível, com conteúdo adaptado ao público, na busca pela equidade e pela valorização da diversidade.

PALAVRAS-CHAVE

visocentrismo; audiodescrição; acessibilidade

INTRODUÇÃO¹

O mito da caverna, uma alegoria de intenção filosófico-pedagógica, é parte constituinte do “Livro VII” de *A República*, escrita por Platão (428 a.C.-348 a.C.). O filósofo grego supõe um diálogo entre dois personagens: Sócrates, seu mentor, e Glauco. O primeiro deles sugere uma situação

¹ Parte deste texto é adaptado da dissertação de mestrado do autor, intitulada *A morte e a risada em Quincas Berro d'Água: um estudo sobre a audiodescrição num filme de comédia*, orientado por Sílvia La Regina.

hipotética, na qual, desde a infância, alguns homens morariam numa caverna, com as pernas e o pescoço acorrentados. Os prisioneiros não conseguiriam se mexer ou virar a cabeça para qualquer lado; seriam forçados a olhar somente para a parede que encerra aquele local. A luz que incidiria naquela morada subterrânea pertenceria a uma fogueira distante. Entre o fogo e a caverna, uma estrada ascendente, em certo ponto, murada. Os prisioneiros enxergariam apenas as sombras de outros homens refletidas na parede, transportando pedra, madeira e toda espécie de matéria. Os sons de fora ecoariam ali dentro.

Sócrates sugere, assim, que um dos homens seria libertado e, consequentemente, forçado a olhar o fogo e os objetos que refletiriam na caverna. Glauco subscreve a conclusão de que, inicialmente, a luz iria magoar os olhos do ex-prisioneiro, que não conseguiria enxergar bem. Contudo, entre as noites, a claridade do sol denunciaria as estações e os anos e o faria compreender as situações vividas na sua primeira morada. Para Sócrates, o ex-prisioneiro lamentaria, então, pelos que haveriam ficado na escuridão, mas se alegraria, porque teria conhecido a realidade. Se houvesse uma volta às origens, seus olhos exigiriam bastante tempo para se reabilitar ao breu; seus companheiros ririam da situação e concluiriam que sair da caverna haveria lhe causado graves danos. Em razão disso, o ideal seria nunca partir.

Salienta-se que Platão polemiza a questão da visão, metaforicamente, por meio de um simulacro. Desta forma, afora uma discussão filosófica mais ampla do texto (já que, aqui, o relevante é o enfoque nos sentidos), há uma exaltação ao visual, ao longo do capítulo – como quando Sócrates defende que “a alma da maioria dos homens não é obrigada a perguntar ao entendimento o que é um dedo, porque a visão nunca lhe testemunhou ao mesmo tempo que um dedo fosse algo diferente de um dedo” (Platão, 1997, pp. 274-275); ou quando o mesmo personagem entende o olho humano como “o mais perspicaz dos órgãos do corpo” (Platão, 1997, p. 286); ou, ainda, quando ele correlaciona a cegueira e o conhecimento. Tem-se, assim, exemplos de visocentrismo, o predomínio do privilégio da visão, em relação aos outros sentidos. Sá (2011, p. 179) esmiúça o entendimento acerca da questão, ao afirmar que, neste cenário, “a visão ocupa o topo dos sentidos e o centro das atenções e dos sistemas de expressão e comunicação humana”, não como algo pontual, mas durável, cotidiano.

Como aponta Martins (2006), o impacto de uma cultura visual na vida de uma pessoa cega ou com baixa visão vai muito além das incidências realizadas no uso cotidiano da linguagem. O autor afirma que, ao reforçar

a equação entre ver e conhecer, a modernidade ampliou a importância que a visão tem para o conhecimento do mundo. Assim, associar a cegueira à inabilidade, à alienação, à fragilidade, à reclusão e a outros adjetivos depreciativos (como o fez Platão, em suas metáforas, no mito da caverna) é estimular o senso comum de que o ignorante está na escuridão, e o incapaz de conhecer é cego (Lakoff & Johnson, 1999).

Tal entendimento só alimenta o processo de exclusão social imposto às pessoas com deficiência (que envolve não apenas discriminação e segregação, mas também a noção de integração social²). Antagônica a tais conceitos, tem-se a inclusão, que

como paradigma da sociedade, é o processo pelo qual os sistemas sociais comuns são tornados adequados para toda a diversidade humana – composta por etnia, raça, língua, nacionalidade, gênero, orientação sexual, deficiência e outros atributos, com a participação das próprias pessoas na formulação e execução dessas adequações. (Sasaki, 2009, p. 1)

Desta forma, é possível entender que uma pessoa com deficiência (PcD) pode ser ou estar integrada num ambiente, mas não incluída – como num contexto de sala de aula, no qual uma lei pode garantir, por exemplo, o acesso e a frequência de uma pessoa cega ou com baixa visão a uma mesma sala que uma pessoa normovisual (o que não garante a inclusão social, já que os materiais de leitura podem não ser acessíveis, os professores podem não estar aptos para o desafio, etc.). De outra parte, em termos audiovisuais, a acessibilidade e a consequente inclusão sociocultural só se dão por meio da audiodescrição (AD).

De forma básica, a noção mais difundida de AD é a de que se trata de uma tradução de imagens em palavras (Franco & Silva, 2010) – portanto, uma tradução intersemiótica, a partir do conceito apresentado por Jakobson (2000): é, portanto, uma tradução entre diferentes signos, um verbal e um não-verbal. Assim, a audiodescrição é um recurso tradutório de acessibilidade voltado, primariamente, a pessoas com deficiência visual (PcDV), a fim de permitir a acessibilidade, em busca da equidade social. Em termos gerais, pode ser gravada ou simultânea (nesta última, também dita “ao vivo”, é possível encontrar a AD voltada para o futebol, a locução audiodescritiva, tema deste trabalho).

² Para definições mais detalhadas acerca dos conceitos de exclusão, integração a inclusão social, ler ainda Fontes (1996), Escorel (1999) e Sasaki (2009).

A (RESTRITIVA) LOCUÇÃO RADIOFÔNICA

Inicialmente, antes de tratar sobre a combinação entre audiodescricção e futebol, é preciso desmitificar a relação direta entre acessibilidade e locução radiofônica. Para tal, tem-se, assim, um recorte transcricional acerca da locução radiofônica (ou irradiação) de uma partida entre Bahia x Vitória, ocorrida no dia 8 de fevereiro, válida pela Copa do Nordeste 2020, com dois times da Bahia, considerado, pela revista inglesa *FourFourTwo*, especializada em futebol, um dos 50 maiores clássicos do mundo (Parkinson, 2016). A partida foi disputada na Fonte Nova, em Salvador, e foi vencida pelo Vitória, por 2 a 0, com gols de Thiago Carleto e Vico. A transmissão retratada é da Rádio Sociedade, com narração de Fabrício Cunha e comentários de Cáscio Cardoso. A seguir, a transcrição de um trecho da partida:

[Fabrício Cunha] [...] teve a grande chance aqui do BAxVI, o Vitória, bola na trave do Léo Ceará, num lance de futevôlei: Léo Ceará, de peito, devolução no Júnior Viçosa; Léo Ceará, de primeira, a bola explodiu na trave, Cáscio.

[torcida ao fundo]

[Cáscio Cardoso] Pois é, e, mais uma vez, o Léo Ceará mostrando que tem apetite pra finalizar, né? E é isso que o Vitória sentiu falta... muito, nos dois jogos da Copa do Nordeste. O Vitória chegou forte, com esse grande chute de Léo Ceará... [a bola] beijou a trave e saiu, mas já levou perigo, e o Bahia já botou as barbas de molho.

[Fabrício Cunha] BAxVI, o jogo passa muito rápido, jogo bom, o tempo passa muito rápido, já quatro minutos do primeiro tempo... Rádio Sociedade, futebol show em dose dupla.

[publicidade 1] Pitú... Acesse [facebook.com/pitu](https://www.facebook.com/pitu) e viva a resenha também na internet.

[publicidade 2] Policlínicas, hospitais, estradas, agricultura familiar e muito mais. É o melhor governo do Brasil. Governo do Estado, Bahia, aqui é trabalho.

[publicidade 3] A Cruzeiro do Sul Virtual oferece mais de cento e sessenta cursos à distância, com qualidade

reconhecida pelo MEC e mesmo diploma do ensino presencial. Estude na Cruzeiro do Sul Virtual, mude sua vida no seu tempo.

A partir da transcrição em questão, é possível compreender, então, o limite de acessibilidade de uma locução radiofônica, quando imaginada para uma pessoa com deficiência visual. Durante todo o trecho destacado (que perpassa por resumo do lance, feito pelo locutor, comentários e publicidades), outras ações e jogadas acontecem, mas não são retratadas na transmissão – consequentemente, naquele momento, a PcDV não recebe qualquer informação sobre o que se passa (o que sucede em inúmeros momentos, em qualquer partida de futebol irradiada). Entende-se, assim, que uma transmissão de tal tipo possa auxiliar uma pessoa cega ou com baixa visão, acerca do entendimento de uma partida, porém, de forma restrita – diferentemente de como pretende a locução audiodescritiva.

A (ACESSÍVEL) LOCUÇÃO AUDIODESCRITIVA

Em formato de locução esportiva, a audiodescrição aplicada ao futebol atua para tornar acessível a pessoas com deficiência visual pormenores narrativos de uma partida, como passes, dribles, instruções, comemorações etc. – em outras palavras, “pretende descrever o maior número de informações possíveis” (Leite, 2016, p. 35). Trata-se, assim, de uma locução com ritmo equilibrado e tom narrativo moderado, diferentemente do que é aplicado nas locuções radiofônica e televisiva (Silva, 2018b; Leão & Silva, 2020), populares, mas voltadas apenas para normovisuais. Em adendo, ainda em relação à locução audiodescritiva, é possível pensar nos seguintes parâmetros como ideais (ainda que não se trate sequer de uma convenção):

a) utilização de uma dupla de locutores e um técnico de suporte: numa transmissão audiodescritiva voltada para o futebol, o ideal é que haja, como apresenta Leite (2016), a utilização de uma dupla de locutores, por conta do desgaste com as descrições, e um técnico de suporte, a fim de que possíveis interrupções com o microfone do locutor audiodescritivo ou com os fones de ouvido para as PcDV não interrompam a acessibilidade;

b) exploração tátil: no teatro acessível, a exploração tátil contribui para um amplo entendimento da arte; no futebol, não é diferente, e permite às PcDV o reconhecimento do contexto, de modo amplo, por meio do toque na grama, nas traves, nas bandeirinhas, nos bancos de reserva – como

ocorreu em uma das (poucas) partidas com audiodescrição em solo brasileiro (Guerra, Vardiero & Paschoalino, 2016);

c) PcDV alocadas numa mesma perspectiva: apesar de as primeiras locuções audiodescritivas (esportivas) no Brasil, na Copa do Mundo de 2014, serem transmitidas por rádio (o que permitiu a dispersão do indivíduo cego ou com baixa visão no estádio), entende-se que esta não é a melhor opção, uma vez que, nesse caso, como apontam Silva, Marcos Alexandre (2018b) e Leão e Silva (2020), se faz necessária uma mesma perspectiva para os espectadores;

d) intencionalidade descritiva: a principal intenção da locução em questão é a descrição, seja da expressão facial do jogador, seja das instruções técnicas aos seus comandados, seja da comemoração de um gol, etc.

e) sem publicidade: diferentemente da locução radiofônica (e até mesmo da locução televisiva), aqui não há publicidade, uma vez que se entende esta como um parâmetro de interrupção de acessibilidade;

f) conteúdo adaptado ao público: novamente, diferentemente das outras duas locuções supracitadas, a audiodescritiva é voltada para uma pessoa cega ou com baixa visão – o que diferencia a transmissão: aqui, não é o público que se adapta ao conteúdo, da forma que ele existe; o sentido é o inverso: o conteúdo é adaptado ao público, ou seja, a intenção é alcançar a equidade e a acessibilidade.

Justamente por não se tratar de uma convenção, em relação aos parâmetros apresentados, a união entre audiodescrição e futebol resulta numa locução ainda em formação – que tem como precursor, no mundo acadêmico, o artigo de Michalewicz (2014), que relata a locução audiodescritiva na Eurocopa 2012 (principal campeonato europeu de futebol entre as seleções do continente). Nestes termos, tem-se, ainda, a primeira pesquisa brasileira a correlacionar a audiodescrição e futebol, a dissertação de Costa (2015); em 2016, o trabalho de conclusão de curso (TCC) de Leite, numa especialização, e a publicação de Guerra, Vardiero e Paschoalino, contida nos anais de um congresso brasileiro; dois anos depois, o TCC de Silva, Marcos Alexandre (2018b), numa especialização em audiodescrição; em 2019, o artigo de Costa e Araújo, bem como o da CAFE³. Por fim, a última pesquisa, até então, publicada, abrangendo ambas as temáticas em questão, é a de Leão e Silva (2020). Em termos quantitativos, é possível perceber, portanto, um aumento, em pesquisas acadêmicas que abarcam

3 O Centre for Access to Football in Europe (CAFE) registrou a acessibilização do Estádio Giuseppe Meazza, também conhecido como San Siro, na Itália, por meio do artigo "Introducing ADC at a club: AC Milan case study" (2020), publicado em sua página oficial. Retirado de <https://www.cafefootball.eu/news/implementing-adc-at-ac-milan-case-study-published>

audiodescrição e futebol – ainda que, no Brasil, a prática da locução acessível não seja nem esteja (amplamente) colhida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O visocentrismo, o predomínio do privilégio da visão, em relação aos outros sentidos, “igual a ‘ver’ à normalidade, conferindo-lhe um status superior aos demais modos de percepção do mundo, e tornando-o o padrão pelo qual a sociedade se organiza” (Silva, 2020), ainda que não se perceba a devida noção de tal fato no cotidiano. Na cultura contemporânea, globalizada, não apenas as tecnologias, mas muitos acessórios (sejam eles visuais ou não) se mostram propulsores da visão como sentido primordial: além da fotografia e do cinema, TV, revistas, jornais, publicidades, documentários, internet, etc., apontam para uma circulação de informações não apenas orais e textuais, mas, principalmente, visuais. Contudo, não se trata apenas de uma particularidade contemporânea – a gênese do centrismo visual que vigora no mundo ocidental advém do pensamento grego de ver e conhecer (Martins, 2006).

De maneira correlata, apesar de voltada para normovisuais (ainda que não apresente imagens), é possível afirmar, com base em experiências em irradiação e nas pesquisas de Costa (2015) e Leite (2016), que a locução radiofônica é, sim, um recurso que auxilia o entendimento das pessoas com deficiência visual numa partida de futebol. Porém, de forma restrita, com limite à acessibilidade – como destacado no trecho analisado e transcrito (que perpassa por resumo do lance, feito pelo locutor, comentários e publicidades), no qual se perde inúmeras informações (o que sucede em diversos momentos, em qualquer partida de futebol irradiada). Neste sentido, ratifica-se que, de forma mais ampla, no caso do futebol, a melhor maneira de implementar a acessibilidade audiovisual se dá por meio da locução audiodescritiva – que se dispõe à equidade e à valorização da diversidade.

REFERÊNCIAS

- Costa, C. A. N. (2015). *A audiodescrição e/ou irradiação de jogo de futebol: qual o recurso mais acessível para cegos?* Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, Brasil. Retirado de <https://siduece.uece.br/siduece/trabalhoAcademicoPublico.jsf?id=83717>

- Escorel, S. (1999). *Vidas ao léu: trajetórias da exclusão social*. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ.
- Fontes, V. (1996). Capitalismo, exclusões e inclusão forçada. *Revista Tempo*, 2(3), 34-58.
- Franco, E. & Silva, M. C. (2010). Audiodescrição: breve passeio histórico. In I. M. V. M. Motta & P. Romeu Filho (Eds.), *Audiodescrição: transformando imagens em palavras*. São Paulo: Secretaria dos Direitos da Pessoa com Deficiência do Estado de São Paulo.
- Guerra, M., Vardieiro, T. & Paschoalino, C. (2016). Audiodescrição no esporte: instrumento de inclusão social e estratégia de marketing para os clubes. *XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação — Livro de Atas*. São Paulo: Intercom. Retirado de <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-2313-1.pdf>
- Jakobson, R. (2000). On linguistic aspects of translation. In L. Venuti (Ed.), *The translation Studies Reader* (pp. 113-118). London: Routledge.
- Lakoff, G. & Johnson, M. (1999). *Philosophy in the Flesh: the embodied mind and its challenge to Western thought*. Nova Iorque: Basic Books.
- Leão, B. & Silva, M. A. S. (2020). Audiodescrição no futebol: uma análise comparativa entre as locuções radiofônica e televisiva no jogo Vitória x Ceará. *Revista Caleidoscópio: literatura e tradução*, 4(1), 82-106. <https://doi.org/10.26512/caleidoscopio.v4i1.29976>
- Leite, M. S. M. (2016). *Narração audiodescritiva e a experiência de pessoas com deficiência visual em estádios de futebol*. Trabalho de Conclusão de Curso, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.
- Martins, B. S. (2006). *E se eu fosse cego? Narrativas silenciadas da deficiência*. Porto: Edições Afrontamento.
- Michalewicz, I. (2014). Audiodeskrypcja po Euro 2012 – zawrotne tempo akcji czy para gwizdek? *Przekładaniec*, 28, 153-162. <https://doi.org/0.4467/16891864PC.14.011.1718>
- Parkinson, G. (2016, 25 de abril). FourFourTwo's 50 Biggest Derbies in the World: 50-41. Retirado de <https://www.fourfourtwo.com/features/fourfourtwo-50-biggest-football-derbies-rivalries-world-50-41>
- Platão. (1997). *A República*. São Paulo: Nova Cultural Ltda.
- Sá, E. D. (2011). Atendimento educacional especializado para alunos cegos e com baixa visão. In A. Siluk & A. C. Pavan (Eds.), *Formação de professores para o atendimento educacional especializado* (pp. 179-208). Santa Maria: Universidade Federal de Santa Maria.

