



A Cidade e O Som do Silêncio: entre a produção de espaços sonoros e o isolamento acústico¹

Tiago Fernandes ALVES²

Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, PB.

RESUMO

Este artigo objetiva compreender a relação entre espaços sonoros, mídias locativas e sociabilidades em espaços urbanos na cidade de Campina Grande – PB. Metodologicamente foi realizada observação participante e etnografia sonora para perceber os usos de mídias locativas e as formas como interferem nas sociabilidades urbanas. Assim conclui-se que: a produção de decibels constroi espaços sonoros que conformam interações sociais; o isolamento acústico – bolhas sonoras – remete à fuga dos agentes sociais do espaço sonoro ruidoso da cidade como sendo atitude autocentrada.

Palavras-chave: espaços sonoros; mídias locativas; bolhas sonoras; sociabilidades; espacialidades urbanas.

1. A paisagem e os espaços sonoros urbanos

Vivemos hoje na sociedade mais barulhenta de todos os tempos. Desde a Revolução Industrial as máquinas e os motores à combustão interna modificaram drasticamente a paisagem sonora de nossas cidades (VALENTE, 1999). Os sons dos carros de bois, das porteiras abrindo e fechando no ranger das dobradiças, os cantos dos pássaros e do vento balançando as árvores foram aviltados pelas britadeiras, pelos motores de carros e motos, por liquidificadores, alarmes de casas e de veículos. Os sons da paisagem natural foram substituídos pelos da paisagem industrial e tecnológica.

Todos os sons produzidos por uma determinada sociedade são considerados por Schafer (1991) como elementos sonoros com grande importância para a compreensão do que venha a ser uma cidade. Este autor afirma que através da compreensão da paisagem sonora (*soundscape*), inserida em uma relação entre espaço e tempo, é possível chegar ao conhecimento e a compreensão de sua identidade sonora.

¹ Trabalho apresentado no DT 8 – Estudos Interdisciplinares do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste realizado de 2 a 4 de julho de 2015.

² Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia (PPGS) pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB).



Ainda segundo Schafer (1991), o nível de ruído produzido pelas maquinarias industriais e pelos motores de combustão interna tem muito a nos dizer em relação ao nível de desenvolvimento tecnológico e urbano de uma cidade, de uma civilização, assim como o nível de desenvolvimento educacional e cultural dos seus habitantes.

O conceito de paisagem sonora se refere a

“[...] qualquer ambiente sonoro ou qualquer porção do ambiente sônico visto como um campo de estudos, podendo ser esse um ambiente real ou uma construção abstrata qualquer, como composições musicais, programas de rádio, etc [...] inclui todos os elementos constituintes do universo da sonoplastia: o som, o silêncio, o ruído, os timbres, as amplitudes, a melodia, a textura e o ritmo, ou seja, o campo de estudo acústico, qualquer que seja ele” (SCHAFER, 1991, p. 274-275).

Neste sentido, a paisagem sonora se refere a um campo maior e mais extenso dos fenômenos acústicos, onde habitam uma série de manifestações sônicas de qualquer tipo ou natureza passível de estudo, medição e avaliação. Ainda segundo Schafer, as paisagens sonoras possuem três aspectos fundamentais para o entendimento do espaço sônico referente a cada lugar especificamente. Os *sons fundamentais*, os *sinais* e as *marcas sonoras* (SCHAFER, 1977, p. 26, grifo do autor). Os sons fundamentais englobam os sons da geografia do lugar, seu clima, relevo, animais e condições meteorológicas – paisagem sonora natural –. São sons naturalizados e percebidos, muitas vezes, de forma inconsciente, mas que podem afetar diretamente o comportamento e os estilos de vida dos habitantes das localidades. Os sinais se referem aos códigos e informações transmitidos por certas sonoridades como sinos, sirenes, apitos, estabelecidos e constitutivos de um sistema de signos sonoros. Estes códigos conferem um sentido ao lugar, seus sinais sonoros peculiares que transmitem todo tipo de informação aos ouvintes/habitantes. Trata-se, portanto, de um processo de escuta consciente, referido a um sistema de códigos sonoros que transmitem informações necessárias. Ao terceiro, marcas sonoras, Schafer denomina o caráter específico do lugar, suas sonoridades que o fazem peculiar dentro das nuances sônicas ali presentes.

