

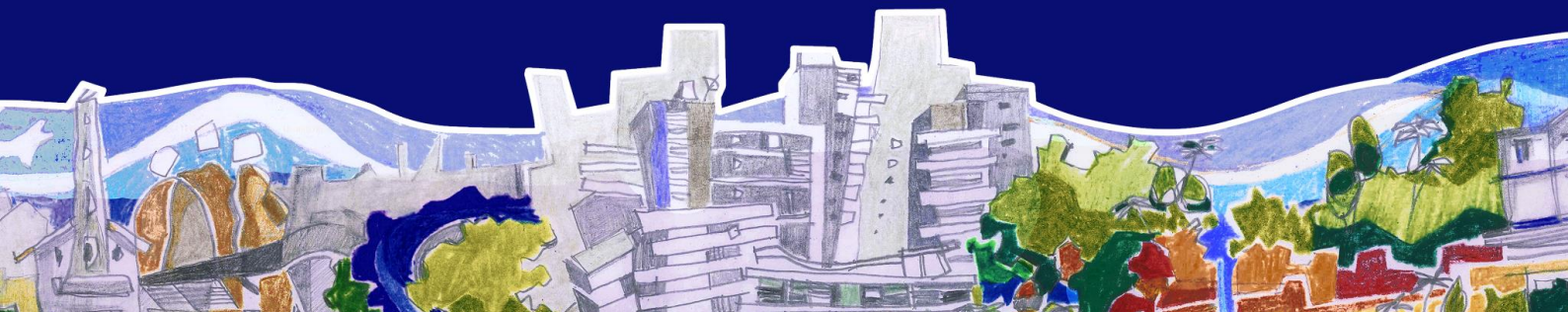
16° ENEPEA

ENCONTRO NACIONAL DE ENSINO DE
PAISAGISMO EM ESCOLAS DE ARQUITETURA
E URBANISMO NO BRASIL

2022

14 a 19/11 CUIABÁ-MT

trans.ver.paisagens



MÚSICA AMBIENTE E TERRITÓRIOS SONOROS:

Implicações territoriais do uso de música na paisagem sonora urbana.

Eixo Temático 2: Paisagens a Descobrir

AMBIENT MUSIC AND SONIC TERRITORIES:

Territorial implications of music usage in the urban soundscape.

SAMPAIO, Lucas Yudi Moriya
Universidade Federal do Rio de Janeiro, doutorando
lucas.sampaio@fau.ufrj.br

REGO, Andrea Queiroz
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Docente
Programa de Pós-graduação em Arquitetura
andrea.queiroz@fau.ufrj.br

RESUMO

Práticas sonoras socioespaciais - como a ambientação sonora e o uso de pregões para propaganda - impulsionadas pela conjuntura cultural e tecnológica pós-moderna do consumo midiático, sugerem, ao mesmo tempo que impõem, um *modus vivendi* de escuta ubíqua nos ouvintes urbanos. Diante deste cenário, pretende-se investigar como os atravessamentos entre a produção de música caracterizada como ambiente e o consumo musical midiático transformam paisagens urbanas, criando nestas Territórios Sonoros, buscando compreender se estes expressam rebatimentos socioespaciais. Para tal, traça-se uma retrospectiva histórica do emprego de ambientação musical, estabelece-se a base conceitual para Territórios Sonoros e discute-se formas de analisá-las frente ao contexto urbano contemporâneo. Por fim, uma análise comparativa entre programas de ambientação sonora dos metrô de São Paulo e Rio de Janeiro é realizada por meio dos conceitos discutidos, relacionando como a criação de Territórios Sonoros atravessa práticas culturais nestes espaços.

Palavras-chave: paisagem sonora urbana, música ambiente, cultura midiática, território sonoro.

ABSTRACT

Socio-spatial sonic practices - such as creating a sonic ambience and the use of music for advertising - driven by the postmodern cultural and technological conjuncture of media consumption, suggest, at the same time as they impose, a modus vivendi of ubiquitous listening in urban listeners. In this scenario, an investigation of how ambient-characterized music production and mediatic music consumption transform urban landscapes via their socio-spatial repercussion is intended. These transformations, locally found in the soundscape, are conceptually defined in this text as Sonic Territories. To this end, a historical retrospective of the use of ambient music is traced, the conceptual basis for the Sonic Territories is established and ways of analyzing them in the contemporary urban context are discussed. At last, a comparative analysis between the programs of sonic ambient design of the São Paulo and Rio de Janeiro subway systems is realized through the discussed concepts, relating how the creation of sonic territories influence cultural practices in these spaces.

Key-words: urban soundscape, ambient music, urban landscape, media culture, sonic territory.