- Sasaki, R. K. (2009). Inclusão: acessibilidade no lazer, trabalho e educação. *Revista Nacional de Reabilitação (Reação)*, Ano XII, mar./abr., 10-16. Retirado de https://acessibilidade.ufg.br/up/211/o/SASSAKI_-_Acessibilidade.pdf?1473203319
- Silva, M. C. (2019). *Para além do visível: princípios para uma audiodescrição menos visocêntrica*. Tese de Doutorado, Universidade Federal da Bahia, Salvador, Brasil. Retirado de <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/29344>
- Silva, M. A. S. (2018a). *A morte e a risada em Quincas Berro d'Água: um estudo de caso sobre a audiodescrição num filme de comédia*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal da Bahia, Salvador, Brasil. Retirado de <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/28102>
- Silva, M. A. S. (2018b). Audiodescrição no futebol: uma análise comparativa entre as locuções radiofônica e televisiva no jogo Vitória x Ceará. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, Brasil.

Citação:

Silva, M. A. S (2020). Um regresso ao escutar: uma reflexão sobre a importância da memória e das paisagens sonoras . In M. Oliveira, A. Sá & P. Portela (Eds.), *Escutar. Sentir. Guardar - Atas do I Encontro Online Audire* (pp. 61-69). Braga: CECS.

JÚLIA BOHATCH BATISTA
jujubohatch@gmail.com
Universidade do Minho (Portugal)

O SOM COMO ESPELHO CULTURAL DE UMA NAÇÃO: UM ESTUDO DA ARTICULAÇÃO SONORA E COMPOSIÇÃO ESTÉTICA DA OBRA *FEEL THE SOUNDS OF KENYA*

RESUMO

O presente artigo investiga aspectos da relação humana com o som e de que maneira o horizonte acústico de diferentes comunidades pode representar um reflexo cultural sobre a realidade das nações. O trabalho analisa, sob uma perspectiva semiótica e estética, uma obra audiovisual de grande importância humanitária: *Feel the sounds of Kenya* realizada pelo artista suíço Cee-Roo. O estudo considera o tratamento dos elementos sonoros da peça, como a seleção de timbres, o ritmo, a intensidade e a melodia na composição de uma trilha sonora original, e também observa os aspectos da linguagem visual, como as cores, *mise en scène* e edição, que acabam por conferir o projeto um admirável tributo ao Quênia.

PALAVRAS-CHAVE

som; audiovisual; cultura; Quênia; paisagem sonora

INTRODUÇÃO

Parte de viver a experiência é o hábito de registrá-la, e hoje, mais do que nunca, este hábito foi consumido por atributos tecnológicos essencialmente visuais, com muita ênfase no que é visto, e não tanto ouvido. A imagem, culturalmente, é muito mais recorrida que o som quando o objetivo é registrar/documentar um acontecimento, seja em fotografias ou até mesmo vídeos.

O artista suíço Cee-Roo navega contra a corrente ao produzir trabalhos audiovisuais com enfoque na articulação sonora, assim como trata o som como um espelho cultural de uma nação. A proposta deste artigo é estudar este posicionamento através de uma análise semiótica, estética e

comunicacional de uma das obras do artista – *Feel the sounds of Kenya*, que traz ao espectador uma coleção de sons peculiares do Quênia sobrepostos a uma composição imagética de cunho artístico e documental.

Cee-Roo faz música com sons cotidianos de um país, e vincula tradição e cultura em uma linguagem acessível a todos. Além da realização *Feel the sounds of Kenya* (2018), o suíço também produziu *Feel the sounds of Senegal*, *Feel the sounds of Sri Lanka*, entre outros. Ambas as obras caracterizam uma manifestação de solidariedade a países com atual carência de afabilidade, e a disponibilização dos projetos completos no Youtube permite livre apreço por parte do público.

○ HORIZONTE ACÚSTICO DE DIFERENTES CULTURAS

Seguindo a perspectiva de que o som faz parte da essência do homem, é possível interpretar o som como um dos principais pilares no desenvolvimento da linguagem humana. De um ângulo antropológico, David Hendy (2013) enfatiza que, na memória escrita que temos da humanidade, dada em cartas, livros e diários, pessoas de todos os períodos e de todas as partes do mundo escreveram não somente sobre aquilo que viam, mas também sobre o que ouviam. Para o autor, o fato de tantos indivíduos optarem por escrever sobre o som é uma evidência clara de como isto era importante para suas vidas.

Michael Stocker (2013, p. 28) aborda o conceito de “comunidades acústicas” para tratar a circunstância de sons particulares às experiências regionais de um lugar que, embora não sejam compartilhados por toda a humanidade, envolvem um grupo de pessoas. Estas comunidades acústicas podem ser uma família, uma tribo, uma nação. No estudo de caso desta investigação, o Quênia pode ser considerado uma comunidade acústica.

Em *Our sonic environment and the tuning of the world*, Murray Schaffer (1977) propõe que, até antes da era da escrita, o sentido da audição era mais vital que o da visão. As lendas das tribos, palavra de deuses e seres místicos e todas as outras informações importantes eram ouvidas, e não vistas. À medida que o mundo é consumido por novas tecnologias, as paisagens sonoras de diversas partes do mundo tendem a perder sua essência natural (e até humana, caso entremos na análise física das frequências sonoras emitidas por máquinas versus seres humanos). Fazendo uma breve reflexão sobre essa questão, percebe-se a importância do registro sonoro das nações também como documento de identidade cultural. Na perspectiva do autor, a marca sonora

Se refere a um som da comunidade que seja único ou que possua determinadas qualidades que o tornem especialmente significativo ou notado pelo povo daquele lugar. Uma vez identificada a marca sonora, é necessário protegê-la porque as marcas sonoras tornam única a vida acústica da comunidade. (Schafer, 1977, p. 10)

Stocker (2013) alerta sobre o fato de a experiência de nossa comunidade, cultura e civilização estar sendo cada vez mais esculpida por uma paisagem sonora que não estamos realmente ouvindo. Segundo o autor, não podemos eliminar os artefatos sonoros de nossa cultura, pois eles são tanto uma expressão de onde estamos hoje quanto todas as expressões sonoras de eras passadas.

A paisagem sonora de um determinado lugar pode documentar a identidade cultural de uma certa época. Encaminhando a reflexão para o estudo de caso deste artigo, podemos dizer que *Feel the sounds of Kenya* é uma obra contemporânea, uma vez que os sons evidenciados na peça marcam características do Quênia como ele é hoje. É justamente por esta razão que o registro sonoro se faz tão importante para a preservação e documentação cultural das nações. Não existe garantia nenhuma de que a paisagem sonora do Quênia (e de qualquer outro país) não mudará drasticamente com o passar dos anos. A tendência, inclusive, é exatamente essa, caso nos coloquemos a devanear sobre a cacofonia a que hoje estamos submersos, a qual não existia em períodos anteriores.

O mundo é construído através de registros. Os acontecimentos do passado podem ditar os do futuro, e é precisamente sob o contexto de que a imagem tende a ser mais recorrida que o som, nestas ocasiões, que o olhar mais crítico sobre a paisagem sonora do mundo se faz necessário.

A ARTICULAÇÃO DO SOM EM FEEL THE SOUNDS OF KENYA

O trabalho construído por Cee-Roo em *Feel the sounds of Kenya* envolve uma série de elementos sonoros que são explorados nesta etapa da investigação. Categorizar a expressão sonora da obra apenas entre música, ruídos e som ambiente pode ser uma abordagem um tanto simplista diante do que realmente acontece na peça. Para buscar entender como o artista promove a articulação do som neste caso, é relevante passar por alguns conceitos no decorrer da análise.

Feel the sounds of Kenya abre com um coro da tribo masai, um povo que vive no leste da África, entre o sul do Quênia e o norte da Tanzânia. As

vozes ditam um verso no dialeto próprio da tribo, e mais que o significado do que é dito, o timbre e a intensidade do coro são os elementos sonoros que contribuem para que o primeiro tom da peça seja estabelecido. A definição de timbre neste estudo é importante por se tratar de uma propriedade que auxilia na discriminação da fonte sonora.

Para o compositor canadense Murray Schafer (2001), o timbre é a cor da música; a individualidade de cada som. Todos os sons têm um timbre próprio, sejam eles provenientes de objetos, instrumentos musicais ou seres vivos; e neste aspecto, é pertinente refletir sobre como cada idioma/dialeto também possui uma identidade sonora singular, mesmo cada indivíduo possuindo um timbre próprio. Mais que um vocabulário específico, o som e a pronúncia das palavras conferem a cada língua uma maneira de soar. É iminente a mensagem que a identidade sonora do coro masai transmite logo na abertura da obra. O espectador adentra, em poucos segundos de experiência sonora, o cenário de uma cultura contrastante ao ocidente.

A fase sonora que acontece a seguir enaltece o sentido do título da peça *Feel the sounds of Kenya*, que traduzido quer dizer *Sinta os sons do Quênia*. O objetivo de Cee-Roo é, precisamente, fazer com que o espectador experiencie os sons do Quênia de uma maneira mais aprofundada, ao tratar o som como linguagem de liderança na narrativa. Ao contrário da maioria dos trabalhos audiovisuais, a audição, neste caso, é o sentido que dá rumo à interpretação, enquanto a visão cumpre a função de apoio.

Neste ponto, é pertinente observar o encadeamento pelo qual o som passa a desempenhar um papel dominante na obra. Em *Feel the sounds of Kenya*, Cee-Roo transporta os sons do cotidiano, os quais na trivialidade costumamos nos referir como barulhos e ruídos, para o primeiro plano ao introduzi-los na composição rítmica da trilha sonora. Desta forma, o artista provê um novo significado a sons ambientes através do aproveitamento melódico de cada timbre, fazendo com que a experiência sonora do espectador seja muito mais ubíqua.

Um dos pontos que caracterizam a trilha sonora de *Feel the sounds of Kenya* como uma composição ímpar é a apropriação dos sons reais da natureza e de objetos para fazer música. O macetar dos grãos, a batida do martelo, o movimento da máquina cortando as plantas, o tilintar do colar do homem que dança, o remo que encontra a água do rio, o vento e outros elementos que, unidos na mesma trilha, têm a capacidade de expressar a paisagem e cultura sonora do Quênia. Cee-Roo executa a inserção destes sons no compasso exato dos cortes de câmera e tempo da música,

conferindo à peça uma expressão rítmica que, não apenas remete à cultura queniana pelos elementos sonoros utilizados na composição, mas também se enquadra no estilo musical típico do país. Para o compositor Eugênio Matos (2014), o ritmo é o elemento musical responsável por organizar os sons em tempos regulares, facilitando o acompanhamento e compreensão da música por parte do ouvinte. Desta forma, a articulação rítmica é um dos recursos que prende a atenção do espectador na obra.

Reforçando o argumento de que o som, de fato, pode refletir a identidade e cultura de uma nação, é pertinente valorizar como o artista apropriou-se dos respectivos sons das coisas para compor a trilha. Percebemos o compromisso documental, assumido pelo próprio autor, de registrar e executar na obra a realidade sonora das coisas; de outro, temos a liberdade criativa do artista, a qual é manifestada, principalmente, nas técnicas de *sound design* na etapa de pós-produção. A partir do momento em que Cee-Roo dedica-se ao objetivo de fazer com que o espectador conheça e sinta os sons do Quênia, o trabalho de captação sonora em campo e o máximo de aproveitamento deste material está intrínseco ao projeto, justamente por se tratar de uma obra de cunho documental. Como todos os materiais audiovisuais, a etapa de edição e pós-produção são imprescindíveis para aprimoramento artístico, e é neste ponto que entra a questão da liberdade criativa do autor. Os sons captados em campo foram refinados e enaltecidos pelo artista sem que suas identidades sofressem grande mudança. Isto é, o tratamento de frequências, a dessincronia entre alguns sons e a imagem de suas respectivas causas e, finalmente, o emprego do registro sonoro na composição de uma trilha musical foram executados de tal forma que o valor e importância documental da obra se mantiveram.

No decorrer do vídeo, a música mantém uma constância rítmica e, ao mesmo tempo, é demarcada pelo movimento e elementos sonoros que conotam essa ideia: o motor dos veículos, a ferrugem da roda do carrinho de mão, o ônibus, o carrossel, etc. Nesta fase sonora, todos esses sons unem-se na melodia com instrumentos musicais e formas de expressão musical humana: palmas, assobio, canto, batoque e passos de dança. A trilha cresce até atingir o que podemos nos referir como clímax sonoro, demarcado por um elemento de alta relevância no meio audiovisual: o silêncio.

O silêncio, no caso em análise, se manifesta em um momento de redução melódica e rítmica, prendendo a atenção do ouvinte apenas com a emissão de uma frequência grave, a qual é seguida pela reintrodução rítmica de um novo compasso com a batida da caneca com moedas, palmas,

e um coro de crianças em repetição. Este impacto sonoro que separa o silêncio do reaparecimento melódico é denominado por Murray Schafer (2001, p. 74) como “ictus”. O ictus é uma das técnicas musicais utilizadas na composição de trilhas sonoras para guiar o espectador na narrativa e, assim, exercer um controle sobre sua perspectiva e pontuar quais devem ser os focos de sua atenção.

Eugênio Matos (2014) discute como, da mesma maneira que a reintrodução da música inicia algo novo em cena, a entrada do silêncio também pode ser utilizada para assinalar que algo importante está por vir. Aqui, podemos estabelecer uma ligação poética entre o ictus e o que aparece em cena: um jovem pulando em câmera lenta durante a dança dos saltos. A dança dos saltos é uma dança guerreira – um ritual cultural da tribo Masai – que acontece para marcar a passagem dos rapazes para a fase adulta. Esta é a primeira vez no vídeo que o artista volta toda a atenção sonora e visual para este rito, a qual acaba por introduzir, de maneira dramática, um novo ciclo não apenas no significado de sua prática, mas também na fase sonora que precede a peça.

Assim que o jovem volta ao chão, inicia-se um coro de crianças, o qual é acompanhado pelo suave piar de passarinhos e o eco de risadas infantis. Aqui, toda a atenção é voltada para as crianças cantando. De acordo com os apontamentos de Stocker (2013), o comportamento do cantar infantil tem fundamentos em uma protolinguagem, a qual conecta as crianças com o ambiente ao redor e seus respectivos lares. As vozes das crianças cantando como um coro e até mesmo a parte solo do menino entoando um pouco desafinado despertam uma sensação de paz, esperança e alegria; ao passo que comunicam a realidade e parte de uma identidade cultural. É mais uma das tantas manifestações culturais sonoras que Cee-Roo conseguiu captar e transmitir em *Feel the sounds of Kenya*.

A COMPOSIÇÃO ESTÉTICA DE FEEL THE SOUNDS OF KENYA

Por mais que *Feel the sounds of Kenya* diga respeito a um trabalho onde a linguagem sonora é protagonista, a linguagem visual exerce uma função complementar de grande relevância estética na obra como um todo. Por tratar-se de uma obra essencialmente musical, a trilha sonora pode ser consumida de forma independente, sem que seja necessário assistir o vídeo para apreciação sonora. A parte visual, no entanto, provê um significado muito mais profundo aos sons da trilha, tornando a experiência do espectador mais completa e interessante.

Feel the sounds of Kenya permite-nos conhecer alguns traços visuais característicos do país, e um dos primeiros a serem apresentados no filme é a pluralidade de cores. Cee-Roo explora o contraste estético entre os tons terrosos e vivos, evidenciando, respectivamente, a contraposição entre as paisagens naturais (ou até mesmo urbanas) e a presença/influência da vida humana. Esse aspecto é evidenciado na *mise en scène* de toda a obra de forma a direcionar a atenção do espectador. Na terceira cena do filme, por exemplo, uma criança está caminhando em direção a um grupo de pessoas enchendo barris de água. Tanto a criança quanto os barris, no enquadramento, são conectados pelo tom de amarelo vivo, que se destaca entre os demais elementos da cena.



Figura 1: Frame de *Feel the sounds of Kenya*

Da mesma maneira que o artista consegue direcionar o foco auditivo do ouvinte através das táticas discutidas no tópico anterior, o evidente contraste de cores na *mise en scène* pode ser observado como uma estratégia visual para os mesmos objetivos. A transição de cenas ocorre de maneira rápida no filme como um todo. Em apenas três minutos, o espectador se depara com uma grande quantidade de informação não apenas sonora, mas visual também; e para que o público compreenda e absorva a mensagem desejada, o *savoir faire* na apropriação de tais técnicas de edição acaba por fazer a diferença.

