

Ouvir música na cidade: experiência auditiva na paisagem sonora urbana do hipercentro de Belo Horizonte

Listening to music in the city: audible experience on Belo Horizonte's downtown urban soundscapes

Pedro Silva Marra

Jornalista, graduado em Comunicação Social pela UFMG (2004), mestre pelo Programa de Pós Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas - Fafich, UFMG.

Luiz Henrique Garcia

Doutor em História Social da Cultura pelo PPGHIS/UFMG. Coordenador do Observatório de Museus e Membro do CCNM/UFMG. Professor do curso de Museologia da Escola de Ciência da Informação, Universidade Federal de Minas Gerais.

Resumo

Diariamente, o Centro da cidade de Belo Horizonte recebe milhares de pessoas, que passam pela região a caminho do trabalho, que vão ao local para resolver questões ou para fazer compras. A concentração da variedade de pessoas provoca grande quantidade e diversidade de sons, os quais produzem uma sonoridade bastante rica no local. O presente trabalho volta sua escuta para as músicas tocadas na região, seja ao vivo, seja em caixas de som, buscando perceber, no encontro de peças musicais, marcas da negociação da paisagem sonora urbana.

Palavras-chave: espaço urbano; experiência auditiva; música; paisagens sonoras; sonoridades.

Abstract

Daily, Belo Horizonte downtown receives thousands of inhabitants, who arrive at the region in their way to work, for solving problems or shopping. This great variety of people produce a big amount and diversity of sounds which produce a very rich sonority at the place. This paper turns its listening to the songs that play on the region, be it live, be it in loud speakers, trying to perceive, at the encounter of these variety of musical pieces, marks of the urban soundscapes negotiation.

Keywords: hip hop; urban space; audible experience; music; soundscapes; sonorities.

1 - INTRODUÇÃO

Escutar a região central de uma metrópole no cotidiano se mostra uma atividade complicada e que demanda concentração e atenção. No caminho entre um ponto de ônibus e outro, na busca por determinado estabelecimento comercial ou produto, somos bombardeados por uma grande quantidade de informação sonora, vinda de todas as direções, muitas vezes em uma intensidade (volume) muito superior aos limites agradáveis ou suportáveis pela audição humana. Em uma região como o *hipercentro* de Belo Horizonte, o ruído do trânsito e dos motores a combustão se torna cada vez mais onipresente e complica a realização de uma escuta focada da região. No meio de um mar de roncões mecânicos, pequenas nuances sonoras são percebidas quase ao mesmo tempo que se cruza com elas.

Desde 2005 o projeto Cartografias Urbanas – que busca compreender a participação da população da capital mineira na constituição desta região, que recebe diariamente um grande volume de população com a finalidade de solucionar demandas como realização de compras, pagamento de contas, confecção de documentos ou de transitar de um bairro para outro – realizou uma série de saídas a campo a fim de perceber o papel das sonoridades urbanas na constituição da experiência dos habitantes da cidade.

O presente trabalho explora as observações realizadas em algumas das saídas a campo referentes à presença de música gravada ou ao vivo na rua. Primeiramente, realizaremos uma reflexão sobre as relações entre som e sociedade a partir das noções de sonoridade e ritmo. Em seguida, apresentaremos a proposta metodológica adotada pela pesquisa, as derivas cartográficas, apontando possibilidades de uso de tecnologias digitais de gravação de som no registro das sonoridades urbanas. Para finalizar, apresentaremos alguns dos resultados obtidos, procurando evidenciar o caráter de disputa e de negociação da paisagem sonora da cidade.

2 - SONORIDADES E RITMOS URBANOS

Um sino toca. Ao escutarmos seu som, nossa atenção é acionada e vemos o instrumento que ainda ressoa. Caminhamos até o sino e o seguramos; nas mãos, sentimos sua reverberação ao mesmo tempo que intervimos no som produzido e percebido: imobilizamos a fonte sonora, impossibilitando sua audição pelos outros presentes no local. No entanto, a vibração é transmitida ao nosso corpo, que treme ou sente a energia esvaír-se do sino ao reverberar. Desta forma, o som aparece como o movimento de um corpo que encontra ressonância em outro, concreto e imaterial. Embora não consigamos segurá-lo, o som nos toca, ou melhor, nos atravessa no momento mesmo em que o escutamos. Tocamos os objetos que vemos, sentimos o calor da luz que os ilumina, mas o som desaparece logo após escutá-lo: “[...] Ele é um objeto diferenciado entre os objetos concretos que povoam o nosso imaginário porque, por mais nítido que possa ser, é invisível e impalpável [...]. Os sons organizados nos informam sobre a estrutura oculta da matéria no que ela tem de animado” (WISNIK, 1989, p. 28).

