A EXPRESSÃO RADIOFÔNICA DE UMA CARTOGRAFIA SONORA: estudo da série porto alegre, paisagens sonoras

GOLIN, Cida
Doutora pela PUCRS; Mestre pela PUCRS;
Jornalista pela UFRGS
cidago@terra.com.br

RESUMO

Este artigo discute a relação entre o rádio e a cidade a partir da análise do projeto *Porto Alegre: paisagens sonoras*, desenvolvido entre 2005 e 2007, pelos alunos do Curso de Jornalismo na Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da UFRGS. A série de documentários e reportagens propôs outros referenciais de percepção e imaginação da cidade para além da palavra e da voz, subvertendo em parte o que se costuma apreender do espaço urbano no rádio. A experiência pedagógica, por um lado, interpreta o espaço urbano por meio da recolha e da montagem de seus sons; de outro, discute os limites e as possibilidades do radiojornalismo na concretização desta iniciativa.

Palavras-chave: Rádio. Cidade. Paisagens Sonoras.

1 INTRODUÇÃO: O RÁDIO COMO PERSPECTIVA ACÚSTICA DA CIDADE

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

No momento em que o rádio se redirecionou, principalmente a partir dos anos 1960, deixando a sala de visitas e o entretenimento para a televisão, passou cada vez mais a contemplar notícias e prestação de serviços locais, aproximando-se da cultura da comunidade onde opera. Qualquer manual para iniciantes recomenda que a pauta do veículo privilegie temas próximos, critério de relevância: aquilo que se vê e se conversa na rua, uma informação urgente, um acidente de trânsito, um assalto, o buraco da rua, as reivindicações dos bairros. Nesse sentido, passa a ser um espelho da cidade onde está inserido, traduzindo na linguagem cíclica e temporal o ritmo cotidiano. A programação em fluxo, tendência de importantes emissoras de radiojornalismo, corrobora a metrópole contemporânea como o lugar do movimento incessante, da multidão, do deslocamento em vias expressas. A programação radiofônica não somente mimetiza a aceleração temporal como ajuda a propagá-la na rapidez da fala, na ausência de pausas ou silêncios, no ritmo incessante da velocidade. No entanto, em cidades pequenas, ao contrário da pressa e do trânsito caótico, o obituário e informações sobre baixas e internações hospitalares ganham visibilidade e tratamento de serviço ou notícia.

O rádio mantém uma profunda relação com o espaço social mais próximo, preocupa-se com o entorno, e busca situar-se nele; promove a inter-relação de espaços a partir do local; cria um pulsar rítmico do cotidiano, sincronizando pelo tempo as atividades de uma comunidade (MENEZES, 2007). Como observa Canclini (2000), ao se

pautar pelas experiências diárias da cidade, os meios eletrônicos de comunicação simulam superar e integrar um imaginário urbano desagregado, sobretudo em grandes centros. Logo, estar informado é participar de uma comunidade.

Este artigo discute uma perspectiva da relação entre o rádio e a cidade a partir do projeto *Porto Alegre: paisagens sonoras*, desenvolvido entre 2005 e 2007 pelos alunos do Curso de Jornalismo na Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (FABICO/UFRGS). A série de documentários e reportagens propôs outros referenciais de percepção e imaginação da cidade para além da voz e da palavra, experimentando uma escuta diferenciada do ambiente e a interpretação da cartografia sonora por meio da expressão radiofônica. A experiência pedagógica, por um lado, revela a interpretação do espaço urbano por meio da recolha e da montagem de seus sons; de outro, discute os limites e as possibilidades da linguagem do rádio na concretização desta iniciativa, em especial do radiojornalismo marcado pelo uso da palavra e da exposição. No segmento final deste artigo, busca-se cruzar as duas perspectivas.

