

GEOGRAFIA E SONS: DESAFIOS TEÓRICOS ABORDADOS ATRAVÉS DAS INTERVENÇÕES DOS ARTISTAS DE RUA NA CIDADE, VISTAS COMO MICRO-EVENTOS SONOROS¹

Geography and sounds: theoretical issues, addressed through the interventions of street artists in the city, seen as micro sonorous events

Michel Philippe Moreaux²

RESUMO

Esse artigo busca contribuir para a evolução de um campo de estudos, que se revela cada vez mais abrangente, acerca dos sons na Geografia, tendo como campo empírico a vivência do autor e de artistas de rua encontrados na cidade do Rio de Janeiro, cujas intervenções no espaço público se destacam como micro-eventos sonoros. Integra a vivência empírica neste campo com diálogos teóricos oriundos de diversas disciplinas das Ciências Humanas, que enxergam o som enquanto afeto, ressaltando o caráter vibratório do som e a necessidade de adotar uma escuta ampliada. Em seguida, destaca-se a dimensão temporal do som, seu potencial organizador e a dimensão rítmica do tempo sonoro. Aborda também as possibilidades dramáticas que se apresentam para os artistas de rua ao considerar as “imagens sonoras” e as possibilidades de escuta que decorrem das suas ações. Finalmente, esboça-se a possibilidade da dimensão sonora tratar temas relevantes na Geografia, como o espaço público e a possibilidade de novos usos da cidade.

Palavras-chave: Sons. Escuta. Artistas de rua.

ABSTRACT

This article seeks to contribute to the evolution of a field of studies, which is becoming more and more comprehensive, about sounds in Geography, having as an empirical field the experiences of the author and of street artists in the city of Rio de Janeiro, whose interventions in the public space stand out as sonical micro-events. Integrates the empirical experience in this field with theoretical dialogues of several disciplines, which consider the sound as affect, emphasizing the vibrational aspect of sound and the need to adopt an expanded listening. Next, the temporal dimension of sound, its organizing potential and the rhythmic dimension of sound time are highlighted. It also addresses the dramatic possibilities presented to street performers by considering «sonorous images» and listening possibilities that derive from their actions. Finally, it is outlined the possibility of sound dimension to deal with relevant topics in Geography, such as public space and the possibility of new uses of the city.

Keywords: Sounds. Listening. Street artists.

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

² Doutorando em Geografia na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), sob a orientação do Professor Doutor André Reyes Novaes. mimoreaux@gmail.com.

✉ Rua São Francisco Xavier, 524, Pavilhão João Lyra Filho, Bloco F, sl. 4006, 4º andar, Maracanã, Rio de Janeiro, RJ. 20550-900.



INTRODUÇÃO

Esse artigo situa-se no contexto mais amplo do meu trabalho de tese, que busca se apropriar da ritmanálise para participar de um repensar da cidade através das práticas de artes de rua³. A arte de rua se configura como uma arte de fazer (DE CERTEAU, 1992), isto é, o artista de rua é levado a adotar um certo número de táticas para lograr interferir na programação do cotidiano, propondo aos passantes uma pausa que solicite sua atenção, sua escuta e, porque não, sua própria participação. Sendo eu mesmo músico de rua, fui aos poucos instigado pelo crescente interesse acerca dos sons e das paisagens sonoras ou meios sonoros na Geografia. Considero essas noções como novas abordagens metodológicas, que se integram nas reflexões acerca dos ritmos. Com efeito, se Lefebvre (1992) considera que o ritmo permite estudar juntas as categorias de tempo, espaço e energia, Thibaud (1991, p.2), e outros autores insistem no fato de que o sonoro se apreende, antes de mais nada, como “tempo qualificado”, como resultado de uma ação. Em ambos os casos, para os geógrafos, amplia-se a possibilidade de aprofundar reflexões acerca do movimento e levar em conta novos aspectos das dinâmicas espaciais, que a primazia do visual e certos pressupostos metodológicos decorrentes teriam – literalmente – silenciados. Estudar as intervenções dos artistas de rua na cidade a partir do registro sonoro e valorizar a escuta parece, portanto, muito promissor.

³ Considero no meu estudo apenas as “artes vivas”, o que supõe outros corpos em movimento ao seu redor (o público em geral): excluo nessa pesquisa as artes predominantemente gráficas, tal como grafite, pichação, ou ainda artesanato, que ativam outros tipos de relação entre o artista e o público, embora essas iniciativas sejam igualmente muito relevantes e inspiradoras para a Geografia.

Como sublinha o pesquisador francês Henri Torgue (2012), do laboratório Cresson na França, a dimensão sonora é altamente propícia a abordagens inter-disciplinares. Nesse artigo, pretendo integrar sinteticamente leituras selecionadas, oriundas de diferentes campos do conhecimento nas ciências sociais (antropologia, geografia, urbanismo, artes cênicas e outros), no intuito de esclarecer meu próprio percurso metodológico. Ilustrarei alguns pontos abordados a partir de uma vivência empírica, que aconteceu no centro do Rio de Janeiro na saída da estação de metrô da Carioca. Vale ressaltar que a própria elaboração teórica desse artigo se deve muito às experiências, observações e encontros ocorridos nas ruas do Rio de Janeiro desde o ano de 2012. Isso inclui entrevistas de artistas de rua, assim como a leitura de escritos que abordam a dramaturgia do teatro de rua e a atuação artística na rua de modo geral.

Em um primeiro momento, cabe situar brevemente o contexto do surgimento desse interesse acerca da dimensão sonora na Geografia. Tratar do sonoro participa ao mesmo tempo de uma requalificação do visual e isso foi enriquecido ao integrar nesse trabalho certas advertências oriundas da antropologia do som. Além disso, parece relevante abordar o som enquanto afeto. Na busca de um vocabulário que atenda às especificidades do meu campo empírico de pesquisa, utilizarei o aparato ferramental proporcionado pelos escritos de pesquisadores do laboratório Cresson, na França, ainda pouco divulgados no Brasil. Em um segundo momento, será explorada a dimensão temporal do som, visto como “tempo qualificado”, vislumbrando-o como a possibilidade de organizar dramaturgicamente a intervenção dos artistas de rua. Por fim, na mesma medida que a escuta se apresenta como o resultado de atuações bem sucedidas dos artistas de rua, essa faculdade será considerada como um princípio

fundamental para o geógrafo se atentar no campo das suas pesquisas. Com efeito, pode despertar uma inspiração para se debater os usos e as trocas que podem ocorrer no espaço público.

PORQUE ESTUDAR OS SONS NA GEOGRAFIA?