Os sons não são escutados de maneira isolada. A todo momento nossa audição é acionada por um sem-número de sons que podem se repetir ou se combinar, produzindo sentidos e sensações ainda mais complexos. É na escuta da sucessão de sons diferentes ou na sua repetição que, ao longo do tempo (repetição esta que sempre traz a possibilidade de jogar nova luz sobre aquilo que já havia aparecido anteriormente), são produzidos potencialmente tensionamentos e diferenciações (que percebemos o ritmo). Segundo Henri Lefebvre:

Rhythm reunites quantitative aspects and elements, which mark time and distinguish moments in it – and qualitative aspects and elements, which link them together, found the unities and result from them. Rhythm appears as regulated time, governed by rational laws, but in contact with what is least rational in human being: the lived, the carnal, the body. Rational, numerical, quantitative and qualitative rhythms superimpose themselves on the multiple natural rhythms of the body (respiration, the heart, hunger and thirst, etc) though not without changing them (LEFEBVRE, 2004, p. 8-9).

O autor afirma não só que a vida e as sociedades têm um ritmo, mas também que onde quer que exista interação entre lugar, tempo e dispêndio de energia existirá ritmo. Existe o ritmo linear do mundo do trabalho, sempre intercalado pelos momentos de lazer e descanso; contudo, existem também os ritmos cíclicos, como o das estações do ano, o dia e a noite, as ondas do mar. Estabelecer o laço social é imprimir ritmos a uma relação, da mesma forma que “for there to be change, a social group, a class or a caste must intervene by imprinting a rhythm on an era, be it through force or in an insinuating manner” (para que haja mudança, um grupo social, uma classe ou uma casta devem intervir por meio da impressão de um ritmo em uma era, seja pela força ou de uma maneira insinuante) (LEFEBVRE, 2004, p. 14). Tal afirmação vai diretamente ao encontro da ideia defendida pelo economista Jaques Attali de que “more than colour and forms, it is sound and their arrangements that fashion societies. With noise is born disorder and its opposite: the world” (mais do que cores e formas, são os sons e seus arranjos que modelam as sociedades. Com o ruído nasce a desordem e seu oposto: o mundo) (ATTALI, 2009, p. 6). A asserção combina também com a de Deleuze e Guattari de que “não se faz mexer um povo com cores. As bandeiras nada podem sem as trombetas, os lasers modulam a partir do som” (DELEUZE; GUATTARI, 2005, p. 166).

Assim, percebemos a importância do som para a compreensão do espaço urbano e do momento em que são colocados juntos e por nossa percepção articulados. Afinal, nos espaços urbanos não escutamos um carro sozinho, uma música isolada ou uma única conversa, mas estes e outros sons ao mesmo tempo (é a nossa audição que os privilegia e os conecta). Tal fato abre a possibilidade de pensarmos na ideia não mais de sons, mas de sonoridade urbana, na qual percebemos e avaliamos os ritmos da cidade. A ideia de sonoridade é ainda

pouco trabalhada e remete usualmente ao som em si (CASTRO, 2010, p. 2). Interessado em investigar as sonoridades da guitarra elétrica tensionadas pelas novas tecnologias digitais, o musicólogo Guilherme de Castro nos oferece um *insight* que pode ser de grande valia para a investigação das sonoridades urbanas.

Em resumo, podemos pensar a sonoridade como sendo uma característica imanente do som, mas que se relaciona simbolicamente com seu contexto de criação, uso e significação. Os parâmetros que envolvem uma sonoridade são diversos, dialógicos e oriundos de vários fatores: o jeito de se tocar um instrumento (individualidade); o instrumento em si; representação semiótica da fonte sonora; intenção composicional; interação entre individualidades – como acontece em situações de prática musical coletiva (CASTRO, 2010, p. 5).

Analogamente, podemos pensar a sonoridade urbana com este grau de interação comunicativa: a sonoridade seria formada pela interação dos sons existentes em determinado espaço, percebidos pela audição de seus habitantes; ao mesmo tempo, são os habitantes que produzem a diversidade de sons, a partir da forma como escutam o ambiente. Pensemos na sonoridade de uma rua congestionada: há uma grande quantidade de automóveis de diversas marcas e modelos cujos motores a combustão emitem sons intensos, diversos e irregulares, além de um sem-número de motoristas, pedestres e passageiros que, de acordo com o nível de paciência com o caos viário (estado de espírito que seguramente tem como uma componente a forma como estes sujeitos escutam), buzina, falam palavrões ou mantêm um silêncio resignado, contribuindo ativamente para a constituição e a complexificação dessa sonoridade. Neste exemplo, percebemos como o ritmo introduzido pelos automóveis nas sonoridades urbanas contemporâneas possibilita que “o corpo possa agir nas dimensão temporais e espaciais do ambiente, assim como permitir que as ocorrências do ambiente possam ser traduzidas nas dimensões mais próximas daqueles da existência corporal”ⁱⁱ (IAZZETTA, 2009, p. 82). Assim, como na sonoridade estão imbricadas redes de relações, os sons não obedecem somente a uma lógica interna e imanente à sua produção, nem nossa percepção os informa completamente. Ambas as instâncias estão em interação: “*Our rhythms insert us into a vast and infinitely complex world, wich imposes on us experience and elements of this experience*” (Nossos ritmos nos inserem em um mundo vasto e infinitamente complexo que impõe a nós a experiência e os elementos desta experiência) (LEFEBVRE, 2004, p. 82).

