

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC/SP - COGEAE
ESPECIALIZAÇÃO EM “SEMIÓTICA PSICANALÍTICA – CLÍNICA DA
CULTURA”

O RUÍDO QUE DIZ
O RUÍDO URBANO ENQUANTO DISCURSO DA CULTURA

ANDRÉ MARQUES VILELA

São Paulo - SP

Ano 2015

ANDRÉ MARQUES VILELA

O RUÍDO QUE DIZ

O RUÍDO URBANO ENQUANTO DISCURSO DA CULTURA

Monografia apresentada ao Curso de Especialização em Semiótica Psicanalítica – Clínica da Cultura, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/COGEAE, como pré-requisito para a obtenção do título de Especialista em Semiótica Psicanalítica – Clínica da Cultura, sob orientação do Professor Doutor Oscar Angel Cesarotto.

São Paulo - SP

Ano 2015

AVALIAÇÃO:

ASSINATURA DO ORIENTADOR:

DEDICATÓRIA

A todos que, como eu, transitam pelas cidades, envoltos em ruído nem sempre perceptível, nem sempre inteligível, mas sempre penetrante,

À Fernanda, que me ouve falar de ruído quando eu poderia falar de outros assuntos mais ternos.

Resumo

VILELA, André M. **Ruído que diz – o ruído urbano enquanto discurso da cultura**. 2015. Monografia (especialização em Semiótica Psicanalítica – Clínica da Cultura) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015. – Este trabalho verte sobre o ruído urbano como parte de um discurso cultural e alicerçando praticas e modos de subjetivações dos usuários dos trajetos da cidade, favorecendo a alienação do sujeito quanto a si próprio e seu entorno. Focalmente, o território designado para este estudo é a área metropolitana de São Paulo e o trajeto pinçado para a estruturação do tema é o ferroviário. Para tanto, buscou se entender a cidade e o processo de urbanização dos sujeitos desde suas origens. A história cultural do som, do silêncio e do ruído também é alvo de discussão, sendo esta relacionada ao processo de urbanização do ocidente. Dessa forma, a compreensão sobre o tema é atravessada por correntes teóricas da antropologia, psicanálise, história, urbanismo, musicologia e semiótica onde, com seus pontos de confluências e intersecções, contribuem para formular possíveis formas para lidar com a paisagem sonora urbana e as questões oriundas dela.

Palavras-chaves: ruído urbano; paisagem sonora; cidade

Sumário

I – Introdução - do caos à tentativa de cosmo	06
II – Primeiro Interlúdio	09
III – O urbano – o lugar e o não-lugar na cidade	11
- O território em circulação – lugares e não lugares urbanos	14
IV – O som, seus ruídos, seus silêncios e alguns de seus sentidos	22
- As facetas do ruído, o mundo <i>lo-fi</i>	24
- O poder sonoro	29
- Modos de ouvir	31
V – Segundo Interlúdio	37
VI – Conclusão	39
- O trajeto diário de Prometheus na cidade	39
- Prometheus envergonhado	40
- Na torrente de estímulos	41
- Uakti e Hamelin – do som do corpo ao som da flauta	42
- O urbano do ruído no ruído urbano	44
VII – Referências bibliográficas	48

I – Introdução - do caos à tentativa de cosmo

Todos os dias milhares de pessoas percorrem trajetos no interior das cidades. Os pontos de chegada e partida podem ser vários, mas comumente são relacionados às idas entre lar, trabalho e educação. Os trajetos podem durar minutos ou horas, podem ser percorridos individual ou coletivamente, público ou privado, motorizado ou não.

Seja como for, o trajeto está disposto para que o passante chegue a seu destino laboral, educacional, cultural ou outro qualquer. Mas embora o objetivo da pessoa que percorre o trajeto seja um ponto focal – trabalho, escola, cultura, lazer - no caminho podem ser apresentados diversos discursos que, não sendo percebidos conscientemente pelo sujeito, atravessam-no causando interferências no seu modo cotidiano de se relacionar com outros sujeitos, com o próprio espaço e também consigo.

Muitos podem ser estes discursos e várias são as formas como eles são apresentados. No caso deste trabalho de conclusão de curso, a forma é o ruído urbano, que também poderá ser chamado de signo, uma vez que semiótica peirciana entende como signo “aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo a alguém” (Peirce, p46). Já quanto ao discurso, este é múltiplo e contemporâneo, sem possibilidade de ser colocado em forma de uma palavra que o defina já nas linhas iniciais.

Para pensar o ruído urbano como paisagem sonora no percurso do sujeito, será estabelecido o trajeto que é feito por meio coletivo público dentro da cidade de São Paulo, ou que a ligue também às cidades da chamada região metropolitana.

Estes meios coletivos de movimentação são feitos via metrô, trem, ônibus, lotação e trólebus, porém o foco do trabalho se dará no trem que, além de percorrer o interior da capital, liga-a a outras 19 cidades metropolitanas, tendo, em 2014, um valor estimado de usuários de 2,8 milhões por dia.

O foco se dá no trem tanto por razões pessoais quanto por outras questões que englobam a estrutura social contemporânea, ou seja, por ter sido este o meio em que os pensamentos iniciais deste trabalho foram gerados durante os percursos diários de quem o escreve, mas também por ser um meio de locomoção que, devido a sua abrangência territorial e populacional– a cidade de São Paulo com 11.895.893 habitantes e a região

metropolitana, 20.935.204 em 2014, segundo o IBGE - exerce um papel de destaque quanto à discussão da divisão social e espacial do trabalho. Outro foco trazido pelo trem é relacionado a seu som geralmente grave e com ritmo contínuo e que gerará discussões sobre os modos de ouvir. As junções destas discussões somadas a outras que se apresentarão ao longo do texto contribuirão para que seja pensada a subjetividade contemporânea atravessada pela paisagem sonora dos trajetos na cidade.

Para tanto, faz-se necessário, para o início da leitura, o pensamento a cerca do que Ginzburg (2009) chama de Paradigma Indiciário, ou a atenção voltada para o que comumente é imperceptível à maioria, não se baseando nas características mais vistosas, mas sim no que geralmente é o refúgio da observação, método que se aproxima ao da psicanálise, uma vez que grande parte dos aspectos da vida psíquica se mostra, na maioria das vezes, por indícios pouco notados.

Para introduzir a tal conceito, Ginzburg traz a história de Giovanni Morelli, médico italiano da segunda metade do século XIX que, por meio da observação de detalhes em pinturas, revolucionou o sistema de identificação e reconhecimento de obras de arte, possibilitando atribuir a seus feitores quadros que antes eram atribuídos a outros artistas, assim como reconhecer com maior fidedignidade as cópias de pintores famosos. A proposta de Morelli era observar não os pontos notoriamente atribuídos às escolas artísticas que apareciam nos quadros, mas sim as partes muitas vezes ignoradas pelos historiadores de arte como unhas, dedos, orelhas e outros pontos de menor destaque dentro das obras e que, por isso, imprimiam mais a individualidade do artista e se distanciavam mais das convenções das escolas artísticas.

Mas apesar desta método codificado pela observação, o Paradigma Indiciário sempre esteve presente nas sociedades, seja para dar um caráter de pertencimento aos indivíduos e controle social, seja para predizer acontecimentos da natureza ou então para observação quanto a estruturas sociais.

No primeiro caso, ao longo da história humana, várias foram as formas de controle social, dentre as quais a mais conhecida e ainda em utilização é a impressão digital, onde se observa, nas minúcias dos indícios individuais, quem faz parte ou não de determinado segmento.

Quanto a este primeiro caso, pouco será falado neste trabalho, porém, quanto aos outros aspectos que o Paradigma Indiciário traz serão constantes neste texto. Isso porque a capacidade de reconhecer situações e identificá-las por meio da experiência vivida e observada se mostra ao longo dos últimos séculos diminuída para a grande parcela das pessoas. Ginzburg fala que o saber indiciário popular de observar para prever uma situação não necessariamente era aprendida por meio de livros. Por meio da experiência concreta se-percebia quando a chuva chegaria ou talvez perceber as intenções de uma pessoa pela observação de sua face. Porém, conforme este saber popular passar a ser cada vez mais um saber erudito, por meio de codificações em plataformas de conhecimento, como a *Encyclopedie*, que ele cita como símbolo central neste processo de mudança do popular para o erudito, menos as pessoas passam a perceber os indícios por meio da experiência vivida e mais pela erudição, ou seja: menos pela concretude e mais pela abstração.

Porém, ter maior abstração e menos concretude na observação, gera também a possibilidade do outro aspecto do Paradigma Indiciário, o de poder pensar as estruturas sociais. Assim, este método contribui para limpar as névoas ideológicas que obscurecem a visão a cerca de estruturas sociais, penetrando nas profundas conexões que explicam os fenômenos superficiais que escondem a existência das ideologias. Tal método traz como uma possibilidade a decifração de sinais e indícios, mesmo numa zona quase toda opaca pela ideologia para que sejam elaborados diagnósticos sociais para sugerir possíveis prognósticos.

Para tanto, Ginzburg ainda fala sobre o diagnosticador não aprender seu ofício limitando se a por em prática regras práticas pré-existentes, mas também com outros imponderáveis elementos como o faro, o golpe de vista e a intuição, ou seja, experienciando.

II – Primeiro Interlúdio

“não há mais análise social que possa fazer economia dos indivíduos, nem análise dos indivíduos que possa ignorar os espaços por onde eles transitam” (Augè, Marc, p110)

Eis então ponto de partida: sair de casa, pegar o trem, percorrer um determinado trajeto ferroviário e suas estações onde outros passageiros entram enquanto outros saem até chegar a seu destino: o trabalho. Para este texto, o faro, o golpe de vista e a intuição estão neste processo diário onde foi possível observar, por meio da experiência, o que aqui será colocado em forma de abstração e com parcelas teóricas de diversas áreas.

Não será pensado o ruído do trajeto e seus sentidos de forma objetiva como coloca as recomendações da Organização Mundial de Saúde para uma convivência humana saudável com os sons. Porém, devido a sua pertinência, será relatado, brevemente neste momento, o que a OMS diz.

Para a organização, que escalona os malefícios do ruído de acordo com seu volume em Decibel. Assim, com o volume de 30 decibéis, o ruído ou qualquer outro som é suficientemente perturbador ao dormir, impedindo o sujeito de estar relaxado totalmente ou atingir estágios profundos do sono. Aos 50 decibéis, a comunicação entre pessoas começa a ser prejudicada, sendo dificultada a ação de ouvir. Com 55 decibéis, o sujeito tem a possibilidade de ter um estresse leve com a excitação do sistema nervoso, além de um desconforto acústico. Com 60 decibéis, há a perda de alguns rendimentos, além da diminuição da concentração. Conforme os decibéis aumentam, aumentam também os prejuízos à saúde, seja orgânica ou psíquica.

A faixa, em decibéis, dos meios de transporte em questão neste trabalho, assim como muitos outros objetos do cotidiano ficam em cerca de 40 a 80db, o que, por si só já é um produtor de agravos à audição, comunicação e atenção, mercedores de estudo. Porém, como se trata de um trabalho que pensa o ruído como forma de discurso, estes valores não serão mais referidos, apesar, como já dito, da importância em sabê-los.

Parte do discurso se refere aos extremos e abusos na sociedade ocidental contemporânea, onde, por meio do aumento constante de sons tecnológicos, artificiais,

contínuos e de baixa frequência em detrimento aos sons humanos, naturais, de média ou alta frequência, a paisagem sonora urbana se insere.

Ao longo do trajeto, essa paisagem sonora atua por cerca de duas horas e meia a três horas para uma grande parcela das pessoas, que é o tempo médio de viagens em São Paulo, segundo pesquisa ‘‘Origem Destino’’ feita em 2007 e que terá sua próxima edição em 2017. Se na cidade nunca se está só, como diz Rolnik(2012), mas sim, sempre fazendo parte de um coletivo, é justamente no trajeto para os lugares que as pessoas estão o mais concreto possível inseridas no espaço coletivo onde, não importando os interesses individuais ou ideologias, todos estão lado a lado, inclusive com outras mercadorias não humanas, uma vez que, na atualidade, tudo é mercadoria e circula.