Schafer (1977) apresenta ainda outras tipificações sobre as paisagens sonoras como: a) paisagem sonora natural; b) paisagem dos seres vivos; c) paisagem sonora rural e d) paisagem sonora da cidade. A primeira se refere aos sons naturais, seus aspectos caracteristicamente da natureza, clima, topografia, animais, ou seja, os sons fundamentais, contudo, possuindo também seus marcos sonoros pela singularidade típica de cada região e lugar.



Há, contudo, uma importante diferenciação entre lugares e espaços. Tuan (1977 apud BROTAS, 2012) aborda esta diferenciação tomando o espaço como movimento, pois entre lugares há espaços. Os lugares são preenchidos por pausas, caminhadas mais lentas e mais rápidas, tornando-o significativo, e não apenas uma passagem.

Segundo Pereira (2007, p. 3) podemos entender o conceito de paisagem sonora a partir dos efeitos que os “sons presentes na paisagem sonora interferem diretamente nos órgãos sensórios, colaborando para a constituição de novas formas de sensibilidade e novos hábitos”. As sonoridades conformariam vínculos comunicativos entre os agentes e grupos sociais a partir da ideia de performance que envolve, portanto, três elementos cruciais: emissor, receptor e o contexto sócio-temporal no qual este texto cantado/interpretado é emitido.

Pensando sobre as sonoridades urbanas relativas à constituição e configuração de lugares simbolicamente referenciados e, a partir desta configuração sônica, passa, portanto, a agir comunicativamente transmitindo informações e delimitando sua territorialidade por meio de sonoridades,

Analogamente, podemos pensar a sonoridade urbana com este grau de interação comunicativa: a sonoridade seria formada pela interação dos sons existentes em determinado espaço, percebidos pela audição de seus habitantes; ao mesmo tempo, são os habitantes que produzem a diversidade de sons, a partir da forma como escutam o ambiente (MARRA & GARCIA, 2012, p. 46).

As sonoridades se inserem e são inseridas em contextos produzidos e produtores de referenciais sônicos e simbólicos. Fazer ecoar determinadas sonoridades é ser condizentes com as lógicas constitutivas da paisagem sonora a qual se refere.

2. A Solidão do Silêncio: em busca de refúgios sonoros nos espaços urbanos

A vida nos grandes centros urbanos se caracteriza pela efusão de estímulos sensoriais. A vasta quantidade de propagandas e letreiros luminosos, luzes de neón que piscam incessantemente chamativas aos olhares apressados dos caminhantes, transeuntes, motociclistas e motoristas, carros de propaganda rolante que anunciam pelos megafones os últimos lançamentos do mercado cosmético, da medicina alternativa, da loja de sapatos ou do novo bar e restaurante do bairro.



O tempo todo e todo o tempo somos bombardeados por estímulos visuais e sonoros. Alarmes de carros que disparam a todo instante nas ruas e nos estacionamentos, os sons das britadeiras perfurando as ruas e calçadas, das pás e picaretas abrindo o asfalto nas inúmeras e infundáveis reformas e consertos na malha urbana, as sirenes das viaturas e das ambulâncias em disparada para salvar e cercar vidas compõe a vastidão rítmica e harmônica da paisagem sonora das cidades.

Em memorável texto sobre a vida em centros urbanos, Georg Simmel (1903) descreve o espírito citadino através da intensificação da vida nervosa, da impessoalidade, da substituição do qualitativo pelo quantitativo nas relações sociais intermediadas pelo dinheiro e transações de mercadorias e pela burocratização da vida cotidiana. Seguindo o argumento de Simmel, no qual os estados psíquicos dos moradores de grandes cidades são de tal forma estimulados que suas concepções sobre si mesmos e sobre os demais é alterada, levando-os à impessoalidade, transpondo às sociabilidades entre agentes sociais as mesmas perspectivas dirigidas aos processos burocráticos e às mercadorias. A correria, a falta de tempo, os longos espaços a serem percorridos no menor espaço de tempo possível, arrastam as individualidades à objetividade imediata. Não há tempo nem espaço para mediações pessoalizadas, apenas rápidas interações objetivadas pela transação moeda-mercadoria-moeda. O agente social estabelece-se no mundo urbano como um solitário na multidão, cercado por centenas, milhares, milhões de passantes que, assim como ele, estão fechados em seu mundo objetivamente direcionados ao trabalho, a casa, ao lazer, ao consumo.