3 - REGISTRANDO SONORIDADES URBANAS: DERIVAS SONORAS

Registrar uma sonoridade tão complexa como a urbana se mostra uma tarefa complicada e que merece uma reflexão a respeito das técnicas e das estratégias a serem utilizadas. Afinal, ligar um microfone qualquer conectado a um gravador não nos parece a abordagem mais apropriada para gravar a sonoridade de um ambiente repleto de sons que se sucedem e se repetem de maneira aparentemente

caótica. O engenheiro francês e um dos fundadores da música concreta Pierre Schaeffer nos situa a questão, no campo do registro sonoro musical, no momento em que essas tecnologias surgiam e se estabeleciam, ao comentar alguns manuais e autores que se ocupavam da questão. Esses escritos elencavam quais instrumentos soavam melhor ao microfone e quais perdiam qualidades sonoras ao ter uma execução registrada em disco. Também advogavam que o microfone parece obedecer a leis diferentes das do ouvidoiii. Schaeffer conclui: “Não vejo por que o rádio e o cinema escapariam a uma análise científica e à mais rigorosa crítica estética” (SCHAEFFER, 2010, p. 48).

Schaeffer vê as técnicas de gravação de som, materializadas no rádio, como uma arte relé, pois não lida diretamente com o som, mas com sinais codificados a partir do som. Nesse sentido, a gravação sonora funciona como a caixa preta de Flusser (2002), a qual por meio da modulação do som (transformação da energia mecânica em energia elétrica, um processo em que o microfone, acoplado ao gravador, realiza e no qual não podemos intervir, apenas escolher alguns valores de entrada de acordo com variáveis preestabelecidas pela máquina) mutila o que se registra, reduzindo o som a uma dimensão. Se esse processo, por um lado, envolve perdas, por outro traz potencialidades antes inimagináveis para a audição humana: o microfone interfere no timbre de um som ao mesmo tempo que hiperdimensiona sua intensidade, pois:

[...] É capaz, ele, em meio ao triplo forte da orquestra, de fazer sussurrar uma voz ao nosso ouvido. Ele pode, do centro mesmo desse arrebatamento orquestral, escolher determinado instrumento e fazê-lo passar ao primeiro plano. Ele está apto, como já notamos, a garantir simultaneamente não só a ubiquidade como a onipotência. Vê-se, portanto que, se o rádio é suscetível ele também de transformação cinética, seu domínio próprio é o da transformação dinâmica (SCHAEFFER, 2010, p. 60).

A gravação sonora possibilita, portanto, novos modos de escuta, que alteram o campo de audição humana, possibilitando sua restrição ou sua ampliação (OBICI, 2006). Sim, podemos não só construir gravadores que aumentem nosso campo de percepção, mas também podemos utilizar as ferramentas já existentes a fim de ampliar nossa constituição, alterando os ritmos corporais e, assim, descobrindo algo a mais, que antes não nos era ofertado, no mundo (LEFEBVRE, 2004, p. 83). No campo do registro sonoro, a pesquisa Cartografias de Sentido se apropriou da ideia de paisagem sonora (SCHAFER, 2001), a fim de constituir uma técnica de registro da sonoridade urbana denominada deriva sonora.

A Paisagem Sonora é um conceito bastante utilizado contemporaneamente para o estudo do som situado em espaços. Criado e difundido por um grupo de pesquisadores e musicólogos canadenses envolvidos no projeto de pesquisa World Soundscape Project, que gravava sons no espaço urbano, a fim de conhecer suas dinâmicas e reconhecer suas marcas, o termo se viu bastante envolvido

na discussão da poluição sonora em espaços urbanos e é conceituado por Murray Schafer, um dos principais pesquisadores do grupo supracitado, como “[...] qualquer porção do ambiente sonoro vista como um campo de estudos” (SCHAFER, 2001, p. 366). Pode designar, dessa forma, uma grande variedade de sonoridades – da presente em lugares reais a construções sonoras abstratas, passando pelas gravações, por sua edição e por composições musicais tradicionais.

Contudo, buscamos nos afastar dessa perspectiva. Em primeiro lugar, devido à noção de escuta que a subjaz, calcada em uma busca por um *ouvido pensante*, capaz de escutar com atenção as paisagens sonoras, a fim de identificar os sons desejados e indesejados e nela intervir, para solucionar o problema da poluição sonora, sempre a partir de uma audição que as escute como uma composição de Mozartiv. No entanto, gostaríamos de reter a prática de registrar a sonoridade urbana como forma de construção de conhecimento acerca da participação dos habitantes da cidade na constituição dessa sonoridade. A paisagem sonora está, nesse sentido, para a sonoridade dos espaços como a fotografia ou o vídeo para as imagens. Permite congelar, destacar, aumentar certas nuances da sonoridade de um espaço a partir de uma única gravação, mas também permite dar movimento, relacionar, aproximar ou fazer chocar diferentes sons a partir da edição e da montagem do material produzido. A paisagem sonora opera, dessa maneira, como os panoramas, da forma como nos diz Walter Benjamin:

Estes vastos quadros circulares pintados em trompe-loeil e destinados a serem olhados a partir do centro da rotunda, representavam cenas de batalhas e vistas de cidades: Vista de Paris, Evacuação de Toulon pelos ingleses, O acampamento de Bologna, Roma, Atenas, Jerusalém. [...] A invenção decisiva, porém, foi o diorama de Daguerre e Bouton, aberto em 1822 na Rue Sanson, próxima do Boulevard Saint-Martin e depois instalado no Boulevard de Bonne-Nouvelle. Os quadros eram pintados sobre telas transparentes, o que permitiu em 1831 usar vários efeitos de luz (BENJAMIN, 2006, p. 569).