2 DO ESPAÇO SONORO E FÍSICO DA ALDEIA À CIDADE ESTRIDENTE

Lewis Munford (1998) sublinha o quanto a cidade, na sua origem, deve à aldeia as relações de ordem, estabilidade e vizinhança no compartilhamento do ritmo vital entre os que nascem, trabalham, casam, agonizam e morrem. As cidades antigas, por exemplo, não cresciam além dos limites físicos do corpo humano, das distâncias das caminhadas ou da audição. "Na Idade Média, ficar dentro do alcance dos sinos de *Bow* definia os limites da *City* de Londres" (1998, p. 76). Antes da Revolução Industrial, o trabalho estava associado ao ritmo da canção (cantos dos marinheiros, dos camponeses e das oficinas) e aos sons da rua, às vozes dos ambulantes, dos pregoeiros, dos mendigos ou dos músicos à margem.

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

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

Segundo Wisnik (1989), o mundo mecânico e artificial da vida urbano-industrial é feito de estridência, de choque, influenciando a história da música ao longo do século XX. Eric Satie (1866-1925), por exemplo, utilizou a máquina de escrever como percussão e as sirenes e tiros de revólver, como teclados[1]. Ao fazer de sua música um contraponto ao barulho do ambiente, o músico antecipou o padrão de escuta típico do modelo repetitivo da indústria: apenas um pano de fundo, ocupando uma faixa secundária de atenção do sujeito. O desenvolvimento técnico e a proliferação dos meios de produção e reprodução sonora influíram diretamente na concepção da música concreta e da eletrônica. O ruído é um índice da música e do habitat moderno (WISNIK, 1989).

A ordem expressa nos centros urbanos, no entanto, traduz-se na ausência do contato. Os grupos reúnem-se em pólos comerciais, mais preocupados em consumir do que qualquer outro propósito mais complexo, político ou comunitário. “O individualismo moderno sedimentou o silêncio dos cidadãos na cidade. A rua, o café, os magazines, o trem, o ônibus e o metrô são lugares para se passar a vista, mais do que cenários destinados a conversações.” (SENNET 2006, p.289). Na medida em que a cidade perdeu a característica de favorecer o diálogo, conforme Munford (1998), transformou-se em espaço de uma luta semântica. Há uma disputa entre interesses comerciais, estéticos e históricos, buscando neutralizar, perturbar ou modificar a mensagem dos outros, “e subordinar os demais à própria lógica, são encenações dos conflitos entre as forças sociais: entre o mercado, a história, o Estado, a publicidade e a luta popular para sobreviver” (CANCLINI, 2000, p.301). O espaço urbano se transformou em um circuito de informação e comunicação, com predominância da imagem e da escrita luminosa, em detrimento do som.

Walter Benjamin, leitor de uma cidade agônica expressa na poética de Baudelaire, é autor da *Trilogia berlinense*, composta por uma série radiofônica sobre a cidade de Berlim (1929-1930), e pelos textos *Crônica berlinense* (1931-1932) e *Infância*

em Berlim por volta de 1900[2]. Na série dirigida a adolescentes, Benjamin utiliza uma variante do chamado *tableau*, da crônica, adequando-a ao novo veículo sonoro. Percorre-se a cidade pelo olhar de um menino de rua (o *flâneur* de Paris) atravessando ruas e parques, brinquedos e locais de trabalho em que jovens mecânicos produzem locomotivas para o mundo (BOLLE, 2000).

No mesmo processo de reflexão sobre o urbano, espaço vital para discussão da modernidade, e da experimentação das possibilidades de uso do rádio, visualiza-se, em um longo salto geográfico e cultural, o empreendedor e radialista Nilo Ruschel, registrando Porto Alegre, em 1937, nos programas *Ruas da cidade* e *Bairros em revista*. Eram as primeiras incursões pela radioreportagem no Rio Grande do Sul; um trabalho de equipe: os flagrantes captados pelo repórter Josino Campos, redigidos por Nilo Ruschel, interpretados pela locução de Ruy Figueira e dramatizados por um grupo de atores, caso fosse necessário incluir entrevistas e diálogo. As narrativas construíram uma cidade imaginada por meio do lamento e do ufanismo, da sincronia entre antigas tradições e os signos da mudança no contexto pré-Estado Novo. Na impossibilidade de captação técnica, os sons da paisagem urbana eram descritos pelo narrador. (DUVAL, 2006).