Em meio ao trânsito frenético, as aglomerações de pessoas e de carros, motos e bicicletas, o citadino percorre os espaços urbanos como sendo obstáculos a serem superados. Os semáforos sempre estão fechados quando estamos com pressa. O motorista da frente sempre anda mais devagar, a fila ao lado no engarrafamento sempre anda mais rápida do que a nossa. Fechados em nossas fortalezas de metal, fechamos os vidros e nos dispomos a tentar transpor os obstáculos à frente no relaxante ar condicionado e no som de nossos carros. Procuramos fugir das altas cargas de estímulos nos refúgios de nossos carros de vidros fechados, nos fones de ouvido dos *iphones*, celulares, *ipads*, configurando um espaço sonoro próprio, individualizado em detrimento do silêncio, da falta de comunicabilidade com os demais agentes sociais.

As grandes cidades produzem, desde a chegada dos fones de ouvido e dos equipamentos eletrônicos portáteis, ilhas de solidão sonora. Os fones de ouvido individualizam os espaços sonoros dos viajantes de ônibus, dos trabalhadores que



retornam as suas casas ao final do dia, cansados, em silêncio, aglomerados e aos cochilos. O trabalhador da indústria pesada usa fones de proteção contra os malefícios das altas taxas de decibéis nos ambientes fechados das fábricas.

Em dias de semana de trabalho normal, as médias de emissão de decibéis no centro de Campina Grande podem atingir entre 65 e 75 db, bem acima do indicado pela OMS. Em valores desta magnitude certas sonoridades se perdem, ou necessitam de ampliação para se destacarem no espaço sonoro, por exemplo, os carros de propaganda rolante. É comum no centro da cidade de Campina, nos semáforos, enquanto os motoristas esperam ele abrir, que muitas pessoas, trabalhadores de lojas de vários tipos, entreguem panfletos como forma de divulgação e propaganda de promoções e lançamentos. Contudo, pela pressa excessiva da vida urbana, muitos não leem os panfletos, descartando-os logo em seguida, ou acumulando-os dentro dos seus carros. Neste caso a propaganda rolante é mais eficaz, impossível de ser descartada. Ela atravessa o espaço sonoro cortando-o, emitindo denso volume de decibéis para se destacar das demais sonoridades. É uma competição pelo espaço sonoro, transformando-o em uma arena. São pequenos carrinhos de som empurrados por vendedores ambulantes negociando CDs e DVDs, vendedores de picolé buzinando, vendedores ambulantes aos gritos anunciando seus produtos disposto pelo chão, ou em pequenas bancas, etc. em uma disputa frenética por um pequeno espaço no campo sonoro.

Segundo Sá (2011), o uso de aparelhos celulares e *ipods* enclausuram os indivíduos no que Michael Bull denominou de bolhas sonoras e/ou atitudes imersivas, ação na qual haveria um declínio na participação da vida pública (2007 apud SÁ, 2011). Contudo, a autora problematiza a perspectiva de Bull ao localizar três questões: a primeira de ordem epistemológica, quando o autor percebe o sujeito enquanto autocentrado; a segunda como sendo metodológica, ao generalizar a partir de um pequeno grupo de usuários intensos – *heavy users* – o restante do ocidente; e a terceira por não considerar o fato de ouvir música por um artefato tecnológico. Neste sentido, a autora se lança contrária à perspectiva de bolhas sonoras e atitudes imersivas ao perceber que na realidade brasileira certas nuances implicariam uma realidade ainda mais complexa tendo em vista uma maior participação comunicativa entre os indivíduos em relação a outros contextos culturais, como no caso europeu e norte americano. Todavia, sou condizente com a proposta de Bull mesmo aceitando os desdobramentos



críticos de Sá, uma vez que as duas possibilidades se coadunam quando observadas no plano empírico.

Em Campina Grande é comum no Açude Velho e no Parque da Criança, assim como nas academias, observarmos pessoas de todas as idades e de ambos os sexos fazendo atividades físicas com fones de ouvido. Inclusive nos últimos tempos se tornou acessório importante um pequeno feixe elástico com feltro aderente que se fixa no braço para levar aparelhos móveis para escutar música. Mas isso não é tudo. O que dizer dos carros de vidro fechado com música tocando em volume alto?