Ao realizar um registro sonoro, portanto, lidamos com um som transformado pela forma como a tecnologia os capta. Como coloca Jonathan Sterne em seu trabalho *Audible Past*, o que está em jogo “[...] *is not simply the apparatus, but the technique of perception and its codification*” ([...] não é simplesmente o aparato, mas a técnica de percepção e sua codificação) (STERNE, 2003, p. 146), ou seja, em todo o registro sonoro, deve-se levar em conta não só as possibilidades de registro do equipamento, mas também a performance de registro daquele que o manuseia. Sterne chama este tipo de performance de “técnicas de audição”, pois dizem respeito não só às formas de operar o aparelho, mas também à seleção daquilo que se quer registrar e daquilo que se deve escutar no registro, ou seja, quais sons são significativos e quais são considerados “externos” à gravação e, portanto, ruídos introduzidos pelo próprio aparelho. Ao analisar as primeiras tecnologias de registro sonoro, o autor nota que o registro,

para além dos equipamentos utilizados, implica também o espaço do estúdio, onde as gravações podem ser controladas, por meio do isolamento das fontes sonoras de ruídos externos e da performance dos sons especialmente para as máquinas (STERNE, 2003, p. 235). Pensar o registro sonoro na rua, ao contrário, implica pensar estratégias específicas para este espaço, onde os sons não estão sendo produzidos para o equipamentos de gravação nem podem ser controlados ou separados daquilo que lhes seria externo: o estúdio deve se tornar portátil e acompanhar o corpo do pesquisador, que deverá desenvolver técnicas e formas de utilizá-lo para adequar o equipamento aos sons, e não o contrário.

O projeto *Cartografias Urbanas*, conduzido desde 2005 por pesquisadores do Centro de Convergência de Novas Mídias (CCNM) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), delimitando inicialmente como campo de investigação o *hipercentro* de Belo Horizonte, dedicou-se a perceber os processos de enunciação do cotidiano da cidade, as negociações das formas de uso e de ocupação do espaço e os territórios configurados nessas dinâmicas. Partindo da premissa de que este é um “ponto privilegiado para a expressão da heterogeneidade que caracteriza a cidade” (SILVA, 2008, p. 1), seu objetivo foi produzir posicionamentos críticos diante de uma série de imagens sobre a urbe, ao longo de sua história, realizando recortes e combinações discursivas que pudessem estimular outros processos de significação e apresentar imagens conflitantes e redes de convergência desse espaço, propondo uma cartografia configurada a partir de mecanismos de rememoração coletiva.

Conquanto a cartografia, historicamente, esteja associada a uma forma de organização do conhecimento sobre o espaço, que implica saberes e poderes concatenados em uma certa forma de conceber, representar e interpretar o mundo, que privilegia determinados elementos e processos, aqui se recusa uma visão essencialista e totalizadora, procurando pela enunciação do cotidiano da cidade e suas dinâmicas (SILVA et al., 2008, p. 2). A pesquisa reconheceu o *hipercentro* como “[...] lugar público por excelência, que comporta toda sorte de atores individuais e coletivos, usos territoriais institucionalizados e cotidianamente configurados, memórias e discursividades diversas, sentidos atribuídos e construídos [...]” (SILVA, 2008, p. 2). Para entendermos suas dimensões espaciais e temporais, projeções cartográficas foram transformadas em “dispositivos de memória”, construídos como forma de narração do espaço urbano por meio da disponibilização de fragmentos da história da cidade, o que estimula o observador a complementar o que falta nos mapas por meio de sua própria memória e imaginação. Cumpre lembrar que a memória humana é lacunar e realiza seu trabalho por meio da tentativa de conexão dos fragmentos de tempo nela presentes. Os mapas, portanto, não pretendiam abarcar uma totalidade ou cristalizar a diversidade da cidade, mas provocar em quem os acessasse um trabalho de rememoração.