3 DESCRIÇÃO E OBJETIVOS DO ENSAIO SONORO SOBRE PORTO ALEGRE

O projeto *Porto Alegre: paisagens sonoras* iniciou em 2005, na disciplina Produção e Difusão em Rádio I, envolvendo alunos do sexto semestre do Curso de Jornalismo da FABICO/UFRGS. A proposta prática era produzir um ensaio sonoro sobre Porto Alegre, registrando os sons da cidade a partir de um formato jornalístico do documentário radiofônico. Porto Alegre, desde o século XIX, possui um acervo considerável de memórias, desde os registros de viajantes até gerações de literatos, e cronistas que foram incansáveis em mapear e reconstruir sua cidade a partir de suas vivências e imaginação[3]. Outras perspectivas da cidade são múltiplas nas fotografias, nos filmes e vídeos, em acervos de periódicos, mas e os sons? Onde está a memória sonora de Porto Alegre, os seus sons mais característicos, que se transmutam ou desaparecem ao longo do tempo? Existe algum som exclusivo da cidade que somente ela possui?

Além de tentar percorrer o espaço urbano por meio dessas perguntas e de uma escuta diferenciada, fazendo uma cartografia sonora de Porto Alegre, o projeto pretendia experimentar outras formas de narrativa jornalística no rádio. Uma das características do radiojornalismo é a pouca ousadia na construção das reportagens, sempre atreladas aos formatos industriais e às demandas circunstanciais que o mercado impõe. A iniciativa, portanto, buscou refletir sobre o enquadramento das práticas e

percepções de mundo tornadas naturais nas rotinas e nos formatos históricos de produção jornalística. Sabe-se dos impasses com que essa linguagem se depara: geralmente constitui um pano de fundo para a atenção flutuante do ouvinte. Recorre-se a estratégias de comunicação linear, com estruturas sintáticas menos complexas, abdicando de qualquer estranhamento que possa confundir a experiência de memória limitada do radiouvinte, que recebe e processa os dados conforme eles vão sendo percebidos na seqüência temporal (BALSEBRE, 1986).

Partiu-se, então, da leitura de Murray Schafer (2001) e do seu provocador exercício de uma escuta que fuja do hábito, que pense o seu entorno, que desenvolva "ouvidos pensantes"[4]. Schafer guia-se pela gradativa surdez da experiência contemporânea resultante do caos e do excesso sonoro, em que o homem mata os sons, atrofiando uma significativa relação sensorial do sujeito com seu ambiente. Experiências semelhantes[5] foram realizadas em São Paulo com a série de reportagens *Som Paulo* (MANZANO, 2003) que, por sua vez, teve como paradigma a experiência do pianista canadense Glenn Gould (1932-1982), em *The solitude trilogy*. Nesses documentários produzidos em meados da década de 1960 para a rádio CBC, Gould percorreu o frio e a solidão dos habitantes do norte do Canadá, fugindo da edição previsível e linear da edição radiofônica ao recorrer à estética musical e ao uso do contraponto.

Assim, a primeira experiência realizada em sala de aula, no segundo semestre de 2005, propôs um tema livre: pensar Porto Alegre a partir do eixo sonoro e elencar pautas representativas da identidade da cidade em um documentário de 15 minutos. As escolhas dos alunos para ilustrar o perfil da capital foram a Praça da Alfândega, no coração da cidade e cenário da tradicional Feira do Livro; a multiplicidade musical da vida boêmia do bairro Cidade Baixa; o sotaque porto-alegrense e o vocabulário típico do "porto-alegrês"; a sonoridade de um sábado de futebol gremista no estádio Olímpico e, por fim, a reunião dos cartunistas no Bar do Nani, nos altos do viaduto Otávio Rocha, registrando o olhar um tanto gráfico sobre a cidade. Os formatos seguiram o padrão convencional do jornalismo informativo e da reportagem especial em rádio com o uso de um roteiro linear. Na sua maioria, buscaram a locução sintética para valorizar a inserção de entrevistas e captação da sonoridade ambiente.