1 INTRODUÇÃO

O projeto de requalificação da *Nauener Platz* em Berlim tornou-se referência¹ de um projeto urbano no qual uma abordagem de paisagem sonora colaborativa fora aplicada com intuito de promover o uso de um espaço historicamente negligenciado (SCHULTE-FORTKAMP e JORDAN, 2016). Neste projeto, ilhas de áudio foram instaladas com intuito de mascarar pontualmente sons do tráfego local, cujo material sonoro consistia em sons de ondas do mar e cantos de pássaros urbanos². Estes sons, escolhidos durante o processo colaborativo do projeto pela população local, expressam certo bucolismo sonoro frente aos sons incessantes da paisagem urbana, e um desejo dos cidadãos e projetistas de os introduzir antropicamente na experiência

¹ Sendo premiado com o European Soundscape Award de 2012.

² A paisagem sonora da *Nauener Platz* pode ser escutada em: <https://bit.ly/3ldlOjC>.

urbana, pois como apontado por Schlüter (2017), as ilhas de áudio poderiam ter dado lugar ao plantio de árvores, que abrigariam naturalmente sons semelhantes.

A perspectiva do som como recurso trazida neste exemplo, representante da abordagem de paisagem sonora europeia contemporânea firmada em sua normatização pela ISO 12913, aproxima-se do movimento de Urbanismo Ecológico (MOSATAFAVI e DOHERTY, 2014) e de práticas projetuais para o ambiente construído que visam maior sustentabilidade, integração com a natureza e qualidade de vida, como na Nova Arcádia proposta por Aldrete-Haas (2014). Entretanto, no âmbito sonoro, tais princípios não são recentes, já que a música ambiente é empregada de diferentes formas há séculos para alterar a experiência urbana e mitigar percepções negativas de elementos da urbe (LANZA, 1994). Seu uso se intensifica no cenário contemporâneo da cibercultura (SANTAELLA, 2010), com a facilitação da distribuição e consumo de música, transitando entre diferentes sonoridades que compõem a paisagem sonora urbana experienciada individualmente ou coletivamente, configurando territórios sonoros nos lugares da cidade (LA BARRE, 2014). Estes surgem como “espacialidades imateriais e informativas” que sobrepõem os lugares tradicionais da experiência urbana, configurando “metageografias e novas experiências de habitar” (DI FELICE, 2009, p. 153).

Inserido na pesquisa de doutorado do primeiro autor, cujo objeto de estudo são as músicas das paisagens sonoras urbanas, o presente artigo tem como objetivo investigar a criação de territórios sonoros pela ambientação utilizando material musical frente ao contexto da cultura midiática e cibercultura. Reitera-se que se trata aqui de uma visão ocidental de música e de cidade, mais especificamente brasileira, cujos conceitos trabalhados não se rebatem diretamente em outras culturas. Para tal, discute-se historicamente o emprego de música ambiente, conceitua-se a criação de territórios sonoros e, por meio dela, analisa-se determinados casos.

2 AMBIENTAÇÃO MUSICAL E MÚSICA AMBIENTE

A criação de atmosferas musicais por diferentes instrumentos é relatada, de forma mítica ou concreta, desde a antiguidade. Lanza (1994) relata o uso da harpa eólica³ desde a antiguidade grega, a qual parte do mito do Deus dos Ventos, Aeolus, e transforma a paisagem sonora ao seu redor, criando uma atmosfera etérea por meio de seus sons harmônicos. Nos períodos históricos que precedem a era da reprodução mecânica (BENJAMIN, 1936), a presença de músicas nas paisagens sonoras das cidades era estritamente vinculada à performance musical de atores urbanos, como os cantores de serenata, músicos de rua, tocadores de realejo ou bandas militares descritos por Tinhorão (2013) ao analisar historicamente sons das cidades brasileiras. De resto, sons de cunho não performático eram até a modernidade epifenômenos, não desejados nem encenados, mas uma consequência da função dos lugares em que ocorriam (LA BARRE, 2014).

No início do século XX, movimentos musicais começam a assimilar sons da paisagem sonora urbana industrial, como a música futurista de Russolo; a tentar expandir a produção musical ao simplificar composições para serem tocadas fora da sala de concerto, como a *Gebrauchsmusik* alemã; e a almejar serem escutados de forma não atenta, ou seja, configurar um plano de fundo

³ Esta pode ser escutada aqui: <https://bit.ly/37ngmby>.