Rumo a uma "geografia da razão sensível"

O geógrafo mexicano Daniel Hiernaux (2008) apresenta de maneira clara o que está em jogo na elaboração de uma "geografia da razão sensível". Como ressalta, não se trata de uma novidade na história do pensamento geográfico, senão mais uma reformulação no diálogo entre uma "geografia objetiva" e a que o autor chama de "sensível". Trata-se, portanto, de vislumbrar diferentemente a experiência geográfica: reconsiderando a escala do corpo do pesquisador como uma escala de apreensão do espaço geográfico, e valorizando ontologicamente a experiência material do mundo e da existência através da reabilitação da escala do corpo na Geografia. Azevedo e Pimenta (2009), realizam uma ambiciosa contextualização da renovação dos estudos geográficos neste sentido, em particular, sob a influência das teorias pós-estruturalistas e feministas. Esses autores demonstram o quanto os novos rumos caminhados pela Geografia Cultural permitiram mudar a forma como os geógrafos veem, percebem e estudam o corpo. Ao mesmo tempo, se operou um "*affective turn*", através da consideração da ação corporizada, relacionada com a performatividade e os trabalhos realizados em artes cênicas (THRIFT, 2007, p.12). Retratar a experiência espacial a partir do corpo vai no sentido de dar voz e visibilidade a atores sociais que participam do espaço cotidiano das cidades e que, por outros pressupostos metodológicos e epistêmicos, não pareceriam relevantes quanto a sua participação nas tramas do

cotidiano - o que me parece ser o caso dos artistas de rua, que atuam de maneiras diversas e "espontâneas"⁴.

Reconsiderar a escala corporal ocasiona, também, questionar a primazia do visual e revalorizar os outros sentidos e os afetos. A seguir, focarei na incorporação da audição nas ciências sociais, tendo como campo as artes de rua.

Rumo a uma geografia dos sons

Muitas iniciativas e reflexões acerca dos sons gravitam acerca da noção de paisagem sonora⁵, desenvolvida pelo musicólogo e ecologista Murray Schafer (1997). Não pretendo me apoiar aqui neste autor, que é, sem dúvida, uma referência muito valiosa para os estudiosos da dimensão sonora na Geografia. Pois decidi trazer nesse artigo aportes de outros pesquisadores, cuja maioria reconhece e se refere a obra de Schafer, porém acabaram desenvolvendo um trabalho autônomo, com um aparato teórico-conceitual diferenciado e focados em pesquisas empíricas próprias.

A preocupação acerca da poluição sonora se constituiu como um tema geográfico por excelência a partir dos anos 70. Esboçando um panorama dos primeiros estudos acerca dos sons nas Ciências Sociais, o geógrafo francês Roulier (1999, p. 2) ressalta como, durante muito tempo, se limitaram a considerar os barulhos da cidade apenas sob a

4 Insisto no caráter espontâneo que significa, que independente do incentivo do poder público e das legislações vigentes, em várias partes do mundo se encontra essa forma de arte. Aqui no Brasil, passa-se "o chapéu" como uma forma de subsistência dos artistas. Isso lhes permite também conseguir outros trabalhos em ambientes fechados, ao mesmo tempo em que eles podem também realizar outras atividades em paralelo. Muitas vezes considerada como uma arte menor, a arte de rua se constitui como uma prática secular, que possui pontos de conexão com artes mais reconhecidas institucionalmente.

5 Não aprofundarei nesse artigo as diferenças entre objeto, campo, paisagem e meio sonoros.

perspectiva da poluição sonora. Isto se deve, em particular, às linhas de crédito abertas pelos órgãos públicos de pesquisa, uma vez que trata-se de um assunto de cunho social altamente relevante, pois gera problemas reais e efeitos concretos nos indivíduos, tanto de ordem psicológica como fisiológica (ROULIER, 1999, p. 5).

Almeja-se adotar aqui um foco diferente daquele presente nos debates sobre poluição sonora⁶. Como o expressa Torgue (2005, p. 3):

A abordagem do barulho por suas expressões agressivas, abordagem dominante durante muito tempo no meio dos gestores, posiciona muitas vezes o usuário-vítima como exclusivamente passivo. As situações paroxísticas, provocadoras de verdadeiros problemas de saúde pública (aeroportos, zonas de atividades intensas, trânsito constante [...]), não podem fazer esquecer que cada ser vivo é um produtor de sons, um criador de formas sonoras, ou até um fazedor de barulhos. O barulho é inerente à atividade humana.

Pelo uso frequente de aparelhos de amplificação sonora para suas intervenções, os artistas de rua podem ser considerados como fontes de poluição sonora, perturbando o cotidiano programado ou a rotina dos lugares. Muitas vezes, sua presença está sendo combatida pelo poder público⁷ ou até por agentes mais informais de segurança, acionados por comerciantes ou moradores, que se sentem incomodados ou prejudicados por sua presença sonora.

O artigo "Soundscape", da geógrafa inglesa Susan Smith, publicado em 1994, é muito interessante destacar. Com efeito, a autora realiza

⁶ A seguir, todos os autores e autoras cuja referência está numa língua estrangeira serão traduzidas sob meus cuidados. A maioria dos artigos está disponível na internet.

⁷ Na legislação vigente em muitas cidades brasileiras e, em particular, no Rio de Janeiro, foram recentemente adotadas leis que amparam as atividades dos artistas de rua, com ou sem nenhuma restrição. A ação coletiva dos artistas de rua, unidos em coletivos e se articulando com outros atores, tal como vereadores, conseguiu conquistas nesse sentido.

uma crítica à própria construção da categoria de paisagem cultural e aos grandes autores que a elaboraram, mostrando o quanto o visual ainda é predominante:

Ironicamente, os escritores que usaram a ideia de paisagem como um meio de desafiar a ortodoxia do método científico em geografia reproduziram o viés visual associado ao positivismo e ao empirismo, numa tentativa outroramente bem vinda de 'incorporar na disciplina uma aceitação aberta de modos subjetivos de estudo' (SMITH apud COSGROVE, 1984, p. 28).

Sem dúvida, os questionamentos de Smith são fundamentais para retratar essa incorporação sempre mais substancial da dimensão sonora na Geografia Cultural. O livro "Geografia e Música", organizado por Alessandro Dozena (2017), ou ainda os livros publicados através do NEPEC na UERJ-Rio (CORREA; ROSENDALH, 2007), apresentam uma parte das realizações e outras possibilidades imensas de pesquisas na Geografia brasileira acerca da dimensão sonora, em particular, a música.

Ao abordar o que chamam de "geografias da escuta", Gallagher, Kanngieser e Prior (2016), citam a variedade dos trabalhos já realizados no campo da geografia inglesa. Ressaltam, contudo, que ainda poucos autores abordaram profundamente as qualidades especificamente sonoras das paisagens, inclusive sobre a reflexão de que os sons não são apenas ouvidos, sendo capazes de reverberarem de outras maneiras. Evocam, em particular, o comportamento bem diferenciado das qualidades espaciais dos sons, bem diferente do comportamento da luz. Sobretudo, propõem as possibilidades desafiadoras de investigar outros focos para uma geografia na escuta dos sons, o que implica alargar o escopo para além da música ou de uma identidade sonora dos lugares.