Além do trabalho com as cores no *mise en scène*, a transição das cenas e movimentos de câmera conversam com a atividade sonora. A edição é dinâmica e o artista experimenta diferentes cortes e sobreposições de *frames* para sintonizar as cenas com o ritmo da música. É perceptível como

os elementos visuais de cada *frame* dialogam diretamente com os sons do momento. Não existem coincidências e acasos. Cada imagem e cada som estão posicionados para atuar em conjunto propositalmente, refletindo a liberdade e intenção artística do autor. Em alguns momentos, como no exemplo ilustrado abaixo, o artista repete takes com importância rítmica para dar fluxo ao tema sonoro; ao fazê-lo, explora enquadramentos diferentes para dinamizar o filme e enfatizar o efeito.



Figura 2: Sequência de frames de *Feel the sounds of Kenya*

Cada linguagem contribui de uma forma para que a mensagem do filme seja transmitida, e Cee-Roo demonstra valorizar o potencial e possibilidades de cada uma delas ao experimentar o cruzamento e diálogo de suas diferentes propriedades. As cores, *mise en scène* e a melodia; a transição de cenas e o ritmo; o silêncio e a câmera lenta, etc. Separados, esses atributos exercem uma função limitada e diferente da que experienciamos no caso. Juntos, provêm sentido, tridimensionalidade e unicidade à peça.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Feel the sounds of Kenya foi um projeto desenvolvido com o apoio da IDDEF – uma organização internacional que presta apoio a estudiosos locais e fornece auxílio a Madraças para aumentar a qualidade de estudos islâmicos em todo o mundo. É uma instituição que apoia projetos de assistência humanitária e de sistemas de água. Além da IDDEF, Cee-Roo contou com o apoio do segundo operador de câmera, Dion Gawson, e de equipes formadas por comunidades locais de Nairobi e Malindi.

A importância cultural e relevância humanitária são os principais aspectos que motivaram a proposta desta investigação, justamente por tratar-se de um artista independente em ascensão, que atualmente apresenta seus projetos como espetáculos audiovisuais em cinemas por toda a Europa, bem como valoriza uma maneira ímpar da prática do gênero documental, ao entender o som como identidade e linguagem de uma nação.

Em *O ouvido pensante*, Murray Schafer cita que “o ouvido não possui pálpebras” (1994, p.29). É o único sentido do corpo humano que permanece em alerta o tempo todo. No entanto, costumamos valorizar o mundo ao redor quase sempre com o apoio do que vemos, e não tanto ouvimos. *Feel the sounds of Kenya* é um exemplo de como o som pode expressar grandes valores e um reflexo cultural de cada nação, assim como palavras e imagens, e confere a importância documental que o registro sonoro pode conceder à humanidade. A obra instiga a reflexão sobre a paisagem sonora que nos permeia e que a importância estamos dando, de fato, ao que ouvimos. Ouvir é conhecer, é saber, é entender e, por fim, compreender.

REFERÊNCIAS

- Cee-Roo (2018). *Feel the sounds of Kenya*. (Vídeo). https://www.youtube.com/watch?v=__yvrxmpDh4
- Hendy, D. (2013). *Noise. A human history of sound and listening*. Londres: Profile Books.
- Matos, E. (2014). *A arte de compor música para o cinema*. Brasília: Editora Senac.
- Schafer, M. (1977). *Our sonic environment and the tuning of the world. The soundscape*. Nova Iorque: Knopf.
- Schafer, M. (2001). *O ouvido pensante*. São Paulo: Unesp.
- Stocker, M. (2013). *Hear where we are. Sound, ecology, and sense of place*. Londres: Springer.

Citação:

Batista, J.B. (2020). O som como espelho cultural de uma nação: um estudo da articulação sonora e composição estética da obra *Feel the sounds of Kenya*. In M. Oliveira, A. Sá & P. Portela (Eds.), *Escutar. Sentir. Guardar - Atas do I Encontro Online Audire* (pp. 70-78). Braga: CECS.

MARISE DA SILVA URBANO LIMA

mariseurbanolima@gmail.com

Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Cinema
/ Universidade Federal de Sergipe (Brasil)

“O MUNDO NÃO É PARA CONTEMPLAR. É PARA ESCUTAR” - UMA ANÁLISE FÍLMICA DO CURTA-METRAGEM *FANTASMAS* (2010)

RESUMO

Este artigo é fruto de uma pesquisa sobre o ruído no Cinema de Periferia a partir da análise das produções em curtas-metragens da produtora Filmes de Plástico através do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema (PPGCINE) na Universidade Federal de Sergipe (UFS). Aqui apresentamos uma análise fílmica seguida de análise audiovisual sobre o curta-metragem *Fantasma*s (2010) dirigido por André Novais Oliveira, cujo objetivo é reconhecer a sensação existente a partir da relação entre imagem sonora e imagem visual.

PALAVRAS-CHAVE

Cinema de Periferia; produtora Filmes de Plástico; *Fantasma*s (2010);
elementos sonoros

INTRODUÇÃO

Na contemporaneidade os grupos e coletivos se articulam em prol das produções cinematográficas a partir de marcas identitárias. O Cinema de Periferia está neste bojo e tem ocupado alguns espaços de discussão e formação. No âmbito acadêmico a pesquisa sobre este tipo de cinema ainda é incipiente. Aqui apresentamos uma análise fílmica e audiovisual, em fase inicial, do curta-metragem *Fantasma*s (2010) de direção de André Novais Oliveira, quinto filme produzido pela Filmes de Plástico, produtora mineira que assume produzir no Cinema de Periferia. A produtora comemorou em 2020 11 anos de atuação com cerca de 15 produções em curta-metragem e três produções em longa-metragem.

Atualmente esta produtora tem notoriedade dentro e fora do país, suas produções foram exibidas em inúmeros festivais e mostras e recebeu muitos prêmios por onde passou, desde melhor roteiro, melhor atriz e ator.

O objetivo desta pesquisa é compreender qual a relação entre imagem visual e imagem sonora no curta-metragem *Fantasma* (2010) na produção de sensação. Para alcançar o objetivo utilizaremos a análise fílmica seguida da análise audiovisual. A primeira análise é fundamentada na compreensão de que “o pesquisador/a busca a “comprovação” acerca de suas “hipóteses” sobre um objeto fílmico, embasado, na maioria das vezes, em pressupostos teóricos específicos do cinema ou acrescidos de outras áreas do conhecimento” (Santos, 2018, p. 98). A segunda, a análise audiovisual, proposta por Michel Chion no livro *Audiovisão*, sugere uma análise da utilização do som em um filme ou em uma sequência em seu combinado com a imagem (Chion, 2011, p. 145).

O filme de ficção em curta-metragem *Fantasma* (2010) dirigido por André Novais participou em números festivais, dentre eles o 14º Festival Luso-brasileiro de Santa Maria da Feira em Portugal e ganhou 15 prêmios. Um filme peculiar, com toda a voz fora do quadro, um “fora de campo ativo” (Chion, 2011). O fora de quadro levanta curiosidade inicial visto que não apresenta nada de coerente até que o diálogo (voz) estabelecido incita a curiosidade do/a espectador/a. Para Attali (1995, p. 15), é através do ruído que se decifra os códigos da vida e as relações entre os seres. A voz e o ruído são elementos sonoros dominantes na narrativa fílmica de *Fantasma*. Para este estudo, convocamos Michel Chion, Rui Coelho e Virginia Flôres, Jacques Attali.

CINEMA DE PERIFERIA: O FILME FANTASMAS (2010)

Na contemporaneidade, o acesso a ferramenta de produção audiovisual e as políticas públicas que disponibilizam cursos e formações em cinema e audiovisual têm favorecido novos olhares e narrativas contadas a partir dos seus sujeitos, tornando-se protagonistas da sua história, sejam as mulheres, o grupo LGBT, os negros, indígenas, quilombolas, periféricos etc. Grupos e pessoas individuais, moradores de espaços considerados periféricos, ao reconhecer que suas histórias e vivência não são contempladas nas narrativas do cinema, exceto quando ocupam um lugar de flagelados, violência e dor, reivindicam um lugar na historiografia do cinema e propõem contar histórias a partir do seu ponto de vista.

Para Zanetti (2010, p. 76) o Cinema de Periferia atua em duas dimensões interconectadas, "uma dimensão interna, que diz respeito à forma e ao conteúdo dos produtos audiovisuais em foco, [...] e uma dimensão externa – política e social – que diz respeito à posição simbólica ocupada por esses novos realizadores". A autora apresenta mais duas características desse cinema. Uma dimensão interna e outra externa. Na dimensão interna podemos perceber que as produções do Cinema de Periferia apresentam "os espaços das periferias e seus moradores/as como sujeitos dotados de identidade própria, e não apenas sujeitos 'reivindicantes', 'excluídos' ou 'carentes'" (Zanetti, 2010 p. 76), como foi comumente representado, e ainda o é, e que apelam para a exposição da violência como o prato de todo dia, ignorando sonhos, desejos e as relações humanas.

O Cinema de Periferia tem contestado o formato hierárquico e sólido das equipes de produções. A exemplo do Cinema de Periferia, temos no Brasil a produtora Filmes de Plástico que completou uma década de atividades e tem notoriedade nacional e internacional. Criada em Contagem-MG em 2009 por André Novais Oliveira, Gabriel Martins, Maurílio Martins e Thiago Macêdo Correia, esta produtora comemorou 10 anos de atividades, produzindo curtas e longas-metragens de ficção a documentários, videocliques e vídeos institucionais. Segundo descrição no site¹, o grupo busca "explorar criativamente todos os campos do audiovisual".

A produtora Filmes de Plástico assume um importante papel na historiografia do cinema brasileiro. Nos tempos atuais, a setorização em blocos identitários tem-se tornado cada vez mais forte na tentativa de defesa e demarcação do lugar de fala. A Filmes de Plástico se define como produtora do Cinema de Periferia, seus personagens e toda construção narrativa atua no campo periférico.

Em 2019 a produtora foi homenageada na 13^a Mostra Cine BH. Em entrevista ao *Brasil de Fato*², ao ser questionado sobre o trabalho desenvolvido pela produtora em torno de história de grupos periférico, o produtor executivo da Filmes de Plástico, Thiago Macêdo, responde:

Então, os filmes que fazemos são representações legítimas das coisas nas quais acreditamos. E antes de tudo, nós acreditamos naquilo que produzimos. Eu acho que essa sinceridade é muito importante para que essas obras possam reverberar. E como elas não partem desse lugar calculado, nós estamos falando de vida, de seres humanos,

¹ Ver <http://www.filmesdeplastico.com.br/nos/>

² Ver <https://www.brasildefatomg.com.br/2019/09/17/conhecida-no-brasil-e-fora-produtora-filmes-de-plastico-completa-10-anos>

de dramas que estamos vivendo. Então acho que funciona porque é verdade. E eu me sinto orgulhoso de saber que a Filme de Plástico usa a arte e o cinema a favor da expressão do nosso ponto de vista do mundo. E as pessoas se identificam com essa realidade, com essa verdade, mesmo você falando de algo íntimo ou particular ele se torna algo universal.

O curta-metragem *Fantasma*, dirigido e roteirizado pelo André Novais, é uma produção cuja sinopse é “O fantasma da ex”, apenas. As sinopses curtas e sem maior detalhamento é uma das características deste cineasta mineiro.

Fantasma foi exibido em inúmeros festivais e mostras nacionais e internacionais como a 13ª Mostra de Cinema de Tiradentes, a III Janela Internacional de Cinema de Recife, o 10º Panorama Internacional Coisa de Cinema 2010, o 14º Festival Luso-brasileiro de Santa Maria da Feira em Portugal e o 30º Uppsala International Short Film Festival na Suécia, dentre outros e recebeu 15 prêmios. Em 2011, foi distribuído pela Revista Continente em um DVD e lançado em 14 salas de cinema por todo Brasil³.

ANÁLISE FÍLMICA

Dois amigos dialogam sobre a vida, sobre os débitos, sobre a rua, sobre futebol, assuntos do cotidiano, enquanto a imagem se ocupa de registrar a movimentação de uma rua periférica em frente a um posto de gasolina à noite. Ônibus, carros, bicicletas, motos e pessoas passam mantendo uma vida cotidiana nos 11 minutos de registro.

Um quadro fixo que mantém um plano sequência em um mesmo ângulo, com duas movimentações de câmera, *travelling* para a frente, sendo estes possíveis pelo *zoom* da câmera movida por um dos personagens. Não conhecemos os interlocutores. Suas características físicas assim como o nome são informações ocultadas; o único elemento que os representa é a voz. Um diálogo se estende por toda narrativa apresentando um pouco de quem são as figuras ocultas, os fantasmas.

Vamos definir o personagem dono da câmera como Personagem 1 e o outro como Personagem 2 a fim de tornar inteligível nossa análise. A câmara é um objeto de cena que ocupa uma importância para a narrativa. Ela existe para suprir a necessidade do Personagem 1 em reconhecer a sua ex namorada e ocupa um ponto de vista objetivo, e que em dado momento,

³ Sinopse, Ficha técnica, Festivais e Premiações: <https://www.filmesdeplastico.com.br/fantasma/>

mais precisamente no instante da movimentação de câmera se torna um ponto de vista subjetivo, o qual "corresponde ao ponto de vista de um personagem que avança ou então a projeção do olhar para um foco de interesse" (Martin, 1990, p. 49).

O quadro é tremido após o questionamento do Personagem 2 sobre o que estava sendo filmado e o porquê disso, há uma disputa pela câmera. Numa tentativa de justificar o uso do equipamento, o Personagem 1 conta o motivo pelo qual está na laje de casa a espreitar com a câmera o movimento da rua. Em seguida mostra através do recurso de aproximação (*zoom*) o que seria um *travelling* para frente, como reconhecerá sua ex namorada, Camila. Martin (1990, p. 50-51) apresenta algumas funções do uso do *travelling* para a frente, dentre suas definições, a utilização tomada no curta em análise pode ser a que interpretamos por ser o "realce de um elemento dramático" e o "finalmente", porque "exprime, objetiva a tensão mental de um personagem".



Figura 1: Movimentos de câmera
Fonte: *Fantasma* (2010)

Entre 1' e 6'12" há três espaços de interrupção de diálogo, sendo o maior deles com 35". Estas interrupções no diálogo sem demonstração de incômodos, bem como uma fala descansada e repleta de conexões que somente os dois detêm sublinham a relação de intimidade entre eles.

Após 50% de tempo do filme, o Personagem 2 nota a presença da câmera e interroga o que está acontecendo. Depois de muita insistência, o Personagem 1 conta o motivo pelo qual está ali naquele horário com a câmera ligada. O diálogo ganha mais ritmo sendo uma fala atropelada pela outra, o que demonstra impaciência para ouvir. Há também indignação sobre o motivo que levou o Personagem 1 a colocar a câmera e revolta por parte do Personagem 2 que deve saber a história entre a ex e seu amigo. Esta reação deixa o espectador apreensivo para saber mais sobre o fantasma Camila.

Quando questionado de como faria para reconhecer Camila, o Personagem 1 demonstra, movimentando a câmera, o que seria um *travelling* para a frente, utiliza o recurso do *zoom*. Após reconhecer o possível carro de Camila, o Personagem 1 dá mais um movimento de câmera ajustando-a para que Camila seja percebida.

O diálogo entre os dois demonstra uma relação de conhecimento do bairro, um traço marcante do convívio na periferia trazido do campo e, transposto para o filme, é o diálogo embutido de referências, como por exemplo: “Sabe aquela Dona Ruth, filha do padeiro, filha não, esposa do padeiro, amiga de minha mãe?”

Quando o Personagem 1 alcança seu objetivo em filmar Camila, ainda que por segundos, ele afirma que vai esquecê-la, contudo, a montagem final de repetição da cena em que Camila aparece, presente nos últimos 40” do filme, sublinha que o Personagem 1 ainda pensa no fantasma Camila.

Fantasma é um filme de fantasmas. Este trocadilho, ainda que pobre, vale se referido, visto que os Personagens 1 e 2 são desconhecidos em imagem visual para o espectador, e Camila é o fantasma para o seu ex namorado.

Esta esfera fantasmagórica remete a definição de som em Coelho (2015) quando o mesmo afirma que o som parece coisa do campo espiritual porque transita de um corpo que lhe deu origem para um outro corpo:

Invisibilidade e efemeridade são duas características que tornam o fenômeno sonoro esquivo a uma definição. O som mais parece coisa do domínio do espiritual do que do real: qualquer coisa de imaterial, que transita de um corpo que lhe dá origem para outro corpo que a recebe e reconhece, mas não tem um corpo próprio que se possa tratar como um objecto e como tal se possa estudar. Há algo de fantasmático no som, que o faz escapar ao pensamento racional, para o qual facilmente se pode confundir com uma alucinação. (Coelho, 2015, pp. 26-27)

Vamos acessar aos elementos sonoros nesta produção no próximo tópico, Análise Audiovisual, onde utilizamos um método sugerido por Chion (1994).

ANÁLISE AUDIOVISUAL

Os elementos sonoros observados no curta-metragem *Fantasma* são o diálogo e o ruído. O diálogo é totalmente conduzido fora de campo, numa ação ativa; há uma crescente no diálogo marcado pelo ritmo e cadência que a discussão vai tomando, aguçando a curiosidade do espectador e sentenciando-o a passivo diante ação do sonoro que lhe ataca de forma omnidirecional.