musical, como a *musique d'ameublement* de Satie. Paralelamente, devido às possibilidades tecnológicas de reprodução musical, a ambientação musical atinge seu apogeu comercial com sua distribuição pela empresa americana *Muzak*, fundada em 1922, que transmitia programações musicais padronizadas⁴ via linhas telefônicas para residências e, principalmente, estabelecimentos comerciais. Juntamente com a popularização do rádio, do fonógrafo e do gramofone, a reprodução musical torna-se paulatinamente dominante na paisagem sonora da cidade. Na segunda metade do século XX, avançando neste novo contexto, caracteriza-se a ambientação pela música de duas formas de acordo com Szabo (2015): uma que se aproxima da atmosfera criada pelo material musical e de seu tratamento por parte dos ouvintes em diferentes graus de atenção, referindo-se diretamente à música de fundo da *Muzak* descrita por Lanza (1994); e a que se refere ao gênero musical, que inclui as expectativas estético-sonoras construídas por Brian Eno, vindas historicamente de outros compositores como Satie e John Cage. Estas expectativas se referem à conceituação de Música Ambiente como gênero musical por Eno (grafa-se aqui Música Ambiente em maiúsculo, referindo-se explicitamente ao gênero), que parte de seu manifesto de 1978⁵, o qual propôs criar uma tipologia musical que fizesse contraponto à música de fundo, que ao invés de mascarar as idiossincrasias ambientais de certas paisagens sonoras, as otimizasse, e que ao contrário do propósito de normalizar as percepções corporais e de aliviar o tédio rotineiro, que buscasse induzir calma e um espaço para pensar (COX e WARNER, 2004). Kassabian (2013) caracteriza a primeira forma como industrial e a segunda como crítica, e reforça que a distinção entre ambas se dá pelos modos de escuta disponíveis ao ouvinte, sendo que no primeiro caso, a música seria apenas para escuta em segundo plano, mas no da Música Ambiente, a proposta seria uma possibilidade de escuta em primeiro e segundo plano.

No entanto, esta dupla concepção de ambientação musical como papel de parede sonoro ou produto estético-artístico se altera com a alta disponibilidade de música em novas mídias sonoras que mudaram radicalmente a percepção do que é música, como afirma Prendergast (2003). Para ele, com o progresso eletrônico da tecnologia musical da Era Digital, toda música gravada torna-se por fim Ambiente, para qualquer indivíduo. Kassabian (2013) também indica um desaparecimento da música criada para ser escutada em segundo plano após os anos 1980, já que a tipologia dominante na paisagem sonora se tornou músicas tradicionalmente destinadas à escuta em primeiro plano. Assim, tem-se por um lado a banalização da Música Ambiente como gênero, já que em práticas auditivas contemporâneas toda tipologia musical é utilizada e escutada como atmosferas (SZABO, 2015) e, por outro lado, a incorporação de sonoridades diferentes para a composição de novas atmosferas difundidas pelo ciberespaço, as quais extrapolam formas musicais tradicionais e se mesclam em *playlists* que combinam o material sonoro de diferentes maneiras, como ao sobrepor sons de instrumentos musicais e da natureza. Neste sentido, ainda impulsionado pelas novas formas de consumo musical como o *streaming* e novas dinâmicas entre público-privado proporcionadas pela popularização de recentes tecnologias auditivas, vê-se a transformação da ambientação musical, em seu sentido amplo, permitindo uma nova experiência urbana híbrida, altamente personalizada. Por fim, toma-se música ambiente como àquela destinada a ambientar, criar atmosferas, em

⁴ Algumas estão disponibilizadas em: <https://bit.ly/3MVE0k>.

⁵ Manifesto presente em seu álbum *Ambient 1: Music for Airports*, que pode ser escutado em: <https://youtu.be/vNwYtIlyt3Q>.

determinado lugar, mas que não necessariamente foi estruturada para tal, tanto em termos de tipologia musical quanto em relação ao modo de escuta esperado pelo compositor.

3 A CRIAÇÃO DE TERRITÓRIOS SONOROS POR MEIO DE MÚSICA AMBIENTE

Pesquisas multidisciplinares recentes indicam que uma maior complexidade do ambiente acústico, devido à sua multiplicidade de sons salientes, pode ocasionar estresse mental nos ouvintes devido ao próprio mecanismo de análise de cena auditiva, responsável pela cognição do processo de escuta (KANG e SCHULTE-FORTKAMP, 2016). Por outro lado, ambientes acústicos com poucos estímulos podem, pelo mesmo mecanismo, soar monótonos. Esta complexidade auditiva se aproxima do conceito homônimo proposto por Rapoport (1990) para a percepção visual do urbano, que assume que indivíduos buscam uma determinada taxa de percepção ou complexidade, dependendo de cultura, adaptação, contexto e da atividade desempenhada. Ambas as pesquisas indicam complementarmente que indivíduos em determinado ambiente preferem determinados níveis de informação dependendo de uma série de fatores emocionais e ambientais, e seu conhecimento influencia diretamente nas intervenções urbanísticas atuais.

Este ponto de vista de sincronia emocional entre o lugar na cidade e o posicionamento de quem o ocupa é característico da pós-modernidade, pois como apontado por La Barre (2014), os lugares vão tornando-se ambivalentes a medida que perdem sua função pré-determinada, tornando-se *meta-lugares* flexíveis, capazes de fornecer a seus usuários qualquer sentido de lugar ou presença sob demanda. É neste cenário que este autor sugere transição das paisagens sonoras urbanas para Territórios Sonoros, marcados pela mediação tecnológica da experiência urbana e da produção de espaços e sentidos de espaço, além de novas dinâmicas entre público e privado, cujas fronteiras se esmaecem com formas intermediárias de apropriação e ocupação, juntamente com movimentos de (re)territorialização e desterritorialização.