Essas indagações me levaram a me questionar sobre a maneira como iria integrar essa dimensão sonora em meu trabalho. Escutando a atuação dos artistas de rua, importa-me apenas as falas, as músicas, os risos, ou é possível perceber e sentir outras dimensões do sonoro? Além disso, a Geografia realmente considera essa dimensão, em toda sua amplitude e suas características, distintas da dimensão visual, ao tratar da paisagem sonora? Existiria um risco de produzir erros metodológicos nesse exercício do ouvir e do escutar, ao longo desse processo de integração da dimensão sonora dentro dos estudos geográficos?

QUESTIONANDO-SE ACERCA DA DIMENSÃO SONORA

Encontrando debates ainda em curso na Antropologia

Para ampliar este debate, serão integradas algumas reflexões do campo da antropologia. Em particular, minha participação na matéria "Antropologia da música e do som", que se realizou no Instituto de Filosofia e Ciências Sociais (IFCS/UFRJ), no segundo semestre do ano de 2017, colocou-me em contato com reflexões da antropologia e da etnomusicologia, ambas disciplinas que têm tradição em registrar e discutir a música e os sons nas suas dimensões culturais e sociais [...] e sonoras.

O filósofo francês Merleau-Ponty influencia certas reflexões do antropólogo escocês Tim Ingold (2015, p. 206), em particular quando questiona a própria noção de paisagem sonora. De maneira provocadora, este ressalta que essa noção teve êxito em ampliar a discussão sobre a dimensão sonora nas pesquisas dos cientistas sociais, porém, recomenda parar de usá-la. De um lado, porque acha que não faz sentido, na perspectiva de uma antropologia dos sentidos,

fragmentar desse modo a percepção e se multiplicarem as paisagens. Por outro lado, porque acredita que os estudos visuais mal lidam com o fenômeno da luz. Por conseguinte, alerta sobre a possibilidade de cometer o mesmo erro e os estudos acerca da percepção auditiva perderem o contato com o som. O autor chega a sugerir que esses estudos sonoros representam uma oportunidade para restaurar o lugar central da luz na compreensão da percepção visual. Ingold descreve o som como um fenômeno da experiência, baseando-se na fenomenologia do Merleau-Ponty, ao descrever essa imersão: o som "não é objeto, mas o meio da nossa percepção. É aquilo **em** que ouvimos. Da mesma forma, não vemos a luz, mas vemos **na** luz" (INGOLD, 2015, p. 208, destaques no original). Isso explica porque na nossa experiência ordinária, o som e a luz sejam tão intrincados.

Outro autor de destaque para contribuir com esse questionamento acerca da dimensão sonora é o antropólogo americano Steven Feld, cujas diversas reflexões e o imenso trabalho de gravações são hoje em dia influentes na antropologia. Feld (apud SILVA, 2015, p. 444-445) participou da elaboração do que ele chamou na época de "antropologia do som", que tentava sair das limitações que atribuía à "antropologia da música" até então elaborada, e cujos nomes relevantes na época, Lomax, Merriam e John Blacking, tinham grande influência sobre os estudos no campo da etnomusicologia. Dentro das várias implicações do seu trabalho, Feld questiona notadamente a maneira como a música arrisca ser encarada numa visão extremamente ocidental e, portanto, etnocêntrica, dando, por exemplo, pouca atenção aos sons propriamente ditos e a capacidade de escuta:

A ideia de uma antropologia da música é etnocêntrica, em parte, pois não está aberta às perguntas mais importantes sobre escutar e ouvir como capacidades humanas. Todos escutamos, todos ouvimos, mas o que é que a gente faz com isso? Como isso

se relaciona com o mundo físico que habitamos? Com o lugar, o som do ambiente? [...] Todos nós, seres humanos, sabemos muito do mundo que habitamos só o escutando. Isso não tem nada a ver com a música. Tem a ver com a capacidade de escutar. Som é importante desse jeito, mas também porque tanto a música quanto a linguagem envolvem o som. Como comparar e juntar essas coisas? Isso também mostra como a antropologia da música é etnocêntrica, porque existem muitas formas de expressão entre linguagem e música que envolvem som” (FELD, 2015, p. 444).

Não pretendo esgotar aqui as implicações da obra complexa de Stephen Feld. Mas, sem dúvida, esse autor fornece elementos importantes para abordar o som na Geografia, traz uma exigência, principalmente na maneira como esse fenômeno é abordado na pesquisa de campo, ao nível da escuta. Num artigo que resume alguns pontos da sua obra premiada “Som e Sentimento”, Feld (2015), busca estruturar a maneira como se pode apreender sistematicamente a música como um fato social total, aplicando a seguir as seis áreas de investigações descritas no seu amplo estudo empírico, acerca dos Kaluli de Nova Guinéia. “Para os Kaluli, não existe ‘música’, apenas sons organizados em categorias compartilhadas em maior ou menor grau por agentes naturais, animais e humanos” (FELD, 2015, p.183). Outro trecho aborda a maneira como os Kaluli enxergam a performance, o que ecoa na maneira como pode se apreender a emissão sonora:

Como um rio situado junto a você na floresta, cuja água ‘flui’ para além da imediatez perceptiva, apesar de você saber que ela está se movendo para outros lugares, o som deve ter uma presença física no seu momento de performance e um poder de permanência que o carregue para além do momento, a fim de que ele flua em sua mente e permaneça com você para além das fronteiras do evento imediato. A performance, tal como a substância do som, deve ser densa, em camadas, coletiva, espessa em conotação e ressonância; isso é o que faz com que ela ‘flua’ (FELD, 2015, p. 186).

Embora se aplica ao relato da performance tal como a vivenciamos os Kaluli de Nova-Guinéia, enxergo elementos muito relevantes nessa maneira de enxergar o som e a performance. Faz eco às conceituações das antropólogas brasileiras Da Rocha e Veneda (2008): ao aprofundar o caráter vibratório das ondas sonoras, as autoras explicam que no processo de construção de uma etnografia sonora, foram levadas a contemplar a duração do som além da sua mera propagação num dado momento:

A forma sonora não é matéria inerte e grosseira, ao contrário, ela é pura vibração uma vez que é a reversibilidade da matéria da ondulação em ondulação da matéria que configura a sua substância. Sob esse aspecto, tanto para a etnografia da duração quanto para a etnografia sonora é a disciplina da atividade rítmica entre a forma e a matéria da vida coletiva aquela que é solicitada ao antropólogo interpretar e compreender em seu trabalho de campo” (DA ROCHA; VEDANA, 2008, p. 57).