O ruído no supercampo cruza o quadro, comunica, dando sentido e valor à imagem produzida, recaindo sobre a construção de um imaginário

que está além do quadro filmado, o que esbarra na percepção da paisagem sonora.

Total sentido faz neste filme a frase de Chion (1994, p. 144) "Se a imagem é projetada, o som é o 'projeto'". Uma imagem é projetada aos nossos olhos pelo sonoro que preenche nossos ouvidos, desafiando a escuta para uma proatividade para reconhecimento do espaço e dos personagens.

Consideremos os sons como meio de representação a partir da perspectiva de que "os sons são condicionados por seus contextos sociais e por isso são marcados por eles" (Bauer & Gaskell, 2002 p. 367). Podemos inferir a partir da análise de *Fantasma* que se trata de uma paisagem sonora representativa de uma região periférica de Minas Gerais. Seja pelo sotaque, pelo vocábulo, pela movimentação dos ruídos.

Se o som representa, a voz, sendo ela um elemento sonoro, também há de representar, desta forma os personagens 1 e 2, ainda que não apareçam em forma de imagem visual, são representados. Para Flôres (2013, p. 107), "todo áudio é uma imagem sonora de algum som. Quando um homem profere um discurso, deste som capturado (áudio), o que fica é uma representação desse discurso, uma imagem sonora".

Murray Schafer classifica os sons encontrados na paisagem em três tipos: sons fundamentais, sinais e marcas sonoras. Os sons fundamentais se tornam "hábitos auditivos", ajudam a compreender as características da população que vive neste ambiente. Para Schafer os sons fundamentais podem ser considerados o fundo da figura fundo, visto que o fundo em si não tem a mesma beleza da sua relação com a figura. No entanto, a figura sem o fundo perde seu "contorno e sua profundidade". Indo um pouco mais longe, Schafer nos diz que os sons fundamentais influenciam nosso "comportamento e estado de espírito". Podemos compreender os sons fundamentais de Schafer com a ambiência no cinema, colocada para dar um preenchimento do total, um contorno e profundidade. Ainda que pouco percebidos racionalmente, eles ativam o sensorial (Schafer, 2001, p. 26).

A escuta é provocada pelo bombardeamento de ruídos, ou, diríamos, pelos sons fundamentais, relendo Schafer. Ao dizer "vou assistir ao filme" além de pressupor o uso do olho para reconhecimento do visual, também afirmamos que nosso olhar está ativo nas informações que serão projetadas. No dilema entre imagem e som, a escuta torna-se passiva. É ativada em momentos de interesse da narrativa, como por exemplo o uso do ruído para exprimir um efeito no espectador.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Cinema de Periferia pode ser entendido como estratégia política e social de um grupo de realizadores/as moradores/as de espaços periféricos que atuam no processo de realização de cinema e audiovisual a partir da inquietação da representação e autorrepresentação de uma camada da população marginalizada e excluída – representada fortemente no cinema comercial nacional pela violência – em oposição ao estereótipo construído pelo olhar colonizado.

A partir da análise de *Fantasmas* reconhecemos e confirmamos que o Cinema de Periferia tem como protagonista o próprio espaço. A história contada está em relação perpendicular com a vivência da localidade. Esta é apenas uma das características do Cinema de Periferia.

Após a relação entre câmera e personagens, a imagem visual e a imagem sonora criam uma relação de dependência. Depois de já termos descansado nosso olhar na movimentação da rua e com a escuta ativa, o ponto de virada surge retirando o espectador da passividade visual. O ponto de escuta agora nos exige um ponto de vista atento para acompanhar o desenrolar do que até então tinha sido apresentado pelo diálogo.

O espectador é convidado a observar o cotidiano. Uma relação comum da vida, com diálogo e observação da rua e resolução de questões individuais, como a vontade de rever, ainda que por segundos, a ex. A sensação que o curta *Fantasmas* nos imprime é de deslocamento do sentido. E aqui o sentido se refere aos órgãos do sentido, da visão à escuta e vice e versa, sendo também o sentido provocado ao confrontar, em certa medida, visocentrismo.

REFERÊNCIAS

- Bauer, M. W. & Gaskell, G. (2002). *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. Petrópolis: Editora Vozes.
- Chion, M. (1994). *A audiovisão: som e imagem no cinema*. Lisboa: Texto & Grafia.
- Coelho, R. J. S. (2015). *O meu ponto de vista é um ponto de escuta. O poder do som nos filmes de Manoel de Oliveira*. Tese de doutorado, Universidade do Minho, Braga, Portugal. Retirado de <http://hdl.handle.net/1822/38460>
- Flôres, V. O. (2013). *O cinema, uma arte sonora*. São Paulo: Annablume.
- Martin, M. (1990). *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Ed. Brasiliense.

Santos Junior, L. G. (2018). *Trilogia do corpo: encenações do grotesco no cinema de Cláudio Assis*. Tese de doutorado. PUCRS. Porto Alegre, Brasil. Retirado de <http://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/8059>

Schafer, R. M. (2001). *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente*. São Paulo: Unesp.

Zanetti, D. (2010) *O Cinema da Periferia: narrativas do cotidiano, visibilidade e reconhecimento social*. Tese de doutorado. Universidade Federal da Bahia. Salvador, Brasil. Retirado de <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/5115/1/Daniela-Zanetti.pdf>

Citação:

Lima, M.S.U. (2020). “O mundo não é para contemplar. É para escutar” - uma análise fílmica do curta-metragem Fantasma (2010) . In M. Oliveira, A. Sá & P. Portela (Eds.), *Escutar. Sentir. Guardar - Atas do I Encontro Online Audire* (pp. 79-87). Braga: CECS.

EXPERIÊNCIAS SONORAS 

RICARDO MORAIS & ANA SOFIA PAIVA

ricardo.morais@labcom.ubi.pt / anapaiva@fcs.unl.pt

LabCom - Universidade da Beira Interior (Portugal) /

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa (Portugal)

AS SONORIDADES E O APELO À MEMÓRIA: UMA REFLEXÃO SOBRE A IMPORTÂNCIA DAS PAISAGENS SONORAS EM TEMPOS DE PANDEMIA

RESUMO

A pandemia que marca o ano de 2020 introduziu mudanças significativas em todo o mundo, sendo a obrigatoriedade de confinamento uma das que mais alterou os hábitos de vida dos cidadãos. O impedimento de circular livremente transformou grande parte das rotinas e conferiu, ao mesmo tempo, um novo sentido a um conjunto de elementos, visuais e sonoros, que passaram a representar uma possibilidade de relembrar momentos vividos. Neste trabalho procura-se refletir sobre a capacidade que o som tem de funcionar enquanto criador de memórias, capturando, em determinados momentos, paisagens e atmosferas sonoras que podem ser recuperadas mais tarde. Neste contexto é fundamental considerar o papel dos repositórios, mas também de um conjunto de projetos e experiências enquanto espaços de preservação das memórias sonoras. Assim, o propósito deste estudo exploratório é realizar um levantamento das iniciativas que têm trabalhado no sentido de criar uma herança sonora.

PALAVRAS-CHAVE

memória; paisagens sonoras; identidade; repositórios; pandemia

A IMPORTÂNCIA DO SOM NA CRIAÇÃO E ACESSO ÀS MEMÓRIAS

No contexto do confinamento, as rotinas transformaram-se, bem como grande parte das experiências sonoras. Foi sobretudo ao nível da paisagem sonora das cidades que o impacto da pandemia mais se fez notar, com uma redução do ruído e um acesso privilegiado a uma nova ecologia acústica (Romero, 2020). Durante este período, em que grande parte da sociedade foi obrigada a parar, os arquivos de memórias ganharam relevância porque possibilitaram o regresso a espaços e lugares já visitados, em suma, viabilizaram o acesso às memórias mais profundas.

Neste trabalho procuramos refletir precisamente sobre os conteúdos sonoros, considerando todo o seu potencial para criar e aceder a memórias. A proposta do estudo é a de realizar uma compilação não exaustiva dos projetos que têm procurado aceder a um conjunto de gravações de paisagens sonoras, como forma de preservar determinada memória e impedir que os sons definidores das identidades das gentes e dos lugares caiam em esquecimento.

Para a reflexão que pretendemos empreender, é necessário considerar, desde logo, o papel do som e o modo como este tem sido utilizado para criar determinadas ligações. Para van Dijck e Bijsterveld (2009), “nas últimas décadas, a importância do som para lembrar e criar um sentimento de pertença tem sido cada vez mais reconhecida” (p. 11). Contudo, nem sempre as memórias sonoras são gravações, mas sim músicas, como é demonstrado na obra *Sound souvenirs: audio technologies, memory and cultural practices*, onde os autores destacam precisamente o papel das músicas na criação de lembranças sonoras (*sound souvenirs*), pois permitem estabelecer uma conexão com determinadas vivências. Assim, reconhecem que é menos comum o acesso às memórias com outro tipo de sonoridades (van Dijck & Bijsterveld, 2009, p. 13) e esta dificuldade é intrigante, mas não pode ser dissociada do facto de não guardarmos registos sonoros de grande parte das experiências vividas ou de ter acesso aos mesmos da mesma maneira que é possível ter em relação às músicas.

Neste sentido, importa lembrar, na linha de R. Murray Schafer, que o estudo das paisagens sonoras se situa no cruzamento das áreas da ciência, da sociedade e das artes (1977/1993). Esta interseção é relevante pelo facto de cada uma das áreas contribuir para a reflexão que pretendemos fazer sobre a importância do som na criação e acesso às memórias. Gostaríamos, ainda assim, de destacar o papel da sociedade, na medida em que é através desta, considera o autor, que “aprenderemos como o homem se comporta com os sons e como os sons afetam e mudam o seu comportamento” (Schafer, 1977/1993, p. 4). A mudança no comportamento do ser humano em tempos de pandemia, passando a conferir maior atenção às paisagens sonoras, é precisamente a dimensão que nos interessa destacar neste trabalho, porque é a partir dela que podemos pensar no som enquanto registo que permite criar e aceder a memórias.

Este acesso às memórias através do som é importante sobretudo porque “a criação e o partilhamento da memória têm sido cada vez mais desafiados” (de Nardi, Orange, High & Koskinen-Koivisto, 2019, p. 46). No entanto, apesar da importância das memórias, a sua preservação

tem sido descurada e são ainda poucas as políticas que apontam no sentido de criar arquivos e repositórios capazes de garantir a preservação das memórias sonoras, como veremos no ponto seguinte.

DA IMPORTÂNCIA DA PRESERVAÇÃO SONORA À CRIAÇÃO DE UM ARQUIVO NACIONAL SONORO

Nos últimos anos, o interesse no campo dos estudos sonoros tem crescido, sobretudo no campo académico. Mas este interesse por parte dos investigadores não tem sido acompanhado, na mesma medida, pelas instituições públicas. No caso português, foi necessário esperar quase 40 anos para que os primeiros passos fossem dados no sentido de criar um Arquivo Nacional de Som. O plano de ação, apresentado em 2019, resultado de uma parceria entre o Ministério da Cultura e o Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, reconhece o atraso do país a nível europeu e revela os objetivos para o futuro deste projeto. A equipa, liderada pelo etnomusicólogo Pedro Félix, tem, no entanto, um longo caminho pela frente, que passará necessariamente pela identificação das instituições e projetos que têm trabalhado neste sentido e que podem constituir importantes parceiros.

Neste contexto, em que o património sonoro começa a merecer atenção por parte das instituições públicas, importa também destacar a mensagem da Diretora Geral da Unesco, nas comemorações do Dia Mundial da Herança Audiovisual¹. Nas declarações publicadas a 29 de outubro de 2019, Audrey Azoulay realçou o trabalho desenvolvido no âmbito do projeto “Digitizing Our Shared UNESCO History”, que conta com milhares de registos sonoros, videográficos e fotográficos. Para a Diretora Geral da UNESCO, o material que constitui o arquivo é fundamental para que os cidadãos se “conectem com a história e entendam aquilo que somos hoje” e lembrou ainda que é destes registos que depende a capacidade de os conhecimentos e as lições do passado serem transmitidas às gerações futuras.

PROJETOS, REPOSITÓRIOS E EXPERIÊNCIAS DE PRESERVAÇÃO DAS MEMÓRIAS SONORAS: UM LEVANTAMENTO EXPLORATÓRIO EM TEMPOS DE PANDEMIA

Nesta secção vamos debruçar-nos sobre os projetos e experiências que integram a nossa pesquisa exploratória. Como referimos no início do

¹ A mensagem completa de Audrey Azoulay, Diretora Geral da UNESCO está disponível em <https://en.unesco.org/commemorations/worldaudiovisualday>

trabalho, o levantamento realizado não é exaustivo, devendo ser entendido como um primeiro contributo no mapeamento das iniciativas que, funcionando como projetos ou repositórios, públicos ou privados, procuram criar arquivos sonoros e assim contribuir para a construção e preservação de memórias sonoras.

O primeiro projeto que considerámos relevante é o “SOMA – Sons e Memórias de Aveiro”², que arrancou em agosto de 2018, e é promovido pelo Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos em Música e Dança, mais concretamente pelo polo que desenvolve a sua atividade no Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro. É cofinanciado pela União Europeia, através do Programa Operacional Competitividade e Internacionalização e pela Fundação para a Ciência e Tecnologia, e é um projeto orientado para a recolha cidadina. Para além da vertente mais académica do projeto, a principal aposta da equipa de investigação está na criação de um repositório que pretende ser mais que um arquivo, sendo o principal intuito promover uma ligação com a comunidade. Por fim, cabe destacar que este projeto surge em linha com a preservação da herança sonora defendida pela Unesco, numa estratégia que passa pela salvaguarda do património imaterial da Humanidade.

A segunda iniciativa diz respeito ao trabalho de Luís Antero, paisagista sonoro que desde 2008 tem vindo a desenvolver um importante trabalho de “recolha e documentação do património acústico de várias zonas do território nacional”. As suas inúmeras gravações sonoras estão disponíveis no site e em diferentes plataformas³ e, não tendo feito nenhuma recolha particular dedicada à pandemia, o paisagista continuou com os seus trabalhos no Estado de Emergência, com o objetivo de garantir o registo e a preservação do património imaterial da zona interior do país.

Entre os projetos que identificamos como repositórios de sons registados durante a pandemia, começamos por destacar aqueles que foram realizados fora do país. A nossa primeira referência vai para o projeto “Fonotropica”⁴, uma vez que este se apresenta como o “primeiro acervo digital acústico de uma universidade pública brasileira construído com input de ciência cidadã, além de dados obtidos por especialistas em campo”. Desenvolvido na Universidade Federal da Bahia, o projeto ganhou uma nova vertente durante a pandemia com o projeto “Bioacústica em tempos de

2 Site do projeto “SOMA”: <http://soma.web.ua.pt>

3 Grande parte das gravações sonoras realizadas por Luís Antero estão disponíveis no seu site, bem como noutras plataformas <http://luisantero.yolasite.com> / www.luisantero.bandcamp.com.

4 Site do projeto “Fonotropica”: <http://fonotrpica.ufba.br>

coronavírus”. Fazendo apelo à participação dos cidadãos, através da gravação de sons a partir das janelas das suas casas, o projeto procurou analisar o modo como se transformaram as paisagens sonoras das cidades. Durante o período inicial de recolha, que se iniciou a 19 de março e se prolongou até 17 de abril de 2020, os investigadores receberam gravações de localidades em vários estados como Mato Grosso do Sul, São Paulo, Minas Gerais, Pernambuco, Rio Grande do Sul e Bahia.

É também no Brasil que encontramos uma campanha muito particular, lançada pela ProAcústica, Associação Brasileira para a Qualidade Acústica⁵. Como forma de assinalar o Dia Internacional da Conscientização sobre o Ruído, a 29 de abril de 2020, a Associação promoveu a campanha “#SonsQueAmo”, com o objetivo de “causar uma reação positiva da sociedade como forma de expressão de liberdade frente à imobilidade e ao silêncio”. Preocupada com o impacto do ruído na sociedade, a ProAcústica continua com a campanha até outubro de 2020, seguindo um conjunto de iniciativas organizadas pela *International Commission for Acoustic* (ICA).

Outra das iniciativas que merece destaque é o projeto colaborativo “Cities and Memory”, criado por Stuart Fowkes a partir de Oxford, no Reino Unido. Enquanto iniciativa global, o projeto regista num mapa sonoro dois tipos de sons, “a gravação de campo original (...) e um som reimaginado do mesmo local”. A ideia é que os ouvintes explorem os lugares através dos seus sons originais, mas também a partir de novas versões do que poderiam ser esses locais. No site do projeto⁶, durante a pandemia, foi criada uma nova coleção intitulada “#StayHomeSounds” que procurou “dar conta das mudanças em termos de perspetiva sonora”, uma vez que o novo coronavírus transformou as paisagens sonoras.