4 AS RUAS NO RÁDIO: NOVOS PERCURSOS

A segunda série *Paisagens sonoras* foi realizada no primeiro semestre de 2006. Desta vez, houve maior precisão na abordagem a partir de um critério norteador inicial. Partiu-se dos roteiros sobre as ruas da cidade, elaborados por Nilo Ruschel, em 1937,

para a Rádio Sociedade Gaúcha (RUSCHEL, 1937). Cada grupo escolheu um percurso, com a missão de atualizá-lo 69 anos depois, predominando o foco no centro da cidade, eixo social e econômico de Porto Alegre nos anos 1930. O caso da rua Duque de Caxias, uma das vias mais antigas da cidade, cenário do poder político e endereço da aristocracia gaúcha em décadas passadas, ilustrou a possibilidade de fazer uma arqueologia dos sons urbanos, seja pela memória dos habitantes, seja pelo registro da sonoridade contemporânea.

O programa propõe um passeio desde a escadaria da Rua 24 de Maio até o Rio Guaíba. Sob o olhar do sujeito que caminha, a rua surge por meio dos sons do colégio Sévigné, na música furtiva de um piano que escapa pela janela de um edifício, pela força das badaladas do sino da Catedral em frente à praça, ponto de amplificação do som que divide a Duque de Caxias em duas. A Praça da Matriz é hoje, mais do que lugar de descanso, um espaço de manifestações políticas e coletivas em frente aos poderes legislativo, executivo e judiciário, que, pela sua estridência impositiva, torna-se fonte de irritação para os moradores do entorno. Para além da praça, a voz e a memória daqueles que vivem ali há décadas trazem à tona sons identitários que desapareceram: o afiador de facas e tesouras acima do viaduto, o realejo que reunia a gurizada, a corneta de verão do carrinho de sorvete Cruzeiro do Sul. Ou, nos anos 1960, o movimento do bonde Duque e do motor das lambretas em frente ao Palácio Piratini. A presença do Palácio Piratini sempre foi motivo para turbulências coletivas como a luta pela Legalidade, em 1961, ou o golpe de Estado, em 1964, cenas evocadas pelos moradores da Duque de Caxias.

Se voltarmos mais no tempo e compararmos esse percurso com o do repórter de *Ruas da cidade* (DUVAL, 2006), encontramos outro cenário feito de ritmos domésticos, a austeridade de um espaço residencial privilegiado, "ruídos em surdina", encontros sociais na praça e a mesma pontuação sonora, dessa vez dada pelo relógio da velha igreja da Matriz. A professora Vera Cohen, uma das moradoras entrevistadas, sintetiza a mudança de paisagem: ao tomar o lugar das casas, os edifícios formaram barreiras isolando sons individuais; o que resta hoje é a sonoridade anônima e coletiva das manifestações públicas e dos automóveis. Segundo Maria Stephanou, em geral, não percebemos, ou reconhecemos pouco os sons que nos circundam. Fixamo-nos apenas naqueles com sentido particular, a partir das experiências que travamos com os outros e com o entorno. A memória sonora opera por diversas conexões e redes de sentidos, espécie de cadeias múltiplas de acesso e deciframento. O que permite evocar as memórias de sons pode ser um contexto, material ou imaterial: uma ambientação, um objeto situado num lugar preciso, uma cena evocativa. (STEPHANOU, [s.d.])

Se os roteiros escritos por Nilo Ruschel, hoje, são documentos da memória da cidade, a interpretação sonora desses fragmentos opera por outra lógica. A construção mnêmica procura ocupar o lugar de uma ausência, ausência essa que condiciona a sonoridade se a pensarmos a partir da imagética predominante na cultura contemporânea. Armand Balsebre (2000), que aprofundou os fatores psicológicos de percepção da linguagem radiofônica, sublinha a memória imediata como algo característico do enunciado sonoro pautado na disposição temporal dos seus elementos. Qualquer alteração na ordem de apresentação pode alterar o modo como essa mensagem fugidia é recebida. Logo, a densidade da informação e a redundância são fatores fundamentais para garantir eficiência comunicativa. A memória de longo prazo, por sua vez, corresponde a um estímulo sensorial e sonoro marcado pelo vínculo e pela carga de afetividade. Ou seja, "uma imagem sonora de rádio muito descritiva e de grande afetividade corresponde a uma produção imaginativa mais precisa" (BALSEBRE, 2000, p. 210).