Sendo tudo mercadoria e circulante, seja pessoa com sua força de trabalho, veículos ou outras mercadorias, a condição do transporte acaba por ser um dos lugares em que a cidade atual cobra o maior sacrifício de seus moradores, mas embora o sacrifício do trajeto atravesse a todos, segundo Maricato (2013), ‘‘é das camadas de renda mais baixas que ela vai cobrar o maior preço em imobilidade’’(p24)

O maior preço se dá, entre outros motivos, pois, ao mesmo tempo que liga um ponto a outro, aproxima as distâncias, ele também isola momentaneamente o sujeito. O trem atua num processo de repartição do sujeito: de um lado, sua interioridade com seus pensamentos e sensações, de outro, o mundo passando pela janela, silenciado pelo que ocorre na fronteira entre o sujeito e o mundo, barreira física como a janela envidraçada ou o metal opaco, ou barreira acústica como os diversos sons dos vidros se batendo, das rodas se movendo ou da tubulação de ar contínua, assim ao mesmo tempo em que o trem leva o sujeito a seu destino, o aliena com suas barreiras entre a pessoa e o ambiente do outro lado da divisão, entre o sujeito e seu passado e futuro, pois, como diz Certeau (2014), este momento é marcado por ruídos de instantes. E quanto maior o trajeto, mais ruídos e mais instantes.

III – O urbano – o lugar e o não-lugar na cidade

A ideia de cidade se mistura com a ideia de cultura. Rolnik (2012) traz como início da história urbana a sedentarização do humano tanto pelo domínio e o cultivo da terra, quanto pela crença estruturada em religiões. Enquanto nômades, a necessidade de adquirir alimento e abrigo por parte do humano impossibilitava a fixação nos ambientes por longos períodos, tendo em vista a ação predatória de outros animais e também às intempéries climáticas. Porém, ao perceber a possibilidade de cultivo de vegetais, animais e minerais como forma de adquirir sua subsistência sem, contudo, se deslocar, o ser-humano passou a buscar ambientes em condições propícias para estas práticas e se fixar.

Somado a isto, esta autora coloca a crença estruturada em religiões também como precursora da sedentarização do ser-humano, onde os cultos e rituais passaram a ocorrer em templos e não mais na natureza. Para isso, ela coloca como exemplo os antigos Zigurates da cultura suméria em torno do terceiro milênio antes da era cristã. Estes Zigurates, ou templos, atuavam nessa sociedade como um lugar de agrupamento social, onde as pessoas não só cultuavam divindades, mas também onde figuravam os governantes e onde se guardava mantimentos, permitindo haver o consumo não imediato dos alimentos.

Assim, o humano, enquanto sedentário, passou a ter em um mesmo ambiente: um local de rituais religiosos; o cultivo de animais, vegetais e minerais; armazenamento para excedentes; uma figura de governo, muitas vezes se misturando às divindades.

Com a possibilidade de se fixar, cultivar, modelar um terreno, gerar excedentes agrícolas promovendo aos humanos serem não somente agricultores, mas também consumidores, o processo de urbanização se inicia como uma estrutura coletiva, pública e passa por milênios como um interstício ao mundo agrário. Somente na Baixa Idade Média é que a cidade passa a ser projetada não somente como um lugar de mediação estruturada para o mundo agrário, mas também como uma oportunidade de vida para muitas pessoas que, até então, tinham suas rotinas pautadas na agricultura.

Neste período, segundo Rolnik, como a população dos burgos – ou as cidades muradas - crescia, os senhores feudais necessitavam criar maior excedente não apenas para seu feudo, mas também para os viventes das cidades, onde trocava ou mercantilizava sua produção. Para a aquisição de maior excedente devido à maior demanda, os servos eram

pressionados pelos senhores a ter maior produção. Como a servidão do sistema feudal era baseada no vínculo à terra - e não à figura senhorial - e à necessidade de proteção aos camponeses pelo senhor feudal mediada pelas obrigações que os servos cumpriam, estes, pressionados, viam nos burgos a possibilidade de libertarem-se das imposições senhoriais. Nos burgos, as atividades laborais cresciam, possibilitando a inserção aos ex-servos no cotidiano urbano.

Na geografia desses vilarejos não havia a separação entre lugares de trabalho, de estudo e de moradia, assim como também inexistia a ideia de bairro, lugares de ricos e de pobres. Nos burgos, o lugar de moradia também era o lugar de trabalho do artesão, assim como o lugar onde se comercializava seu produto, tal qual o lugar onde ele ensinava seus aprendizes que, por sua vez, dormiam nos locais de aprendizado. Assim, a lógica de trajeto entre casa e moradia, até este momento, inexistia como prática social. Por conseguinte, a ideia de separação social em ricos e pobres também não acontecia de forma geográfica. Apesar de existir as diferenças econômicas, todos do burgo se inscreviam no mesmo lugar, na mesma divisão espacial.

A cisão entre lugar de moradia e de trabalho passa a ocorrer por volta do século XVI. Rolnik coloca o crescimento dos banqueiros, da mercantilização dos grandes comerciantes e o aparecimento das cidades sedes de governos/estados e o trabalho público como fatores para esta separação. Tais práticas inviabilizavam a moradia estar junto à atividade laboral, fazendo surgir bairros notadamente residenciais. Também neste momento a figura do patrão e do empregado passa a se destacar como vínculo laboral. Se antes, o vínculo do servo com o senhor feudal era a terra e o vínculo entre o aprendiz e o mestre era o conhecimento, o vínculo entre o empregado e o patrão passa a ser proeminentemente salarial. Este vínculo circunscrito pelo salário permite, aos poucos, que a cidade sofra cisões sociais notadamente geográficas entre ricos, pobres, residências, comércio, fábricas e Estado. Surgem as áreas comerciais, depois as fabris, o estado centraliza e se ramifica pelos espaços e os bairros ricos surgem como constituindo grande aparato governamental onde o custo de vida é maior e os bairros caracterizados como lugares de pouco aparelhamento estatal aparecem como opções únicas aos com menor poderio financeiro.

Este modelo último de cidade colocado de forma fracionada faz parte do modelo atual dos centros urbanos. Atualmente, com algumas alterações e algumas hipérboles nas

geografias sociais, as cidades se mantêm com seus diversos nichos, com seus diversos itinerários entre si e com suas diversas paisagens.

Corroborando com a ideia das estruturas geográficas atuais, Santos (2005) identifica as atividades laborais em três categorias e que se ligam intimamente com a geografia das cidades: as atividades de nível primário, secundário e terciário, onde, do primeiro para o terceiro, há um aumento em tecnologias empregadas e também de organizações utilizadas.

Santos também identifica três grandes regiões urbanas que se identificam com os três níveis de atividades, a saber: periferia, intermediário e centro. Correlacionando o níveis laborais às regiões urbanas, o autor diz que o nível primário teria sua maior expressão na periferia, enquanto o terciário, com maior aporte tecnológico e organizacional, seria constituído, majoritariamente, no centro, ficando as atividades secundárias, notoriamente nas regiões secundárias.

Exemplificando tal estrutura geográfica e social do urbano, é possível observar as periferias com seu pequeno mercado de bairro, os bares, lanchonetes, creches, unidades de atenção básica à saúde, setor de produção das indústrias. Já nas regiões intermediárias tem-se as ruas de comércio, as escolas, sedes de algumas estruturas governamentais, alguns pronto-atendimentos em saúde, agências bancárias, ofertas culturais e de lazer, empresas. Observando as regiões centrais, as faculdades, grandes hospitais, setores administrativos de grandes empresas e bancos, sedes de governos, grandes empreendimentos comerciais e culturais.

Ressalta-se também que apesar do maior agrupamento de atividades primárias na periferia, secundárias no intermediário e terciárias no centro, são possíveis de serem observados os três níveis nas três regiões urbanas.

No entanto Santos coloca, por fim, o teor inflacionado do nível terciário na atualidade, promovendo o que se constata como o centro ampliado, assim, tais atividades que antes ficariam notadamente no centro, devido a esta porção territorial não ser suportiva à superabundância terciária, este nível engloba cada vez mais o território intermediário e a periferia, sem contudo haver uma ampliação também das estruturas que possibilitem tais atividades. Apesar deste inflado do nível terciário alocar diversas atividades terciárias nos territórios intermediário e periférico, ele não faz, contudo promover o aumento de

estruturas nestes dois ambientes. A periferia continua a ser periferia, o intermediário continua também como tal, assim como o centro. Não há uma descentralização estrutural, apenas uma ampliação de atividades que consomem outros territórios.

Assim, se a cidade atual tem suas funções baseadas em nichos, sejam eles laborais, residenciais, educativos ou culturais, onde o que se produz não fica exclusivamente em seu local de origem e onde a morada não se faz comumente no mesmo lugar de trabalho ou de educação ou saúde, o fluxo, tanto de produtos quanto de pessoas é algo constante, tendo as vias de circulação um papel importante no meio urbano.

Na verdade, o fluxo de pessoas e produtos é tão constante e importante quanto dirigido. Como no urbano a vida coletiva é inerente, a regulação dos fluxos também se dá dentro de uma ordem coletiva, seja por meio dos transportes coletivos ou por meios individuais. Esta regulação é notoriamente visível em terminais de transportes coletivos, como de ônibus, trens e metrô, mas também é perceptível por meio de semáforos, faixas de ônibus, faixas de pedestres, saídas de serviço ou social, portarias, filas, ou seja: o fluxo urbano é dirigido e define as movimentações possíveis na cidade.

Esta circulação constante na cidade atual é um dos traços de distinção para com os antigos burgos, cidades fechadas em prol de defender-se do que havia fora de seus muros. Quase como regra à atualidade, a velocidade de circulação de mercadorias, pessoas, informação e capital torna-se cada vez mais característico – e talvez caricato – na cidade contemporânea.

O território em circulação – lugares e não lugares urbanos

Se a ideia de cultura no humano se encontra logo no seu início com a ideia de território humano, a junção desses dois fatores (cultura e território) possibilita pensar o urbano como um lugar, ambiente onde o sujeito se percebe enquanto parte, história e identidade conjuntamente com seus pares em relação ao território.

Certeau (2014) afirma que lugar é uma configuração onde elementos se relacionam em coexistência. O lugar só o é pois evoca ao sujeito uma história a qual ele se relaciona, uma lembrança que permite ao sujeito fazer parte numa relação com outros elementos num

espaço. Tal relação só é possível por meio do que ele chama de “Lei do Próprio”, onde os elementos não podem estar num mesmo lugar, mas sim ao lado, cada um situado num espaço próprio que o define.

Para que seja um lugar, Augé (2013) fala de três características fundamentais: a pretensão de ser identitário, relacional e histórico.

O processo identitário se funda por um conjunto de possibilidades, prescrições e proibições de conteúdos espaciais e sociais. Pertencer, nascer num lugar, é constitutivo da identidade deste lugar. Esta característica é constante da lei do próprio, como observado acima.

Também constante desta lei é o teor relacional. Uma vez que os elementos do lugar e estão dispostos cada um ao lado de outros, numa relação de coexistência, possibilitando uma configuração em conjunto e partilhando um lugar comum, porém cada qual em singularidade.

O último fator é o histórico. Ele remete às lembranças, não necessariamente a conhecimentos científicos, mas sim pessoais. A história do lugar, suas fundações, relatos do que foi vivenciado e do que se vivencia. Ai se reconhece marcos, independentemente da história enquanto ciência.

Augé coloca que da ideia de lugar é possível estabelecer os elementos do espaço social. Para isso, ele exemplifica geometricamente com as figuras da linha, intersecção entre linha e o ponto de intersecção onde os itinerários ou caminhos humanos se cruzam a outros também caminhos, promovendo espaços de trocas e encontros, sejam eles políticos, religiosos, ideológicos ou econômicos. Como um itinerário pode passar por várias intersecções com outros itinerários e com vários agrupamentos de itinerários, isso gera uma complexa teia de espaço social, necessitando uma também complexidade institucional que seja mediadora para as relações de um lugar comum entre os sujeitos.