De Nora (2000 apud SÁ, 2011) entende a música como uma “tecnologia do *self*”, ou seja, uma acoplagem entre corpo, ritmo, sensações, etc. que permite produzir estados energéticos e psíquicos nos agentes sociais, modulando humores, atenção e estabelecendo percepções espaço-temporais. Neste sentido, a autora busca superar uma hermenêutica generalista entre música e sociedade, entendendo as relações micro da vida cotidiana sobre os indivíduos em seus estados psicossomáticos. A música aparece como agenciadora, reguladora e configuradora das relações sociais e das sociabilidades, de papéis e situações. A música certa é crucial, segundo De Nora, para realçar e alcançar estados emocionais adequados a situações sociais a serem desempenhadas. Identificada como reflexividade estética do sujeito, ela transmitiria, a partir da constituição de uma paisagem sonora autocentrada, a afirmação acústica de uma atitude com intencionalidades sociais dos mais variados graus. Portanto, três coisas sobre a música em fones de ouvido podem ser ditas:

primeiramente, elas potencializam as estratégias de autorreflexividade e produção do *self* no percurso cotidiano de seus usuários pela cidade; segundo, o aspecto sensorial, de experiência corpórea permitida pela mobilidade do player é fundamental e definidor da experiência; terceiro, cabe ainda enfatizar a ressignificação afetiva do espaço urbano e dos transeuntes, que ganham novos sentidos para o usuário a partir daquela trilha sonora particular (SÁ, 2011, p. 6-7).

Para além das questões objetivas de uso dos espaços da cidade, suas atribuições práticas do cotidiano, como trabalho, comércio, escola etc. há também as configurações emocionais que unem a percepção espacial a uma trilha sonora, a um ritmo apropriado para correr em torno do Açude Velho, localizado nas cercanias do centro de Campina Grande, ou sobre a esteira da academia, ou sobre uma bicicleta. O som automotivo escutado em alto volume no caminho até o trabalho possui um sentido que é atribuído



pelo agente, seja para desviar sua atenção do congestionamento, seja para relaxar, seja para elevar a autoestima para um novo dia de trabalho.

De Nora e Bull se aproximam ao entender a filtragem sonora realizada pelos sujeitos como estetização do cotidiano e dos espaços ressignificados. Bull entende como transcendência da realidade multi-rítmica das ruas para um fundo fantasioso e utópico (BULL apud SÁ 2011, p. 7). Neste sentido, para Bull, cria-se, portanto, um cosmopolitismo mediado ao contrário do tradicional, mediado face a face. Contudo, De Nora considera esta apreensão limitada ao entender que as mediações são também formas de emancipação individual dos sujeitos, e que a música não pode ser enxergada como um agente externo aos indivíduos como um mero estimulante (apud SÁ, 2011). Neste sentido, as escolhas musicais são contextualizadas de acordo com as situações e locais referenciados pelas sonoridades desejadas. Ou seja, nem um nem outro compreenderiam as variâncias situacionais da realidade das paisagens sonoras autocentradas. À fuga das emanções acústicas realizada pelos sujeitos podemos atribuir ao conceito de Bull, aos sentidos ressignificados de comum acordo com os espaços podemos atribuir a De Nora. Há, portanto, música para relaxar, para animar, para fazer sexo, para refletir, para se divertir. A paisagem sonora é constituída e constitutiva de espacialidades de acordo com as práticas atribuídas pelos sujeitos.

Os artefatos tecnológicos permitem o deslocamento da paisagem sonora de forma individual. Caminhando pelas ruas de Campina Grande encontramos jovens retornando da escola e da universidade, trabalhadores voltando pra casa e demais transeuntes portando celulares, ouvindo música tanto através de fones de ouvido quanto sem os mesmos, no volume mais alto possível para que seu campo sonoro seja identificado de acordo com a sonoridade produzida. Algumas motocicletas e bicicletas também portam aparelhos sonoros. Este fenômeno foi por mim percebido seguindo a teoria proposta por Sá (2007) onde se discute sobre a teoria da materialidade em comunicação como um novo olhar acerca da transmissão de mensagens para além dos estudos que, desde meados da década de 1960 estavam direcionados especialmente para os fatores semânticos do conteúdo das mensagens. Neste sentido, a teoria da materialidade explora as novas formas comunicacionais a partir de instrumentos e ferramentas que modificaram a maneira como nos comunicamos e trocamos mensagens, amplificando, diversificando e ampliando o campo da comunicação não mais apenas dirigida pelo conteúdo de seus textos, mas suas formas de transmissão. Esses aparelhos são vistos como participantes diretos dos processos de trocas de informações, adensando



a perspectiva acerca do tema, percebendo os impactos materiais dos meios de comunicação.