Esse tipo de observação somente adquire coerência a partir do momento em que os procedimentos de pesquisa, e também os pressupostos metodológicos, vão no sentido de considerar o som além de critérios meramente quantitativos, abordando de maneira mais qualitativa a vibração e a ressonância do som. Enfatizando a importância da noção de ressonância para o estudo dos ambientes sonoros, Thibaud (2011, p. 8) busca ressaltar igualmente a necessidade de que o pesquisador considere a experiência emocional e afetiva.

Interesse de considerar o som como afeto

Minha experiência como músico de rua sempre me levou à um estado de escuta bem cuidadosa nos diversos lugares aonde eu venho atuando. Nisso já tenho quase vinte anos de prática, a partir da minha adolescência, que foi o momento que comecei a tocar em diversos

Geografia e sons: desafios teóricos, abordados através das intervenções dos artistas de rua na cidade, vistas como micro-eventos sonoros
Michel Philippe Moreaux

tipos de lugares: parques, ruas, corredores e vagões de metrô, praças, ruas, vielas, igrejas, montanhas, praias, ônibus. Já toquei sozinho com diversos instrumentos (flauta, saxofone, clarinete, gaita...) e sempre há de adequar o som do instrumento às características arquiteturais do lugar, assim como dialogar, corporal e sonoramente com as pessoas, com certos cuidados. Isto é, a própria emissão do som acaba sendo influenciada pelos materiais do entorno e pelo fluxo e a postura das pessoas. Além disso, sou adepto de improvisar as músicas tocadas, sejam conhecidas ou inventadas na hora, dependendo dessas circunstâncias “externas” a mim. Costumo pensar que a ideia que orienta esse modo de atuar é de deixar aparecer uma “trilha sonora” no lugar, tentando tocar, por vezes, determinada pessoa, ou comentando alguma cena acontecendo. Mais recentemente é que fui levado a encontrar numerosos artistas de rua atuando pelo Brasil, assim como me empenhei em vários outros tipos de atuação.

Em termos geográficos, as reflexões citadas acima e essa vivência empírica própria me aproximaram da ideia de considerar o som como afeto, assim como fora exposta pelo geógrafo inglês Michael Gallagher (2016, p. 2), quando explica que:

Entender o som como afeto retira as camadas discursivas e socio-culturais para começar a análise num nível mais básico, com o movimento vibracional dos corpos. Esse movimento é a “camada base” do som, que tende a acumular ou arrastar outras camadas – respostas motoras, sentimentos, percepções, significados, memórias, etc. – mas que não necessita dessas camadas, ou não é reduzível a estas.

Essa abordagem deriva em grande parte das ideias apresentadas pela geografia não-representacional, da qual o inglês Nigel Thrift (2007) é uma figura de destaque. O geógrafo português Daniel Paiva, no intuito de apresentar as teorias não representacionais para os leitores lusófonos, as resume:

as teorias não-representacionais podem ser caracterizadas como uma perspectiva teórica que foca os aspectos processuais e dinâmicos do quotidiano – as práticas, as experiências, as performances – procurando ir para além de leituras segmentadas da realidade e da experiência humana. (PAIVA, 2017, p. 1).

Decorre disso a consideração dos afetos sonoros, partindo do fato que “exercem poder sobre os corpos, combinando por vezes com os significados” (GALLAGHER, 2016, p.1). Focar nesse aspecto afetivo do som permite vislumbrar as relações, trocas e movimentos entre os corpos e os ambientes. Isso leva os autores Prior, Kanngieser e Gallhager (2016, p.3) a promover um dos seus pontos acerca da escuta da seguinte maneira:

[...] uma escuta expandida sintoniza a capacidade do som de, ao mesmo tempo, conectar corpos disparatos (LABELLE, 2006; 2010) e mudar estes (KANNGIESER, 2015). Pesquisar as geografias do som envolve seguir cadeias de associações através de uma variedade de espaços e de corporalidades, que atuam transversalmente no movimento de propagação como o próprio som. Esse movimento revela conexões surpreendentes e desprezadas, e ajuda a relacionar diferentes interesses através da Geografia.

Esses autores se situam na linha já traçada por Susan Smith e que subjaz as reflexões dos geógrafos ingleses da linha crítica acerca das relações entre espaço e poder. Smith (1994, p. 508) descreve, por exemplo, as dinâmicas das celebrações em Florença ou em Veneza no século XV, e mostra o quanto a música participava do sucesso de tais celebrações junto à multidão, mostrando o poder dos patronos e famílias que financiavam tais procissões. Tal como a autora ressalta, essa parte sonora compunha uma trilha sonora que enaltecia o engajamento dos participantes durante esses eventos.

Essa dimensão de engajamento me parece bem descrita pela dimensão de ressonância que está na base do movimento vibracional dos corpos, ao considerar o som como afeto. Assim, Prior, Kanngieser e Gallagher (2016, p. 4) declaram: “estamos sobretudo preocupados com aquelas situações onde os corpos e os materiais se tornam particularmente receptivos ao som, ressonando, amplificando ou transmitindo vibração - situações onde o som faz a diferença de algum modo”. Nesse sentido, suas proposições fazem eco às reflexões de Thibaud (2011, p. 7) quando afirma que a ressonância “envolve a capacidade do corpo de incorporar e ser afetado por forças vibratórias”.

Essas reflexões acerca do “não-representacional” e dos “afetos” são valiosas para abordar meu campo empírico, na medida em que permitem explorar e abordar novas dimensões do sonoro, sem categorias predefinidas provenientes de estudos geográficos marcados pelo visual. Ao considerar esta abordagem, exige-se do pesquisador estar muito atento ao seu corpo durante o campo de pesquisa, notadamente as vibrações e as dimensões que estão para além do aspecto formal dos sons meramente perceptíveis. É importante ressaltar que o afeto não deve ser confundido com a emoção. Abordarei ulteriormente neste artigo o lado mais emocional dessas práticas, relacionado com os momentos “mágicos” que a “roda” pode proporcionar e o lado dramático tocando a musicalidade de tais intervenções. Porém, me parece imprescindível evocar a necessidade do geógrafo se debruçar empiricamente sobre os movimentos vibratórios dos corpos, pois me toca muito em relação à minha vivência empírica, para além do “audível”. Novamente, as formulações de Vedana e Da Rocha (2008, p. 4) acerca de uma antropologia sonora me interessam, pois o artista de rua deve ser sensível ao aspecto mais ordinário do espaço, sem ideias preconcebidas, caso pretenda interferir no cotidiano, e isso não deixa de se relacionar com a memória e o imaginário coletivo:

Os sons em sua face menos nobre, na vida ordinária dos grupos humanos, conformam o sentido de suas vidas num corpo coletivo. Logo, uma antropologia sonora está associada aos estudos e pesquisas acerca do imaginário, jogando a favor da imaginação criadora humana, aquela que retira o mundo cósmico e social de toda indiferença, atribuindo sentido à existência humana e interrompendo sua indistinção do mundo das coisas.