Este dois autores pensam o espaço como a prática do lugar. Certeau resume que “a rua (lugar) geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres” (p.184) e, com o pensamento em uma correlação linguística, “o espaço estaria para o lugar assim como a palavra quando falada”. Dessa forma, espaço seria o efeito de questões conflituosas e situações contratuais de forma polivalente. Ou seja, se o lugar, por meio do teor identitário e histórico localiza o sujeito, o espaço possibilita que, com o

dinamismo das relações com outros sujeitos e outros itinerários, o sujeito se afete e se modifique quanto a seus atos e percepções. Se o lugar denota uma estabilidade do sujeito, o espaço, por sua vez, possibilita diversas interpretações de acordo com situações múltiplas e relativas.

Sobre a prática do lugar e o dinamismo do espaço, Certeau esboça, por meio da ideia do caminhar as relações do sujeito com o território:

O ato de caminhar, para ele, exerce um teor ativo e mutável do sujeito, pois tanto se apropria do sistema urbano, conhecendo-o enquanto passa por sua geografia, quanto atualizando-o ao inventar ou propor novas rotas para as possibilidades institucionalizadas pela cidade (pelas rotas colocadas em placas, por exemplo) quanto às proibitivas (como um muro impedindo a passagem). Assim, Certeau afirma existir uma retórica da caminhada, onde ‘‘a arte de moldar frases tem como equivalente a arte de moldar percursos’’(p.166) de acordo com o estilo e o uso que o caminhante faz de seu trajeto. Desta forma, ato de caminhar, propõe ele, é um espaço de enunciação em que é possível evidenciar três aspectos enunciativos: o processo de apropriação (assim como um locutor se apropria de uma língua), o processo de realização espacial (assim como a fala enquanto realização sonora da língua) e implica em relações distintas com o instituído (assim como os processos dinâmicos da fala colocam os contratos linguísticos estáveis em instabilidade).

De tal forma que o lugar tem como tese ser identitário, relacional e histórico, um espaço que adquira o papel de superlativa antítese, de um movimento não identitário, nem relacional, nem histórico, será então um não lugar.

O conceito de não lugar é colocado por Augé como o espaço do trânsito, um meio entre um lugar e outro. São espaços onde a identidade é diminuída e aparece em seu lugar o anonimato, onde a história se torna suspensa e a relação de si com o lugar não é possível. É o trajeto onde as preocupações da véspera ou do momento seguinte se tornam diminuídas já que o ambiente do não lugar afasta o sujeito provisoriamente. No não lugar, o que reina é a urgência do presente, é a preocupação com o horário de chegada e saída, com as placas indicando o que fazer e o que não fazer, os preços nas gondolas indicando os valores que se pode pagar. Ele é um parêntese no lugar pois, apesar do grande fluxo de pessoas, ele não abriga os sujeitos, nele são todos passageiros, clientes anônimos que deixam suas identidades assim que firmam contrato por meio de passagens, catracas, dinheiro ou cartões.

Para Certeau, até mesmo a cidade, estando em um não lugar, é despida das relações de sentimento com o sujeito. Seus pontos que trazem lembranças à identidade da pessoa, no não lugar são pontos de referência para um anônimo. Não são mais nomes próprios de lugares, mas sim pontos que orientam o trajeto enquanto meio em busca de um lugar. Para ele, é um processo indefinido de estar ausente e à procura de um próprio.

A relação aí com o não lugar, é com o contrato de anonimato firmado na hora em que chega até o momento em que sai, deixando a individualidade sempre ao lado de fora.

Dessa forma, sendo um espaço do trânsito e do anonimato, o não lugar é observável em grande escala na contemporaneidade. Augé se refere com ênfase ao contemporâneo, uma vez que ele percebe algumas transformações de alguns conceitos colocados como plataformas para a vida social. A junção dessas transformações faz emergir o termo “supermodernidade”, o que, para ele, é definido como o excesso e suas contradições na vida na atualidade. Tais transformações dizem respeito aos conceitos de tempo, espaço e ego.

O tempo, a percepção que se tem sobre ele e o uso que se faz remete na atualidade a um sentimento de excesso. A sobrecarga de acontecimentos num espaço de tempo faz com que o indivíduo tenha dificuldade em pensar o próprio tempo presente e, por conseguinte, o passado próximo. Com essa dificuldade, a solicitação por sentido do que se passa aumenta, não por que o sentido dos fatos diminuem, mas sim pois o tempo de reflexão – entre um fato e outro - diminui, adquirindo um teor de uma crise de sentido no contemporâneo.

Outra transformação acelerada que se percebe é quanto ao espaço. Se o tempo aparenta passar mais rápido por ocasião da superabundância de fatos, o excesso de espaço na atualidade reduz a distância entre os lugares com suas trajetórias rápidas, seja por transporte terrestre, aéreo, satélites, internet. O encurtamento das distâncias entre os lugares, paradoxalmente só é possível pela multiplicação de não lugares, fazendo com que a dimensão territorial não tenha exatamente a mesma do mundo a qual se supõe viver. Mundo este que, devido às questões temporais já expostas, ainda não é apreendido, em sua totalidade, pelo sujeito, mas sim apenas percebido em fragmentos.

O terceiro ponto de transformação seria quanto ao ego, entendido aí como indivíduo – ou individualismo -. As interpretações sobre o mundo passam do coletivo para o individual. O sujeito busca interpretar as informações que lhe são entregues por si e para

si, não necessariamente vinculado a uma consciência de coletividade, mas sim de individualidade. A produção de sentido individual torna-se necessária à medida que os pontos de identificação são com figuras individuais e não mais coletivas e por ser individuais, são flutuantes, adquirindo sentidos e práticas também individualizadas.

Assim, tem-se uma supermodernidade onde: o tempo é diminuto para tantos acontecimentos, não possibilitando a reflexão; o mundo se encolhe à medida que os não lugares aumentam, tornando os lugares cada vez mais próximos; as referências são próprias, individualizadas nas percepções, pensamentos e procedimentos. Uma situação que tem como característica os excessos, mas também seus paradoxos: há um aumento de fatos para o tempo e uma aproximação dos lugares pelo espaço, mas há uma diminuição do tempo para o sentido dos fatos e um aumento dos não lugares possibilitados pelas novas escalas do espaço. Tendo-se a possibilidade de diminuição das barreiras que atravancam os pensamentos coletivos, por ocasião de possível falta de tempo para reflexão, os pensamentos individualizados são os que se tornam hegemônicos, relativizando a cada instante e a cada lugar, suas práticas e percepções.

Mas se o mundo se torna cada vez mais individualizado por meio da supermodernidade, o que então ocorreria com o outro – ou os outros - do sujeito, seus vizinhos, outros anônimos, outras pessoas, que, na sua diferença, se tornam desconhecidas?

Canetti (2011) coloca o temor do contato com o desconhecido como oriundo ao humano. Desconhecido este que deste tempos imemoriais passa perto do sujeito. Desconhecido que, a cada situação com o novo, se faz lembrado. O ser humano necessita ser capaz de saber, conhecer e classificar, do contrário, evita o contato com o estranho. Esse temor não deixa de acompanhar um só instante o indivíduo, nem quando se caminha pela cidade, e isso dita a forma como se caminha. Isso coloca o sujeito caminhante de Certeau enquanto ativo no seu trajeto em xeque quanto à sua autonomia em propor e discutir caminhos instituídos.

Canetti propõe ainda que a segurança do sujeito está em um processo de anonimato parecido com o processo de não lugar. A segurança para ele está na massa. Para ele, o temor individual pelo contato com o estranho desaparece quando o sujeito está em massa, ou seja, um agrupamento de outros sujeitos que, por motivações que se assemelham, seguem num fluxo crescente até que se atinja a meta ou até que a própria massa se desagregue.

Isso ocorre pois, segundo ele, na massa todos são iguais, extinguindo-se as individualidades e hierarquias que em outras situações afastariam os sujeitos. Nela, motivados por um propósito, os sujeitos seguem unidos – uno – e quanto mais densa, mais o sujeito se sente seguro.

O conceito de massa é caracterizada por dois tipos abrangentes: a massa aberta e a fechada. Na massa aberta, sua ocorrência se dá de forma, *à priori*, espontânea e cresce com ânsia de engolir tudo e todos à sua frente. Não sendo contida por barreiras, ela, da mesma forma que se forma, se extingue, ou seja, espontaneamente.

Já a massa fechada, por mais que a ânsia em crescer esteja presente, sua ânsia maior é quanto à sua durabilidade. Nela há fronteiras que impedem seu crescimento voraz e desorganizado, porém se torna também mais durável e sem interferências exteriores. Havendo barreiras, seu espaço se torna limitado assim que preenchido, sendo muitas vezes necessário um ato de admissão – tal qual um ingresso ou passar por uma portaria -. Estando densa o suficiente, ninguém entra na massa, necessitando aguardar para poder pertencer ao anonimato da qual ela se constitui.

Conceito importante na massa é o momento que o indivíduo desaparece para dar lugar ao anônimo. Canetti fala das cargas reais e subjetivas que afastam as pessoas por meio das hierarquias, diferenças e outras questões sociais. Com a aglutinação motivada por uma meta, ocorre um momento em que de tão próximos (seja físico ou ideológico), as pessoas se desvencilham de suas diferenças pelo que Canetti chama de Descarga. O momento inaugural para uma pessoa estar na massa é a Descarga dessas distâncias. Com as diferenças descarregadas, o sujeito torna-se então constituinte da massa.

Os centros urbanos, para ele, teriam suas origens constituídas por massas, onde a satisfação não necessariamente estaria no sujeito morar próximo ao trabalho, ou ter seu culto religioso por perto, mas sim na sensação de segurança em estar próximo a outras pessoas de forma densa.

Assim, ele propõe que na massa há 4 propriedades fundamentais: ‘’a massa quer sempre crescer’’...’’ no interior da massa reina a igualdade’’...’’a massa ama a densidade’’...’’a massa necessita de uma direção’’ (p.28).

Sobre a última propriedade da massa é possível pensar em elementos de dominação. Canetti diz que a direção comum fortalece o sentimento de igualdade de seus

membros. Ela é necessária para que haja sua durabilidade. Porém, tão necessária quanto sua direção, é que ela busque uma meta inatingível ou o mais próximo do impossível, fazendo assim com que ela persista sempre mais. ‘‘Enquanto houver uma meta inatingível, ela persiste’’(p.28)

A massa, de acordo com a meta, o humor e a velocidade tem um ritmo, que na antiguidade poderia se constituir pelo ritmo dos passos, do caminhar. Os passos, para Canetti, possuíam ruídos que faziam os humanos se guiarem. Mais importante que o próprio passo, era ouvir o passo de quem estava à sua frente. Isso ditava a velocidade, o espaço, a força e a direção para onde se ia por meio de uma leitura auditiva e visual.

Na atualidade, se os passos não são ouvidos, ouve se os carros, ônibus, trens, aviões, conforme suas potencialidades, seus ruídos se diferenciam, deixando claro o rastro para uma leitura sobre qual caminho a massa percorre.

Voltando à ideia de caminhante enquanto sujeito ativo e que caminha propondo suas alterações do trajeto, Canetti também fala da ideia de Poder. Para ele, o Poder se mostra por meio de um conjunto de espaço, esperança, vigilância e o interesse na destruição. Ele coloca que ao deter o poder, é possível atuar de forma que ele exemplifica tal qual uma relação entre gato e rato: o gato, ao encontrar um rato, agarra-o, prende com seu corpo, porém, com a ideia de comê-lo, mas não no ato em que o prende, o gato o libera, mas a liberação ocorre em um ambiente que é possível ao gato encontra-lo novamente, o liberta em um ambiente em que a vigilância pode ocorrer. Essa falsa liberdade dá ao rato a sensação de esperança quanto a se manter vivo. A sensação de esperança por parte do rato pode ocorrer diversas vezes, de acordo com a vontade do gato, mas estando em um ambiente vigiado, num espaço que permite ao gato movimentos furtivos para agarrar sua presa, assim que necessitar do alimento, o gato o comerá, salvo exceções.