Neste contexto, pode-se então caracterizar três formas pelas quais a música ambiente tem sido utilizada para construir Territórios Sonoros nas cidades:

- 1) Para reduzir a complexidade de paisagens sonoras com muitos estímulos auditivos salientes, reequilibrando a percepção Figura-Fundo ao mascarar ao menos parte dos estímulos sonoros, fazendo com que mais sons em primeiro plano retornem ao Fundo, destravando o processo de cognição auditiva e promovendo abertura a novos estímulos sonoros. É importante lembrar que a classificação de sons entre Figura ou Fundo depende do contexto, com a cultura, o estado mental e a relação do ouvinte com o lugar (SCHAFER, 1994).
- 2) Para promover a complexidade de paisagens sonoras percebidas como monótonas, promovendo uma “ilusão de tempo distendido” (LANZA, 1994, p. 3, tradução nossa), deixando os ouvintes mais “relaxados, contemplativos, distraídos dos problemas”. Possibilita também um melhor desempenho na realização de atividades consideradas como automáticas pela excitação do ouvinte pela música ambiente, como indicado em (KÄMPFE et al., 2010).
- 3) Para caracterizar simbolicamente determinado ambiente acústico, controlando a paisagem sonora construída e criando uma atmosfera com características sonoras específicas que referenciam outra paisagem real ou fictícia. Apesar da natureza ser uma das atmosferas

mais recorrentes, principalmente devido ao seu suposto maior poder restaurativo (KANG, SCHULTE-FORTKAMP, 2016), outros cenários histórico-culturais, reais ou fictícios, podem ser desejados, objetivando a construção de identidades reconhecíveis.

Em suma, pode-se conceituar Territórios Sonoros como espacializações proporcionadas pelas três formas apresentadas que alteram localmente a experiência urbana. Reitera-se que estas três formas não são necessariamente independentes e podem simultaneamente ocorrer em sua construção. Por outro lado, é interessante notar que as diferentes formas podem demandar características diferentes da materialidade musical, influenciando também diretamente a produção musical tanto em circuitos comerciais quanto independentes.

Na primeira forma, é interessante ter-se sons de espectro de banda larga, aproximando-se do ruído branco, como em sons provenientes da água⁶, como chuva, ondas do mar, rios, do vento ou de fogo, ou orquestrações cujos instrumentos e seus contornos melódicos se distribuam em uma faixa ampla de frequências⁷, assemelhando-se da harpa eólica apresentada anteriormente e proporcionando assim o mascaramento desejado. No cenário da cibercultura, a demanda por esta tipologia de materialidade sonora é notável no crescimento da música *lo-fi* (ou *lofi*) *hip hop*⁸ como gênero (WANG, 2020) e de inúmeras produções musicais distribuídas em canais de *streaming* como *Youtube* ou *Spotify* com títulos “para estudar”, “para relaxar”, “para trabalhar”, “para dormir”, entre outros.

A materialidade musical característica da segunda forma está diretamente relacionada com a sua capacidade de promover excitação e alterações de humor nos usuários do espaço. Thompson *et al.* (2001) confirmam a hipótese de que uma maior excitação e humor positivo induzidos musicalmente influenciam positivamente na performance espacial de ouvintes, e que estes variam de acordo com o material musical testado. Kämpfe *et al.* (2010) indicam adicionalmente uma correlação direta entre andamento da música ambiente e o ritmo com que determinado comportamento acontece, mas relatam dificuldade em correlacionar em outros pontos o material musical com seu comportamento resultante. Presume-se que esta dificuldade para fatores além do andamento, é devido a uma correlação direta entre identidade cultural (HALL, 1997) e a materialidade musical escutada, sendo portanto particular de determinado indivíduo ou coletivo qual gênero ou elemento musical pode ser empregado para aumentar sua excitação e melhorar o humor, adicionando, portanto, complexidade a uma paisagem sonora monótona.

Com relação à terceira forma, tem-se materialidades musicais pensadas para entoar uma representação específica por meio de seus símbolos. Desta forma, centra-se os Territórios Sonoros na escolha de instrumentos e em sua orquestração, na preferência de timbres, ritmos, harmonias, escalas, motivos, além do uso ou não da tonalidade ou da música modal, remetendo a determinadas atmosferas, seja por seu emprego histórico em culturas específicas ou por sua invenção em outras mídias⁹, como a televisão, o cinema ou os jogos eletrônicos. Desta forma,

⁶ Semelhante a este exemplo: <https://bit.ly/3weK57E>.