Para tanto, foi reunido um acervo que, além de documentação de arquivos, incluiu cadernetas de campo e registros realizados pelas novas tecnologias de comunicação e informação (captação de som e de imagens fotográficas e em movimento) produzidos pelos pesquisadores em deslocamento pela cidade, em itinerários metodologicamente definidos, denominados “derivadas cartográficas”. Nas caminhadas, “mergulhamos no cotidiano da cidade para estudar seus produtos, fluxos e apropriações nem sempre visíveis, mas que animam e reconfiguram a sua imagem imediata ou institucionalizada” (SILVA et. al., 2008, p. 6). Esse método inspirou-se em propostas da Internacional Situacionista, formada na década de 1950 por artistas, ativistas e pensadores europeus como Guy Debord, Constant Nieuwenhuys, Raoul Vaneigen, entre outros. Para eles, a deriva era vista como:

[...] Um modo de comportamento experimental ligado às condições da sociedade urbana: técnica da passagem rápida por ambiências variadas. Diz-se também, mais particularmente, para designar a duração de um exercício contínuo dessa experiência [...]. A deriva seria uma apropriação do espaço urbano pelo pedestre através do andar sem rumo (JACQUES, 2003, p. 22).

A aproximação com o movimento relaciona-se à crítica da cidade contemporânea, transformada em espetáculo, e à defesa da “[...] transformação no cotidiano urbano através da participação e intervenção de seus habitantes” (SILVA, 2008, p. 4). Vale notar que a região que estudamos “[...] passa por profundas intervenções urbanas. Processos de revitalização e requalificação dos seus espaços transformam velozmente usos e apropriações” (SILVA et al., 2008, p. 9). Nossa proposta, então, é perceber a interação entre a topologia do espaço, os trajetos desenhados pelo percurso dos habitantes da cidade e os signos que vão sendo inscritos nos suportes urbanos.

As derivas sonoras são uma adaptação das derivas cartográficas, com o objetivo de voltar a atenção para as sonoridades urbanas: ambos procedimentos estabelecem um trajeto no espaço urbano que será percorrido e registrado – no caso da deriva cartográfica, com o auxílio de gravadores digitais de som. Nesse sentido, a escolha dos microfones e de seu posicionamento, bem como a utilização de equipamentos de pré-amplificação entre aqueles e o gravador, além da própria escolha do gravador, definirão questões ligadas não só ao grau de definição ou de “fidelidade” da gravação em relação à sua fonte, mas também ao que é permitido escutar e ao alcance da audição produzida tecnicamente.

Os microfones funcionam como o ouvido técnico do gravador de som. Eles não só têm diferentes sensibilidades sonoras (o que permite captar sons mais ou menos intensos), mas também respostas de frequência (o que interfere nos timbres dos sons captados), além de diferentes padrões de captação e de direcionalidade. Alguns microfones captam apenas os sons que se dão à sua

frente; outros privilegiam os que soam à frente e atrás, desprezando aqueles que chegam dos lados; outros, ainda, escutam tudo o que acontece ao redor, mas sem a capacidade de focar os sons que se passam distantes. Mais de um microfone pode ser utilizado, a fim de melhor captar a sonoridade do ambiente, ou para simular a escuta estereofônica humana – diferentes técnicas de gravação em estéreo já foram desenvolvidas. Surge, assim, a questão do posicionamento do microfone em relação a outros microfones e à fonte sonora, o que determinará o volume do som captado no registro, seu timbre e até seu silenciamento, de acordo com a posição do eixo de captação do microfone em relação à fonte sonora e até à localização de dois microfones entre si.

Os pré-amplificadores funcionam como equipamentos que aumentam a intensidade dos sons captados em função do ganho ou da redução do sinal registrado pelo microfone. Eles podem, portanto, simular o efeito de aproximação-distanciamento da fonte sonora de maneira virtual, sem que seja necessário locomover-se até a fonte. A relação de ganho atribuída ao microfone também interfere diretamente no timbre e na definição do som captado. Ganho excessivo pode causar distorção intencional do som, provocando incômodo auditivo (o chamado “efeito de caixa rachando”) ou até redução do som a ruído indistinto. Ganho insuficiente mascara os diversos sons, que podem se misturar, causando uma espécie de silêncio borrado, ou, ainda, reduzindo a sensibilidade aos harmônicos e, portanto, alterando o timbre do som.

O gravador é o responsável pela fixação do registro em um suporte que possa ser posteriormente reproduzido. Por um lado, seu manuseio se torna importante, não só para garantir que a gravação está sendo efetivamente realizada. A decisão de quando começar e terminar o registro é de fundamental importância, pois define os sons que serão e os que não serão registrados. Funciona, portanto, como uma janela, e a decisão sobre quando ligar ou desligar o gravador está, dessa forma, diretamente vinculada à amostragem que se deseja recortar para a pesquisa: gravar somente os sons que interessam à pesquisa ou um recorte de maior duração, a fim de captar o que vem antes ou depois do que se interessa, altera o resultado do registro e da pesquisa em curso.

Os registros auditivos realizados durante as derivas sonoras da pesquisa Cartografia de Sentidos foram realizados com um gravador de MD (mídia digital, com qualidade um pouco inferior que o CD), acoplado a um microfone estéreo dotado de duas cápsulas de eletreto cardióides (direcionais, captam muito som à frente, um pouco aos lados e muito pouco atrás), dispostos em uma estrutura plástica em formato de T, separadas uma da outra por volta de 7 cm, cada uma direcionada para um lado, esquerdo e direito da parte superior do T. A escolha dos equipamentos se deveu não só pela sua portabilidade, mas também por captar o som de maneira bidirecional, garantindo um foco bastante amplo,

o que permitiu captar um certo “bafo da cidade”, com todas as sobreposições, as sequências e os diálogos sonoros que aconteciam a cada momento.