A teoria da materialidade, noção cujo entrelaçamento entre o sujeito e as novas tecnologias comunicacionais realiza uma acoplagem rítmica, permitindo novas dimensões de sentido e significados espaço-temporais, produz de atores híbridos entre computadores, aparelhos móveis e pessoas. Em outra situação são pensadas as relações simbólicas, contudo pensadas sob a ótica dos aparatos materiais nas interrelações entre objetos materiais, humanos, códigos e signos. Neste sentido

Deslocar esta centralidade e perceber o fenômeno comunicativo como rede constituída por atores, onde cada um dos agentes produz diferença e altera o conjunto, me parece o aspecto mais importante do argumento para nossa análise, que nos afasta da premissa de Bull sobre o sujeito autocentrado, isolado e desligado do espaço (SÁ, 2011, p. 10).

Sá (2011) narra sua experiência de andar no ônibus com dois garotos que ouviam funk em seus celulares sem os fones de ouvido e com som muito alto. Ela percebe a partir desta experiência que os jovens buscavam uma forma de sociabilidade a partir da constituição de espaços sonoros por meio dessas novas tecnologias informacionais, transmitindo mensagens a partir de seus aparelhos móveis.

O espaço sonoro dos ônibus em Campina Grande ao final do dia é mais silencioso que o do meio dia, repleto de jovens adolescentes que se dispõem mais ao diálogo repleto de gargalhadas. Muitos usuários se dispõem a “socializar” as músicas de suas preferências, dispensando os fones de ouvido, fazendo ressoar seus celulares em ambientes fechados. Muitas vezes são vários os celulares que tocam músicas diversas, cada um com a sua sonoridade, cada um disputando um pequeno espaço sonoro, transformando o espaço acústico dos ônibus em um lugar de disputa, um campo sonoro.

Desde 2013 as prefeituras de João Pessoa, São Paulo, Porto Alegre e Salvador proibiram o uso de celulares sem fones de ouvido na forma de projetos de lei encaminhados às respectivas Câmaras de Vereadores. A iniciativa parte do pressuposto de que se cada usuário do transporte público puser seu celular a tocar música no volume máximo constituiríamos um ambiente sonoro maléfico para a saúde. A liberdade individual de produzir sonoridade passa então pelo crivo das normas estatais, estabelecendo níveis permitidos para a produção de decibels. Da mesma forma encontramos em nossa legislação ambiental e de trânsito restrições quanto à produção



de decibels por veículos automotores. Os próprios ônibus possuem regulamentação acústica própria, não podendo ultrapassar os 60 dbs.

Esta situação limite demonstra bem o modo como os espaços sonoros são entendidos de diferentes modos por cada agente e grupo de agentes sociais, em cada contexto e temporalidade. Os conflitos emanam a partir dos modos e das diferenciações que as constituições acústicas se apresentam. O Estado e as instituições reguladoras apontam para a gestão de políticas voltadas ao controle de certas práticas que causem danos ao sossego público na forma de poluição sonora, ou ruído. Mas a questão é se a definição de ruído estipulada pelos órgãos competentes daria conta das demandas coletivas, uma vez que, como problematizado acima, ruído e poluição sonora apresentam definições muitas vezes contraditórias e até subjetivas.

Contudo, mesmo considerando as relações conflituosas entre as várias instâncias, grupos e agentes sociais na procura de elementos que possam identificar e categorizar definitivamente os limites do que seja ruído e poluição sonora, faz-se mister a percepção de que em meio ao turbilhão de sonoridades ressonantes em nossos espaços urbanos, seus habitantes buscam e valorizam o refúgio do silêncio. Essa preocupação aparece na forma de conflitos pela instituição de parâmetros que regem os usos e abusos dos efeitos da total liberdade de produção de decibels.