⁷ Como neste exemplo em que se ouve vozes distribuídas em uma ampla tessitura: <https://bit.ly/3tjYJsx>.

⁸ Que se firma em *playlists* como <https://youtu.be/n61ULEU7CO0>.

⁹ Um exemplo é evidente na relação entre a paisagem do velho oeste norte-americano e a trilha sonora cinematográfica do compositor italiano Ennio Morricone, que apesar de só ter estado na região décadas depois, inventou a música presente no imaginário popular para a atmosfera em questão (LANGE, 2020).

pela determinada estrutura musical resultante, apropria-se de identidades culturais pré-estabelecidas. Esta forma corresponde também ao efeito de “realidade aumentada” induzido por instalações sonoras relatado por La Barre (2014), cujas sonoridades buscam dar um sentido pré-determinado.

4 ANALISANDO TERRITÓRIOS SONOROS: METRÔS DE SÃO PAULO E RIO DE JANEIRO

Besse (2014, p. 22) aponta para o surgimento de “novos valores e normas paisagísticos” para se analisar novos objetos da paisagem, partindo do pressuposto de que estes possuem sua própria linguagem. Dois caminhos são apontados por este autor como forma de se compreender a invenção destas novas paisagens que se tornam, analogamente, essenciais para a análise dos Territórios Sonoros. O primeiro refere-se à produção territorial dos elementos paisagísticos, que ao deixarem o plano artístico tradicional, assumem verdadeira dimensão geográfica ao ocupar o espaço e participam da fabricação do complexo tecido de territorialidades. Assim, objetos paisagísticos tornam-se elementos de apropriação que delimitam fronteiras simbólicas, resultando em uma construção social tendo o espaço como substrato para marcos de identidade cultural de diferentes indivíduos e/ou coletivos (SCHLEE *et al.*, 2009). Neste sentido, pode-se relacionar a construção de Territórios Sonoros com a expressão de territorialidades sônico-musicais, apontadas por Herschmann e Fernandes (2014) como conceito adequado para analisar as dinâmicas dos agrupamentos sociais contemporâneos de fluxos e nomadismos, reconfigurando o espaço urbano por meio da multiterritorialidade (HAESBAERT, 2007) da miríade de atores urbanos envolvidos. Esta multiterritorialidade é produzida de forma performativa através do consumo auditivo, como indicado em (LA BARRE, 2014), transformando o ouvinte, o *flâneur*, em participante ativo na construção dos Territórios Sonoros.

O segundo caminho apontado por Besse (2014) diz respeito à ampliação da sensibilidade paisagística ao considerar que os valores e normas instituídos extrapolam atualmente a dimensão estética, tomando importância as dimensões técnicas e materiais, as quais contribuem tanto para definir o próprio objeto paisagístico quanto as peculiaridades afetivas referentes a este. No campo sônico-musical, este movimento aproxima-se da natureza perspectiva e relacional do som, descrita por Born (2013), que trata da produção de espacialidades musicais configuradas não somente pelo objeto sônico-musical, mas também por suas dimensões físicas, tecnológicas e sociais externalizadas por meio da performance e da (re)produção. O conjunto de mediações, particularmente combinados, de determinada cultura e período histórico é conceituado como “montagem musical” (em inglês, *assemblage*) (BORN, 2005, p.8, tradução nossa), e configura um importante fator de análise das atmosferas criadas pelo emprego da ambientação musical. Esta perspectiva, analogamente ao descrito em (BESSE, 2014), indica que para se analisar o significado da espacialidade construída pelo objeto musical, deve-se ir além da materialidade do mesmo, considerando as múltiplas e específicas formas de como ele é experienciado.

Em suma, tanto as territorialidades sônico-musicais presentes nos Territórios Sonoros, quanto as montagens musicais pelas quais o material musical se projeta tornam-se novas normas e valores paisagísticos para analisar as formas como a música ambiente constrói estes enclaves na

paisagem. No exemplo da *Nauener Platz*, pode-se observar como as ilhas de áudio criam inevitavelmente Territórios Sonoros em torno de um mobiliário urbano público com características que destoam da paisagem sonora local. Sua mediação, realizada por um sistema de autofalantes acionados por botão, mas que não podem ser desligados pelo mesmo como apontado em (SCHLÜTER, 2017), também traz outro significado ao som natural pretendido, conferindo uma paisagem sonora híbrida entre o idílico e o tecnológico, mas que eventualmente pode desencorajar manifestações sônico-musicais espontâneas dos usuários da praça por receio de ferir este equilíbrio artificialmente construído. Desta forma, delinea um público, usuário específico, que usufrui desse espaço em função das ilhas de áudio.