Na busca de vocabulário para fundamentar melhor as observações e vivências empíricas

Na tentativa de amarrar minha metodologia de campo com tantas leituras ricas que me permitiram abordar a dimensão sonora, encontrei uma ajuda ferramental ao ler as publicações acerca dos sons de pesquisadores que pertencem à linha de trabalho do laboratório Cresson, na França. Criado em 1978, pelo pesquisador Jean-François Augoyard, esse laboratório abarca linhas de trabalho amplas e diversificadas, acerca das ambiências urbanas⁸. Realiza, em particular, um trabalho profícuo através de uma sistematização dos conhecimentos acerca do som e da adoção de termos de vocabulário específico para poder abordar a dimensão sonora dos ambientes, assim como dos efeitos sonoros. Na elaboração, em curso, dessa pesquisa de doutorado, além de realizar e se perguntar como seria o melhor jeito de efetuar e restituir as gravações de campo, percebi que a descrição escrita dos ambientes sonoros vivenciados e observados seria valiosa para estabelecer um diálogo acerca dos sons com outros geógrafos.

Na descrição a seguir, me apoio, em particular, sobre os escritos do pesquisador e músico Henri Torgue (2015; 2012), do Cresson. Ele adota uma terminologia compartilhada pelos membros do laboratório

⁸ Não cabe aqui aprofundar essa noção mas é fato que ela ocasionou múltiplas reflexões acerca do sonoro desde sua origem, através da produção dos pesquisadores do laboratório Cresson, na França. Site da internet do laboratório: <http://aau.archi.fr/cresson/>.

Cresson e que lembra em vários aspectos aquela promovida por Murray-Schafer.

Escolhi um exemplo concreto de paisagem sonora, bem conhecido de quem frequenta o Centro da cidade do Rio de Janeiro: a saída da estação de Metrô Carioca, a saída que desemboca na avenida Rio Branco. Essa esquina é cercada de prédios altos, que provoca ecos de sinais sonoros diversos. Esse lugar constitui um dos nós nevrálgicos do centro da cidade, onde ficam ou transitam uma grande diversidade de pessoas a todas as horas do dia: muitos fregueses, trabalhadores, camelôs, “colarinhos-brancos”, guardas e policiais, moradores de rua, jornaleros. Junto aos investimentos que acompanharam o projeto olímpico Rio 2016, foi realizada a renovação/revitalização do Centro do Rio de Janeiro: o calçamento foi integralmente refeito, junto com a volta do bonde no centro da cidade, através da primeira linha do VLT (abreviatura de Veículo Leve sobre Trilhos) que passa nesse ponto da avenida Rio Branco. Também foram implantadas áreas paisagísticas para pedestres, assim como faixas para bicicletas. Consequentemente, o volume sonoro caiu drasticamente, pela interrupção do trânsito rodoviário. Ainda se pode ouvi-lo, a cerca de 200 metros de distância, formando o que se chama de “drone” na literatura acerca do sonoro (TORGUE, 2012, p. 115-117), isto é, um rumor indistinguível e surdo, constituído principalmente por frequências baixas, porém onipresentes, e que apresentam ritmos e periodicidade (por exemplo, dependendo dos sinais de trânsito). Antigamente, esse ponto era um lugar de passagem bem mais ruidoso, uma vez que a avenida Rio Branco não era para o trânsito de pedestres nesse trecho: durante o dia inteiro, era ritmado pelas passagens barulhentas dos ônibus e dos carros, o eco dos agentes de trânsito, frequentemente presentes para garantir o fluxo do intenso trânsito rodoviário, e ao mesmo tempo o denso fluxo de pessoas que tinha que parar e atravessar nas faixas de

trânsito⁹. Hoje em dia ouve-se mais os passos dos transeuntes, com trajetórias mais diversas, a voz dos camelôs, o eco longínquo de objetos distantes caindo, o murmúrio e trechos de conversas, a passagem periódica do bonde (VLT). Ao deambular, todos esses sons constituem sinais-eventos, isto é, percebe-se pontualmente essas fontes sonoras no caminhar. Para quem fica parado, acabam se juntando ao fundo sonoro do lugar. Assim, surgiu uma nova paisagem sonora e fiquei instigado pelas novas interações que decorreram da interrupção do trânsito rodoviário nesse trecho da avenida Rio Branco. Sem dúvida, resultante das novas possibilidades de circulação para os pedestres. Ao mesmo tempo que os camelôs ocuparam esse trecho, artistas de rua – e notadamente músicos de rua – também se instalam nesse lugar, cujo meio sonoro se tornou propício para suas intervenções. Com efeito, costumam aparecer artistas, sobretudo músicos de rua, nos dias de semana e em horários comerciais.

Esse tipo de intervenção se constitui como emergência sonora (TORGUE, 2005) numa paisagem preexistente. Isto é, modifica os planos dessa escuta anteriormente descrita. Augoyard (1991, p. 17), descreve o espaço sonoro urbano como espaço discreto, isto é, como composto de fontes sonoras descontínuas. Ademais, ele define esse espaço sonoro como metabólico: “a figura da metabole designa um processo no qual os elementos de um conjunto entram numa relação de permutações e combinações hieraquizadas sem que nenhuma configuração seja durável” (AUGOYARD, 1991, p. 17). Nisso, ele declara que “para Murray-Schafer a composição da paisagem sonora funciona sob o mesmo princípio que a paisagem visual, na relação entre figura e fundo” (AUGOYARD, 1991, p. 18). Porém, segundo ele, na realidade empírica, essa relação é muito mais instável. Parece-me

⁹ Este é um breve exercício para sugerir ao leitor, com adjetivos de frequência ou de termos sonoros, a paisagem sonora real em que se baseia essa descrição.

que os artistas de rua têm uma tendência a apreender o meio sonoro onde atuam dessa forma, e que isso é inspirador para os estudos geográficos relativos ao sonoro.

Descrevo agora, nesse mesmo lugar, a chegada de músicos de rua, tomando aqui como exemplo a chegada de uma banda, chamada “Bagunço”, da qual faço parte. Após a instalação do seu material (instrumentos, amplificadores, mini-bateria), os músicos de rua se constituem como nova fonte sonora, que muda o estatuto dos planos sonoros previamente identificados, pegando uma certa centralidade no ambiente sonoro do lugar. Há relatos de trabalhadores de prédios vizinhos que falaram que desceram e passaram por lá no horário do almoço, pois era possível de ouvir a música desde o seu posto de trabalho. Como a banda possui neste dia dois sopros, é um fato que os músicos observam uma aglutinação das pessoas numa roda, ao ser tocada a música “September”, da banda “*Earth, Wind and Fire*”, que faz parte do inconsciente coletivo, ou simplesmente tem pegada bem animadora. Porém, essa música somente acaba sendo tocada nos momentos de crise, para formar uma roda ou por diversão, pois a banda toca sobretudo músicas autorais vendidas nos seus CDs. Além disso, já tem outras soluções para chamar atenção dos transeuntes. Isso acontece, por exemplo, no momento em que o baterista, Felipe Paninho, durante uma música autoral animada onde o ritmo é o *swing*, se levanta da sua cadeira e sai correndo e solando com duas baquetas em todos os objetos possíveis presentes no lugar: postes de luz, bancos, corrimão da plataforma do bonde, carrinhos de camelô passando, ou ainda aproveitando na sua performance para “pegar emprestado” a bicicleta de alguém e, ao devolver, deixar ecoar a buzina, provocando risos. Esse tipo de momento, em geral, faz parar muitas pessoas para assistir, pois é inusitado, e também sonoro! Mas o que é interessante é que a recepção sonora depende dos materiais