No contexto nacional, o projeto “Audire. Audio Repositório: guardar memórias sonoras”, desenvolvido no Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade da Universidade do Minho e financiado pelo programa Operacional de Competitividade e Internacionalização e pela Fundação para a Ciência e Tecnologia, é um dos que merece destaque no contexto do levantamento realizado pelo facto de, entre outros objetivos, pretender “construir um repositório de conteúdos sonoros em acesso aberto”. No processo de “criação de modos inovadores de preservar a memória sonora”, o projeto lançou a iniciativa “Sons da distância”, desafiando as pessoas a responder às questões: “Que sons se tornaram mais audíveis? O que é que passámos

5 Site do Associação ProAcústica: <http://www.proacustica.org.br/proacustica-associacao-brasileira-para-a-qualidade-acustica.html>

6 Site do projeto “Cities and Memory”: <https://citiesandmemory.com>

a escutar melhor num tempo em que desacelerou o movimento social?”. Desta forma, os investigadores procuraram “escutar os efeitos acústicos da quarentena de contenção da COVID-19”, tendo concluído, com os registos recebidos, que se verificava um “certo consenso sonoro em torno dos sons das paisagens naturais, do eco das cidades vazias e da percussão dos ambientes domésticos”⁷. No seguimento desta iniciativa, o projeto promoveu ainda uma oficina de criação sonora online, bem como o encontro “Escutar, Sentir, Guardar. Experiência Sonora e Ecologia Acústica”, ambas realizadas em julho de 2020.

No levantamento realizado identificámos também o projeto “Sounds of Tourism”, desenvolvido na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, coordenado por Iñigo Sánchez. O projeto tem como objetivo avaliar o som criado pela massificação do turismo, mas, com a consequente diminuição devido à pandemia, os investigadores lançaram um conjunto de “postais sonoros”⁸ de algumas das principais atrações turísticas de Lisboa, em jeito de memória sonora de uma cidade sem turistas, de modo a refletir sobre os efeitos e impactos desta mudança num setor tão importante para o país.

No Centro em Rede de Investigação em Antropologia (CRIA) também foi criada uma iniciativa nesta vertente, a “Confinaria – Etnografias em Tempos de Pandemia”⁹, um blogue para “partilha de reflexões e experiências sobre os tempos vividos (...) e que servirão para memória futura e apreciação retrospectiva destes tempos excecionais”. No âmbito do blogue destacam-se, por exemplo, os “Áudio-confinamentos”, episódios constituídos por gravações que o investigador do Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE) Filipe Reis reuniu depois de ter desafiado um conjunto de amigos. No blogue identificámos também a experiência etnográfica sonora “Um itinerário na vida de apartamento”, realizado por Rafael F. A. Bezzon (UNESP), e que promove uma recolha centrada nos sons do confinamento no espaço doméstico.

Mais recentemente, um conjunto de investigadores do Instituto de História Contemporânea (IHC) lançou, no âmbito do Laboratório de Humanidades Digitais da NOVA FCSH, o projeto “Memória COVID”¹⁰ que “pretende documentar a pandemia em curso para memória futura”. Do

7 Todas as iniciativas já realizadas, bem como os registos já recolhidos estão disponíveis no site do projeto, em <http://www.audire.pt>

8 Os postais sonoros estão disponíveis no site em <http://www.soundsoftourism.pt/soundpostcards/>

9 Blogue do projeto “Confinaria”: <https://confinaria.hypotheses.org/>

10 Site do projeto “Memória COVID”: <https://projetos.dhlab.fchsh.unl.pt/s/memoriacovid/page/projeto>

arquivo que os investigadores se encontram a construir fazem parte, também, testemunhos sonoros, tendo em contas as diferentes dimensões, que vão “do espaço privado ao espaço público, da quarentena ao desconfinamento, da doença à cura”.

Para encerrar o levantamento realizado, destacamos duas iniciativas com origem na Universidade da Beira Interior (UBI). A primeira surge no âmbito do projeto de doutoramento em Media Artes do investigador Tiago Fernandes, intitulado “Escutar as paisagens: experiências sensoriais subjetivas e ressignificadas”. No seguimento de algumas experiências já realizadas durante o período de confinamento, o investigador captou paisagens sonoras na cidade da Covilhã e criou uma instalação virtual e interativa a partir desses sons, mas também de imagens. A instalação “Entre Tempos” pretendeu colocar “o espectador no centro de um emaranhado de sons”, proporcionando “uma experiência sensorial singular”.

Por fim, a última experiência que identificámos foi realizada pelos alunos finalistas do curso de Ciências da Cultura da Universidade da Beira Interior. A iniciativa “#ElasAoSomDaFábrica” procurou “resgatar memórias materiais e imateriais das mulheres operárias fabris na indústria de lanifícios da Covilhã e região que circunda a Serra da Estrela”. O evento promovido durante o período de confinamento decorreu em formato digital e foi transmitido por uma rádio local, e contou com a colaboração da candidatura da Guarda a Capital Europeia da Cultura, do Museu de Lanifícios e da Coolabora.

Neste primeiro levantamento não exaustivo que realizámos, identificámos este conjunto de iniciativas que apresentam, a nosso ver, pontos comuns e constituem projetos a considerar no estudo da relação entre o som e a memória em tempos de pandemia.

REFLEXÕES FINAIS

Quando iniciámos este estudo estávamos conscientes de que as mudanças provocadas pela pandemia tinham despertado o interesse de investigadores das mais variadas áreas. No campo dos estudos do som, o confinamento, que limitou o movimento dos cidadãos, foi depressa notado como aspeto transformador das paisagens sonoras das cidades. A ausência dos tradicionais sons citadinos abriu espaço para o ato de escutar, que vários projetos procuraram explorar, fazendo apelos ao envio de gravações por parte dos cidadãos. Neste estudo efetuámos um levantamento de alguns desses projetos e iniciativas e destacamos o modo como, apesar de diferentes, existem dimensões em que as várias experiências se cruzam.

A primeira consideração que destacamos está relacionada com a natureza colaborativa de praticamente todos os projetos. O apelo que é feito à participação dos cidadãos revela como a colaboração é importante para a construção de arquivos, neste caso, sonoros. Só desta forma será possível aceder a um conjunto de experiências individuais, que constituem um contributo único na construção de uma base de dados sonora. Este apelo ao envolvimento dos cidadãos remete-nos também para a importância de criar ligações entre os vários projetos, na medida em que é fundamental que todos tenham conhecimento do trabalho que está a ser realizado, para que em conjunto se possa avançar nesta área de estudos.

O objetivo deste estudo era também o de refletir sobre a importância do som na criação e acesso às memórias, daí a relevância de criar arquivos sonoros que ajudem não apenas a manter viva a história, cultura e identidade, mas também a funcionarem enquanto “lugares/espacos de memória” a que podemos voltar em momentos extraordinários como aquele que vivemos. É precisamente nesta dimensão que verificamos que existem também pontos de contacto entre os vários projetos identificados, uma vez que a preservação da identidade é comum a várias das iniciativas, mas sobretudo porque os registos que têm sido solicitados aos cidadãos procuram a criação desses “lugares de memória”.

A terceira e última reflexão está relacionada com o facto de a globalização ter transformado, de forma profunda, as noções de tempo e espaço, sendo essa mudança um dos maiores sinais da importância da preservação das experiências, sobretudo as sonoras, muitas vezes consideradas apenas como um apêndice dos conteúdos visuais. Sem esses registos e arquivos não é possível ter acesso às experiências na sua plenitude, uma vez que apesar de vivermos numa sociedade dominada pelos conteúdos visuais, sem o som não poderemos imergir verdadeiramente nessas memórias.

REFERÊNCIAS

de Nardi, S., Orange, H., High, S. & Koskinen-Koivisto E. (2019) (Eds.) *The Routledge handbook of memory and place*. New York: Routledge.

Meneguello, C. (2017). Das ruas para os museus: a paisagem sonora como memória, registo e criação. *MÉTIS: História & Cultura*, 16(32), 22-42. <https://doi.org/10.18226/22362762.v16.n.32.01>

- Romero, L. (2020, 1 de junho). En tiempos de distancia, lo sonoro nos sigue tocando. Sulponticello. Retirado de https://sulponticello.com/iii-epoca/en-tiempos-de-distancia-lo-sonoro-nos-sigue-tocando/?fbclid=IwARodfvmTAgJ2-BYuXDB7BLO2KbB8MKjOSsdEBBz2SZ1BonDQxDyLmDXq_eY
- Schafer, R. M. (1977/1993). *Our sonic environment and the soundscape. The tuning of the World*. Vermont: Destiny Books
- van Dijck, J. & Bijsterveld, K. (2009) (Ed.). *Sound souvenirs. Audio technologies, memory and cultural practices*. Amesterdão: Amsterdam University Press.

Citação:

Morais, R. & Paiva, A.S. (2020). As sonoridades e o apelo à memória: uma reflexão sobre a importância das paisagens sonoras em tempos de pandemia. In M. Oliveira, A. Sá & P. Portela (Eds.), *Escutar. Sentir. Guardar - Atas do I Encontro Online Audire* (pp. 89-97). Braga: CECS.

MARINA MAPURUNGA DE MIRANDA FERREIRA

marinanimula@gmail.com

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia - Universidade de São Paulo (Brasil)

AFETOS E CRIAÇÕES SONORAS COLETIVAS DURANTE A PANDEMIA: FORMAS DE ESCUTAS DE SI E DO OUTRO

RESUMO

Este artigo aborda o processo de aprendizagem e criação sonora coletiva e remota do álbum duplo *Pandemix*. Este processo ocorreu durante a pandemia desencadeada pela COVID-19 dentro do projeto de extensão SONatório, da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, localizada na cidade de Cachoeira, Estado da Bahia, no Brasil. A criação do álbum sonoro partiu de nossos afetos, incertezas, medos, angústias e sonhos durante o período de isolamento social. Procurámos nos manter unidos realizando esse processo criativo que teve uma duração de quatro meses (abril a julho de 2020). Durante o processo criativo, cada um abordava como sua escuta estava relacionada ao que estava criando. Percebemos logo que a pandemia moldava nossas criações, algumas faixas mais oníricas, outras distópicas. Nesse processo, escutávamos e comentávamos os materiais sonoros de cada um. Esse lugar de escuta também se tornou um lugar de afeto e acolhimento, uma prática do cuidado a partir da criação sonora.

PALAVRAS-CHAVE

processos criativos coletivos; pandemia; pedagogia do som

INTRODUÇÃO

Neste artigo abordaremos um processo de aprendizagem e criação sonora coletiva e remota dentro de um projeto de extensão da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) chamado SONatório – Laboratório de Pesquisa, Prática e Experimentação Sonora, durante a pandemia da COVID-19. Esse projeto é constituído por estudantes atuais do curso de Cinema & Audiovisual da UFRB, alunos egressos do Centro de Artes desta mesma Universidade e pela docente do curso de Cinema & Audiovisual.

O projeto SONatório tem, desde 2019, criado uma série de chamadas abertas – desafios sonoros¹ – com a finalidade de produzir álbuns digitais que se afastem de um rótulo musical e se aproximem da arte sonora. Na primeira chamada desta série de desafios, *Percursos sonoros*², os inscritos eram convidados a enviar gravações de suas caminhadas sonoras para compor o álbum final. Na segunda edição, o desafio era criar composições sonoras somente com material vocal e sem o uso de palavras. Esse foi intitulado *Vozes sem palavras*³.

Com o início do isolamento social no Brasil, a partir de março de 2020, vários dos participantes do projeto SONatório deslocaram-se para a casa de parentes, pois a cidade de Cachoeira é, para eles, apenas uma cidade de estudo ou trabalho. Assim, cada integrante partiu para uma cidade diferente. Por forma a amenizar essa distância física, houve recurso a videochamadas para dar início a um novo desafio, que acabou por se chamar: *Pandemix*⁴. Esse espaço virtual, além de se tornar um espaço criativo e de aprendizagem, se tornou também num espaço de compartilhamento de afetos, angústias, incertezas, medos e esperanças. Descrevemos, a seguir, o processo de criação do álbum duplo *Pandemix*, associado a reflexões sobre uma pedagogia do som voltada para a alteridade, o afeto e o cuidado de si e do outro.

O DESAFIO SONORO: PANDEMIX

Este desafio, inicialmente, tinha uma temática livre, diferente dos desafios anteriores que se voltavam a caminhadas sonoras e criações sonoras vocais. Existia uma vontade de criar algo juntos estando distantes. Então, começou por realizar-se um sorteio, na sequência do qual um primeiro integrante criaria uma composição sonora livre e, em seguida, enviaria sua composição para um segundo integrante. Este segundo integrante, a partir da escuta da composição sonora do primeiro, criaria sua própria composição. O segundo enviaria sua composição para um terceiro e assim sucessivamente. O grupo tinha nove pessoas. Ao chegar no nono integrante, todas as nove composições seriam colocadas em uma pasta virtual onde todos poderiam ouvi-las. Essa primeira etapa foi baseada em uma faixa do álbum

¹ Desafios sonoros do SONatório: www.sonatorio.org/desafios-sonoros/

² Álbum digital *Percursos sonoros*: <http://sonatorio.org/percursos-sonoros/>

³ Álbum digital *Vozes sem palavras*: <http://sonatorio.org/vozes-sem-palavras>

⁴ Álbum digital *Pandemix*: <http://sonatorio.org/pandemix>

da Orquestra Errante, chamada “Telefone sem fio”⁵, proposta pelo músico Denis Abranches, que se trata de uma:

(...) gravação em *overdub*, na qual integrantes da Orquestra Errante registram uma improvisação quase “às escuras”. O procedimento de gravação é parecido com a brincadeira “telefone sem fio”: um primeiro Errante grava uma sessão de 5 a 7 minutos, sozinho. Em seguida, o segundo Errante grava sua sessão tendo como guia a gravação do primeiro Errante. O terceiro deve gravar a sua sessão ouvindo apenas a gravação do segundo, e assim, consecutivamente, até que todos os Errantes gravem a sua sessão.⁶

Porém, diferente da Orquestra Errante, essa proposta não se tratava de uma improvisação livre com instrumentos musicais, mas de criações sonoras em tempo diferido com outras ferramentas sonoras. Cada integrante poderia usar a ferramenta que quisesse, de vozes, sons de objetos até sintetizadores de aplicativos de *smartphones*, instrumentos virtuais e códigos de programação. A maioria das composições foram editadas em uma DAW (Digital Audio Workstation)⁷.

Após essa primeira etapa, realizou-se um encontro virtual para discutir processos criativos. A conversa funcionou também como uma partilha de afetos. Iniciava-se um período com uma existência diferente, enclausurada; alguns elementos do grupo com problemas familiares, outros com angústias e ansiedades em relação ao futuro. A situação era de fragilidade, mas a criação partilhada fortaleceu laços. Na conversa sobre a criação das composições sonoras, todos os participantes perceberam como a pandemia induziu a criação de composições relacionadas a várias distopias. Muitas destas composições utilizavam sons sintetizados com uma estética voltada à sonoridade de filme de ficção científica. A interpretação de cada composição foi discutida em grupo e pequenas narrativas foram criadas; mundos imaginários, mas aparentemente não tão distantes do que se vivia na altura. Estas composições fazem parte do volume 1 do álbum *Pandemix*.

A segunda etapa desse desafio se tratava da mixagem de todas as nove trilhas. Cada integrante importou as nove composições (trilhas) em uma DAW e realizou uma mixagem mais livre. Nessa mixagem havia liberdade para silenciar totalmente uma trilha (faixa) ou partes das trilhas. Não era possível editar (cortar e deslocar) as faixas. Num momento inicial

5 Para ouvir a faixa “Telefone sem fio”, da Orquestra Errante: <https://berro-nusom.bandcamp.com/track/telefone-sem-fio>

6 Ver <https://berro-nusom.bandcamp.com/track/telefone-sem-fio>

7 Estação de trabalho de áudio digital. Exemplos de DAW: Audacity, Reaper, Pro Tools.

pensou-se que as mixagens seriam bem parecidas, mas cedo se percebeu que não. As mixagens fazem parte do volume 2 do álbum *Pandemix*. Na conversa sobre as mixagens, cada interveniente na experiência comentou que elemento sonoro lhe chamava mais atenção, que elemento sonoro não entraria na mixagem e como foram feitas as suas escolhas (o relato de cada integrante se encontra no site do projeto *Pandemix*).

Como as conversas sobre as mixagens geraram muitas narrativas e invenções de lugares imaginários, decidiu-se fazer um sorteio em que cada um faria um conto ou um poema a partir da mixagem do outro. Os contos e poemas seriam os textos que acompanhariam as mixagens no álbum do volume 2. Como todos os desafios do grupo são publicados no site *Bandcamp.com*, em que há a possibilidade de cada faixa ter uma capa, foi também decidido criar a arte da capa das faixas dos dois álbuns. Para o volume 1, álbum das composições individuais, os intervenientes escolheram as capas das trilhas uns dos outros (o Eu iria criar a partir do trabalho do Outro) e para o volume 2, cada um faria a arte da capa de sua própria mixagem.

OUTRAS FORMAS DE ENSINO DO SOM

É importante frisar que a maioria dos participantes de *Pandemix* não são músicos, mas têm uma forte relação com o cinema e as artes visuais. A maioria dos integrantes do SONatório são estudantes do curso de Cinema & Audiovisual; a docente de som deste curso procura um ensino crítico, com permanente reflexão sobre o que se constrói, com a escuta a tornar-se um dos elementos mais importantes do processo de criação sonora.