No Brasil, recentes casos de Territórios Sonoros produzidos pela ambientação musical envolvem o espaço semi-público das estações e vagões de metrô das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. Na primeira, o projeto “Metrô+Música” foi implantado em julho de 2018¹⁰, em todas 55 estações em funcionamento e inicialmente em 14 trens, reproduzindo em sistemas de alto-falantes uma *playlist* de 200 composições diferentes de gêneros como jazz, samba, MPB e bossa-nova, selecionadas pelo Icult (Instituto de Cultura e Cidadania), entre às 6h e 22h. O projeto, que almejava se expandir para os 142 trens de três linhas da companhia, tinha custo mensal de R\$ 35 mil para a agência prestadora do serviço, dos quais R\$ 10,6 mil destinavam-se a direitos autorais, e se encerrou em fevereiro de 2019 após ser responsável por um aumento significativo das reclamações do metrô¹¹. Nota-se, neste caso, o emprego de música ambiente tanto no sentido de reduzir a complexidade da paisagem sonora do metrô, buscando um mascaramento dos sons salientes de fontes como o maquinário e as próprias vozes dos passageiros, quanto no sentido de caracterização simbólica da paisagem, visto à escolha dos gêneros de música a serem tocados.

Nesta configuração, a ambientação musical proporciona a construção de um Território Sonoro em rede, estendendo-se pelos ramais do transporte na cidade por meio de uma mediação eletroacústica padronizada. A imposição da territorialidade sônico-musical deste ator institucional resultou em conflitos com outras territorialidades originalmente expressas neste território, os quais podem ser percebidos em reclamações que se referem à imposição da escuta de determinados tipos musicais, a supressão da prática profissional de músicos de rua, além do estímulo auditivo contínuo¹². Desta forma, a paisagem sonora epifenomenal do metrô fora subvertida ao inibir possíveis manifestações de atores individuais que a construíam, evidenciando o movimento de territorialização discutido. Adicionalmente, a própria materialidade musical encontra dificuldades acústicas de ser apreciada, pois não é reproduzida com intensidade suficiente para interferir na complexidade da paisagem sonora original, tornando-se normalmente mascarada pelo ruído banda larga do metrô ou pelos sinais sonoros

¹⁰ Conforme relatado em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2018/07/estacoes-e-trens-do-metro-de-sao-paulo-ganham-musica-ambiente.shtml>.

¹¹ Descrito em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2019/02/metro-de-sp-coloca-fim-a-projeto-de-musica-ambiente-em-estacoes.shtml>.

¹² Algumas reclamações podem ser conferidas em: <https://noticias.r7.com/prisma/r7-planalto/metro-coloca-musica-para-relaxar-mas-enfurece-usuarios-29062022>, <https://noticias.r7.com/sao-paulo/musica-no-metro-custa-r-40-mil-por-mes-mas-nao-toca-com-regularidade-25072018> e <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2018/08/musica-ambiente-no-metro-de-sp-deixa-enfurecidos-e-relaxados.shtml>.

preexistentes. Por outro lado, alguns usuários reagiram de forma positiva ao projeto, relatando a indução de calma e relaxamento, ora por identificação com o material reproduzido, ora pela “ilusão de tempo distendido” discutida anteriormente para quando a música ambiente introduz complexidade à paisagem. Para estes usuários, a paisagem do metrô poderia ser considerada monótona, proporcionando uma diferente reação à ambientação. Entretanto, a perda do empoderamento sonoro individual, ou seja, a sobreposição de territorialidades sônico-musicais, somado à necessidade de capital financeiro investido, teve maior peso na gestão sonora destes espaços, resultando na dissolução do projeto.

No caso do MetrôRio, uma abordagem diferente foi tomada na implantação de música ambiente desde 2011, quando uma agência privada propôs um projeto de *Sound Branding* dos espaços do metrô ao se indignar com a música ambiente do momento, que contava com composições como do compositor barroco Antonio Vivaldi¹³, distantes da realidade carioca. Assim, diferentemente de São Paulo, o emprego de música ambiente não consistiu na reprodução de uma seleção de músicas, mas numa construção de identidade sonora a partir de um único tema musical (aproximando-se da Música Ambiente de Eno) e fragmentos sonoros compostos unicamente para o metrô que ecoam não só nos alto-falantes das estações e vagões, mas nas bilheterias e máquinas de compra de bilhetes¹⁴. Adicionalmente, nas estações reproduz-se, de forma semelhante à *Nauener Platz*, sons de pássaros e de paisagens sonoras naturais, referindo-se às florestas da Cidade do Rio, mesclados com o tema musical. Centrada, portanto, na construção desta identidade sonora, a abordagem executada no MetrôRio distancia-se da tentativa de dosar a complexidade da paisagem sonora original, focando-se principalmente na caracterização simbólica por meio da música ambiente, repercutindo de forma diferente nos usuários.