Assim, a cidade - com sua história, seus lugares com suas identidades, seus espaços com seus dinamismos, seus não lugares com seus anonimatos, suas massas de pessoas, com seus sujeitos em uma atualidade de excessos de fatos, os modos ativos e as esperanças individuais – é o território do sujeito contemporâneo. A circulação dele pela cidade se dá em cruzamento a todos os pontos com outros sujeitos, outras mercadorias, dinheiros e ideologias. Todos os cruzamentos, ocorrendo na cidade, tem como pano de fundo a paisagem urbana, seja ela tátil, olfativa, visual ou auditiva. Com esta paisagem, o humano

se sente seguro em relação ao desconhecido que se tornou a natureza. Na cidade, tudo foi construído para a sensação de segurança reinar e a agilidade do fluxo ocorrer. Seguro e ágil, o transporte leva os humanos e as mercadorias. Leva com ritmo e ruído para que os próximos saibam para onde ir, sendo que a intensidade do ruído difere de acordo com a rota, o meio e o propósito.

Por fim, cabe ressaltar que tais questões urbanas estão em toda parte, em todas as cidades. Como diz Santos (1993), quanto maior a cidade, mais visíveis são suas mazelas, mas as chagas estão em todas.

IV – O som, seus ruídos, seus silêncios e alguns de seus sentidos

Assim como não é possível falar em cidade sem mencionar a cultura, falar de som sem falar em vida é igualmente impensável. Os sons estão presentes na vida desde seu início, seja ela individual ou coletiva.

Individual, pois já na vida intrauterina o feto está imerso a sons e pode percebê-los tão logo seus sistemas auditivo e tátil estiverem atuantes. São sons os mais diversos como os dos movimentos de musculatura e órgãos, batimento cardíaco, fluxo sanguíneo e outros líquidos, respiração, a fala da própria mãe e sons externos que de alguma forma chegam até ele.

Coletivo, pois na cultura muitos mitos e lendas são preenchidos por temas relacionados a silêncio e sons. São sons originários, que dão início ao ser-humano, ao planeta e ao universo por meio de explosões sonoras ou então por trovões enquanto comunicação entre deuses e ser-humano.

Também inúmeras lendas que falam do som como guia, como algo encantador que leva para os mais diversos destinos ou até para o desconhecido, onde a intelectualização é impossibilitada, tal é o caso de lendas como a do Uakti, o ser voador que sonoriza com seus buracos e encanta as mulheres, que o seguem para o penhasco e a morte certa, ou a do Flautista de Hamelin, que sonoriza com sua flauta, encantando as crianças que são guiadas para o desconhecido, ou até o mito da Sereia, que sonoriza com sua voz, levando para o fundo do oceano os homens e seus navios. Ou seja, lendas onde as personagens mitológicas, dotadas de algum encanto sonoro, guiam as pessoas para fora de si, fora do convívio, fora da razão e em direção ao desconhecido, ao penhasco ou o fundo do mar para nunca mais serem encontradas.

O som é universal, não distingue sexo, gênero, etnia ou idade. O som pode não apenas ser algo que simplesmente chega aos ouvidos, mas também acompanhar os ouvintes em seus trajetos para o desconhecido. Apesar das metáforas e hipérboles mostrando o som nas lendas e mitos como um guia com força encantadora e irreal, é possível pensar o som - seja ele ruído ou música - como parte de um jogo entre um início e um fim, um discurso presente num processo cultural onde o sujeito está de ouvidos bem abertos, porém nem sempre atento ao que ouve. Um processo que, apesar de cultural,

antagonicamente promove a alienação, sem que se saiba com clareza quem faz soar o som e a quem serve, se é ao desejo libidinal, ao capital, ou a um Outro ainda incógnito.

Assim, pensar o som – ou mais propriamente o ruído - como parte de um discurso cultural, leva a pensar o som não só como algo que seja audível pelos ouvidos, mas sim como algo que seja amplamente sentido, mesmo que não percebido, pela toda complexidade emotiva, corporal e intelectual.

Segundo Schafer (2011), o ouvido, como órgão do sentido, está permanentemente exposto e captando todo tipo de som no horizonte acústico em todas as direções e de forma indiscriminada. Ele é vulnerável às fontes sonoras, o que acarreta ao ser-humano uma convivência vitalícia com os mais variados sons produzidos pela natureza, pelo próprio ser-humano e também pelos aparatos eletrônicos e mecânicos.

Em seu livro “Ouvido Pensante”, Schafer coloca o silêncio como algo impossível ao ser-humano, uma vez que, até mesmo em ambientes tidos como silenciosos, há sempre um som que, por mínimo que seja, está ali. Assim, se para a física o silêncio é considerado como a ausência completa do som, análogo ao negro, que é a ausência de luz e cor, a vida em silêncio é impossível, tal como o autor exemplifica.

Schafer cita um experimento do compositor John Cage em sua busca pelo silêncio. Em certa ocasião, Cage entrou em uma câmara anecoica – uma sala à prova de som - e, decorrido algum tempo começou a ouvir sons minimamente agudos e outros graves que depois descobriu ser respectivamente seu sistema nervoso e sua circulação sanguínea. Descobrendo estes sons, Cage concluiu não existir silêncio uma vez que a própria vida é inerentemente ruidosa.

Mas, se o silêncio da física, do real, é impossível na vida humana, simbolicamente ele existe na cultura. O silêncio como abstração está associado a um som de baixa intensidade e que ocorre de forma relativa. Ambientes com sons de grande intensidade são percebidos muitas vezes como ruidosos, ao passo que em outros com menor intensidade são inseridos na cultura como silenciosos. Muitas vezes diz-se que os sons das florestas ou dos campos são silenciosos enquanto os das cidades são ruidosos.

Havendo uma intersecção cultural entre silêncio e ruído, a cidade exerce papel fundamental na produção de ruídos e diminuição de silêncios, tornando os cada vez mais raros entre os humanos.

Schafer coloca que até a revolução industrial, a poluição sonora não se caracterizava como uma preocupação, pois a intensidade dos sons era menor e até mesmo os sons brutalmente fortes não eram comuns. Porém, com o processo industrial e urbano crescente, a intensidade e a variedade dos sons das cidades cresceram também. O aumento da intensidade sonora no processo industrial foi tamanho que pôde ser evidenciada não somente por relatos de época, como também pela história da música, mais precisamente pela feitura dos seus instrumentos musicais no que diz respeito à caixa de ressonância e amplificação destes.

No decorrer do século XIX, vários instrumentos antigos e medievais, que tinham em seus corpos poder suficiente para que seus sons chegassem aos ouvidos sem dificuldades, necessitaram ter suas caixas acústicas reforçadas para que se sobressaíssem nas peças musicais, que competiam com outros sons externos à proposta musical, dos ambientes. Já outros instrumentos caíram em desuso pela inviabilidade em se sobressair aos sons circulantes do urbano.

As salas de concerto musical também auxiliam a exemplificar a relação da música com o processo urbano e os ruídos que o envolvem: tendo sua origem entre os séculos XVIII e XIX, em meio aos processos industriais e os ruídos urbanos crescentes, onde fora necessário uma barreira acústica para que a música fosse ouvida. Segundo Schafer (2011), “a música muda se para a sala de concerto quando já não pode ser ouvida do lado de fora. Ali, por detrás das paredes acolchoadas, a audição concentrada torna-se possível” (p.152).

Outra exemplificação diz respeito não à história da música, mas às situações de urgência. Em um experimento ocorrido em Vancouver, Schafer e sua equipe mediram sirenes de carros de bombeiros datadas de 1912 e compararam com outras, datadas de 1974. Tal procedimento constatou que, enquanto as sirenes de 1912 tinham o alcance de 88-96 Decibéis, as de 1974 alcançam 114, tendo um aumento de 20 a 25 decibéis em sessenta e dois anos, ou cerca de meio decibel por ano.

Assim, com o silêncio relativo diminuindo e a intensidade sonora crescendo, a gama de sons que antes eram inexistentes ou de baixa intensidade também aumentaram, tais como os sons de baixa frequência e irregulares, os chamados ruídos.

As facetas do ruído, o mundo *lo-fi*

O ruído se mostra como elemento integrante e inerente ao processo urbano, crescendo tanto em intensidade sonora quanto em variedades de timbres ao longo da urbanização. Muitas vezes ele é marca sonora da vida urbana, notadamente nas grandes metrópoles.

É possível pensar o ruído de diferentes formas: Na física ele é tido como um som em que a frequência e ritmo são inconstantes, instáveis e aperiódicas no que compete às ondas sonoras; Na música pode ser entendido como um som dissonante, destoando dentro de uma escala harmônica; Já na teoria da informação, o ruído é entendido como interferência na comunicação. Segundo Wisnik (2014), é o que desorganiza e que desloca o código da mensagem. Já para Schafer, o ruído é o som indesejado e indesejável, destruidor de tudo o que se quer ouvir.

As concepções dos dois autores se complementam e fazem coro na cultura. Wisnik afirma que a noção de ruído depende do contexto, sendo que o som em certo lugar é ruído, mas em outro espaço-tempo, não necessariamente. A margem entre o som e o ruído é construída pela cultura e administrada no seu interior. Assim o som é produzido negando determinados ruídos e adotando outros. Schafer também percorre essa ideia, ele menciona que, antes de pensar se um som é ruído ou música, deve se pensar se o som faz parte da mensagem a qual se quer transmitir/ouvir ou não e isso sim é o que definiria ser ou não ruído.

Ao longo da cultura, Schafer afirma que nas sociedades primitivas havia um predomínio dos sons da natureza sobre os sons de processos humanos e das máquinas. Durante o período medieval, renascentista e pré-industrial, o som dos processos humanos e artesanais tinha maior destaque, mas desde o período industrial o som das máquinas vem aumentando em detrimento ao da natureza e do humano. Tais sons podem ser exemplificados da seguinte forma dentro desta perspectiva cultural: na sonoridade da natureza estão os sons dos rebanhos, a pesca, o cavalgar do cavalo, atividades em que os sons da natureza adquirem maior volume que os do humano, silencioso na observação dos animais ou da colheita; Já os sons dos processos humanos podem ser percebidos no martelar do sapateiro, o bater no pilão, andar de bicicleta, as vozes dos comerciantes, as obras manuais e artesanais; Quanto aos processos das máquinas, enquadra-se desde um

monjolo, sons do trânsito, carros, trens, metrô, avião, máquinas movidas à combustão e à eletricidade, os aparelhos eletrodomésticos.

Assim, Schafer coloca o som – ou o ruído - das máquinas caminhando junto à evolução cultural/industrial e de forma indissociada. Este aumento dos sons das máquinas adquire também um poder de aumento no volume de outros sons. Se antes, nas sociedades primitivas o humano silenciava para observar e entender a natureza pois dependia em grande parte desta observação para sua subsistência, atualmente para que seus sons se sobreponham aos das máquinas, o crescimento no volume sonoro é maior, porém o número de sons ouvidos é cada vez menor pois ‘a grande profusão de ritmos faz com que eles anulem uns aos outros’

Tal anulação diz respeito também aos conceitos de *hi-fi* e *lo-fi*, ou seja, respectivamente, os sons de alta e de baixa fidelidade. Em um ambiente silencioso, a paisagem sonora adquire um teor *hi-fi*, pois nele é possível perceber com maior clareza, maior fidelidade, os sons produzidos proximamente, mas também os mais distantes. Analogamente à paisagem visual, em uma região campestre, é possível enxergar com clareza uma gramínea próxima, porém, com o olhar para o horizonte, uma longa planície, animais, árvores, céu e nuvens e várias nuances nas cores também poderão ser percebidas. Já em um ambiente sonoro *lo-fi*, essa clareza na escuta é diminuída. No caso das cidades, notadamente as metrópoles, a enorme quantidade de sons faz perder a perspectiva na escuta. Todos os sons se presentificam e formam barreiras para um horizonte sonoro. Os sons distantes audíveis são somente os amplificados, tal como já descrito na experiência das sirenes. Esta carga *lo-fi* do ambiente sonoro inviabiliza as leituras sonoras do ambiente. Se em outros tempos a paisagem sonora contribuía como índices – tal como a paisagem sonora ou tátil em igual valor -, atualmente estes sons *lo-fi* pouco permitem que esses índices sejam escutados, causando um caos quanto ao que deve ser ouvido ou descartado.