nos quais o baterista bate: por vezes, não dá para ouvir, por outras, o material ecoa surpreendentemente. Mesmo que não ouçam todos os objetos, muitas pessoas costumam parar nesse acontecimento, e olham a atuação do baterista, muitas vezes acompanhado pela sirena dos sopros que o seguem. O baterista confessa que pode haver um engano sobre o resultado sonoro obtido, porém já têm objetos de destaque, por exemplo os de matéria metálica, como placas de sinalização, postes, bicicletas, estruturas de ambulantes, portas de lojas fechadas; madeiras, como bancos, forro de carrinhos de transporte de água; plástico, através das lixeiras e outros. Esse tipo de ação costuma suscitar curiosidade, ao mesmo tempo em que se ouvem as sonoridades de vários materiais presentes, que constituem a parte arquitetural do lugar¹⁰. O baterista já tem certa noção das possíveis sonoridades, porém se deixa levar pela trajetória, e sua batida se deixa influenciar pela ressonância dos diversos materiais.

O trabalho do grupo artístico francês “*Décor Sonore*” apresenta um exemplo bem mais aprofundado dessa perspectiva acerca dos materiais na cidade e da inventividade ao fazê-los vibrarem (usando sistema de ponta de microfonação). O projeto deles, chamado “*Urbaphonix*” tem como lema uma citação do músico John Cage: “Caso um som lhe incomode, escute-o!”.

Escolhi aqui esse exemplo desse trabalho com minha banda, no caso desse foco sobre o sonoro na minha pesquisa, porque a banda já tem uma experiência de cinco anos, que nos levou a tocar em vários lugares distintos. Nos deixamos bastante transpassar por cada lugar, para levar a cabo a recepção das nossas músicas autorais, que ganharam sempre muita força no arranjo e nas brincadeiras graças à interação com os ambientes ocupados e as pessoas. Faz sentido usar tal vivência como ilustração nessa perspectiva de abordar o som como afeto e, portanto,

¹⁰Para mais informações: <http://decorsonore.org/fr/creations/urbaphonix/>



Figura 1 – Banda Bagunço na Avenida Rio Branco no Rio de Janeiro.
 Fonte: Maioli, E., 04.04.2017.

adotar certos pensamentos inspirados nos estudos da Geografia e da Antropologia acerca das artes performáticas. Pois essas vivências participaram desse movimento de abrir minha escuta para elementos que eu não necessariamente teria levado em conta anteriormente, e isso dialoga com essas leituras mais teóricas acerca do som. Disponho de gravações que mostram um pouco desses acontecimentos, porém essa tentativa de descrição se mostra muito interessante, porque é difícil, tecnicamente, traduzir de maneira impactante a performance acima citada.

Dimensão temporal do som: interferência sonora das intervenções de artes de rua, vistas como micro-eventos sonoros

O eixo dessa pesquisa se situa numa perspectiva semelhante àquela traçada por Thibaud (2011): considerando o campo sonoro como um campo de estudos rico e complexo, abordado sem ideias preconcebidas, aberto a possibilidade de que novos sons e novas ações possam

enriquecer a paisagem sonora e instigar novos usos do espaço público (TORGUE, 2012). Investigo nessa seção a dimensão temporal do som, com o intuito de contribuir com as várias formas que a Geografia pode considerar o som, que se baseia neste artigo sobre a prática empírica dos artistas de rua.

A importância da dimensão sonora para os artistas de rua

Para o artista de rua, o que está sempre em jogo é mobilizar a atenção dos passantes que constituem seu público em potencial. Para adquirir essa “visibilidade”, o elemento sonoro entra, sem dúvida, como um dos parâmetros fundamentais, usado, sob diversas formas, pela maioria dos artistas de rua. Durante uma oficina ocorrida no evento “Anjos do Picadeiro”, no Rio de Janeiro, nos dias 9, 10 e 11 de dezembro de 2015, o palhaço de rua argentino Chakovachi aconselhava aos palhaços-aprendizes, interessados em se apresentar no espaço público e aberto, de comprar logo um microfone de lapela para serem ouvidos, pouparem sua voz e facilitar, acima de tudo, o contato com a plateia. Anteriormente, ele relatara a primeira apresentação dele, bem jovem, quando, além de pegar emprestado uma escadinha, ele também tinha um

trompete para, no meio da praça do bairro onde morava, conseguir a atenção dos moradores. Um lugar de visibilidade, combinada com a pressão sonora do trompete.

O som constitui um ótimo meio de estabelecer contato. Embora tenha direcionamento/projeção, ele é omnidirecional, isto é, se expande em todos os sentidos. Além disso, os sons se reverberam e podem ser ouvidos sem estar ao alcance da vista. O artista de rua pode ser, portanto, ouvido antes de ser visto, antes mesmo do transeunte passar a esquina. O elemento acústico é levado em conta: muitos artistas de rua são especialmente sensíveis à variação espacial dos barulhos e dos sons. Nem precisam necessariamente ter condições ideais: por vezes, o simples fluxo intenso de pessoas assegura a presença de artistas de rua em lugares muito barulhentos. Mas nesse caso, o artista costuma vir equipado, com material suficientemente potente, ou então ele se vê forçado a gritar ou tocar alto, o que apresenta riscos para a sua própria saúde (perda de voz, tensões no corpo para obter sonoridade alta, dentre outras coisas). Palhaços mais experientes e outros arteiros de rua confirmam que esses novos meios de emissão sonora da voz (ou de outros instrumentos) poupam muito a energia deles, o que tende a melhorar o seu desempenho e o contato com os transeuntes. Dependendo do conteúdo da sua intervenção, determinados lugares não são apropriados: um lugar calmo (por exemplo, um parque) pode se revelar inadequado para intervenções sonoras muito altas e um lugar muito barulhento pode se revelar complicado para as apresentações intimistas ou com pequenos detalhes sonoros (por exemplo, a contação de histórias ou até uma peça de teatro).

Tampouco existem regras, posto que a mesma emissão sonora pode ter uma recepção radicalmente diferente dependendo do contexto. A configuração sonora dos lugares importa e se constitui como uma variável de peso para o sucesso de determinadas intervenções.