Apesar de se encontrar reclamações referentes ao estímulo auditivo contínuo¹⁵, o Território Sonoro construído no Metrô do Rio encontrou menos revolta do que o caso paulistano, resultando em sua duração que ultrapassa uma década. Um possível fator contribuinte é que o emprego contínuo do tema musical é só presente nas estações, e não nos vagões dos trens, nos quais o tema só é tocado em fragmentos para anunciar avisos do metrô, não exigindo então uma escuta ubíqua (KASSABIAN, 2013). Desta forma, ao invés da territorialidade sônico-musical se expressar pela imposição ininterrupta de tipologias musicais pré-estabelecidas, ela passa a ser apropriada como representação simbólica do próprio meio de transporte, tornando-se por si uma base para manifestações culturais¹⁶ de seus usuários. Naturalmente, diferenças culturais e do próprio funcionamento do transporte (já que o metrô de São Paulo movimenta diariamente pouco mais que o dobro do Rio de Janeiro) também influenciam nas diferentes reações dos usuários, mas pode-se concluir que mesmo apresentando menor variedade de material musical,

¹³ Conforme relatado em: <https://oglobo.globo.com/rio/musica-tema-do-metro-rio-vira-hit-entre-festas-artistas-ate-formaturas-da-cidade-23872295>.

¹⁴ Detalhamento do projeto no site da agência: <https://zanna.com.br/sound-branding/metro-rio/>.

¹⁵ Como em: https://www.reclameaqui.com.br/metro-rio/encerrar-musicas-e-sons-de-passaros-nas-estacoes-do-metro-rio_8575717/ e https://www.reclameaqui.com.br/metro-rio/musica-em-looping_i2wKF5gHLEDbq55R/.

¹⁶ Como nas múltiplas apropriações descritas em <https://oglobo.globo.com/rio/musica-tema-do-metro-rio-vira-hit-entre-festas-artistas-ate-formaturas-da-cidade-23872295>, a versão <https://youtu.be/03vhFDp7tH4> e a página de montagens nas redes sociais <https://www.facebook.com/Cenas-aleat%C3%B3rias-ao-som-da-m%C3%BAsica-do-Metr%C3%B4-Rio-2121906838026984/>.

a territorialização construída pelo MetrôRio abre mais espaço para o cenário de multiterritorialidades por não se referir diretamente à determinados gêneros musicais, mas sim atuar como representação simbólica do próprio metrô, além de apresentar respiros aos usuários durante o percurso do transporte.

Por outro lado, a paisagem sonora do MetrôRio esbarra em questões judiciais que proíbem desde 2019 as apresentações artísticas nos vagões, logo após sua regulamentação em 2018¹⁷, coibindo o surgimento de múltiplos Territórios Sonoros nestes espaços. Além disso, como relatado em (COUTINHO, GOUVEIA e KAMLOT, 2018) ao entrevistarem usuários do metrô sobre o *Sound Branding*, o Território Sonoro do Metrô Rio é também diretamente influenciado pela qualidade do transporte, e quando este entra em contradição com o tom passado musicalmente, é percebido como mais impositivo pelos usuários. Para um entrevistado, o tema musical representou um passeio na orla da Zona Sul carioca, indicando um Território estereotipado não representativo da realidade da cidade como um todo. Talvez é justamente por isso que outras apropriações musicais do tema são relatadas, mas estas não podem se materializar nas estações ou vagões cotidianamente, sendo mediadas somente de forma digital.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O empoderamento sonoro e sua realização por meio da música ambiente, criando Territórios Sonoros, permite a modificação da paisagem pelo indivíduo de maneira fácil e efêmera. A criação de territorialidades sônico-musicais, principalmente por meio deste empoderamento, pode promover conflitos urbanos, caso não reconheça adequadamente as pré-existências do ambiente cultural sonoro. A concepção e projeto de paisagens sonoras envolvem valores de saudabilidade, mas realizá-los adequadamente envolve fatores além das premissas usuais da ecologia acústica de redução dos níveis de ruído e introdução de sons da natureza. Os atravessamentos entre cultura de mídia, cibercultura, musicologia, semiologia, tecnologia, produção e distribuição fonográfica são essenciais para se compreender os novos valores atribuídos a paisagens sonoras urbanas e, por conseguinte, necessários ao se conceber e projetar estas paisagens.

Assim, conceitos como territorialidade sônico-musical, multiterritorialidade, música mediada, além da consciência histórica do emprego de música ambiente, são valiosos para interpretar e orientar projetos de ambientação sonora por meio da música. Ao avaliar os espaços da infraestrutura pública dos metrô de São Paulo e Rio de Janeiro, percebe-se que a construção de Territórios Sonoros é geralmente percebida negativamente quando impede a coexistência da diversidade cultural por serem poderosas construções simbólicas. Ao nível projetual, é necessário considerar a abertura para os movimentos de territorialização e desterritorialização sonoras dos espaços urbanos, além da promoção de construções simbólicas mais democráticas e representativas.

¹⁷ Conforme relatado em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2019/06/25/justica-do-rj-proibe-apresentacoes-de-artistas-em-estacoes-e-vagoes-de-trem-metro-e-nas-barcas.shtml>.