Os sons internos e do entorno do Mercado Público no Centro, resgatados pela reportagem em 2006, parecem sintonizar-se ainda com o registro do mesmo espaço em 1937, pela sua agitação e diversidade de tipos. A publicidade sonora das bancas de peixe, de temperos, frutas, a gritaria do comércio informal ou mesmo de malabaristas e músicos fazem daquele lugar um turbilhão de imagens sonoras resgatadas, no documentário, sob a perspectiva descritiva. Conforme o mapa de ruído urbano de Porto Alegre, o centro está entre os locais mais saturados com um nível de 68,2 a 82,6 decibéis (MENEGAT, 1998, p. 172). Independentemente da percepção individual *hi-fi*, capaz de destacar imagens sonoras na confusão de ruídos, há um som predominante emoldurando a multiplicidade de todos os outros: o do trânsito de veículos – do ônibus ao automóvel – que, ao longo do século XX, tomou conta de praticamente metade das áreas urbanas, interferindo drasticamente na sua identidade visual e sonora. A linha contínua, artificial e plana de que falava Schafer (2001); o ruído intermitente capaz de ser absorvido pela população como elemento inerente à paisagem.

O barulho da máquina é onipresente no documentário sobre a avenida João Pessoa, uma rua que sempre teve no transporte uma de suas características, com nível de ruído superior a 75 decibéis entre 18h e 19h (MENEGAT,1998, p.171). Porém, a informação registrada pelo roteiro radiofônico de 1937, a da quantidade de cortejos fúnebres que passava na via, sugerindo a lentidão e o silêncio do ritual da morte, contrasta com o material recolhido décadas depois. Sob todos os sons personalizados (a banca de revista, o restaurante do português, o relógio do antiquário ou os bailes da terceira idade), predomina o barulho da velocidade, da circulação, ecoando o ideal de

vida e consumo da urbanidade contemporânea, adaptada ao transporte, ao escoamento incessante de sujeitos, veículos e objetos, e que perdeu o traço dominante de local de encontro.

5 REGISTROS DA MADRUGADA E A PERCEPÇÃO SONORA DO HABITANTE

A terceira série *Paisagens sonoras* orientou-se justamente por aquilo que caracteriza a essência da linguagem radiofônica, ou seja, o eixo temporal. Ao partir dos sons da madrugada em Porto Alegre, cada grupo desenvolveu, em programetes de 10 minutos, pautas relacionadas ao tema (o rádio na madrugada, os trabalhadores e a boemia), buscando desenvolver uma narrativa em que a sonoridade do ambiente fosse tão estratégica quanto a palavra e a voz. Fragmentos da reportagem sobre o trabalho, gravada no interior do hospital de Pronto Socorro, mimetiza a ação pelo registro apenas do som local, prescindindo do locutor, recurso esse pouco explorado no radiojornalismo. O rádio na madrugada, por sua vez, teve a edição facilitada pela colagem de trechos gravados de diversas emissoras, resultando em uma abordagem autoreferencial, em que o mosaico de vozes faz o veículo comentar a si próprio. É interessante perceber a mudança de ritmo nas grades jornalísticas, o tom coloquial das conversas, a função de companhia que o rádio assume para os insones nas primeiras horas do dia, e a ausência do silêncio na linguagem radiofônica – elemento esse que, segundo Balsebre (2005), poderia contribuir para novas percepções do sentido sonoro.

No primeiro semestre de 2007, a pergunta unificadora da série de reportagens foi "Qual é o som de Porto Alegre para você?". Dividiu-se a cidade em quatro zonas (centro, sul, leste e norte), e os alunos saíram a registrar as impressões dos mais variados tipos de depoentes (velhos, jovens, adultos de classes sociais distintas). A pergunta buscava também abarcar a pesquisa em desenvolvimento *Porto Alegre imaginada: representações dos cidadãos sobre a cidade*.[6] Em linhas gerais, foi possível traçar, pelos depoimentos e ilustrações ambientais, um contorno geográfico e narrativo da cidade, determinando especificidades de cada bairro que, se por um lado unificam o espaço urbano com elementos identitários e atávicos comuns (músicas, o som das torcidas no Grenal, chimarrão, entre outros), por outro reconstroem pequenas cidades dentro da Capital. De todas as séries, essa foi a mais equilibrada como conjunto e resultado final. Buscou-se, dentro dos limites de uma experiência pedagógica, expandir os formatos de narração, explorando as possibilidades lúdicas de edição de documentários radiofônicos.