Isso necessita de uma adequação peculiar a cada lugar, para serem ouvidos, ao mesmo tempo que, inevitavelmente, podem-se desenhar vários níveis de recepção do espetáculo, pois a recepção do som, assim como a visibilidade, dependem da situação peculiar de cada pessoa em relação ao centro da intervenção. Certas atuações de coletivos de teatro ou de grupos musicais têm uma característica deambulatória muito interessante em termos sonoros. Porém, não pretendo abordar este ponto neste artigo. Por fim didático relacionado aos objetivos principais deste, será tratado a seguir apenas a formação espacial da roda, que provê interessantes ilustrações para tratar da dimensão sonora.

Potencial organizador do som

Para aprofundar esse potencial “organizador” do som, é interessante dialogar, como o fizeram as geógrafas brasileiras Constantino e Ferreira (2005), a partir das considerações elaboradas pelo musicólogo brasileiro José Miguel Wisnik (1989), quando explica como se constituiu uma antropologia dos ruídos: o ruído, como “desordenação interferente ganha um caráter ainda mais complexo ao adentrar na esfera da arte, tornando-se ‘um elemento virtualmente criativo, desorganizador de mensagens/códigos cristalizados, e provocador de novas linguagens’” (WISNIK, 1989, p. 95). Apoiando-se, entre outras fontes, nos escritos do antropólogo francês Claude Lévi-Strauss, Wisnik demonstra o quanto a aparição do som numa arritmia atonal pré-existente constitui a base de numerosos mitos criadores em diversas partes do mundo.

Sem dúvida, a obra de Wisnik constitui uma base muito interessante para quem estuda a relação entre Geografia e Música: pois sua obra fundamenta como “ao fazer música, as culturas trabalharão nessa faixa em que som e ruído se opõem e se misturam” (WISNIK, 1989, p. 30), na mesma medida em que ressalta a dimensão temporal dos sons:

Desiguais e pulsantes, os sons nos remetem no seu vai e vem ao tempo sucessivo e linear, mas também a um outro tempo ausente, virtual, espiral, circular ou informe, e em todo caso não cronológico, que sugere um contraponto entre o tempo da consciência e o não-tempo do inconsciente (WISNIK, 1989, p. 25).

A seguir, cito reflexões de Augoyard, criador do laboratório Cresson, na França, que enfatiza também essa dimensão temporal do som, buscando uma aplicação mais concreta para futuras pesquisas nas ciências sociais. Ao apresentar as qualidades sonoras da territorialidade humana, Augoyard (1991) sintetiza certas leituras provenientes, essencialmente, da etologia animal, para guiar as pesquisas futuras em meio urbano. Ele se debruça mais especificamente acerca do que ele denomina modalidades operatórias da “marcação sonora”, isto é, da maneira como diversos tipos de animais demarcam e vivenciam seu território. Destaca fatores direcionais do som e da sua propagação, que desenham esquemas de emissão nos animais. Evoca os componentes físicos do som emitido e seu contexto ambiental, que influencia na própria emissão do som, para poder se destacar no fundo sonoro. Toca no assunto da organização das sequências sonoras, em termos de ocorrências, de fraseado e de ritmicidade. Lembra, por fim, que para as espécies utilizando a função dinâmica, particularmente eficiente da marcação sonora, a primeira força de dissuasão é intimidar gritando (AUGOYARD, 1991, p. 15-16). O autor justifica o uso dessas referências oriundas da etologia, citando-as como fontes de inspiração para destacar princípios que tocam em características próprias do som e ao fato de que, recorrentemente, o espaço sonoro urbano é resultado pouco consciente dessa variedade de sinais sonoros.

Sobretudo, ele ressalta a importância da temporalidade como a característica mais notável do espaço sonoro. As formas sonoras

percebidas são, em primeiro lugar, tempo, e o autor interroga como se pode conceber um espaço começando pelo tempo, o que exige estar atento à variabilidade (AUGOYARD, 1991, p. 16). Essas considerações levam seu colega Henry Torgue a formular “o que está em jogo na escuta contemporânea”:

Metáfora das relações ao tempo, o sonoro ilustra as figuras ativas como permite experimentar novas configurações. Ao mesmo tempo revelador da parte sensorial da cidade e testemunha explícito das suas socialidades. Torna-se aqui uma porta de acesso ao habitar como esquema antropológico, um guia falando das ambiências da urbanidade (TORQUE, 2012, p. 113).

Antes de evocar o possível lugar das artes de rua nesse campo de experimentações mais amplo ao qual convocam os estudos acerca do sonoro no espaço urbano, cabe agora entender como determinado evento consegue se destacar numa paisagem sonora preexistente.

Dimensão rítmica do tempo sonoro

Para analisar o agregado de sons que constituem um meio sonoro determinado, é importante considerar o som como composto pelo tempo, assim como uma partitura é feita de ocorrências e de silêncios (THIBAUD, 1991, p. 6). Como pesquisador do laboratório Cresson e, em particular, um dos grandes pensadores da noção de “ambiência”, Jean-Paul Thibaud (1991) traz elementos bem interessantes para se pensar as temporalidades sonoras e a interação social, destacando a dimensão rítmica do tempo sonoro. Se o exemplo de campo que ele utiliza se situa em um canteiro de obras, onde os trabalhadores tendem a usar o som de maneira bem específica e “astuta”, para dar conta da falta de visibilidade, da periculosidade do lugar e dos altos sons que reinam, parece-me que essa visão do som visto como instrumento

de sincronia interacional funciona igualmente no caso dos artistas de rua. É por isso que adoto aqui sua noção de micro-evento sonoro, que permite retratar a maneira sutil como o artista de rua consegue se destacar numa determinada paisagem sonora:

Precisa-se de pouco para que uma produção sonora, voz ou barulho vindo de outro canto, relacione um indivíduo com outro. Basta que se singularize no fundo sonoro ambiente e então ele se torna um micro-evento aos ouvidos do ouvinte, evento sustentado, quase nada, mas que mesmo assim permanece essencial à vida coletiva. Para tal, o som usa a via do tempo: as potencialidades de troca inerentes a esse médium se atualizam graças a uma série de operações que aproveitam da flexibilidade e da diversidade das suas temporalidades (THIBAUD, 1991, p. 12).

Fortuna (2009, p. 43) cita Simmel ao destacar o sentimento particular de “coletividade” que decorre da participação de um mesmo evento sonoro. Nesse caso específico, trata-se do micro-evento sonoro oriundo de uma intervenção de artes de rua que é capaz de se concretizar, espacialmente, como nova fonte sonora, por exemplo, sob a forma de uma roda, ao redor desse agente emissor inicial que é o artista de rua. Nesse âmbito, contemplo a adoção pelos membros da roda de um ritmo em comum, que tem a ver com a “co-ritmicidade” que evoca a geógrafa francesa Gérardot (2010), ao pensar o ritmo em Geografia (MOREAUX, 2013).