As gravações eram iniciadas no início da caminhada pelo trajeto e só terminavam ao final do percurso. No caso das derivas que saíram de um ponto de ônibus a outro, ficamos cerca de 15 minutos em cada ponto e, depois, realizamos o trajeto, resultando gravações de 50 a 70 minutos. Esta abordagem permitiu captar não só a sequência dos sons, mas também a sobreposição dos ritmos da cidade, assim como a passagem pelas diversas ambiências do Centro de Belo Horizonte. As reflexões que seguem são calcadas nos relatos de algumas das derivas que realizamos no período de realização da pesquisa (de 2005 a 2009).

4 - MÚSICA NA RUA

À medida que a hora avança e que o dia escurece, o cenário se modifica. Acendem-se letreiros, luzes, placas, modificando-se o colorido das ruas. Com efeito, cria-se uma atmosfera, uma nova composição entre as pessoas e as formas com que ocupam os espaços e neles interagem. Ao vasculhar o acervo de crônicas do banco de dados do *Cartografias Urbanas*, encontramos registros deste mesmo processo de composição, ainda que com tintas bem diferentes, já que diz respeito não só a uma época diferente, mas também a um outro horário do dia. De certo modo, esse registro é complementar ao trabalho de campo, porque remete a uma temporalidade diversa e simultaneamente ao momento de inversão do processo que captamos, ou seja, aos deslocamentos que marcam a passagem da algazarra para o sossego, quando só os “boêmios inveterados” permanecem como que retidos, pingando de bar em bar:

Duas horas da madrugada. O boêmio inveterado, numa variação das noites cheias de luzes e de música, deixa atrás os quarteirões onde o “gás-neon” ainda faísca nas fachadas e onde os dorsos rebrilhantes dos automóveis enfileirados refletem ainda as iluminações orgíacas que golfam das largas portas dos bares e dos restaurantes. O alarido do “jazz” e dos sapateados ainda o acompanha por varias esquinas e é substituído, mais adiante, pela música dolente do radio que amacia o fundo de um bar sonolento, já em plena Avenida. [...] Um amigo, perdido também na noite deserta [...]. Conversam um pouco, iam ambos pra casa, mas era tão cedo. Resolvem tomar um cafezinho, entram num bar. E a conversa vai se espichando, caprichosa, sem rumo. De quando em quando, um carro passa lá fora, em correria louca. Também de vez em quando, entram grupos rumorosos no bar, ceiam, palestram em altas vozes, vão-se. E a conversa não tem fim. O empregado do bar volta com o cesto dos pães quentinhos, da primeira fornada da padaria próxima [...] (A CIDADE, 1941, p. 3).

Voltamos pela Espírito Santo até a Avenida Augusto de Lima, e depois seguimos a Rio de Janeiro em direção à Praça Sete, nosso ponto de partida. Definitivamente o movimento aumentou. O bar que funciona na

Casa Mourisca, imóvel tombado pelo patrimônio municipal, tem mais mesas ocupadas no passeio. Percebemos o mesmo em lugares como o Universo dos Sabores, em frente à Imprensa Oficial (Augusto de Lima), ou o Pop Top. Encontramos o quarteirão fechado totalmente modificado, ocupado por mesas verdes com arranjos de flores como decoração, preparado para receber grande número de fregueses que irão sentar ali e ouvir, em meio à conversa e ao riso, ao tilintar de copos e garrafas, ao arrastar de pés de mesas e cadeiras, o repertório de MPB (em repertório que passa por cantores e bandas como Engenheiros do Hawaii, Lulu Santos e Zé Ramalho) que começa a ser executado em voz e violão, como estava anunciado no lado de fora do Pizza Pezzi. Que diria nosso cronista, que em 1941 queixava-se da “[...] *calamidade que é o radio do botequim* [...]” (A CIDADE, 1941, p. 3)?

Instigados por uma tema de pesquisa muito específico que se apresentara ao longo da deriva – a relação entre os bares e a música –, alguns membros do grupo decidiram estender um pouco mais a caminhada, andando por dois quarteirões da Avenida Amazonas até a esquina com a Rua dos Caetés. Com a hora mais avançada (por volta de 18h20), encontraram as mesas bastante ocupadas e uma atmosfera bem mais agitada pela conversa misturada ao som mecânico que saía das caixas de som dispostas de modo a projetar suas emissões na direção da calçada. Certamente são outros os assuntos e outro o repertório – hip hop e pagode, mas esse amálgama guarda, além do contraste, afinidade com a cena que descreveu o cronista em outro tempo, que também nos dá os indícios da associação entre os bares e a música como forma de aproximação dos habitantes da urbe:

Gente nos cafés da Avenida Afonso Pena. Pedacos de maxixe saltam das vitrolas [...]. Música da xícara sobre o mármore, abafando o chiar dos discos. Os problemas do “football” e os problemas acadêmicos: “Jairo vai jogar domingo que vem?” “A eleição de Fulano para 3º orador do Centro é uma imoralidade.” [...] E a música dos bares se espalha pela Avenida Amazonas, desce a Rua Caetés e vai morrer na Praça Rui Barbosa, onde uma última vitrola congrega todas as noites o mesmo público de costas para o jardim (CRISPIM, 1931, p. 8).