Porém, percebendo este processo cultural/industrial que se segue há séculos e o ruído urbano inerente a ele, Wisnik traz à discussão o teor organizador da música para o ruído caótico. Colocando o ruído como parte integrante do mundo enquanto caos e desordem, onde as informações, situações e tudo mais ocorrem muitas vezes indissociadas, a música entraria na cultura como meio organizador deste caos sonoro, ordenando os sons e fazendo desse caos, um cosmo, ou seja, a música como um processo de organização cultural do universo ruidoso. Ao longo da história da música, é possível perceber

evoluções no processo musical juntamente com processos industriais/culturais vigentes nas épocas. O jazz, o blues ou o rock, por exemplo, possuem dentre seus vários estilos internos, células rítmicas semelhantes a ritmos de trens em ferrovias ou algumas armas de fogo e alguns estilos de música eletrônica possuem sons com timbres semelhantes às máquinas de alta tecnologia.

Este pensamento também faz coro no movimento futurista, onde o compositor Luigi Russolo, no início do século XX, teorizou acerca do tema e experimentou, de diversas formas, o ruído enquanto música..

Schafer refere que Russolo foi o primeiro a apontar que os sons da vida industrial acabaram por abalar o equilíbrio do humano com os sons da natureza. Ele era a favor de que o ruído urbano fosse tema de composições, além de ser inserido em obras musicais. O compositor defendia que o homem, desde o advento das máquinas, era condicionado pelos ruídos que delas saíam e que tal condicionamento modificava a relação do sujeito com a música. Colocando o ruído em peças musicais, Russolo pretendia que as pessoas abrissem os ouvidos para a música do futuro e tivessem uma leitura sobre o ruído.

No manifesto futurista, Russolo coloca a necessidade de o ruído ser incorporado à música, uma vez que a gama destes “sons-ruídos” estariam presentes no cotidiano das pessoas tal qual anteriormente outros sons da natureza também estiveram.

Segundo ele,

A vida antiga foi só silêncio. No século XIX com a invenção das máquinas, nasce o ruído. Hoje, o ruído triunfa e reina soberano sobre a sensibilidade dos homens. Por muitos séculos, a vida fluiu em silêncio ou, quando muito, em surdina. Os ruídos mais fortes que quebravam esse silêncio não eram nem intensos, nem prolongados, nem variados. De fato, tirando os excepcionais movimentos telúricos, os furacões, as tempestades, as avalanches e as cachoeiras, a natureza é silenciosa - Luigi Russolo, (1913)

Russolo também coloca a música, mesmo a que não tenha a proposta futurista de inserir o ruído em seu bojo, como algo que caminha juntamente com os processos comportamentais do humano ao longo dos séculos. Ele refere que

O ouvido de um homem do século XVIII não conseguiria suportar a intensidade desarmônica de certos acordes produzidos por nossas orquestras (triplicadas no número de executantes em relação àquelas de então). Nosso ouvido, no entanto, se compraz, porque já foi educado pela vida moderna tão pródiga dos mais variados ruídos. O nosso ouvido, porém, não se contenta e exige sempre emoções acústicas mais amplas. - Luigi Russolo (1913)

Assim, ele argumenta que inicialmente a arte musical buscava tenras harmonias, mas com o passar dos séculos foram se tornando complexas e muitas vezes dissonantes, tal qual os processos humanos com os adventos das máquinas que modificaram não somente o meio sonoro, mas como todo o ambiente em que estiveram inseridas desde a revolução industrial.

Pensar o ruído enquanto algo passível de leitura era a proposta do movimento futurista. Transformar o som ruído em som musical não era apenas uma experiência estética em consonância com todo o momento histórico, mas principalmente buscar um entendimento desses sons por meio da organização musical, ou nos dizeres de Wisnik, fazer a transformação do caos para o cosmo:

Cada manifestação de nossa vida é acompanhada pelo ruído. O ruído é, portanto, familiar ao nosso ouvido e tem o poder de evocar imediatamente a própria vida. Enquanto o som, estranho à vida, sempre musical, coisa em si, elemento ocasional desnecessário, tornou-se doravante para nosso ouvido o mesmo que é para o olho um rosto familiar demais; o ruído, ao contrário, chegando até nós confuso e irregular, vindo da confusão e da irregularidade da vida, nunca se revela inteiramente para nós e nos reserva inúmeras surpresas. Temos certeza, então, que selecionando, coordenando e dominando todos os ruídos, enriqueceremos a humanidade com uma nova delícia insuspeitada. Embora a característica do ruído seja a de evocar-nos brutalmente a vida, a arte dos ruídos não deve limitar-se a uma reprodução imitativa. Ela atingirá sua maior faculdade de emoção no prazer acústico por ele mesmo, que a inspiração do artista saberá extrair dos ruídos combinados - Luigi Russolo, (1913)

Wisnik fala acerca de um *blackout* de sentido na sociedade devido a um momento em que ruído, som e silêncio se misturam em caos, beirando o ininteligível e o insuportável e não sendo lidos como parte de códigos – ou signos - de informação existentes na cultura.

E se por um lado os compositores da atualidade, em geral e com exceções, entram em um impasse sobre a leitura do que Wisnik chama de ‘som real do mundo’ para a produção de uma música afinada ao contexto sonoro e cultural dos processos humanos, os ouvintes não compositores também buscam não ouvir tais sons. Na tentativa de não ter contato com estas sonoridades do caos, o sujeito cada vez mais se fecha em conchas onde o que reina é seu gosto dissociado do ambiente, formando paredes entre o que se escuta e o restante do mundo. Um exemplo disso é o crescimento do uso de fones de ouvido, tornando os sons que se ouve idiossincráticos, muitas vezes negando o ambiente. Porém, Winsnik adverte quanto a esta forma de barreira ao mundo dizendo que ‘a escuta indiscriminada de qualquer coisa também é não escuta’ (p.54).

Vive se então um momento em que a educação para ignorar a paisagem sonora é disseminada em detrimento do entendimento deste ambiente. Se antes os projetistas das catedrais ou teatros tinham como parte de seus projetos pensar uma arquitetura do som nos diversos ambientes, atualmente os projetos ambientais tem cada vez mais o foco apenas no isolamento de sons externos cada vez mais amplificados. Isso faz ocorrer pensamentos sobre pessoas sem ouvido para o ambiente. Seja por ignorar, ou pela convivência extenuante com os ruídos, os sujeitos se tornam indiferentes aos sons, tanto no que compete aos sentidos que os sons adquirem na cultura, quanto organicamente. Para representar este teor orgânico, Benenzon (1988) cita um estudo feito com a sociedade tribal Mabaan, em que pessoas de 10 a 75 anos foram submetidas a exames audiométricos e comparados com exames de pessoas de mesma idade de zonas industriais dos Estados Unidos. Nesta pesquisa observou-se que não só os sujeitos tribais tinham a audição mais apurada que os sujeitos de mesma idade das zonas industriais como percebeu-se também que, em média, os indivíduos de 75 anos da tribo possuíam uma audição semelhante a uma pessoa norte americana de 25 anos.

O poder sonoro

O poder sonoro pode ser expresso de diversas formas. Ao longo da história, nas sociedades primitivas, o som adquiriu um teor divino quando forte como os trovões, terremotos, vulcões. Mais adiante na cultura, os sons divinos também puderam ser

exercidos pelo humano, como no caso dos sinos ou órgãos das igrejas. Num momento mais tarde, estes sons divinos, que Schafer chama de ‘‘Ruído Sagrado’’ sai do mundo puramente religioso e vão também para a maquinaria dos processos de produção durante a revolução industrial, sendo exercidos pelos industriais, primeiramente com as máquinas a vapor, depois as máquinas de combustão interna até chegar às altas tecnologias atuais. O que caracteriza este Ruído Sagrado não é o fato de fazer um ruído que seja mais forte que outros, mas sim a autoridade para fazê-lo sem censura. Neste ponto, o autor chega a referir que se a revolução industrial não tivesse ocorrido de forma sonoramente ruidosa, o sucesso da industrialização poderia não ser de todo completa, assim como os canhões que, se fossem silenciosos, possivelmente não teriam sido utilizados em guerras.

Porém, atualmente o som forte não é apenas a sonoridade ligada simbolicamente ao poder. Benenzon fala sobre a música funcional e a música de fundo, duas formas sonoras com o propósito de mitigar o esforço para o trabalho ou tornar agradável o ambiente laboral, porém ambos com objetivo de favorecer o aumento da produção por parte dos trabalhadores. Schafer cita um estudo feito por sua equipe em situações de compras com música de fundo. Neste experimento, foram entrevistados 108 consumidores e 25 donos de lojas de um *Shopping Center* após inserirem música de fundo em seus estabelecimentos. Enquanto 25% dos compradores acreditavam ter aumentado o consumo devido à audição da música de fundo, 60% dos donos de lojas tinham certeza disso. Tal estudo sugere a escuta inconsciente da música de fundo que, segundo o autor, é uma música feita conscientemente para não ser ouvida.

O poder também se coloca no teor narcótico ou analgésico do som. Os sons graves e contínuos, chamados de *drones* são conhecidos por serem anti-intelectuais. Muitas vezes também usados em processos de meditação, são sons que favorecem um rebaixamento do contato com o ambiente, tornando o sujeito apático ao que ocorre externamente ele. Outros sons que adquirem esse papel são os chamados ruídos rosa e também ruídos brancos: são sons com uma gama complexa de frequências sonoras e que são frequentemente encontrados em aparelhos eletrônicos amplamente disseminados na atualidade, como por exemplo, o ar-condicionado, presentes em casas, consultórios, trens, metrô, carros e empresas.

Em projetos sonoros ambientais, é possível encontrar situações em que é feita a instalação de fontes de ruído rosa para mascarar outros sons para que obtenha maior

concentração sobre o que se faz, levando, segundo Benenzon, a um aumento da poluição sonora e condicionamento a estas sonoridades

A disseminação do ruído branco é tamanha na atualidade que, em buscar na internet, é possível encontrar vários vídeos ou relatos sobre o uso dele como acalanto para bebês. Por serem semelhantes aos sons do organismo da mãe durante a vida intrauterina do feto, esses sons associados com ritmos de batidas cardíacas gravadas são usados para regulação do choro, o que o autor chama a atenção para um lento processo, desde a primeira idade, para um isolamento lento do sujeito de seu ambiente.

Esse teor do som capaz de guiar as sensações do sujeito enquanto analgésico sonoro ou impelindo-o a comprar ou produzir é possível, pois, segundo Wisnik, o som não refere nem nomeia, ele apenas sugere, o que possibilita passar pelas defesas conscientes da linguagem estruturada e chegar de forma efetiva na mente e no corpo, no intelectual e no afetivo.

Modos de ouvir

Santaella (2009) explica que este teor sugestivo do som se dá pelo predomínio da matriz sonora na primeiridade, no ícone, e que o próprio som, enquanto signo, remete predominantemente a uma qualidade, e por isso mesmo propicia as mais diferentes sensações e sentimentos ao ser percebido. Ele não remete a certezas, mas sim a sugestões, hipótese, vagueza e potencialidade. Por ser uma qualidade enquanto signo, o som em si permite uma liberdade com o que possa ser semelhante a ele, sua fonte e também a qualquer intelecção de leis ou regras que nele se atualizam.

A autora coloca o som como um signo omnidirecional, ou seja, sem bordas, saindo de uma fonte e propagando por diferentes trajetos, passando por geografias diversas, atravessando os sujeitos e, dentro destes, sendo introjetado conforme diferentes percepções em nível sensorial, corporal e intelectual.

Apesar da existência do som, a percepção dele, tal como a de qualquer outro signo, adquire um teor triádico na teoria da semiótica peirciana. Santaella refere que nesta tríade

perceptiva, os três níveis de apropriação do signo pelo sujeito estão classificadas em: percepto; percipuum; e juízo perceptivo.

O primeiro nível refere-se à fonte sonora geralmente externa ao sujeito e ao estímulo propriamente dito. É o aparecimento do signo e que nem sempre pode ser evitado pelo sujeito, uma vez que os órgãos de sentidos são portas abertas para a percepção.