6 A EXPRESSÃO RADIOFÔNICA DE UMA CARTOGRAFIA SONORA

O material produzido no projeto *Porto Alegre: paisagens sonoras* buscou ir além de um exercício descritivo da sonoridade urbana. Apesar de constituir-se em uma prática experimental, orientou-se pela articulação do enunciado informativo jornalístico, em especial os métodos de construção de documentários para rádio. Ao construir um possível mapa sonoro de Porto Alegre, buscou ultrapassar a narrativa convencional do radiojornalismo.

Nos primórdios da história do rádio, Rudolf Arnheim, no clássico *O diferencial da cegueira* (1936), já alertava que a reportagem em rádio raramente conseguiria passar uma impressão satisfatória da realidade. Porém, por meio do recorte e isolamento artificial de fragmentos sonoros, seria capaz de aguçar a observação acústica para conteúdos que o ouvinte raramente presta atenção (2005, p. 65). Sob o ponto de vista artístico, o teórico enfatizou a economia lingüística da mídia radiofônica, muito mais inclinada para um tipo estilizado e abstrato de representação. Ou seja, há nesse contexto uma maneira própria de construir e expressar ações, sujeitos e objetos. As possibilidades técnicas e a intencionalidade da montagem radiofônica respondem pela construção de uma *realidade radiofônica* distinta da materialmente real, com alterações das dimensões espaciais e temporais (BALSEBRE, 2005).

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

Dentro do formato industrial adaptado ao mercado e às emissoras jornalísticas, fundamentado na redundância de ciclos temporais narrativos, e na repetição diária de uma mesma estrutura com alto grau de previsibilidade (BALSEBRE, 2000), a sincronia é obliterada pela comunicação eficiente, rápida, que não cause nenhum tipo de dúvida ou estranhamento. Sabe-se que o ouvido não consegue reter uma grande quantidade de informação, com excesso de superposições de elementos sonoros (BALSEBRE, 2005). Seguindo o esquema proposto acima, a predominância da voz e da palavra, na experiência radiofônica, enfatiza o estrato fônico-lingüístico provocando um

determinado tipo de apreensão e de produção de imagens sonoras. A função referencial que conduz o jornalismo faz a palavra elástica e líquida, distante da palavra escrita pela interferência da voz, ter primazia em relação a outros elementos da linguagem radiofônica, gerando uma denúncia crônica da subutilização do potencial do meio (MEDISTCH, 1999a). Júlia Silva (1999), a partir da leitura de Klippert (1980), comenta que a tendência da organização e montagem dos elementos da linguagem radiofônica é seguir um paralelismo, uma estruturação dominada pela continuidade e linearidade e pela contigüidade. O caráter simultâneo não é devidamente explorado no rádio; raramente texto e sonoplastia, por exemplo, entram em equivalência e justaposição de sentido. Klippert (1980), ao discutir a peça radiofônica, criticou o uso tradicional da trilha apenas como fundo, ou o ruído com função apenas referencial.

Os documentários e as reportagens produzidos na série *Paisagens sonoras*, em sua grande maioria, estão organizados pela narração do locutor, confirmando o quanto a presença da voz, em primeiro plano, hierarquiza a percepção a partir dela (HAYE, 2005). A música foi utilizada em quase todas as produções, cumprindo, segundo Haye (2005), funções: gramatical (pontuação), descritiva (cenográfica), expressiva (criação de climas ou comentários), ou complementar (enfatiza a mensagem).