Em uma das primeiras derivas de captação de som, registramos os sons dos bares situados no nível térreo do Edifício Central, situado nas imediações da Praça da Estação. Comunicando-se diretamente com a rua, o andar abriga uma infinidade de bares populares, vários deles equipados com aparelhos *jukebox*. Na ocasião, ao nos aproximarmos do edifício, registramos a execução da canção “Light My Fire”, do grupo americano de rock The Doors. O som estava alto e vazava para a rua. À medida que nos aproximávamos do bar, a música invadia a gravação.

O bar ao lado tocava uma canção do grupo de pagode Molejo, também em *jukebox*, que se misturava ao rock americano, durante o caminhar, até tomar por

completo o registro. No ponto da fronteira entre os dois bares, uma estranha mixagem acontecia entre elas: o lado direito da gravação era ocupado por The Doors, que paulatinamente dava lugar ao pagode, inicialmente no lado esquerdo do panorama estéreo. Dois territórios musicais momentaneamente muito bem delimitados em conflito. Sua síntese, no entanto, não seria o samba-rock de um Jorge Ben. Ainda outros espaços no centro da cidade tocam música gravada, sonorizando a rua.

Seja nas lojas da região da Avenida Paraná, seja nas diversas casas de venda de discos, os sons amplificados disputam a atenção dos pedestres, utilizando-se de recursos expressivos como a intensidade e o diálogo com os ouvintes. No primeiro local, lojas de roupas adjacentes emitem simultaneamente anúncios de suas promoções, enunciados ao vivo por locutores, sob fundo musical, geralmente grandes sucessos de hoje ou de ontem. Alguns têm a voz aveludada dos profissionais do rádio, mas vários não parecem ter a mesma técnica vocal. Para ganhar o pedestre, disputa-se na intensidade do som – que pode sobrepor-se ao anúncio do concorrente – e na criatividade do anúncio: os locutores imitam estar em uma transmissão de rádio, conversam com os passantes, fazem piadas.

Algo semelhante acontece nas lojas de discos: cada uma executa o CD de sua preferência, geralmente em níveis altos de intensidade, com o objetivo inicial de sonorizar a loja. O som invade a rua, e no caso de haver duas lojas de discos uma ao lado da outra uma verdadeira disputa de repertórios musicais é travada no espaço público. Esses repertórios, por delimitarem o tipo de música que cada loja vende, seleciona clientes, servindo como pista para percebemos os tipos de pessoas que frequentam o espaço.

5 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mais do que o caráter de “fundo sonoro benéfico e relaxante” (SCHAFER, 2001, p. 144), o que chama a atenção nos relatos anteriormente apresentados é o caráter simultâneo das diferentes músicas presentes no Centro da cidade de Belo Horizonte. A música, devido à grande intensidade (volume) com que é executada, não pode ser considerada apenas como fundo da paisagem sonora. Ao contrário do Moozak, como caracterizado pelo pesquisador canadense Murray Schafer (SCHAFER, 2001, p. 145), os sons definitivamente são para serem ouvidos. Formando uma sonoridade multifacetada no espaço urbano, diversos atores expõem seus gostos musicais a outros, que podem dele compartilhar ou repudiar.

Estamos também distantes do uso destinados aos dispositivos pessoais de execução de música, que Michael Bull caracteriza como “*a critical tool for users in their management of space and time, in their construction of boundaries around the self, and as the site of fantasy and memory*” (uma ferramenta crítica para os usuários em seu gerenciamento do espaço e tempo, em sua construção de fronteiras ao redor de si mesmos, e como o lugar da fantasia e da memória)

(BULL, 2000, p. 2). O que percebemos no fenômeno apresentado brevemente neste trabalho é uma disputa musical com caixas de som no espaço público da cidade. Tal disputa expõe um encontro da diferença em que, se por um lado somos obrigados a escutar músicas de que não gostamos, por outro encontramos distintos universos musicais, ainda que massificados, mas explorados nos mínimos detalhes, produzindo uma constante e instigante disputa e negociação acerca da constituição das paisagens sonoras da cidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A CIDADE. *Folha de Minas*, Belo Horizonte, 9 out. 1941.

ATTALI, Jaques. *Noise: The Political Economy of Music*. Mineapolis: University of Minessota Press, 2009.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1995. v. 2.

_____. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BULL, Michael. *Sounding out the city: Personal Stereos and the management of Everyday Life*. New York: Oxford, 2000.