Já o segundo, percipuum, assim que o estímulo entra por meio dos sentidos, refere-se aos filtros sensórios que tentam traduzir e assimilar o estímulo, originando daí, três caminhos possíveis que a autora denomina como: o caminho da Qualidade de Sentimento; o do Surpreendente; e o do Hábito Interpretativo. Esses três caminhos do percipuum caracterizam-se pelos níveis da primeiridade, secundidade e terceiridade. No primeiro, há uma soma entre a consciência e uma vaga onda de sentimento, ocorrendo certa fusão entre o quem percebe e o que é percebido. Assim, o caminho da qualidade de sentimento é um caminho de pura presentificação onde o sujeito se-suspende e se independe das leis que o fazem agir ou intelectualizar a sensação para apenas sentir o que chega aos sentidos. No segundo nível, sendo regido pela secundidade, o percepto ao ser percebido como inesperado e causando choque em relação ao hábito, o percipuum surge como uma reação imediata, não intelectualizada. Diferentemente do que ocorre com o terceiro caminho, o do Hábito Interpretativo. Aqui o percepto é capturado pelos esquemas de interpretação promovidos pelos hábitos mentais. Por meio destes hábitos é possível reconhecer e interpretar o que se percebe.

Este terceiro caminho no segundo nível de percepção do signo, o percipuum, é também o surgimento do terceiro nível perceptivo, o Juízo Perceptivo, ou seja, a intelectualização do que se percebe.

Como exemplificação destes níveis da percepção, tendo como estímulo sonoro um ruído urbano, o percepto é o som, físico, com suas ondas e frequências as quais o ser humano é alheio e que penetram no organismo, pelo tato e pelo sistema auditivo. No nível percipuum, este som, diferenciando-se nos três caminhos possíveis, ele, sendo percebido por meio da Qualidade de Sentimento, há uma apatia quanto ao que ocorre fora da relação sujeito e percepto, uma suspensão da individualidade presente em um meio dotado de vários outros estímulos e o sujeito sendo uno junto ao som. No caminho do Surpreendente, pode haver uma sensação de incômodo, um levar as mãos aos ouvidos, um puxar dos nervos ou arrepiar da pele. Já no terceiro caminho, Hábito Interpretativo, assim como no

terceiro nível perceptivo, Juízo Perceptivo, há a percepção do som enquanto possuidor de uma intensidade alta, de baixa frequência, em ritmo constante ou estacionário e com um timbre que permite identificar o som como vindo de uma tubulação de ar onde se é possível localizar dentro de um espaço-tempo, que poderia ser um trem.

Sendo o Juízo Perceptivo atuante em conformidade com o que é de provimento mental, este mesmo exemplo poderia levar a uma interpretação quanto a nota que o ruído faz ou a determinação de um defeito no sistema de ar ou também pensamentos quanto a introduzir este som numa proposta musical ou antropológica como feito por Russolo, Wisnik ou Schafer.

Assim, se no juízo perceptivo, a hipótese é levantada e dada como identificada e reconhecida, nos registros da qualidade de sentimento e do surpreendente, o inusitado pode ocorrer, como é o caso de outro exemplo, o da afecção corporal nos casos de transe sugerida por tambores em rituais de candomblé ou umbanda.

Os sons tem a capacidade de estimular, com grande eficiência, reações corporais por similaridade ao estímulo apresentado. Essa é sem dúvida a base fisiológica para a eficiência significativa do pulso rítmico. Um pulso sonoro constante principalmente nas frequências baixas, pode estabelecer rapidamente uma ressonância com nossos ritmos corporais inconscientes e provocar alterações em nosso estado de percepção consciente. Isso poderia explicar a reação de transe hipnótico desencadeadas pela percussão nos rituais de candomblé - Coelho de Souza, (1994) Apud Santaella, (2009) p.111

Porém, com o pensamento de que este processo triádico perceptivo ocorra em toda a percepção de signos, sendo ou não signos sonoros, Santaella busca uma estrutura com foco para a contemplação apenas da matriz sonora. Tomando como base os níveis de primeiridade, secundidade e terceiridade e também da teoria sobre as maneiras de ouvir do musicólogo J.J. de Moraes, onde é definido o ouvir emotivamente, o ouvir com o corpo e o ouvir intelectualmente, ela sugere nove níveis, sendo estes: (1.1) - Qualidade do Sentir; (1.2) - Comoção; (1.3) - Emoção; (2.1) - Corpo Tomado; (2.2) - Contiguidade entre Música e Corpo; (2.3) - Dança Coreografada; (3.1) - Hipotético; (3.2) - Relacional; (3.3) – Especializada.

Didaticamente, o número 1 é colocado para o nível de primeiridade, o 2 para o de secundidade e o 3 para o de terceiridade.

No primeiro nível, onde ocorre o ouvir emotivamente, a característica da audição está em torno aos primeiros efeitos que a música causa no sujeito, ou seja, as emoções. Assim, a Qualidade do Sentir constitui o teor mais abstrato da música, está na imersão dos sentidos, onde o receptor está como se flutuando fora do tempo e do espaço, são os instantes raros de desprendimento onde se é apenas sentimento. No ouvir com Comoção evidencia as primeiras expressões corporais tais quais um sorriso, um arrepio, o acelerar do coração, enfim, a sensação corporal. Já na Emoção ocorrem os primeiros lampejos de nomeação, a identificação sobre o que se sente: alegria, tristeza, ansiedade. Passado este primeiro nível com predomínio da primeiridade, chega-se ao segundo: o Ouvir com o Corpo, onde o interpretante energético, corporal, assume um predomínio na ação de ouvir.

Neste nível, também ramificado em três situações, está o modo Corpo Tomado, onde há uma fusão entre o corpo e o ritmo em que o próprio corpo parece ser a fonte sonora por meio das vibrações que os integra. Também consta neste nível o modo da Contiguidade entre Música e Corpo, onde o corpo, já tomado pelo ritmo, o segue. É o bater de pés, as palmas, o balançar da cabeça, um ensaio para o próximo modo que é o da Dança Coreografada, onde ocorre a tradução da música no corpo, já com suas conversões e arbitrariedades.

Para o terceiro nível, o domínio é feito pela intelectualização do ouvir, é a interpretação e tradução do som de forma ampla. Assim, no modo Hipotético, observado principalmente em sonoridades novas ou em músicas que rompem com os cânones, não se pode nada além de dar hipóteses ao som. Hipóteses formuladas, o próximo modo é o Relacional, são pensamentos sobre a estrutura musical, os primeiros pensamentos sobre uma gramática musical, onde se situa o refrão, a percepção da cadência e o que virá depois de determinado momento musical. Por fim, o último modo colocado é o do ouvir Especializado, onde se incluem o entendimento das referências da música no tempo e no espaço, o entendimento pelos quais as o som se produz.

Ou seja, do primeiro ao terceiro nível há um crescente quanto à intelectualização no processo de ouvir e uma diminuição quanto à sugestividade do signo enquanto qualidade, vindo ao encontro ao que Wisnik fala sobre o processo de organizador cultural por meio da música relacionando os ruídos e a música ao caos e ao cosmo.

A questão acerca dos modos de ouvir também é tratado por Benenzon na teoria sobre musicoterapia. Para ele, existe um complexo denominado ‘som-ser humano-som’ onde o processo da percepção sonora ocorre. Este complexo seria composto por cinco setores que acompanhariam desde a fonte sonora até as diversas possibilidades de respostas.

Este autor coloca o Setor A como caracterizado por elementos produtores de som, podendo ser eles da natureza externa ao sujeito, do corpo e também de instrumentos musicais e demais aparelhos que emitam som. Segundo ele, enquanto os sons da natureza, do corpo e ainda alguns aparelhos artesanais atuam de forma a integrar o sujeito no ambiente, os sons dos aparelhos eletrônicos acabam por criar um mundo próprio à medida que se afastam de uma origem humana. Tal afastamento provocaria lentamente o isolamento e o condicionamento do ser-humano, anulando parte do seu sistema de percepção. Assim, a cibernética, atuante na preconização quanto a maior e melhor sobrevivência da espécie, carregaria em si, fatores de anulação e destruição da mesma.

No Setor B são colocados os estímulos sonoros, tanto os perceptíveis quanto os não perceptíveis conscientemente. Benenzon coloca como sendo nocivo todo o som que acaba por bloquear, anular, diminuir ou destruir um dos sistemas de percepção.

No transcorrer do Setor C são atuantes os sistemas de percepção do som: o sistema auditivo; sistema tátil; sistema de percepção interna; sistema visual. Estes quatro sistemas fazem parte de um grande sistema unificador. Atuando muitas vezes de maneira concomitante, estes sistemas servem como um sintetizador da informação, sendo que qualquer barreira a um desses sistemas pode acarretar em uma diminuição perceptiva, tal é o caso dos fones de ouvido pois, enquanto o sistema auditivo percebe um determinado som, geralmente musical, a maior parte do sistema tátil está imerso a uma outra situação com outros estímulos, acarretando numa ruptura entre os dois sistemas.

Já durante o Setor D, o que figura é o sistema nervoso, somado também a uma inter-relação com o sistema endócrino. É neste setor que ocorrem as manifestações mentais, da identificação do som até sua intelectualização para que ocorra a posterior resposta em forma de expressões internas ou externas.

Passando pelos quatro setores anteriores, o Setor E é caracterizado pelas respostas produzidas pelo som em junção à percepção. As respostas podem ser: motriz, como andar, marchar ou dançar; emotivas, como chorar ou rir; orgânicas, tais como um rubor, secreções,

estresse corporal; de comunicação, sendo do contexto verbal ou não. Em todas as respostas, havendo uma expressão sonora, o corpo torna-se fonte sonora, retornando o ciclo para o Setor A.

Quanto à comunicação, Benenson a identifica como todo procedimento pelo qual uma mente pode afetar a outra. Nesse sentido a comunicação funcional constitui uma força motriz induzindo o sujeito a buscar relações humanas, favorecendo o que ele coloca como saúde mental. Já uma comunicação frustrante tende a fazer com que o sujeito se isole.

Assim, de acordo com Benenson, as máquinas, salvo as construídas para que sua emissão sonora seja parte de uma comunicação, atuam como impasses na relação entre o sujeito e seu meio, isolando o lentamente do convívio, tal como uma barreira *lo-fi* que, como disse Schafer, diminui a clareza da escuta e a perspectiva de horizonte sonoro. Ou seja, apesar da sensação do ouvir num crescente, o rebaixamento do contato entre sujeito e ambiente, pelos mesmos sons, se presentifica cada vez mais.

V - Segundo Interlúdio

Chegando ao capítulo final intitulado conclusão, há de se alertar quanto algumas ressalvas. Primeiramente não se trata de uma conclusão, mas sim de “quase conclusões”.

“Quase”, pois a palavra “conclusão” tem como um de seus sentidos a palavra “finalização”. Apesar de ser o final deste trabalho, este capítulo não tem a pretensão de finalizar os pensamentos acerca do ruído urbano. E nem poderia, tamanha são as possibilidades de leituras sobre o tema dentro das mais diversas teorias e compreensões. Devido à pequenez desta obra e às circunstâncias nas quais ela se insere – uma tese de conclusão de curso de especialização -, a pretensão deste capítulo é, antagonicamente, a de iniciar o autor e os possíveis leitores à discussão sobre o ruído urbano não apenas como um som presente nas cidades, mas sim como um som que, pertencente aos lugares e espaços urbanos, relaciona-se com o sujeito, também urbano, onde quer que ele vá, esteja, ou seja.

“Conclusões” e não “conclusão”, pois falar em trajeto nas cidades, assim como as próprias ruas ou linhas férreas, tem em si atravessamentos a cada ponto de parada, esquina ou estações de trem. São pessoas que entram e saem dos vagões, que cruzam a passarela à frente, ruídos de paradas, de chegadas. Enfim, se na realidade dos trajetos urbanos as intersecções ocorrem, afetando os passantes e passageiros, levando-os a rumos por vezes inesperados, mas que se somam a onde inicialmente se-buscava chegar por uma via enunciativa, como descreve Certeau, num trabalho tendo como foco esta realidade, as afetações não são diferentes, levam a leitura para várias confluências, mas que se somam à compreensão que se buscava inicialmente chegar.