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

O alto grau sugestivo, por sua vez, é uma das qualidades do texto sonoro, capaz de produzir as chamadas "*imagens acústicas*, o que significa dizer evocações mentais de objetos, sujeitos ou espaços ausentes produzidos a partir da informação que sustenta a matéria sonora" (HAYE, 2005, p.354), assim como outras sensações sinestésicas. Trata-se de uma imagem bem distinta daquela estruturada por elementos visuais. Ela "surge na tela imaginativa do ouvinte como uma granulação fina, resultado de um processo perceptivo entre impressões pessoais e representações sensoriais sonoras apreendidas pela audição" (SILVA, 1999, p.78). Toda a produção de imagens sonoras implica atenção ao estímulo, memória e mecanismos de associação de idéias envolvendo referências e conhecimentos prévios. Logo, a série *Paisagens sonoras*

ofereceu outros referenciais de percepção e imaginação da cidade para além da palavra, exigindo a chamada escuta recessiva (WISNIK, 1989), que subverte a atenção flutuante ao exigir um mínimo de concentração e seleção.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Linguagem em movimento e sem parâmetros estáticos, o rádio pontua com sua respiração, voz e compasso o fluxo urbano que escorre em ciclos, ao mesmo tempo em que reconstrói e interfere no seu ritmo. Ao estabelecer uma interface sonora com a realidade, conduzida pelo artifício da sua presença física, próxima e sensorialmente envolvente, o rádio a distorce a partir de novos enquadramentos (MEDISTCH, 1999b).

Ao focar sons que muitas vezes passam despercebidos no cotidiano, mas que ganham enorme acústica ao serem deslocados do espaço original, este exercício move-se sob a pressa insaciável do cotidiano em que os circulantes acostumam-se ao desvio, à mudança dos cenários urbanos. Tal ato permanente de destruição e de reconstrução, valorizando o presente na reformulação do passado, caracteriza a experiência das cidades brasileiras (ROCHA ; ECKERT, 2005). Segundo Milton Santos (1996), mesmo materializando um instante, a paisagem é espaço feito de movimento, da ação dos homens. A estrutura espacial carrega o passado no presente e determina o futuro. Jamais será um produto terminado ou fixado, ainda que resista às próprias mudanças sociais.

A série *Paisagens sonoras* produziu, na sua linguagem em movimento e sem parâmetros estáticos, instantâneos sobre Porto Alegre ao reconstruir a cidade e a linguagem radiofônica em um único fluxo, revelando a poética efêmera de uma cartografia sonora. Traz à tona pela memória e pela voz dos depoentes exemplos dos sons que se extinguiram nas ruas; registra para o futuro as diferentes dinâmicas e os ritmos da sonoridade contemporânea; interpreta a cidade por meio de seus ruídos. Como na citação de abertura deste texto, explora *a textura sonora que a cidade secreta* nas possibilidades lúdicas do rádio.

ABSTRACT

This article discusses the relation between the radio and the city from the analysis of the project *Porto Alegre: sonorous landscapes*, developed between 2005 and 2007 by the Journalism students from the Faculty of Biblioteconomy and Communication of UFRGS. The series of documentaries and sound stories proposed other systems of references to the perception and imagination of the city beyond the word and the voice, partly subverting what is usually called the urban space in radio. The pedagogical experience, on the one hand,

interprets the urban space by the means of a gathering and assembling of its sounds; on the other hand, it discusses the limitations and the possibilities of radio journalism in the accomplishment of this initiative.

Keywords: Radio. City. Sonorous Landscapes.

RESUMEN

Este artículo discute la relación entre la radio y la ciudad a partir del análisis del proyecto *Porto Alegre: paisajes sonoras,* desarrollado entre el 2005 y el 2007 por los alumnos del Curso de Periodismo en la Facultad de Biblioteconomía y Comunicación de la UFRGS. La serie de documentales y reportajes propuso otros referenciales de percepción e imaginación de la ciudad más allá de la palabra y de la voz, subvirtiendo en parte lo que se suele aprehender del espacio urbano en la radio. La experiencia pedagógica, por un lado, interpreta el espacio urbano por medio de la recolección y del montaje de sus sonidos; por otro, discute los límites y las posibilidades del radío periodismo en la concretización de esta iniciativa.