Casas de concertos e espetáculos vêm sendo notificadas pelo abuso ruidoso e perturbação do sossego alheio. Festas e eventos no Parque do Povo em Campina Grande estão passando por reformulações que visam à diminuição dos efeitos da produção de espaços sonoros agressores da vizinhança e do hospital que se encontra em suas cercanias. Eventos na orla de João Pessoa, principalmente no Busto de Tamandaré na praia de Cabo Branco, estão sendo delimitados segundo horários que não denigram os espaços sonoros dos habitantes locais.

A relação entre som e silêncio é conflituosa, pois pertence ao campo das relações humanas de poder, disputa, status social. Nesta relação estão presentes interesses institucionais e agentes que utilizam a produção sônica como meio ressignificador a partir de lógicas próprias.

3. Som, Ruído e Silêncio

Som, ruído e silêncio são categorias passíveis de definição por toda e qualquer pessoa sem a necessidade de deliberações conceituais e teóricas. Cada indivíduo em seu



contexto cultural define por meio de preferências subjetivas o que pode ser considerado som, barulho ou silêncio para ele em particular. As definições destas categorias configuradas segundo as lógicas estéticas instituídas pelos arranjos sociais de cada cultura em cada momento historicamente situado.

Cada sociedade em seu contexto histórico organiza certas sonoridades de acordo com complexas elaborações estéticas em um interessante exercício de formas de representação simbólica por meio de sons. Segundo Wisnic o ruído pode ser entendido pela lógica das tecnologias da comunicação como sendo uma interferência que dificulta e/ou bloqueia a transmissão de uma mensagem. No caso do rádio, por exemplo, o ruído é identificado como um sinal de frequência distorcido entre as estações que possuem frequências bem delimitadas. O ruído seria, portanto, uma *desordenação interferente*, ou seja, um sinal desordenado que interfere na transmissão e entendimento das mensagens trocadas (2002, p. 33, grifos do autor). O ruído entraria como essa força contrária disposta e intervir sobre essa formulação comunicacional, desmembrando esse código e instaurando o caos anteriormente repudiado pelas alegações estéticas.

A paisagem sonora, seus ruídos e irrupções, arquitetura e densidade são relacionais em comum acordo com as percepções individuais e coletivas, assim como as atividades realizadas em cada espaço constrói um tipo específico de ambiente sônico que, de certa forma, representa e significa, sendo também ressignificado pelos agentes e grupos sociais nele inserido.

De acordo com a Norma ISO 2204/1973 (International Standard Organization), os ruídos podem ser classificados segundo a variação do seu nível de intensidade com o tempo em: Ruído contínuo (com variações de níveis desprezíveis); Ruído intermitente (cujo nível varia continuamente de um valor apreciável); Ruído de impacto e de impulso (apresenta-se em picos de energia acústica de duração inferior a um segundo). (FELDMAN & GRIMES, 1985 apud MEDEIROS, 1999, p. 9).

Segundo Pereira (2003) a noção de ruído perpassa por questões que envolvem a intersensorialidade, ou seja, envolve percepções individuais, grupais, assim como os usos e atribuições que cada lugar representa em termos acústicos, ou seja, são fatores de ordem não-acústicos.

Neste sentido, parte-se da noção de incômodo para a de controle, e desta para a de qualidade ambiental (ADLOPHE, 1998 apud PEREIRA, 2003). Assim, as questões culturais e psico-fisiológicas devem ser levadas em consideração, pois a percepção dos níveis tolerados em cada sociedade e por cada usuário variam não apenas segundo os



níveis e intensidades de emissão de decibels. Assim, as representações individuais e coletivas de cada ambiente sônico e as atividades nele desenvolvidas devem ser considerados como parâmetros para avaliar o que os usuários tomam por ruído.

Sendo assim “A percepção do ambiente sonoro e a sensação de conforto a ela associada é, portanto, influenciada por fatores subjetivos, assim como por outras condições presentes nesse ambiente” (THIBAUD et all, 1998 apud PEREIRA, 2003, p. 780). Ainda de acordo com Pereira, a simples presença de árvores pode dar a sensação de que a intensidade e volume de sons na paisagem sonora diminuem mesmo que não sejam aferíveis pelos instrumentos. Isso significa que a percepção sonora perpassa por questões que envolvem outros tipos de percepção além da auditiva.