CASTRO, Guilherme Augusto Soares de. As “sonoridades” da guitarra elétrica: discussões de conceitos e aplicações. In: VI ENCONTRO DE MÚSICA E MÍDIA: MÚSICA DE/PARA. *Anais...* São Paulo: USP, 2010.

CRISPIM, Antônio. Casa inabitável. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, p. 12, 29 maio 1931.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2005. v. 4.

FLUSSER, Vilem. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

IAZZETTA, Fernando. *Música e mediação tecnológica*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2009.

JACQUES, Paola Berenstein (Org.). *Apologia da Deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

LEFEBVRE, Henri. *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*. New York: Continuum, 2004.

MARRA, Pedro Silva. Paisagens Sonoras do comércio popular: uma perspectiva para os estudos do som nos espaços Urbanos. In: XXXI CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO. *Anais...* Natal: UFRN, 2008.

OBICI, Giuliano. *Condição da escuta: mídias e territórios sonoros*. 2006. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Pós Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

SANTOS, Fátima Carneiro dos. *Por uma escuta nômade: a música dos sons da rua*. São Paulo: Educ: Fapesp, 2004.

SILVA, Regina Helena Alves. Cartografias Urbanas: construindo uma metodologia de apreensão dos usos e apropriações dos espaços da cidade. *Visões Urbanas*, Cadernos PPG-AU/FAUFBA, v. 5, p. 1-18, 2008.

SILVA et al. Dispositivos de Memória e narrativas do espaço urbano: cartografias flutuantes no espaço e no tempo. *E-compós*, Brasília, v. 11, n. 1, jan.-abr. 2008.

SCHAFER, Murray. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. São Paulo: UNESP, 2001.

SCHAEFFER, Pierre. *Ensaio sobre o rádio e o cinema: estética e técnica das artes relé, 1941-1942*. Texto estabelecido por Sophie Bruner e Carlos Palombini, com colaboração de Jacqueline Schaeffer. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

STERNE, Jonathan. *The audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham: Duke University Press, 2003.

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

NOTAS

- 1 A questão da tolerância da audição à intensidade sonora está sempre relacionada ao tempo de exposição a estes estímulos auditivos. De maneira geral, da mesma forma como a intensidade sonora é sempre expressa de maneira exponencial (o acréscimo de três unidades significa dobrar a energia carregada por um som), quanto maior a intensidade sonora, proporcionalmente menor será o tempo tolerável de exposição à fonte de som: é tolerável a exposição a 70 dBA, durante 16 horas; a 90 dBA, durante 8 horas; e a 115 dBA, durante 15 minutos ou menos (SCHAEFFER, 2001, p. 259).
- 2 Ritmo reúne aspectos e elementos quantitativos que marcam o tempo e que nele distinguem momentos – além de aspectos e elementos qualitativos, que os juntam, que fundam as unidades e que dele resultam. O ritmo aparece como tempo regulado, governado por leis racionais, mas em contato com aquilo que é menos racional no ser humano: o vivido, o carnal, o corpo. Ritmos racionais, numéricos, quantitativos e qualitativos se superpõem aos múltiplos ritmos naturais do corpo (respiração, o coração, fome e sede etc.), mas não sem transformá-los (tradução nossa).
- 3 Na passagem citada, Fernando Iazzeta comenta a relação entre o corpo e a música mediada pela máquina no campo da música eletrônica e eletroacústica, como pesquisada pelo musicólogo Simon Emmerson. Sabemos que no exemplo dado por nós não tratamos de uma escuta musical, mas de uma escuta de sons em um ambiente no qual a máquina está bastante presente e alterou de maneira significativa as relações corporais e ambientais de espaço e de tempo – ainda que de uma forma diversa que a da introdução das tecnologias de gravação, reprodução e síntese de som na música. Nesse sentido, percebemos um paralelismo entre as duas situações, dada sobretudo pelos efeitos do som no corpo.

- 4 A discussão é semelhante a que Walter Benjamin levanta no texto “O telefone”, presente em “Infância em Berlim, por volta de 1900” (BENJAMIN, 1995, p. 79-80)
- 5 Boas referências críticas ao trabalho do grupo de pesquisa World Soundscape Project são os trabalhos de Giuliano Obici (2006), de Pedro Marra (2008) e de Fátima Carneiro dos Santos (2004).
- 6 Entre eles o que permitia simular a passagem do dia. Cf. BENJAMIN, 2006, p. 571.
- 7 Enquanto a área central compreende toda a região delimitada pela Avenida do Contorno, o hipercentro é definido pelo perímetro iniciado na confluência das Avenidas do Contorno e Bias Fortes, seguindo a Avenida Álvares Cabral, a Rua dos Timbiras, a Avenida Afonso Pena, a Rua da Bahia, a Avenida Assis Chateaubriand, a Rua Sapucaí, seguindo o Viaduto da Floresta até a Avenida do Contorno, retornando à Avenida Bias Fortes e por esta até o ponto de origem. Neste trabalho, o Parque Municipal Américo René Gianetti foi incluído na área abordada, pelos seus evidentes vínculos com o chamado hipercentro.
- 8 Pedro Marra e Luiz H. Garcia.