Palabras claves: Radio. Ciudad. Paisajes Sonoras.

REFERÊNCIAS

BALSEBRE, Armand. **El Lenguaje radiofônico**. Madrid: Catedra, 2000.

BALSEBRE, Armand. A linguagem radiofônica. In: MEDITSCH, Eduardo. **Teorias do rádio**: textos e contextos. Florianópolis: Insular, 2005. V.1.

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

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

DUVAL, Adriana Ruschel. **Retratos sonoros**: imagens radiofônicas Nilo Ruschel sobre o urbano gaúcho de 1937. 2006. 2v. Tese (Doutorado) -- Programa de Pós Graduação em Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2006.

HAYE, Ricardo. Sobre o discurso radiofônico. In: MEDITSCH, Eduardo. **Teorias do rádio**: textos e contextos. Florianópolis: Insular, 2005. V.1.

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

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

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

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

_____. **A Rádio na era da informação**: teoria e técnica do novo radiojornalismo. Coimbra; Minerva, 1999b.

MENEGAT, Rualdo (Org.). **Atlas ambiental de Porto Alegre**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1998.

MENEZES, José Eugênio de Oliveira. **Rádio e cidade***:* vínculos sonoros. São Paulo: Annablume, 2007.

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

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

RUAS da cidade. Roteiro de Nilo Ruschel. Porto Alegre, 1937. Programa de rádio veiculado de set. a dez. 1937 na Rádio Sociedade Gaúcha.

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

SANTOS, Milton. **Por uma geografia nova**. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1996.

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

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

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

STEPHANOU, Maria. **Memória e sons**. Porto Alegre: Museu da UFRGS, [s/d.]. Texto de apresentação da exposição *Os sons da Universidade*. Mimeo

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

[1] Balé *Parade*.
[2] A primeira versão é de 1927-1929 e a segunda, de 1934-1940.
[3] Atualmente, o Banco de Imagens e Efeitos Visuais do Programa de Pós Graduação em Antropologia da UFRGS tem um projeto investigativo consolidado sobre a cidade moderna no contexto porto-alegrense, realizando uma série de pesquisas etnográficas sobre itinerários urbanos, formas de sociabilidade, memórias coletivas em Porto Alegre com produção de imagens e documentários sonoros.
[4] Os capítulos 10 e 16 de *A afinação do mundo*, de M. Schafer, serviram para subsidiar o trabalho prático dos documentários. No primeiro semestre de 2006 e de 2007, essa leitura obrigatória serviu como mote para um texto livre sobre o som de Porto Alegre.
[5] Algumas séries radiofônicas foram analisadas por José Eugênio Menezes em *Rádio e cidade* (2007).
[6] Coordenada pelos professores Nilda Jacks e Valdir José Morigi, a pesquisa baseia-se nos fundamentos teóricos e metodológicos desenvolvidos pelo pesquisador colombiano Armando Silva, e reúne diversos professores e pesquisadores da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da UFRGS desde o primeiro semestre de 2007. Busca-se conhecer o imaginário sobre Porto Alegre, cruzando as representações dos cidadãos sobre a cidade com as que circulam nos meios de comunicação e com aquelas observadas nos dados institucionais, a fim de identificar diferentes dimensões na construção dos imaginários urbanos.
[7] Estamos aplicando parcialmente, na linguagem radiofônica, o método fenomenológico de análise da obra literária, proposto pelo polonês Roman Ingarden, em 1930. Ingarden percebe a obra literária como uma produção formada por estratos heterogêneos, com características

particulares, mas que se combinam entre si, garantindo a unidade do todo. Ingarden chama essa unidade de efeito polifônico, onde cada estrato fica à vista, com sua autonomia, mas soa junto como os instrumentos de uma orquestra. (cf. Ingarden, 1979).

Copyright (c) 2007 Autor(es) / Copyright (c) 2007 The author(s)
The copyright of works published in this journal belong to the authors, and the right of first publication is conceded to the journal. Due to the journal being of open access, the articles are of free use in research, educational and non-commercial activities.

Selo CC-BY-NC com Direito Autoral_2007