4. Ouvindo a cidade

Objetivando compreender as regularidades, as nuances, irrupções e conflitos nas paisagens sonoras, realizei três procedimentos: a) medição dos níveis de emissão de dB; b) gravação da paisagem sonora; c) anotações em um diário de campo relacionando, posteriormente, as sonoridades com as fontes de emissão sonora.

As medições de decibels (dB) foram realizadas por um decibelímetro Benetech, modelo GM 1351. Essas medições tiveram o objetivo de entender as intensidades de emissão de sons nas paisagens sonoras, suas irrupções, regularidades etc. Para a realização da captação de áudio utilizei um gravador linear PCM digital Yamaha, modelo Pocketrak PR7. Ele é equipado com microfone estéreo cruzado em XY que permite a gravação do ambiente em dois canais sem que haja a alteração da distância dos dois captadores de áudio, o que dificultaria a escuta posteriormente, enfatizando alguns sons em detrimento de outros.

As gravações foram realizadas por meio de caminhadas em percursos relativamente curtos para captar as nuances sonoras do fluxo do trânsito e dos transeuntes. Algumas captações foram realizadas em locais parados estratégicos. Neste caso o objetivo foi captar as sonoridades de agentes, grupos e do próprio ambiente em situações de pouco ou nenhum deslocamento dos focos de emissão sonora. As caminhadas seguiram a assertiva de Magnani (1996) para o qual a caminhada com o propósito investigativo deve ser algo entre o passo do usuário habitual do espaço urbano, muito rápido e desatento, e o do turista, do passeante que lentamente caminha observando/consumindo as paisagens.



Os trajetos foram previamente delimitados seguindo o argumento de Magnani (1996, p. 16), onde “A delimitação prévia do percurso e a cobertura do trajeto em sua totalidade sem interrupções é condição para se captar a diversidade de uma rua”. Corroboro, portanto, o desafio de uma pesquisa na cidade como um esforço contínuo por parte do investigador que se lança sobre uma realidade que lhe é próxima, familiar (DA MATTA, 1981; VELHO, 1978), contudo, em muitos casos, não lhe é conhecida, encoberta pelo véu do uso cotidiano e pelo senso comum. Neste sentido, as gravações objetivaram as regularidades sonoras por meio de leituras conceituais, como o de campos sonoros convencionais, ou por convenção, violência sonora, campos sonoros institucionais, etc. enquanto tendências à abstração em busca de generalização (MAGNANI, 1996). Todavia, para evitar incorrer em excessos abstratos, conceituais e, portanto, generalizantes, parti do seio do vivido, da própria experiência empírica vivida em campo como base de construção dos conceitos (LEFEBVRE, 2001).

Entretanto, segundo Schafer (1977, p. 23), “O microfone corresponde a um close, um recorte na paisagem sonora que possui muito mais minúcias do que ele poderia abarcar”. Isso se daria pelo fato das máquinas e instrumentos de captação “ouvirem” de forma distinta da do ouvido humano, uma vez que o ato de ouvir é composto pela subjetividade de seleção daquilo que desejamos focar dentro da vastidão de sons dispersos no espaço sônico, assim como o caráter multidimensional da escuta que envolve, entre outras coisas, a noção de tempo além das espaciais.

As exposições ao ar livre e estáticas foram realizadas levando em consideração a escuta, e não a emissão dos sons. Nesse caso, o gravador foi colocado em lugares onde se podia ouvir a maioria dos sons sem que nenhum tivesse a prevalência sobre os outros. Como em muitas situações havia emissões sonoras muito mais altas do que outras, os lugares das tomadas das gravações seguiram a lógica de certa média auditiva. Caso houvesse a necessidade de enfatizar alguma sonoridade por seu maior ou menor alcance e força de propagação e intensidade, o microfone era deslocado e/ou direcionado ao foco sonoro.

5. O silêncio como refúgio

Não há qualquer motivo para espanto quando se propõe a enxergarmos os espaços sonoros urbanos como sendo conflitantes e, ao mesmo tempo temerosos pela sua irradiação acústica muitas vezes violenta. A fuga dos habitantes das cidades para



empreendimentos cada vez mais afastados da malha densa urbana indica não só a busca por espaços considerados mais seguros, mas também mais “tranquilos”, longe das imensas quantidades de decibels produzidos pelo maquinário tecnológico e pelas intensas relações humanas também produtoras de sonoridades.