Tal pensamento encontra eco na metáfora. O transporte como metáfora, ou a própria metáfora como transporte dos sujeitos e dos sentidos da cultura. Talvez por isso Certeau traga em seu discurso a Grécia, não antiga, mas contemporânea, para pensar as narrativas sobre os percursos. Ele refere que na Atenas contemporânea, o transporte coletivo é chamado de *Metaphorai*, nome que, com o passar dos anos e das traduções, chegou ao português atual como um recurso linguístico onde o sentido de algo é transferido a outro devido a semelhanças existentes em ambos. Certeau compara o transporte coletivo, ou a metáfora, com a ideia de relato, pois ambos atravessam lugares, selecionam, reúnem e dão sentidos a lugares e espaços.

Estando o ruído urbano inserido num contexto enunciativo e metafórico – o trajeto e o meio de transporte – onde os lugares, não-lugares e espaços contemporâneos são também parte do sentido a ser transferido dinamicamente, deve se pensar num segundo ponto da ressalva sobre este capítulo: por ser contemporâneo ao objeto de pesquisa, talvez este trabalho seja “quase” impossibilitado de possuir certa neutralidade científica, uma vez que o sujeito autor deste texto também se insere na relação cotidiana com o ruído e com os trajetos urbanos. Freud (2014) corrobora com este pensamento ao referir que as expectativas pessoais, oriundas de vivências de cada sujeito afetam nos juízos de quem busca entendimento sobre a cultura presente a fim de intentar prognósticos. Segundo ele, para que tais expectativas estejam de modo a permitir certa imparcialidade, assim como uma maior apreciação do conteúdo cotidiano, o presente deve ser encarado com distanciamento, o que propiciaria maior racionalização científica.

Tal aspecto é colocado como ressalva tendo em vista que o tema foi/é pensado e elaborado com o sujeito autor inserido na própria temática. Ou seja, o relato aqui expresso vem de um lugar de sujeito atravessado não somente pelas compreensões teóricas acerca do ruído e do urbano, mas também pelo próprio ruído urbano em seus trajetos que, aliás, foi o propulsor para buscar, no bojo teórico, um respaldo para sensações e percepções cotidianas.

Estabelecendo tais ressalvas como preambulação, evidenciando o lugar de onde o relato se faz, torna-se possível a colocação dos aspectos “quase conclusivos”.

VI - Conclusão

Freud ressalta que ao observar a cultura, um dos aspectos proeminentes que se apresenta é a regulamentação quanto às relações entre os indivíduos que, incapazes de viver em isolamento na natureza, renunciam a seus instintos à medida que se tornam seres culturais. Para ele, os indivíduos se juntam e se organizam em culturas, pois apesar da possibilidade em viver de forma livre, com seus instintos irrestritos na natureza, ela também pode mata-los impiedosamente. Ou seja, é por medo da inabalável natureza que os indivíduos se juntam.

Tal junção cultural, por propiciar segurança a seus participantes, cobra deles certos sacrifícios, que Freud coloca como renúncia instintual. Esta renúncia, colocada ao sujeito de diferentes formas - umas mais concretas, outras mais abstratas - é necessária para a preservação do coletivo. As formas mais abstratas de coação cultural para a renúncia instintual pode ser encontrada nas fábulas, lendas ou mitos, histórias alegóricas que possuem, em si, conteúdos doutrinadores.

O trajeto diário de Prometheus na cidade

O primeiro exemplo a ser trazido é o mito de Prometeu, titã que, segundo a mitologia grega, contribuía com a cultura humana e também se identificava com ela de tal forma que deixava o deus Zeus enfurecido. Diz o mito que, após Zeus punir a humanidade, tirando lhe a dominação sobre o fogo, Prometeu roubou o fogo dos deuses e o levou aos humanos. Não apenas entregou como também ensinou a fazê-lo e a controlá-lo.

Zeus descobrindo, puniu Prometeu, ser eterno, a ficar acorrentado e tendo seu fígado destruído todos os dias por um abutre.

Tendo o controle do fogo como alegoria da cultura, Freud (1969) refere que esta dominação necessitou também a castração, ou o controle dos instintos. Um sacrifício por possuir o fogo.

A evidência da castração dos instintos no mito se dá pela destruição hepática diária. Freud relata que para os gregos, o fígado era o órgão de correspondência às paixões e desejos humanos. Metaforicamente, a humanidade, a adquirir o fogo/cultura, sacrifica-se diariamente a seus desejos instintuais para sua preservação. Porém, não só os instintos mais naturais são castrados, mas também outros oriundos do processo cultural. Se o fogo tira a humanidade da cegueira escura, possibilita observar e desejar coisas que antes, pela mesma escuridão, não era possível. Assim, o fogo que acende certos desejos, também é o mesmo que sacrifica o sujeito à castração diária.

Eis um aspecto do mito que se liga ao trajeto urbano no contemporâneo: a busca pelo prazer e seus sacrifícios exigidos. Por portar o desejo instintual, cada vez mais ligado ao poder ou ao consumo, o sujeito, na cidade percorre diariamente seu trajeto para vender sua força de trabalho. Parte no trajeto, parte no laboro, seus desejos e força vital são diminuídos, mas não totalmente, para que sejam regeneradas para o próximo dia, assim perpetuando a punição a Prometeu por possuir o fogo. O sujeito que deseja é sacrificado pelo próprio desejo. Ele tem seu fogo aceso e quase apagado todos os dias. Quase apagado, pois sua esperança não permite que o fogo desejante se apague totalmente. Como já colocado por Canetti, a meta é importante para a dominação e para a regulação da massa. Quanto mais inatingível for o objetivo, maior durabilidade terá a massa. Estando o sujeito identificado cada vez mais com os deuses, uma vez que possui o fogo que permite ver adiante da escuridão da natureza e dos instintos, o sujeito também passa a desejar cada vez mais a possibilidade de poder e de consumo, coisas que, pela escuridão, eram imperceptíveis antes.

Prometheus envergonhado

Mas se o humano atua como Prometeu, punido e relegado a ter um sacrifício diário por toda a sua existência por possuir a razão, o fogo, Türcke (2011) traz outro ponto na história de Prometeu: a “vergonha prometeica”. Esse fenômeno seria entendido como a sensação humana perante suas criações, as máquinas, tal como Prometeu e o desenvolvimento cultural humano. Neste contexto, o humano se sente insuficientemente capaz de realizar aquilo que as máquinas, suas criaturas, realizam inabalavelmente, sem

fadiga ou falta de concentração. Diante desta “vergonha” de sua insuficiente capacidade perante suas criações, o humano passa a buscar se assemelhar a seus produtos na tentativa de diminuir a sensação de incapacidade. Assim, o sujeito tem seu modo de vida – notadamente o laboral – de tal forma que se aproxime cada vez mais de um modo maquinário de funcionamento, pouco se relacionando com suas funções vitais e com o tempo do organismo humano, e muito com as funções de liga/desliga e com trocas informatizadas em tempo inumano.

Se Augè cita como um dos aspectos da supermodernidade o excesso de acontecimentos e informações sem, contudo, haver tempo hábil para a reflexão do sujeito, o que faz gerar uma crise de sentido, talvez a ideia de “vergonha prometeica” esteja em uma das raízes desse pensamento, não só no que compete ao tempo, mas também a outros pontos de excessos do contemporâneo.

Na torrente de estímulos

Türcke também cita a atualidade das relações humanas regidas pela necessidade em emitir. Tal como as máquinas atuais que emitem dados o tempo todo enquanto funcionais, o humano também tem para si o modo de vida emissor. Nesse sentido, para Türcke, ser é ser percebido e a forma contemporânea de ser percebido é emitir. Nem sempre importando o conteúdo dessa emissão, o sujeito busca emitir a quem quer que seja seus dados, informações e sons. Do contrário, o sujeito passa a não ser, a estar em um limbo existencial.

Mas se por um lado o humano tem a compulsão contemporânea em emitir e se relaciona com máquinas e outros humanos que, assim como ele, partilham do mesmo *modus operandi*, o sujeito emissor também é receptor das emissões de outrem. Assim, ser é tanto ser percebido como também perceber, de forma que quem não emite e não percebe, não é.

Estando todos a emitir e a receber informações o tempo todo em que estão “ligados”, Türcke também fala de uma crise de sentido. Para ele, é como se o sujeito estivesse se afogando em uma torrente de estímulos, impossibilitando-o de se orientar e

produzindo nele a sensação de não lugar. Esta torrente – também chamada de paisagem *lo fi* dentro da questão sonora trazida por Schaffer - por desorientar, faz o sujeito buscar as emissões mais fortes para usar como apoio e se guiar. Mas isso dá uma falsa sensação de orientação, pois tais emissões anestesiavam gradativamente os sentidos, criando a necessidade de buscar outras ainda mais fortes, deixando assim a torrente de estímulos sempre acima do limiar da percepção, subtraída pelo que a torrente já anestesiou.

Uakti e Hamelin – do som do corpo ao som da flauta

Anestesia esta que, dando lugar para falar de outros mitos, poderia ser interpretada como suporte para comportamentos guiados, ou sugestionados.

Tanto na fábula do Flautista de Hamelin - que usava sua flauta para hipnotizar, primeiramente os ratos que assolavam a cidade e depois as crianças no ímpeto de se vingar dos governantes da mesma cidade – quanto na lenda de Uakti, - que não usava instrumento, mas era ele próprio um corpo sonoro, para hipnotizar as mulheres da tribo por quem ele se apaixonava – o som atua como apoio para hipnotizar e sugestionar o comportamento seja de uma massa, no caso de Hamelin, seja de um indivíduo, no caso de Uakti.

Freud (2011) fala sobre o comportamento de massa e como estes comportamentos são inscritos psiquicamente no sujeito. Na massa, os sujeitos estão ligados como se fossem uno, retirando se assim a particularidade de cada um e introduzindo o anonimato a todos.

Estando mergulhado na massa, tal como descrito por Canetti após o que ele chama de “descarga”, o estado como o sujeito se porta se equipara ao estado de fascínio do hipnotizado pelo hipnotizador. Neste estado, o sujeito se aliena do mundo externo e tem como guia e orientação apenas a palavra do hipnotizador. Por meio desse fascínio – ou identificação -, é possível ao hipnotizador sugestionar os indivíduos da massa.

Porém o sujeito e seu comportamento não é influenciado apenas por um hipnotizador externo. Ele também sofre influência dos outros indivíduos da massa. Tal ação, que Freud chama de contágio – a influência que os membros da massa exercem um sobre os outros – possibilita que as inteligências de seus membros sejam balizadas ao nível

das menores, sendo então, diminuído o trabalho mental no conjunto da massa. Isso torna a massa receptiva apenas a comandas e conclusões simples, além da perda da consciência de si e do senso de responsabilidade.

Ainda no que compete ao hipnotizador, este se mostra como tendo a posse de um poder de roubar do sujeito a sua vontade própria. Uma das formas facilitadoras para que o sujeito se ocupe exclusivamente das vontades do hipnotizador é alienando o, seja com objetos que o atravessam o sujeito pela visão ou pela audição.

Em ambos os mitos, atuando como hipnotizador, os feitores dos sons alienam os sujeitos e o tornam sem vontade e sem responsabilidade. Os ratos, as crianças e as mulheres morrem.

Porém, se Freud traz a figura do hipnotizador como um anônimo, nas lendas ele vem travestido ora em pessoa (o flautista), ora em entidade (Uakti)

Ao personificar tal figura, percebe-se que o hipnotizador exerce seu poder sustentado por sentimentos e pensamentos não tão míticos. O flautista é regido, primeiramente, pela possibilidade em possuir dinheiro, depois pela vingança. Regido pela vingança, ele, tal qual um hipnotizado, retira de si o senso de responsabilidade e coloca como responsáveis os governantes e adultos da cidade que por sua vez são regidos pela ganância. Por fim, as crianças tornam-se também não responsáveis por suas mortes uma vez que estão na massa e sem culpa.