AGRADECIMENTOS

Os autores agradecem à CAPES pelo financiamento desta pesquisa pelo programa PROEX, processo nº 88887.661461/2022-00, e ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura (PROARQ) da Universidade Federal do Rio de Janeiro pela acolhida da pesquisa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALDRETE-HAAS, J. A. **La nueva arcadia**. Ciudad de México: Textofilia, 2014.
- BENJAMIN, W. The work of art in the age of mechanical reproduction, 1936. DOI: 10.4324/9781351226387-29. .
- BESSE, J.-M. **O gosto do mundo: exercícios de paisagem**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2014.
- BORN, G. **Music, Sound and Space**. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- BORN, G. On musical mediation: Ontology, technology and creativity, **Twentieth-Century Music**, v. 2, n. 1, p. 7–36, 2005. DOI: 10.1017/S147857220500023X. .
- COUTINHO, M. R., GOUVEIA, T. A., KAMLOT, D. Sound Branding Como Estratégia Para Humanização Das Marcas: O Caso Do Metrô Rio, **Caderno Profissional de Marketing - UNIMEP**, v. 6, n. 2, p. 78–90, 2018. .
- COX, C., WARNER, D. **Audio Culture: readings in modern music**. Londres: Bloomsbury Publishing, 2004.
- DI FELICE, M. **Paisagens pós-urbanas: o fim da experiência urbana e as formas comunicativas do habitar**. São Paulo: Annablume, 2009.
- HAESBAERT, R. Território e multiterritorialidade: um debate, **GEOgraphia**, v. 9, n. 17, p. 19–46, 2007. DOI: 10.22409/geographia2007.v9i17.a13531. .
- HALL, S., Cultural identity and diaspora. In: ROUTLEDGE (Org.), **Undoing Place?**, 1st. ed. [S.l.: s.n.], 1997. p. 231–242. DOI: 10.4324/9781003135593-8.
- HERSCHMANN, M., FERNANDES, C. S. **Música nas ruas do Rio de Janeiro**. São Paulo: Intercom, 2014.
- KÄMPFE, J., SEDLMEIER, P., RENKEWITZ, F. The impact of background music on adult listeners: A meta-analysis, **Psychology of Music**, v. 39, n. 4, p. 424–448, 2010. DOI: 10.1177/0305735610376261. .
- KANG, J., SCHULTE-FORTKAMP, B. **Soundscape and the built environment**. Boca Raton: CRC Press, 2016.
- KASSABIAN, A. **Ubiquitous Listening: affect, attention, and distributed subjectivity**. Berkeley: University of California Press, 2013.
- LA BARRE, J. de. Poder, território, som: alguns comentários, **El Oído Pensante**, v. 2, n. 1, p. 40–56, 2014. .
- LANGE, J. **How Ennio Morricone won the West**. 2020. The Week. Disponível em: <https://theweek.com/articles/923814/how-ennio-morricone-won-west>. Acesso em: 29 mar. 2022.

LANZA, J. **Elevator music: a surreal history of muzak, easy-listening, and other mood song**. New York: Picador, 1994.

MOSATAFAVI, M., DOHERTY, G. **Urbanismo Ecológico**. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.

PRENDERGAST, M. **The Ambient Century: from Mahler to Moby - the evolution of sound in the electronic age**. 2nd ed. London: Bloomsbury Publishing, 2003.

SANTAELLA, L. **Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura**. 4a edição ed. São Paulo: Paulus, 2010.

SCHLEE, M. B., NUNES, M. J., REGO, A. Q., *et al.* Sistema de Espaços Livres nas Cidades Brasileiras – Um Debate conceitual, **Paisagem Ambiente: ensaios**, v. 26, p. 225–247, 2009. .

SCHLÜTER, F., A Soundscape Remodelled : Nauener Platz in Berlin-Wedding. **Berlin sonic places: A brief guide**, Berlin: Wolke, 2017. p. 82–85.

SCHULTE-FORTKAMP, B., JORDAN, P. When soundscape meets architecture, **Noise Mapping**, v. 3, n. 1, p. 216–231, 2016. DOI: 10.1515/noise-2016-0015. .

SZABO, V. L. F. **Ambient Music as Popular Genre: Historiography, Interpretation, Critique**. 2015. University of Virginia, 2015.

THOMPSON, W. F., SCHELLENBERG, E. G., HUSAIN, G. Arousal, Mood, and The Mozart Effect, **Psychological Science**, v. 12, n. 3, p. 248–251, 2001. DOI: 10.1111/1467-9280.00345. .

TINHORÃO, J. R. **Os sons que vêm da rua**. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

WANG, J. Lofi hip-hop radio : beats to relax/study to, **The Word: Tha Stanford Journal of Student Hiphop Research**, v. 1, n. 1, p. 10–23, 2020. .