No caso de *Pandemix*, a escuta seguiu por várias direções. Uma delas foi escutar seu entorno para poder planejar o que compor. Outra foi escutar o que foi criado e refletir sobre seu próprio som. Quais são as possibilidades e potências de criação sonora? A resposta para esta última pergunta é encontrada principalmente na relação com o outro, na conversa. O que o outro interpreta de sua composição sonora? O que você escuta do outro?

A conversa neste processo se torna também uma forma de escutar a si mesmo. As autoras Lílian Campesato e Valéria Bonafé (2019) tratam da conversa enquanto método para a emergência da escuta de si. As autoras utilizam a conversa como método para abordar seus processos criativos e analisar seus trabalhos. Na conversa estão implicados assuntos como a escuta, a subjetividade e a alteridade. Para as autoras,

a conversa (vocalização e escuta simultâneas) é não somente um meio para falar de um trabalho ou de uma determinada prática artística, mas também um lugar de

expressão de marcas éticas, estéticas e políticas. A conversa pode ser entendida como um espaço favorável por excelência à expressão das subjetividades das pessoas envolvidas. Por meio dela é possível se experimentar em contato com o outro, isto é, na alteridade que é inerente tanto ao desenrolar do fluxo da conversa, quanto à constituição da própria subjetividade. (Campesato & Bonafé, 2019, p. 30)

A conversa é um exercício pelo qual um sujeito se experimenta em diferentes caminhos, ao se dispor a contar e ao se escutar (Campesato & Bonafé, 2019, p. 30). A conversa pode ser um método aliado para outra pedagogia do som dentro do ensino do audiovisual. Essa outra pedagogia do som se somaria ao ensino tradicional do som para o audiovisual, que trata das propriedades acústicas do som, captação de som direto, edição e mixagem de som para filmes, história e linguagem do som para cinema.

Pensar outras formas de ensino do som para estudantes de audiovisual, que não se volte apenas para o mercado, para uma indústria cinematográfica, mas para sua própria escuta, a escuta de si e sua relação com o meio e com o outro. Como realizadores audiovisuais, como podemos desviar de construções sonoras padronizadas e criar nossas próprias construções em cima da nossa escuta, do nosso lugar de escuta, do nosso meio?

Paulo Freire (2019, p. 47) apontava que “ensinar não é transferir conhecimento, mas criar as possibilidades para a sua própria produção ou a sua construção”. Assim podemos propor possibilidades para uma autonomia do educando em suas criações sonoras e audiovisuais, criando uma “atmosfera e um estímulo que fazem os estudantes descobrirem e inventarem” (Gomes, 2014, p. 193). Práticas da arte sonora (como caminhadas sonoras, criação de peças sonoras, mapas sonoros, esculturas sonoras, *field recording*, *deep listening*) e da educação musical (limpeza dos ouvidos – proposta por Murray Schafer, jogos musicais – propostos por Teca A. Brito e Hans-Joachim Koellreuter) podem criar essa atmosfera e esse estímulo aos estudantes. Estratégias coletivas em que o docente se inclui também como parte desse grupo também são importantes ações pedagógicas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante as conversas do processo criativo que aconteceram durante a pandemia, percebeu-se que temas como a distopia, o sonho, monstros, máquinas, extraterrestres e a autodestruição do ser humano estavam fortemente presentes. Mesmo que houvesse intenção de escapar à pandemia,

ela invadia os pensamentos e, inconscientemente, integrou os trabalhos. Por isso, concluindo todas as etapas desse processo criativo, foi decidido nomear o álbum digital por *Pandemix* (as mixagens de como observamos e sentimos esta pandemia).

Esse momento da conversa durante o processo foi essencial para aproximar o grupo e para que o processo não se tornasse algo cansativo, pacato, e mais um trabalho técnico durante a pandemia. Escutar o outro e escutar a si próprio(a) foi importante para manter o equilíbrio da equipa durante o isolamento e para refletir sobre o que estava a ser criado.

O processo criativo do álbum *Pandemix*, que durou quatro meses, foi tão importante quanto o produto final realizado. Esse lugar de escuta também se tornou um lugar de afeto e acolhimento, uma prática do cuidado a partir da criação sonora.

REFERÊNCIAS

- Abranches, D. (2020). Telefone sem fio. In *Orquestra Errante*, vol. 1 Retirado de <https://berro-nusom.bandcamp.com/track/telefone-sem-fio>
- Campeato, L. & Bonafé, V. (2019). A conversa enquanto método para emergência da escuta de si. *Debates – Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música*, 22, 28-52. Retirado de <http://www.seer.unirio.br/index.php/revistadebates/article/view/9651>
- Freire, P. (2019). *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz e Terra.
- Gomes, P. E. S. (2014). *Encontros*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial.

Citação:

Ferreira, M.M.M. (2020). Afetos e criações sonoras coletivas durante a pandemia: formas de escutas de si e do outro. In M. Oliveira, A. Sá & P. Portela (Eds.), *Escutar. Sentir. Guardar - Atas do I Encontro Online Audire* (pp. 98-103). Braga: CECS.

GRACIELA MARTÍNEZ MATÍAS

chelamar16@gmail.com
Universidad Autónoma de la Ciudad de México
- Universidad Nacional Autónoma de México (México)

LOS SONIDOS DE LA SUBALTERNIDAD EN TIEMPOS DE PANDEMIA

RESUMO

La epidemia del COVID-19 que vive el planeta ha generado confinamientos en casi todo el mundo. Las personas tienen que resguardarse en sus casas por más de 100 días. En los primeros momentos del encierro en países europeos, se dieron expresiones de solidaridad a partir de la música, el canto y los coros. Los balcones fueron los espacios de la difusión de sonoridades solidarias de aquellas personas que tenían la posibilidad de vivir en confinamiento sin preocupación laborales o de allegarse recursos. Sin embargo, en las calles se vivía otra realidad: la de las personas de sectores subalternos obligadas a salir. Si no se trabaja, no se come. La brecha social quedó evidenciada. Frente a las sonoridades de los balcones, están los sonidos de la subalternidad generados por los trabajadores de actividades sustantivas. Este trabajo, tiene como objetivo, mostrar, una serie de categorías subalternas versus las hegemónicas, vividas en tiempos de pandemia, a partir de la propuesta de Luigi Russolo, Jaques Attali y Antonio Gramsci. La metodología es la escucha etnográfica en territorios urbanos de la Ciudad de México.

PALAVRAS-CHAVE

sonido; sonoridades subalternas; sonoridades hegemónicas; espacio

INTRODUCCIÓN O LOS PRIMEROS MOMENTOS...

El año 2020 despierta con la noticia de un nuevo virus llamado COVID-19 en Wuhan, un pueblo de China, que contagiaba de manera acelerada a la población. Ese hecho que se miraba lejano, llega a Occidente en el mes de febrero, generando una de las pandemias más agresivas en la historia reciente, hasta dar vida a una realidad apocalíptica mundial, propia de la ficción.

A partir de ese momento, las principales economías europeas y americanas cierran fronteras y confinan a su población a resguardarse en sus hogares por una cuarentena que hasta el momento¹, rebasa los cuatro meses. Esta pandemia ha tenido un impacto económico, político, social, y comunicativo. El analista francés Ignacio Ramonet lo denomina como “un hecho social total”. “El mundo es un sistema en el que todo elemento que lo compone, por insignificante que parezca, interactúa con otros y acaba por influenciar el conjunto” (Ramonet, 2020).

En este contexto, la sanidad fue una de las áreas más afectadas. El sistema de salud se colapsó en economías denominadas desarrolladas, como los casos de Inglaterra, Francia, España, Francia y los Estados Unidos, y algunos gobiernos se vieron obligados a tomar medidas extremas para mantener en sus casas a la población. Se multaba a la gente por salir de su casa a estirar las piernas o por pasear a su perro. También se les vigilaba a través de la telefonía móvil.

En el mes de marzo de 2020, eran los primeros días de una cuarentena, la población de Italia, España, Francia, que tenía la posibilidad de quedarse a trabajar en casa, para evadir el aburrimiento o mostrar solidaridad, tomó los balcones como escenarios para cantar melodías simbólicas del territorio. Desde el “Bella Ciao”, “Volare”, “O sole mio” hasta la “Marsellesa”. Hombres, mujeres se comunicaban de balcón a balcón. Se citaban a las 8 de la noche para aplaudir al personal de salud, médicos, enfermeras, laboratoristas, etcétera que estaban y siguen estando en el primer frente de batalla. Las azoteas o *roof garden* se convirtieron en los escenarios musicales en tiempos de pandemia. Un paisaje sonoro se construyó con los sonidos generados por hombres y mujeres privilegiados que podían resguardarse el coronavirus en casa. Empero, en la calle, a ras de suelo estaba la otra realidad: una sonoridad de personajes de la vida cotidiana que si no salían a trabajar, no comían, así de simple.

La pandemia amplificó y visibilizó las diferencias del sistema global, entre ellas las sociales y económicas. La brecha entre los que menos ingresos tienen y las clases con altos recursos se puso de manifiesto. Afloraron racismos, clasismos y discursos de odio. Estos aspectos se plasmaron en un territorio poco analizado desde las Ciencias Sociales: las sonoridades. Michel Chion, Mayra Estévez, Pauline Ontiveros son algunos de los autores que se han acercado a este fenómeno.

Luigi Russolo, músico futurista, y Jaques Attali, economista francés, han comprendido los usos del sonido de la siguiente manera.

¹ Al momento de escribir este artículo la fecha es 31 de julio de 2020.

EL SONIDO Y EL PAISAJE SONORO

A principios de 1900, el sonido adquiere una presencia inusual desde el punto de vista artístico, cultural y social gracias a las expresiones musicales, poéticas y radiofónicas de las vanguardias artísticas, Futurismo, Dadaísmo, Estridentismo y Surrealismo. El momento cumbre se da con la publicación del Manifiesto: El sonido como arte del músico italiano Luigi Russolo (1913). En este trabajo dedicado a Filippo Tommaso Marinetti y a Francesco Ballila Pratella, Russolo hace un análisis acústico de su territorio y de los cambios originados por la tecnología:

La vida antigua fue toda silencio. En el siglo diecinueve, con la invención de las máquinas, nació el Ruido. Hoy, el Ruido triunfa y domina soberano sobre la sensibilidad de los hombres. Durante muchos siglos, la vida se desarrolló en silencio o, a lo sumo, en sordina. Los ruidos más fuertes que interrumpían este silencio no eran ni intensos, ni prolongados, ni variados. Ya que, exceptuando los movimientos telúricos, los huracanes, las tempestades, los aludes y las cascadas, la naturaleza es silenciosa. (Russolo, 1913).

Pero, el artista futurista, además de hacer mención de la ecología acústica, se refiere a la experiencia sonora del hombre en la vida cotidiana, esto es, desde la óptica social.

Todas las manifestaciones de nuestra vida van acompañadas por el ruido. El ruido es familiar a nuestro oído y tiene el poder de remitirnos inmediatamente a la vida misma. Mientras que el sonido ajeno a la vida, será siempre musical ...Estamos seguros de que escogiendo, coordinando y dominando todos los ruidos, enriqueceremos a los hombres con una nueva voluptuosidad insospechada. Aunque la características del ruido sea la de remitirnos brutalmente a la vida, el arte de los ruidos no debe limitarse a una reproducción imitativa, ésta hallará su mayor facultad emocional en el goce acústico en sí mismo que la inspiración del artista sabrá extraer de los ruidos combinados. (Russolo, 1913).

A partir de la postura de Russolo, el sonido adquiere un halo especial: forma parte de la vida del hombre sí, pero también de la música y sobre todo del productor creativo, quien encontrará en el ruido la materia prima para generar arte sonoro.

Al sonido lo encontraremos en la música, la naturaleza, los artefactos y herramientas de trabajo del hombre, en la cotidianidad de mundo rural y urbano, pero especialmente en el novel medio de comunicación de masas: la radio. Luigi Russolo organiza los sonidos en seis familias (Tabla 1).

1	2	3	4	5	6
Estruendos	Silbidos	Susurros	Estridencias	Ruidos obtenidos sobre el razguído de	Voces de animales y de hombres:
Truenos	Pitidos	Murmullos	Chirridos	Metales	Gritos
Explosiones	Bufidos	Rumores	Crujidos	Maderas	Chillidos
Borboteos		Refunfuños	Zumbidos	Pieles	Gemidos
Bramidos		Gorgoteos	Fricaciones	Piedras	Alaridos
				Terracotas	Aullidos
					Risas

Tabla 1: Seis familias de sonidos

Nota. Tabla retomada del Manifiesto El arte de los ruidos (Russolo, 2013).

Los ruidos, las voces, las onomatopeyas de la realidad señaladas por Luigi Russolo en su *Manifiesto futurista* (1913) se constituían en componentes propios de la naturaleza radiofónica que, a diferencia de otros medios de comunicación, lograban un vínculo empático con la subjetividad del escucha. Por su parte, Jaques Attali, en su libro *Ruidos, la economía política del sonido* (1985), observará que los sonidos tienen una vinculación directa con la economía, política y cultura de las sociedades. La sonoridad de un territorio, que parte desde aquellos signos acústicos de los hombres y mujeres en la vida cotidiana, en el trabajo, la escuela, hasta la música en la radio o la que se programa en las plazas, muestra la situación que vive un pueblo. Por tanto, el hombre ha de poner más atención a el mosaico de pinceladas acústicas con las que sus oídos de encuentran cada día, en virtud de que a partir de ellos puede realizar un análisis de la realidad de dicho lugar, y va más allá, “la música y las sonoridades de un tiempo y un espacio puede marcar el advenimiento futuro”. Toda la sonoridad de la ciudad, pueblo o aldea, señala el músico canadiense, es susceptible de convertirse en una melodía, en una sinfonía acústica o un paisaje sonoro.

A través de la ventana abierta de mi cuarto escucho el viento susurrar las hojas de los álamos. Como estamos en junio los pichones acaban de salir de sus cascarones y el aire se llena con sus trinos. Adentro de la casa el refrigerador se pone en evidencia con su quejido chillón. Respiro profundo y luego sigo fumando. Mi pipa produce unos sonidos mientras fumo. (Schafer, 2002, p. 5)

Este texto es una de las múltiples definiciones de paisaje sonoro del músico canadiense Raymond Murray Schafer, sin embargo, también lo significa como la serie de ruidos o sonidos reunidos en un entorno determinado. Los sonidos pueden ser de la naturaleza, urbanos, de la radio, de los seres humanos, los animales y también de la tecnología. Cada sociedad elige que tipo de paisaje sonoro quiere, por eso debe ser cuidadoso en seleccionar los elementos acústicos que reproduce en sus rituales de vida, cuáles elimina y sobre todo, qué sonidos son de su agrado. De ahí que sea importante generar una cultura del escucha, una educación sonora, como señala Schafer.

Con base en lo enunciado, se puede deducir que las sonoridades son culturales, sociales e identitarias. Pensemos: son similares los ruidos provocados en una favela en Brasil, en los barrios de Medellín, Ciudad de México que las sonoridades en Dinamarca, Noruega o Islandia? O bien, suenan igual las narrativas de la guerra en Siria que los conflictos en Irlanda, o en territorios campesinos de Chiapas (México) o Bolivia.

En razón de lo anterior, podemos enunciar, que la pandemia visibilizó con gran fuerza la brecha social en los distintos sectores sociales en el mundo. Las personas que por su trabajo académico, burocrático, reflexivo y económico tenían la posibilidad de quedarse en casa a realizar el famoso *home office*, y las personas que por necesidad económica tenían que trasladarse a sus empleos y otras a trabajar en la calle para la venta de sus productos.

Ambos grupos generan sonoridades particulares que para fines de este artículo hemos denominado sonoridades subalternas y sonoridades hegemónicas, con base en la postura de Antonio Gramsci, quien señalaba que la hegemonía es cultural y está implicada en una lucha de visiones del mundo basadas en la clase, lo que incluye valores, ideas y creencias y concepciones sobre lo que los seres humanos son y podrían ser. Las ideas hegemónicas, muchas veces propias de los grupos en el poder que intentan imponer o dominar a las clases subalternas, las clases bajas. Por tanto, la subalternidad puede entenderse como expresión y contraparte de la dominación encarnada o incorporada en los sujetos oprimidos.

Teniendo como base lo anterior, podemos observar que la pandemia exalta a partir del sonido la posición de cada grupo. No obstante que las sonoridades subalternas se rebelan en la vida cotidiana, hay una imposición de las sonoridades hegemónicas fortalecidas por los relatos imperiales de los medios de comunicación tradicionales y digitales.

LAS SONORIDADES SUBALTERNAS EN TIEMPOS DE PANDEMIA

La pandemia del Sars COV2 vino a transformar los rituales de la humanidad. La cotidianidad de millones de hombres y mujeres se vio trastocada ante la llegada de un virus que ahora los orilla a protegerse con un cubrebocas, poner distancia frente a otras personas, y lavarse las manos decenas de veces.

Este escenario apocalíptico propio de las películas de terror generó un centenar de nuevos sonidos que pondremos en dos dimensiones: las sonoridades subalternas y sonoridades hegemónicas, estructuradas con base en la idea de Luigi Russolo. Nuestro territorio es la Ciudad de México, realizando un análisis de escucha etnográfica en los recorridos realizados durante los meses de marzo, abril y junio, y en el estudio de los paisajes sonoros y documentales sonoros realizados por alumnos de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

EL CONFINAMIENTO Y SUS SONIDOS

La Ciudad de México es un territorio habitado por más de 20 millones de habitantes. El 60% de la población vive en situación de pobreza, mientras el 30% es clase media, y un 10% es la clase más poderosa. Este país tiene a tres de los hombres más ricos del orbe.