Flautista regido pelo dinheiro e pela vingança. Uakti regido pelo amor. Este talvez seja o mito mais emblemático, pois ele próprio é o som. Ele não tem instrumento, ele próprio é um ser sonoro. Uakti se encanta, e por se encantar, acaba também encantando o sujeito que originou este estado nele. Ele não busca a morte da mulher pela qual se apaixona, mas tirando a individualidade dela, ele não percebe que a índia não voa e a faz cair no desfiladeiro. Ele, ser sonoro, não percebe todo o sentido de seu som e de si. Acredita ser apenas um som encantador, que mostra ao encantado a parte agradável de seu corpo, mas encanta a ponto de fazer o sujeito se alienar de sua própria consciência e de seu entorno. Tamanha é a alienação que o sujeito morre, no caminho, por não perceber o precipício logo à frente, pouco antes de alcançar o desejo do próprio hipnotizador, sua meta inatingível: que eles namorem na casa de Uakti, logo depois do penhasco.

No mito, Uakti é morto pelos índios, cansados de verem as mulheres da tribo sendo mortas durante o encantamento. Após sua morte, os índios jogam seu corpo também no

penhasco, fazendo nascer, depois de um tempo, um tipo de planta oca que eles percebem ser possuidora de um som quando soprada, nascendo daí a flauta de bambu. Segundo o mito, qualquer pessoa que toque uma flauta de bambu, possui parte do encantamento que Uakti possuía.

Assim podem ser também os ruídos brancos e os sons *drones* nos trajetos, mitigando a apatia do sujeito sobre seu entorno, porém em ritmos rápidos, numa intensidade forte, que excita e causa a ansiedade com que os indivíduos devem atuar em seus cotidianos cada vez mais orientados por uma identificação com o tempo das máquinas, que não sentem e nem possuem consciência de si, mas que são capazes de realizar trabalhos impossíveis às escalas humanas.

O urbano do ruído no ruído urbano

Seja por uma paisagem *lo fi* onde o caos sonoro impera, desorganizando o sujeito com suas emissões e recepções e propiciando um possível *blackout* de sentido, seja por um som urbano como parte de um processo indutivo que desorienta o sujeito, alienando-o no tempo e espaço a fim de que haja uma produção urbana cada vez mais anônima e, por conseguinte, irresponsabilizável, o ruído está presente, não apenas escapando de suas fontes como algo que não deveria acontecer, também não apenas como um som que atravessa e impede a comunicação ou como um som dissonante dentro de uma harmonia urbana.

O ruído urbano também é parte do processo cultural dentro de uma tensão entre o bônus e o ônus dos lugares e espaço urbanos. Ele é discurso, e não a negação deste. Um discurso passível de levar o sujeito por vários trajetos, mas que, atualmente, se apresenta com maior duração temporal e espacial nos caminhos das ruas, das avenidas e dos trilhos.

Porém, se possível, como proceder diante de tal signo cultural?

Türcke coloca a necessidade do sujeito em lutar por suas próprias sensações, que são integradoras da identidade, em oposição aos excessos da torrente de estímulos e que desorganizam o sujeito.

No documentário ‘‘Em todo canto’’(2008) essa torrente de estímulo em forma de ruído urbano também é mostrada como desintegradora do sujeito, causando um embotamento auditivo, já que  impossível ao sujeito ter consciência de todos os sons presentes. No filme, como oposição ao ruído urbano, é colocado o Ruído Sagrado, os sons religiosos e também os da natureza como integrador do sujeito. Numa cultura religiosa, o filme traz que o som de mantras e cânticos coloca o sujeito no eixo teológico, inserido na cultura da religião. Tal inserção sonora na religião aconteceria, tanto pela simbologia do som religioso, quanto por uma carga vibratória no corpo do indivíduo, reagindo física e psiquicamente no sujeito. Porém, os sons religiosos não impedem outros sons, além de, por constituições identitárias, podem se transformar também em ruídos às pessoas sem ou de outras religiões.

Russolo trouxe  discussão a retirada do ruído como pano de fundo e o tornou figura, na mesma paisagem, como numa Gestalt. Com isso, a possibilidade de atribuir sentidos ao caos, tornando-o cosmo, faz gerar uma consciência sensorial, tornando a crise de sentidos afastada do sujeito.

Este modo de transformar o fundo em figura para maior consciência do som do mundo também é trazido por Wisnik, que relaciona a não consciência a uma educação para minimizar a percepção dos ruídos, seja com fones ou outras barreiras acústicas, mas que também alienam o sujeito de seu mundo, ruidosamente, constituído.

Schaffer, por sua vez, coloca que a sociedade ocidental percebe no silêncio um negativo simbólico e por isso o sujeito  tão ávido em produzir sons. O silêncio, para o sujeito ocidental, seria a negação da própria vida. Mas nessa avidez, não percebendo existir um tempo para falar e outro para se calar, o sujeito se consome em cacofonia. Ele relata que no passado, talvez num tempo próximo do ruído urbano ser considerado um problema, existiam nas cidades locais de silêncio, lugares onde eram possíveis a restauração da energia e metabolismo espiritual. Para Schaffer, a busca por um projeto acústico saudável para a cultura ocidental estaria em redescobrir o silêncio como estado positivo de vida. Redescobrir o silêncio seria o primeiro passo para outras descobertas culturais.

Todos estes autores trazem modos importantes para lidar com o ruído urbano, mas há a necessidade de se pensar numa dialtica situação que se traduz na pergunta trazida por Harvey (2014): ‘‘Como poderia desejar um mundo alternativo possível, ou mesmo

imaginar seus contornos, seus enigmas e charmes, quando estou profundamente imerso na experiência que já existe?’’(p31)

Tal pergunta se refere a um modo de se desvencilhar da flauta do hipnotizador e do contágio da massa. Ele cita que as cidades são feitas por ações das pessoas, engajamentos sociais, políticos e intelectuais e que, ao perceberem que a vida se torna estressante, alienante, desconfortável e sem sentido, as pessoas têm o direito de mudar a situação. No entanto, a cidade faz as pessoas sob circunstâncias que elas não escolhem.

Não há, neste texto, algo que responda a totalidade desta pergunta, mas talvez o trajeto para isso esteja em buscar uma lógica de entendimento que ainda não seja possível ser plenamente racionalizada – em terceiridade -, mas que saia de um senso dualista entre bom-mal, saúde-doença, ruído-silêncio.

Talvez a crise de sentido, ou *blackout* possa ser pensada não como tradicionalmente é colocada, uma instabilidade dentro de um domínio estável, onde, para se reestabelecer a estabilidade, é necessário restaurar os fundamentos anteriores. Oliveira (2008) traz a noção de crise como possibilidade, não como algo que deve ser restaurado, mas como meio que leve a novas vias de desenvolvimento e sentido. Ele traz a possibilidade, assim como Wisnik, do caos como algo que ainda não pôde ser intelectualizado e não apenas como a dissolução de um fundamento.

Com o pensamento de que o sujeito não está inserido na massa o tempo todo, tendo suas identificações, como diz Freud, não em um, mas em vários grupos, o automatismo pode ser, por alguns ou vários momentos, afastado. Talvez estes sejam os momentos em que o ruído se torne perceptível. Uma vez sendo percebido, outros caminhos podem ser abertos nos trajetos enunciativos do sujeito.

Rolnik fala em ‘prestar muita atenção no seu caminho diário, desconfiando de tudo que pareça ser apenas um canário de rotina’(p97). Numa outra situação, mas se referindo também aos espaços ocupados pelo humano, Santos diz que ‘seu entendimento é fundamental para afastar o risco de alienação, risco de perda de sentido de existência individual ou coletiva’(p137).

Se a ideia de cosmo é uma intelectualização, uma organização de um caos, sendo este o lugar onde uma crise de sentido se instaura, onde as percepções são afogadas em sons e outros estímulos, e onde os sujeitos são guiados, sinuosamente, por diversos e

fascinantes trajetos urbanos, conseguir respirar na torrente e perceber quais são os estímulos que a compõem talvez seja o início para, posteriormente, pensar para onde eles levam. Ou seja, ouvir e tentar entender o ruído ao longo dos trajetos urbanos não garantirá a saída das massas, do automatismo ou da alienação contemporânea, mas pode possibilitar pequenas fugas, momentos de maior autonomia – ou de respiração – para perceber se o caminho que se toma está em consonância com a harmonia que se busca. Percebendo a relação entre o caminho e a busca que se deseja, a elaboração de outros movimentos, outros passos no trajeto, podem, então, surgir.

VI – Referências Bibliográfias

- AUGÉ, Marc. **Não lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. 9^o ed. Campinas: Papirus, 2013
- BENENZON, Rolando. **Teoria da Musicoterapia – contribuição ao conhecimento do contexto não verbal**. 3 ed. São Paulo: Summus, 1988
- CANETTI, Elias. **Massa e poder**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011
- CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano – 1. Artes de Fazer**. 21^oed. Petrópolis: Vozes, 2014
- CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano – 1. Artes de Fazer**. 21^oed. Petrópolis: Vozes, 2014
- FREUD, Sigmund. **Aquisição e controle do fogo**, 1931 In FREUD, Sigmund. **Obras completas – XXII**. 2^o ed. Rio de Janeiro: Imago, 1969
- FREUD, Sigmund. **Psicologia das massas e análise do eu**, 1921 In FREUD, Sigmund. **Obras completas – XV**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011
- FREUD, Sigmund. **O Futuro de uma ilusão**, 1927 In FREUD, Sigmund. **Obras completas – XVII**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014
- GINZBURG, Carlo. **Mitos, Emblemas, Sinais**. 2^oed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009
- HARVEY, David. **A liberdade da Cidade**. In MARICATO, Ermínia (org.). **Cidades Rebeldes: Passe Livre e as Manifestações que Tomaram as Ruas do Brasil**. 1^o ed. São Paulo: Boitempo: Carta Maior, 2013
- MARICATO, Ermínia. **É a questão Urbana, Estúpido**. In MARICATO, Ermínia (org.). **Cidades Rebeldes: Passe Livre e as Manifestações que Tomaram as Ruas do Brasil**. 1^o ed. São Paulo: Boitempo: Carta Maior, 2013
- OLIVEIRA, Luiz A. **Sobre o caos e novos paradigmas**, In NOVAES, Adauto (org). **Mutações – ensaios sobre as novas configurações do mundo**. Rio de Janeiro: Agir; São Paulo: Edições SESC SP, 2008
- PEIRCE, C Sanders. **Semiótica**. 4^oed. São Paulo: Perspectiva, 2010

ROLNIK, Raquel. **O que é cidade**. 4º ed. São Paulo: Brasiliense, 2012

RUSSOLO, Luigi. **A arte dos ruídos**, 1913. Tradução de Daniel Belquer e José Henrique Padovan. Link: <http://revistaportfolioeav.rj.gov.br/edicoes/03/?p=1373> (pesquisado em 29/04/2015 8:50h)

SANTAELLA, Lucia. **Matrizes da linguagem e pensamento; sonora, visual verbal: aplicações na hipermídia**. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2009.

SANTOS, Milton. **Da totalidade ao lugar**. São Paulo: EDUSP, 2005

_____. **Urbanização brasileira**. São Paulo: Hucitec, 1993

SCHAFFER, R. Murray. **A afinação do mundo**. 2º ed. São Paulo: UNESP, 2011.

SCHAFFER, R. Murray. **O ouvido pensante**. 2. ed. São Paulo: UNESP, 2011.

TÜRCKE, Christoph. **Sociedade Excitada – filosofia da sensação**. Campinas: Editora Unicamp, 2011

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido, uma outra história das músicas**. 2º ed. São Paulo: Companhia das letras, 1989.

Filme:

FRAIHA, Fernando. LOHMAM, Tatiana. **Em todo Canto**. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=Nn_12u3COR4 Acesso em 15/07/2015

Sites Acessados

www.feb.unesp.br/jcandido/acustica/Textos/OMS.doc - Acesso em 20/02/2015

www.metro.sp.gov.br/números/números-pesquisa/pesquisa-origem-destino-2007.aspx
Acesso em 26/06/2015

cidades.ibge.gov.br/xtras/perfil.php?codmun=355030 Acesso em 28/06/2015

www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/pdf/analise_estimativas_2014.pdf Acesso em 28/06/2015

<http://www.cptm.sp.gov.br/a-companhia/BalancosDemonstrativos/CPTM%20-%20Relat%C3%B3rio%20da%20Administra%C3%A7%C3%A3o%202014%20-%20FINAL.pdf> Acesso em 28/06/2015