Ao mesmo tempo, produzimos aparelhos cada vez mais potentes capazes de nos lançar em um mundo acústico particular, isolado dos sons indesejáveis do trânsito pesado e do ruído urbano. Carros com isolamento acústico, equipamentos de som cada vez mais potentes e protetores auriculares também reproduzidores acústicos cada vez mais sofisticados, representam o contexto de nossa civilização atual, individualizada, atomizada. A busca pelo “Eu” contemporâneo reflete seu isolamento. Contudo, esse isolamento reflete também sua inserção em novos meios de sociabilidade e de interações. O silêncio das vozes nos espaços públicos urbanos foi sobrepujado pelo silêncio das redes sociais só rompido pelo som dos dedos tecendo e digitando frases, postando fotos e compartilhando momentos particulares.

As praças em Campina Grande agora pertencem aos carros de propaganda rolante, ou são apropriados pelas grandes quantidades de decibels emanadas das caixas de som de pregadores religiosos. O aumento abrupto de nossa capacidade de emitir sons permitiu a ampliação de nossa capacidade de comunicação, estendendo os limites da voz natural. Contudo, essa mesma capacidade se deu em detrimento do silêncio dos demais, ocultados e alijados em seus microespaços sonoros de fones de ouvido e carros com vidros fechados. O espaço público das discussões entre iguais desaparece no momento em que alguns conseguem impor suas vozes a dezenas de metros de distância, estabelecendo uma lógica no espaço sonoro só perceptível através das disputas sociais por prestígio e poder. O domínio do espaço sonoro está lançado, e alguns já se deram conta de que se fazer ouvir não é questão apenas de persuasão, mas de capacidade de produção de decibels.

6. Referências

BROTAS, D. **Paisagens Sonoras Locativas: apropriação do lugar através de mídias baseadas em geolocalização**. Universidade Federal da Bahia – UFBA. Salvador, 2012. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/5964/1/Diego%20Brotas.pdf>> Acesso em: 21 fev. 2014.

DA MATTA, R. O Ofício de Etnólogo, ou Como Ter Anthropological Blues. **Boletim do Museu Nacional: Antropologia**, 27, pp. 1-12. 1981.



LEFEBVRE, H. **O Direito à Cidade**. São Paulo: Centauro, 2001.

MARRA, P. S. & GARCIA, L. H. Ouvir música na cidade: experiência auditiva na paisagem sonora urbana do hipercentro de Belo Horizonte. **Contemporânea**, Ed. 20, 10 (2), pp. 43-57, 2012.

MAGNANI, J. G. C. De Perto e de Dentro: notas para uma etnografia urbana. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, 17 (49), pp. 11-29. 2002.

MEDEIROS, L. B. **Ruído: efeitos extra-auditivos no corpo humano**. Porto Alegre, RS. CEFAC, 2014. Disponível em: <<http://www.cefac.br/library/teses/3f1dbb59a55ef6335162f736db63c961.pdf>>. Acesso em: 13 abr. 2014.

SCHAFFER, R. M. **A Afinação do Mundo**. São Paulo: Unesp, 1977.

SCHAFFER, R. M. **O Ouvido Pensante**. São Paulo: Unesp, 1991.

SIMMEL, G. **Georg Simmel: sociologia**. Grandes Cientistas Sociais. São Paulo: Ática, 1983.

PEREIRA, S. L. Paisagens sonoras urbanas: uma contribuição ao estudo da escuta midiática. Trabalho apresentado no **VII Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação – NP**, Comunicação e Culturas Urbanas, Intercom, Santos, 2007.

PEREIRA, M. **Percepção Sonora no Espaço Público: Indicadores de Tolerância ao Ruído na Cidade do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro – RJ: Edurj, 2003.

SÁ, S. P. de. Ando meio (des)ligado? Mobilidade e mediação sonora no espaço urbano. **E-compós**, 14 (2), pp. 1-18, 2011. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/666/524>>. Acessado em: 08 out. 2014.

VALENTE, H. de A. D. **Os Cantos da Voz – entre o ruído e o silêncio**. São Paulo: Annablume, 1999.

VELHO, G. Observando o Familiar. In: E. de O. NUNES (ed), **A Aventura Sociológica**, Rio de Janeiro: Zahar, pp. 1-13. 1978.

WISNIC, J. M. **O Som e O Sentido: uma outra história das músicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.