El 28 de febrero se supo del primer caso de COVID-19, y el 20 de marzo iniciaron las medidas de cierre de escuelas, oficinas de gobierno, parques, gimnasios, cines, bares, restaurantes, iglesias y demás centros de congregación. Iniciaba el confinamiento.

SONORIDADES HEGEMÓNICAS

Los grupos de clase media (académicos, profesionistas, trabajadores de gobierno y personas en riesgo) son quienes tienen el privilegio de trabajar desde sus casas. En ese momento, Europa vivía medidas extremas de resguardo. Los medios de comunicación exaltaban sus prácticas de convivencias. Para objeto de este trabajo denominaremos sonoridades solidarias. Los cantos en los balcones, los conciertos en las azoteas y los coros nocturnos, hasta México se conocieron. La exaltación de estos rituales europeos se difundieron de tal manera por la televisión comercial mexicana y por las redes sociales que la población nacional inició a emularlos.

Acciones sonoras desde la altura

- Cantar “El cielito lindo” (música tradicional)
- Aplausos por la noche a los hospitales
- Tocar la guitarra en el roof garden
- Sacar bocinas en sus balcones
- Realizar reuniones con sus vecinos de balcón a balcón

Pero... esa realidad era de los privilegiados, una realidad reforzada por la radio y televisión comerciales. Cada día, en la calle existía otra realidad: la de aquellas personas que por necesidad tenían que salir. Para ellos el confinamiento y cuarentena son palabras carentes de significado. Frente a unas sonoridades romantizadas, se encuentran las sonoridades emanadas de la necesidad, de la pobreza y de la violencia.

Acciones sonoras de la calle

- Pregones de los vendedores ambulantes
- Músicos que tocan en las calles para que la gente les de alguna moneda
- Sonidos de tacones con eco en la metropolitana casi vacía
- Perifoneo en las colonias para que la gente se resguarde en sus casas
- Gritos de violencia
- Sollozos por las pérdidas

Mientras algunas personas realizan *home office*, miles de personas continúan trabajando para que el mundo, México subsistan.

Sonoridades de oficios y otras actividades que permiten que el mundo gire:

- Oficios (La máquina del herrero, del carpintero)
- Nuevos oficios: Motociclistas (Envío de comidas a domicilio)
- El ruido de las tortillería y panaderías
- Los pregones de nuevos vendedores (frente al cierre de mercados la gente sale a las calles a ofrecer sus productos: verdura, fruta, flores, panes).
- El anuncio del gas
- La llamada de los señores que recogen la basura
- Pisadas de hombres y mujeres en el transporte público
- Sonidos de las cajas registradoras en los supermercados

Voces de pandemia

- Insultos y ofensas hacia el personal de los servicios de salud
- La tristeza y desolación de los enfermos
- Llantos y lamentos ante las pérdidas
- Pregones en los mercados

En ese territorio, se alzaba el silencio. A su manera se expresaba: era soledad, melancolía, desolación, reflexión, miedo. Las plazas antes llenas de una muchedumbre alegre, estaban solas, lo mismo que los parques, las iglesias, los cines. La clasificación de estas sonoridades representa un pequeño acercamiento a la realidad que los mexicanos vivieron y viven en tiempos de la crisis sanitaria, y que nos permiten resumirlo en la siguiente figura:

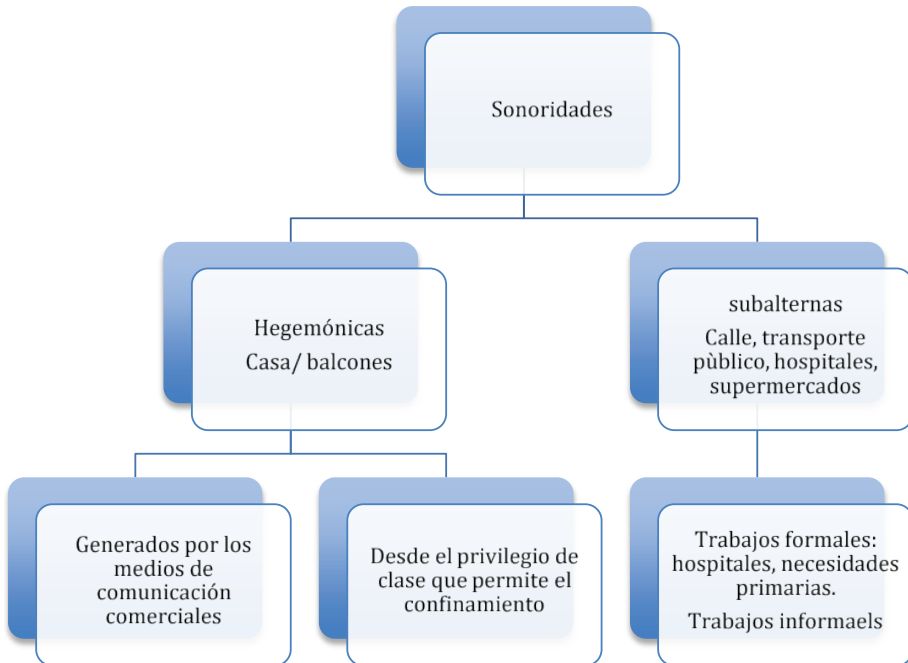


Figura 1: Sonoridades hegemónicas vs sonoridades subalternas

Los sonidos en tiempos pandemia refuerzan lo ya dicho de manera reiterada por Murray Schafer, son generados de paisajes sonoros de los que emana la cultura e identidad de un pueblo. Y se realiza el análisis sonoro de la sociedad de la ciudad de México en esta crisis, en obvio que revela la desigualdad social, política, cultural y económica que se vive desde hace

décadas, pero que la pandemia lo puso de realce, no obstante la difusión exagerada por parte de los medios hegemónicos comerciales por poner en la pantalla de manera reiterada una realidad que sólo pertenece a una minoría.

El paisaje sonoro de la subalternidad construido por miles de mexicanos que salen todos los días a las calles en busca del sustento para sobrevivir en esta crisis, también pone en evidencia la construcción de nuevos oficios y maneras de ofrecer sus productos en las calles con pregones, frases y cantos creativos. Grandes filósofos y sociólogos como Slavoj Žižek, Boaventura de Sousa Santos, Byung Chul Han ya escribieron sus libros para documentar este hecho histórico. A nosotros nos queda continuar haciéndolo desde la sonoridad.

Así, me permito concluir de la siguiente manera: en tiempos en que no se permite la proximidad física, y se mata por no llevar el cubre bocas y aceptamos que nuestro móvil nos vigile y nos denuncie ante las autoridades. En estos momentos está el sonido que acaricia a distancia y con la voz te abraza.

REFERENCIAS

- Attali, J. (1985). *Ruidos, economía política de la música*. México: Editorial Siglo XXI.
- Ramonet, I. (2020). La pandemia y el sistema mundo. *Revista Española de Drogodependencias*. Retirado de <https://www.aesed.com/es/la-pandemia-y-el-sistema-mundo>
- Russolo, L. (1913). El arte de los ruidos. Retirado de https://monoskop.org/images/6/69/Russolo_Luigi_El_arte_de_los_ruidos_Manifiesto_Futurista.pdf
- Schafer, R. M. (2002). *Il paesaggio di suono*. Roma: Ed. Einaudi.

Citação:

Matías, G.M. (2020). Los sonidos de la subalternidad en tiempos de pandemia. In M. Oliveira, A. Sá & P. Portela (Eds.), *Escutar. Sentir. Guardar - Atas do I Encontro Online Audire* (pp. 104-112). Braga: CECS.

CARLOS BONFIM

abufarah@uol.com.br

Rede ao Redor / Universidade Federal da Bahia (Brasil)

A QUANTAS ANDA NOSSA ESCUTA? (POSSÍVEIS TRILHAS SONORAS PARA SENTIPENSAR-NOS)

RESUMO

Este escrito busca apresentar indagações em torno das dinâmicas artísticas, culturais, sociais, educacionais e políticas no Brasil, mas também em alguns outros países de Abya Yala. Contemplam-se, a partir de projetos de extensão, reflexões sobre possíveis pontos de escuta. Propõe-se um diálogo entre as artes sonoras – a música em particular – e nossas atuações como mediadoras/es, educadoras/es, investigadoras/es. O propósito: contribuir para a formulação de possíveis agendas de trabalho.

PALAVRAS-CHAVE

escuta; artes sonoras

SOBRE PONTOS DE ESCUTA

O mundo deve ser observado, contemplado, ensina Román Gubern (1973) quando escreve sobre a pulsão escópica e o que chamou “mirada opulenta”. O mundo deve ser tocado, propõe Frank Wilson (1999) ao tratar da centralidade do tato – e mais particularmente das mãos – na vida humana. O mundo deve ser deglutido, devorado, propôs Oswald de Andrade (1975) com sua metáfora da antropofagia cultural. Mas o mundo também se respira, se cheira, adverte Claudia Larrea ao abordar a cultura dos odores, dos aromas. Há, sem dúvida, muitos outros aportes ao debate. Mas, em sintonia com a convocatória do encontro online em que uma versão oral deste trabalho foi apresentada, e também em diálogo com contribuições de autores como Jacques Attali (1995), Carlos Lenkersdorf (2008), entre outros/as, busco neste escrito abordar a escuta: sonoridades, sensibilidades

acústicas e cosmoaudições. Busco abordar também algumas questões que poderiam ser agrupadas sob a noção de letramento sonoro: um esforço por promover compreensões e reflexões sobre os lugares que ocupa (ou que pode ocupar) a escuta em nossa formação sensível, cultural, política, em nossos modos de estar juntos, bem como em nossa atuação como mediadores/as culturais, como educadores/as. E o faço particularmente a partir da música; busco neste gesto explorar também, como espero evidenciar, um sentido ampliado de escuta que dialoga, entendo, com a noção de “ecologia acústica”. Daí que, mais que pontos de vista, reivindicuem-se aqui pontos de escuta – noção que ouvi pela primeira vez nos congressos organizados pela Associação Internacional para o Estudo das Músicas Populares (IASPM-LA). E dado que meus trabalhos têm girado em torno de práticas musicais em sentido amplo, tomo como ponto de partida as experiências vividas através de “Latitudes Latinas”, um projeto de extensão universitária dedicado à difusão da música e da cultura latino-americanas, para propor indagações sobre as dinâmicas artísticas, culturais, sociais, educacionais e políticas no Brasil e em alguns outros países de Abya Yala¹. Faço também breve referência a um projeto derivado deste: “Rede ao redor”, uma cartografia de iniciativas juvenis em artes, comunicação em cultura nas periferias de Salvador.

GRITOS POUCO OUVIDOS

Ouve? Está ouvindo? É o som de mundos que se movem. Mundos que vivem o que alguns batizaram – talvez com ressonâncias gramscianas – de encruzilhada: vivemos um presente em que há mundos que estão por acabar e outros que ainda não terminam de nascer. Cruzamentos que fazem confluir diferenças, tensões, que, por sua vez, trazem fecundos convites-desafios para pensar as dinâmicas sociais contemporâneas – incluídas, evidentemente, as que experimentamos ao longo destes meses de pandemia. Se, por um lado, fala-se do quanto a recente pandemia do Coronavirus

1 “Não olvidemos que dar nome próprio é se apropriar. É tornar próprio um espaço pelos nomes que se atribui aos rios, às montanhas, aos bosques, aos lagos, aos animais, às plantas e por esse meio um grupo social se constitui como tal constituindo seus mundos de vida, seus mundos de significação e tornando um espaço seu espaço – um território.” – adverte Carlos Walter Porto-Gonçalves, no verbete ‘Abya Yala’ da Latinoamericana, uma enciclopédia fundamental para entender parte expressiva da história do continente. Subscrevo o que afirma Porto-Gonçalves, bem como acolho e acato a decisão tomada na III Cumbre Continental de los Pueblos y Nacionalidades Indígenas de Abya Yala, realizada em Iximche, Guatemala, em 2007. Nessa reunião, as/os representantes passaram a auto-nomear-se e a auto-convocar-se como Abya Yala – que, no idioma do povo Guna (que hoje vive na costa caribenha do Panamá), significa “Terra madura”, “Terra Viva”. Ver <http://latinoamericana.wiki.br/verbetes/a/abya-yala>

promoveu uma expressiva redução do “barulho antropogênico” (aquele gerado pelos seres humanos)², por outro, alguns sons parecem ter-se amplificado: os gritos que emergem dos chamados “subsolos sociais”, os gritos das/dos cronicamente excluídas/os. Falo aqui de países/contextos nos quais se evidenciou em escala inédita – nestes tempos de pandemia – o quanto podemos em termos de solidariedades, sim. Mas evidenciou-se também, e sobretudo, o quanto temos naturalizado desigualdades, injustiças, tentativas de silenciamento, perversidades, o quanto parecemos reiterar que algumas vidas valem menos...³

E, no caso do Brasil e de seus vizinhos de continente, sabe-se já há tempos que o que se ouve à nossa volta são, por um lado, gritos indignados por justiça, por respeito, por dignidade, gritos que reivindicam, no mínimo, direito à vida. Falo também de contextos nos quais parecem repetir-se trágica e cotidianamente os versos de uma conhecida canção brasileira que reitera: “a carne mais barata do mercado é a carne negra”⁴. Composta por Marcelo Yuka, Seu Jorge e Wilson Cappelletto, “A Carne” é uma das tantas canções que – junto a uma vasta, vigorosa e contundente produção artística – vem denunciando o que já se caracterizou como genocídio da população negra no Brasil, particularmente a juventude de bairros periféricos. Falo aqui de vozes que dão conta daquilo que, por dizê-lo nos termos de Silvio Almeida (2018), instrui parte expressiva das relações interétnicas e de diversas outras interações sociais no país: o racismo estrutural. Mas além do genocídio da juventude negra, vivemos também as tragédias cotidianas de feminicídios, de crimes de lgbtfofia, bem como o histórico extermínio das populações indígenas⁵.

Isto tudo grita à nossa volta. Isto tudo grita há tempos. E a quantas anda nossa escuta? A pergunta nos interpela diretamente: diz respeito, por exemplo, ao que (não) temos feito pesquisadores/as, mediadores/as

2 O súbito “silenciamento do planeta” permitiu, segundo pesquisadores de diferentes países, medir, entre outras coisas, o quanto geramos poluição sonora. Segundo os estudos, “as vibrações emitidas pela vida humana caíram, em média, 50% no período em que o coronavírus forçou um terço da população mundial a se isolar.” Ver: <https://m.tecmundo.com.br/ciencia/155579-pandemia-silencia-planeta-cientistas-ouvem-terra.htm>

3 Entre o vírus, a fome e a bala”, é o título de uma das tantas matérias que vêm circulando pelo país nos últimos meses e que corroboram esta percepção: <https://racismoambiental.net.br/2020/06/18/entre-o-virus-a-fome-e-a-bala-o-xadrez-diario-da-pandemia-covid-19-nas-favelas/>

4 A canção “A Carne” foi gravada por diversos artistas ao longo destes anos, mas destaco aqui, para os propósitos de minha argumentação, a versão de Elza Soares incluída no CD *Do côccix ao pescoço* (2002).

5 De acordo com estudos publicados pelo Mapa da Violência (<http://flacso.org.br/?project=mapa-da-violencia>), bem como pelo Atlas da Violência (<https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/>), o Brasil supera a cada ano os índices de mortes violentas de sua juventude – particularmente a juventude negra de bairros periféricos. No que se refere à violência de gênero, destaco o <https://mapada-violenciadegenero.com.br/> e em relação aos povos indígenas, a Cartografia dos Ataques Contra Indígenas: <https://cimi.org.br/observatorio-da-violencia/caci/>

culturais, educadores/as em contextos como estes – cujos indicadores se replicam, em diferentes escalas, nas mais diversas latitudes do continente. A pergunta se dirige evidentemente a muitas/os outras/os agentes, mas destaco em específico estes/as profissionais por serem os/as que provavelmente lerão os textos publicados neste livro e porque esta é uma das questões que poderiam ocupar com maior frequência os espaços por onde transitamos com nossas pesquisas, com nossos projetos, nossos cursos, nossas criações e um longo etcétera. A esta, somam-se diversas outras indagações que, na incisiva formulação de Omar Rincón, insistem ainda: “quanto de país cabe nos discursos da academia, nos meios de comunicação? (...) Estamos pensando, pesquisando, e ensaiando as atividades que nos correspondem, que nos tocam a alma democrática e cidadã? (...) Estamos pensando e pesquisando o que nos corresponde pensar e pesquisar?” (Rincón, 2009, p.162)

Sem contemplar também estas questões, sem dialogar com as demandas específicas, concretas dos contextos nos quais atuamos, corremos o risco de reproduzir e, pior: referendar ensurdecimentos. E corremos ainda o risco de perpetuar aquelas histórias únicas das quais falava a escritora nigeriana Chimamanda Adichie: “Como são contadas, quem as conta, quando e quantas histórias são contadas, tudo realmente depende do poder. Poder é a habilidade de não só contar a história de outra pessoa, mas de fazê-la a história definitiva daquela pessoa”⁶.

Como se fabrica e como se naturaliza uma prática que parece nutrir a percepção de que existem vidas que valem menos? Como é possível viver os dias, a vida, ignorando essa obscena fábrica de cadáveres?⁷ Como é possível pesquisar e imaginar modos menos perversos de vida ante tanto silêncio, ante tanta omissão – que, no limite, termina sendo aquiescência, conveniente cumplicidade? Ocorre, porém, que se é verdade aquilo de que a História é escrita pelos vencedores, podemos afirmar que é também verdade que existem então outras histórias a serem contadas, ouvidas, compartilhadas.

A QUANTAS ANDA NOSSA ESCUTA? (POSSÍVEIS TRILHAS SONORAS PARA SENTIPENSAR-NOS)

Foi com questões como estas em mente que, com um grupo de estudantes de graduação e diversas outras parcerias, criámos o projeto de

⁶ Trecho da conferência TED de Chimamanda Adichie: <https://youtu.be/wQk17RPuHw8>

⁷ “A fantástica fábrica de cadáver” é nome de um rap que dá título ao CD (2014) do *rapper* e ativista paulistano Eduardo Taddeo (MC Eduardo).

extensão “Latitudes Latinas”, um desdobramento de minha tese de doutoramento. Contemplava uma série de ações, entre as quais havia grupo de estudos, mini-cursos, oficinas, exposições, festivais artísticos e programas de rádio, esta talvez a face mais visível do projeto. Estivemos realizando todas estas ações até 2017⁸, quando foi necessário fazer uma pausa para concentrarmo-nos nas demandas do “Rede ao Redor”, sobre o qual falarei mais adiante. Pois bem, o programa de rádio funcionava como um vetor das provocações-reflexões que pretendíamos fomentar. Era/é, podemos afirmar, uma aposta política em sentido amplo. Criado em 2007 como parte das ações de extensão da Universidade Federal de Alagoas, onde atuei como docente de 2005 a 2008, passou a integrar a programação da Rádio Educativa FM de Maceió / Instituto Zumbi dos Palmares. Após minha mudança para a Universidade Federal da Bahia, em 2009, “Latitudes Latinas” passou a ser transmitido também pela rádio Educadora FM, de Salvador, e nos anos seguintes integrou ainda a programação das rádios da Universidade Federal de São Carlos, em São Paulo, e da Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, no México, além de três outras emissoras vinculadas à Empresa Brasil de Comunicação (Amazonas, Rio de Janeiro e Brasília). Neste sentido, o programa de rádio buscou ao longo dos 10 anos de produção, formular recorrentes convites para sentipensar-nos⁹.

Buscamos apresentar subsídios para a escuta atenta de um repertório musical/cultural com o propósito de interpelar nossas/os ouvintes a partir de provocações diversas. E uma das provocações recorrentes focava nos modos como naturalizamos e perpetuamos colonialismos e estereótipos de toda espécie. Afinal, o que se vive inicialmente como desinteresse / desdém por estéticas outras que não as consagradas pelos meios hegemônicos, tem derivas diversas, entre as quais as habituais hierarquizações que pretendem definir cânones únicos e que promovem, como disse acima, silenciamentos de toda ordem.

Se não, pense num exemplo musical cubano ou argentino. Pense, por exemplo, na possibilidade de ouvir *rap*, música eletrônica, *rock* ou *blues*? O que seria “tipicamente” desta ou daquela cultura? E o que é o típico senão um reducionismo? Ou ainda: pense num exemplo musical

8 Ver o canal de Youtube de “Latitudes Latinas”, onde podem ser acessados os vídeos-síntese de cada festival, bem como outras ações: https://www.youtube.com/results?search_query=latitudes+latinas

9 Sentipensar é neologismo que conheci através do trabalho do colombiano Orlando Fals Borda (2009) e que foi extensamente empregado também por seu conterrâneo Arturo Escobar. Tal como o nome sugere, busca manter presentes dimensões que historicamente são vividas/pensadas/ensinadas de modo dicotômico e excludente. Guarda estreita relação com o “corazonar” (que em Castelhana permite jogar ainda tanto com uma razão que opera em sintonia com o coração, quanto com o “razonar” juntos/as.)

boliviano, paraguaio ou guatemalteco. Considerando o modo como fomos alfabetizados/as esteticamente, não seria difícil que as respostas possíveis a tais provocações recaíssem nos já fartamente conhecidos clichês... Não temos, evidentemente, obrigação alguma de conhecer a vigorosa cena jazzística, roqueira, *pop* que há em países como o Paraguai ou a Bolívia, para mencionar dois casos nos quais os clichês são acionados quase que automaticamente. Mas daí a escolher ignorar a copiosa produção artística e intelectual destes contextos é algo que deveria receber uma atenção mais acurada. Pensemos ainda numa possível América do Leste... Pois esta foi outra das provocações lançadas a partir do repertório de bandas latino-americanas que combinam em seu trabalho ritmos musicais dos Balcãs, por exemplo, com saberes musicais/culturais de suas respectivas tradições locais. Ou ainda: que significa acionar o nome Abya Yala num continente conhecido como América Latina? Em algumas de nossas edições buscamos precisamente recordar que habitam estas latitudes povos e culturas que não são “latinas” no sentido etimológico do termo... E mais: que sejam vozes, instrumentos e idiomas indígenas os que se ouçam interpretando *blues*, *rap*, *rock* (maia, quéchua, guarani etc.). E que dizer, quem sabe, de uma Negramérica? Num continente que se construiu graças às políticas escravagistas e ao racismo, ouvir vozes, ritmos, saberes garífuna, quilombolas, afrobolivianos, afroperuanos, afromexicanos, por exemplo, poderia significar uma possível abertura sensível a outras interpelações. Intepelações como as que vêm formulando pesquisadoras como a argentina Berenice Corti, que conta já com alguns anos dedicados ao estudo do que ela batizou “música negra” de um “país branco”¹⁰.

Ou seja, em diversas edições do programa de rádio buscávamos evidenciar que junto com o desconhecimento desse repertório musical (quando não um desinteresse movido pelo preconceito), poderia vir também o desconhecimento de aspectos que nos permitiriam não apenas ir além de estereótipos, mas ampliar, pluralizar nossas interlocuções e referências estéticas, conceituais, científicas. Praticar, por exemplo, uma escuta plena, sensível e atenta aos modos como se intervém em debates a respeito de formas de viver a diferença – que tanta falta nos faz nestes nossos tempos de hiperconectividade. Porque, afinal de contas, se assumo – a partir de uma sensibilidade estereotipada – que as/os habitantes deste ou daquele

¹⁰ Alguns dos resultados das fecundas e inspiradoras pesquisas realizadas por Berenice Corti foram publicadas no livro *Jazz argentino: la 'música negra' del 'país blanco'*, editado por Gourmet Musical em 2015. Ver entrevista com a autora: <http://argentjazz.com.ar/berenice-corti-no-somos-tan-blanquitos-corno-creemos/>. Há, no entanto, diversas outras contribuições que podem ser rastreadas na página da IASPM-LA citada anteriormente. Ver <http://iaspml.com/?lang=pt>

país não têm nada mais a oferecer além de um limitado repertório de exotismos, jamais poderei conhecer, por exemplo, as fecundas contribuições teóricas que se tecem nestes territórios. Falo aqui, sim, de um esforço por descolonizar a escuta. Mas falo também de um urgente e necessário esforço por seguir com os embates anticoloniais, antirracistas que têm longa história nestas latitudes.

Afinal, que argumentos justificam o fato de que personagens fundamentais de nossa história cultural, política, humana sejam apenas discreta e episodicamente mencionadas? E não falo aqui daquelas menções exotizantes, claro. Em outros termos, de que modo nos contamos nossas histórias? Quem são nossas/os interlocutoras/es, nossas referências? Em que espelhos nos miramos? A partir de que conceitos, de que categorias pensamos nosso estar no mundo? Com que léxico nos narramos? Seguir com este tipo de indagações pode nos levar a pensar também no papel crucial que vêm cumprindo nisso tudo – nesses crônicos silenciamentos – as instituições nas quais nos formamos (e, claro, em nosso papel nelas). Pode nos levar ainda a pensar nos sentidos daquilo que chamamos “ciência”, “arte”, “literatura”, “dança”. etc. E assim poderemos perceber muito rapidamente os efeitos trágicos do colonialismo. Se não, por que razão nossa formação (intelectual, sensível, estética, humana) apagou milhares de outros modos de produção de conhecimento, outras vozes, outras estéticas? Isto é, nossa formação deixou muito mais que lacunas ao escolher contar-nos a partir de um recorte que deliberadamente ignora / despreza outro tipo de produção de conhecimento que não seja aquela consagrada pelo ocidente capitalista. Como *educadorxs*, como *mediadorxs* culturais, mas também como cidadãos e cidadãs talvez devêssemos nos interessar também pelo muito que ficou de fora desse cânone hegemônico que ajudamos a constituir e que – mesmo quando acionamos falas sobre a diversidade – perpetuamos. Talvez não conseguíssemos, evidentemente, acessar o que vem sendo produzido, criado, pensado ao redor do mundo. Mas daí a limitar nossos diálogos a tão somente uns escassos interlocutores me parece mais que excessivo. E prejudicial, sabemos.

Daí nossa aposta pelas fecundas possibilidades que nos oferece o rádio. E dentro do rádio, a música. Música não (apenas) como entretenimento, convite ao baile, ao devaneio. Mas (também) como vetor de ideias, de cosmoaudições, de leituras de mundo, de modos de estar no mundo. Música como produção de conhecimento. Como modo sutil, mas contundente, de intervir no mundo. Música, tal como propõe Jacques Attali, como espelho e como profecia. A música – a arte, poderíamos dizer ampliando

o espectro abordado por Attali – atua como espelho porque reflete uma realidade em movimento, porque reflete a “fabricação da sociedade”; e profecia porque aponta os possíveis rumos de nossas sociedades, porque “explora, dentro de um código dado, todo o campo do possível” (Attali, 1995, pp.15-22).

Ora, se a música/a arte dá conta do que estamos sendo e anuncia o que eventualmente podemos vir a ser, talvez devêssemos fomentar à nossa volta espaços nos quais se celebre, se viva, se pratique escuta atenta. Afinal, se considerarmos, com o poeta brasileiro Décio Pignatari, que o ouvido não tem pálpebras¹¹, isto quer dizer também que se abre a possibilidade de explorar nossa – muitas vezes involuntária – disponibilidade para a escuta¹². Assim, se o ouvido não tem pálpebras, significa também que pode ser interpelado, surpreendido com vozes, sons, saberes, com uma trilha sonora, enfim, que desarranje o rumo dos dias, que desconcerte certezas. Uma trilha sonora que inclua em nosso mapa mental, em nossa sensibilidade, sonoridades e geografias insuspeitadas, que desconcerte pela surpresa feliz das descobertas.

E entre as muitas e felizes descobertas incluem-se também aquelas possibilitadas por um projeto que é continuidade / variação local de “Latitudes Latinas”. Falo aqui do “Rede ao redor”, projeto iniciado em 2016 a partir de um trabalho de cartografia de iniciativas juvenis em artes, comunicação e cultura na cidade de Salvador. O objetivo fundamental consistia em mapear a pletera de coletivos e de artistas de bairros periféricos da cidade para a partir daí evidenciar a profusão de contranarrativas hoje em curso nestes territórios. Ouvir e ecoar as muitas e tantas vozes que em coro vêm repetindo que não pode mais haver “nada sobre nós sem nós”. Isto é – e aqui retomo o que dizia acima a respeito dos genocídios/epistemicídios – buscamos revelar o que mais anda fazendo essa juventude além de involuntariamente subsidiar os tantos e trágicos mapas da violência. Neste sentido, “Rede ao redor” busca, por um lado, difundir tais iniciativas para além dos contextos imediatos em que se realizam; por outro, busca também apoiar, fortalecer, fomentar a ampliação e a consolidação de redes de colaboração tanto em tarefas de produção e de divulgação, quanto apoiar, subsidiar e pautar debates a respeito da definição de políticas públicas para

11 Ovi pela primeira vez a expressão “Porque o ouvido não tem pálpebras” num spot realizado pela Asociación Latinoamericana de Educación Radiofónica (ALER) em Quito, no Equador. Esse spot era veiculado nos intervalos da programação de Radio La Luna FM, de Quito, onde produzi e apresentei, entre 1999 e 2002, um programa diário dedicado à música e à cultura brasileira.

12 Recupero neste parágrafo parte do que expus em meu artigo “Porque o ouvido não tem pálpebras: Latitudes Latinas, mediação cultural e descolonização da escuta” (Bonfim, 2015).

a educação e para as artes produzidas nestes contextos. Em 2017, realizá-mos, em parceria com coletivos que atuaram também como curadores das ações, uma série de atividades (saraus, mostras de filmes, oficinas, rodas de diálogo, etc.) em diferentes espaços da cidade. Este conjunto de atividades culminou na realização, em dezembro de 2017, do festival Rede ao redor: nossos muitos outros centros, uma mostra de artes das/nas periferias. Dadas as limitações de espaço, não poderei me deter em detalhes destas ações, mas remeto aqui ao link para o referido Festival¹³.

O que, sim, quero dizer para finalizar esta intervenção é que uma das vozes que emergem destes nossos outros centros revisitou há pouco a canção “A carne” que mencionei acima ao início deste escrito. Falo aqui da versão que a cantora baiana Larissa Luz incorporou ao espetáculo Elza, um tributo a Elza Soares. Ao interpretar a canção, Larissa introduziu uma breve, discreta, mas sensível e potente alteração nos versos: “A carne mais barata do mercado ERA a carne negra. Agora não é mais...”¹⁴ E a própria Elza Soares, em seu mais recente disco – Planeta Fome – interpreta uma canção composta por Rafael Mike: “Não tá mais de graça”. E ocorre que a letra revisita ainda uma vez mais a canção “A carne”. E a atualiza: “a carne mais barata do mercado não tá mais de graça / o que não valia nada, agora vale uma tonelada”. Ou seja, tal como advertem muitas e muitos desses jovens, dessas sensibilidades, a trilha sonora que inspira e guia estas vidas evidencia os sentidos do lema “do luto à luta” que vem acompanhando nossos passos nestes últimos anos. E a quantas anda nossa escuta?

REFERÊNCIAS

- Almeida, S. (2018). *O que é racismo estrutural?* Belo Horizonte: Letramento.
- Attali, J. (1995). *Ruidos - ensayo sobre la economía política de la música*. México: Siglo XXI.
- Bonfim, C. (2017). Merienda de negros: canto-contar(nos) outras histórias de uma negramérica. In A. G. Diniz, D. A. Pereira & L. K. Alves (Eds.), *Poéticas e políticas da linguagem em vias de descolonização* (pp. 55-79). São Carlos: Pedro & João Editores.

¹³ Ver vídeo-síntese deste Festival: <https://goo.gl/TTUVLy>

¹⁴ Para mais detalhes sobre o espetáculo dramático-musical dirigido por Duda Maia, com texto de Vinicius Calderoni, direção musical de Pedro Luis e arranjos de Letieres Leite.: <https://bit.ly/2lvocMm>

- Bonfim, C. (2015). Porque o ouvido não tem pálpebras: Latitudes Latinas, mediação cultural e descolonização da escuta. *Revista Sures - Revista digital do Instituto Latino-americano*, 6, 1-14. Retirado de <https://revistas.unila.edu.br/sures/article/view/362>
- Borda, O. F. (2009). *Una sociología sentipensante para América Latina*. Bogotá: Siglo del Hombre.
- Lenkersdorf, C. (2008). *Aprender a escuchar - enseñanzas maya-tojolabales*. Mexico: Plaza y Valdéz.
- Rincón, O. (2009). Agendas comunes: haciéndonos cargo de lo que nos toca. In J. Martín-Barbero (Ed.), *Entre saberes desechables y saberes indispensables* (pp. 161-174). Bogotá: Friedrich Ebert Stiftung.

Citação:

Bonfim, C. (2020). A quantas anda nossa escuta? (possíveis trilhas sonoras para sentipensar-nos). In M. Oliveira, A. Sá & P. Portela (Eds.), *Escutar. Sentir. Guardar - Atas do I Encontro Online Audire* (pp. 113-122). Braga: CECS.



“Embora ouvir seja, neste contexto, uma atividade de algum modo inevitável, até porque o ouvido é, em princípio, um sentido permanente, no quadro dos estudos de som têm ganho expressão abordagens especialmente centradas numa pedagogia da escuta. Tendo-se desenvolvido particularmente na última década, com trabalhos que aprofundam o conceito de paisagem sonora, que R. Murray Schafer criou em 1977, e que exploram nomeadamente a noção de arte sonora, os estudos de som têm reconhecido a importância de promover uma escuta ativa. Ainda que o termo constitua uma redundância, pelo facto de a ação de escutar corresponder já a um comportamento ativo, a ideia que funda esta preocupação radica na consciência de que o som tem sido secundarizado como linguagem. Escutar parece, assim, a condição necessária para resgatar os conteúdos sonoros desse lugar marginal e negligenciado para que, até há relativamente pouco tempo, o próprio campo de investigação relegava a significação sonora.”

Madalena Oliveira, Alberto Sá & Pedro Portela