A roda¹¹ se constitui pelo conteúdo da intervenção do artista, que mescla movimentos e sons de todos os tipos (grito, fala, silêncios, risos, músicas). Essa interferência sonora dos artistas de rua se organiza como

¹¹ Ênfase aqui a ideia de roda somente porque é uma forma espacial que permite mobilizar o olhar, mas também a escuta. É bastante usada pelos artistas de rua. Mas existem também outras formas, notadamente, a forma de deambular, que mobiliza de maneira muito instigante também os sentidos dos participantes.

uma certa ritmicidade, cabendo ao artista de rua liderar a formação/dissolução da roda. Precisa de habilidade para manter a atenção e a escuta. Não se trata apenas de emitir um sinal-sonoro que volta para si todas as atenções de maneira efêmera. Precisa organizar a intervenção e, quando se trata de formar uma roda, ocasionar um certo conforto de escuta. Não é por acaso que determinados artistas de rua experientes sabem muito bem formar roda¹²: quanto mais compacta a roda, mais esta protege seus membros dos sons “exteriores” e isso facilita sua constituição como uma nova fonte sonora no meio sonoro onde se insere. Entram também elementos dramaturgicos, cuja dimensão sonora se pode mostrar profícua de ser explorada e trabalhada pelos artistas de rua (TRINDADE, 2014).

ESCUA E OS DIVERSOS USOS DO ESPAÇO PÚBLICO

Imagens sonoras criadas pela dramaturgia das artes de rua

Para suscitar uma escuta prolongada, os artistas de rua precisam levar em conta o imaginário social, dialogar com os passantes. Para aprofundar um pouco esse aspecto, escolhi contemplar o que a pesquisadora carioca Trindade (2014, p. 97) define como “musicalidade”. Apoiando-se nos escritos do consagrado diretor teatral Meyerhold, ela destaca, em particular, o uso do elemento estritamente musical como elemento organizador do tempo de um espetáculo,

¹² Refiro-me, em particular, à uma observação ocorrida no centro antigo da cidade de Recife em novembro 2014. O artista de rua Gerusa, normalmente atuando no Rio de Janeiro, atuava por lá. Vi ele dispor a roda durante uns 10 minutos, antes mesmo de começar o show. Ele mandava as pessoas se aproximarem, recuarem, para que a forma ficasse como ele quisesse. Esse artista se destaca por suas piadas irreverentes. Na verdade, embora o show não tinha começado “oficialmente”, o artista já estava brincando com a plateia, mas o domínio dele permitia-o dispor as pessoas para deixar a roda bem compacta. Ao instalar essa roda, as pessoas não paravam de chegar, engrossando ainda mais a plateia.

dando-lhe ritmo e pulso. O seu denso trabalho permitiu fundamentar e sedimentar certas reflexões expostas nesse artigo, pois o propósito da sua pesquisa é justamente de proporcionar a artistas e grupos de rua elementos para pensar melhor “a construção de uma dramaturgia sonoro-musical dos seus espetáculos” (TRINDADE, 2014, p. 91).

Ela se apropria, em particular, da noção de “imagem sonora”, que está sendo desenvolvida em diferentes áreas do conhecimento, como musicologia, psicoacústica, musicoterapia, antropologia sonora. O interesse para os geógrafos é que, através desta noção, vislumbra-se novamente um diálogo profícuo com os estudos visuais e as reflexões sobre “as imagens da cidade” (FORTUNA, 2009, p. 40) e o imaginário urbano (HIERNAUX, 2007). Cabe assim “compreender o som a partir de sua dimensão simbólica e de sua potência narrativa de produzir imagens mentais, lembranças, de construir referências espaciais, de evocar sentidos, de produzir emoções, etc.” (VEDANA, 2011, p. 30). Trindade (2016, p. 48) incentiva os atores de teatro de rua a aprofundarem esses procedimentos sonoro-musicais “com o propósito de suscitar no público determinadas associações”.

Os artistas de rua têm uma pesquisa própria, sensibilidade e táticas para dialogar com os passantes dos lugares onde intervêm. Por exemplo, tratando-se do repertório estritamente musical, podem se apropriar de músicas conhecidas por todos, ou ainda propor sonoridades/instrumentações mais surpreendentes. As possibilidades são múltiplas, e podem implicar um longo processo, tal como Trindade (2014) o descreve, quando ela retrata o processo de um artista de rua que atua sozinho como “homem-banda”, ou ainda grupos de teatro de rua que definem um repertório musical como trilha das suas intervenções, como o grupo Tá Na Rua, ou ainda compõem letras de canções a partir de um denso trabalho de pesquisa de campo e de encontros na periferia de São Paulo, como o grupo Buraco d’Oráculo.

Cada artista, ou grupo de artistas, apresenta um processo distinto de apropriação/manuseio do elemento sonoro no percurso das suas vivências ou pesquisas. O que os une é a vontade de criar um impacto concreto na hora de intervir no lugar onde vão atuar, e provocar uma escuta.

Abordar a escuta como respiração em comum

O filósofo mexicano Octavio Paz (1956)¹³ já sublinhava que a experiência sonora nos separa ao mesmo tempo que nos une, mas que tem o potencial de uma respiração em comum. É esse o grau de escuta - quando os corpos da roda chegam a se sintonizarem numa respiração comum – que é interessante na atuação dos artistas de rua. Os palhaços de rua costumam evocar bastante a escuta no processo de formar roda¹⁴. A escuta implica esse momento quando se instaura uma pausa nas rotinas das trajetórias do lugar, e onde o centro de gravidade desse lugar se torna o círculo da intervenção do artista de rua através da roda. O que caracteriza aqui as intervenções de artes de rua, a meu ver, é a duração potencial duma escuta prolongada e a ressonância potencial da sua ação em cada pessoa que para (ou não) para assistir. Entre risos e o silêncio precedendo a execução de um número difícil, o público tem a capacidade de se transformar em coro efêmero, uma nova fonte sonora que entra em ressonância com a emissão sonora proposta pelo artista. A ressonância de tal evento pode, ao mesmo tempo, ser mais duradoura na memória individual e coletiva daqueles que presenciaram a intervenção. Tentando ressaltar a intensidade

¹³ Ao retratar o ritmo em poesia, Octavio Paz esboça também um panorama do uso secular dos ritmos e outros sons nos rituais de diversos povos. O alcance das suas reflexões sobre linguagem e ritmo é inspiradora para os estudiosos do som e do ritmo.

¹⁴ Através das minhas atividades como músico, tive a oportunidade de participar da primeira turma da Escola Livre de Palhaços, no Rio de Janeiro, em 2012, e encontrar diversos mestres palhaço e palhaças através das minhas vivências ulteriores.

de certos momentos que podem proporcionar certas intervenções de artistas de rua em termos de presença e de trocas de experiência, destaquei em trabalhos anteriores a capacidade de ressonância que têm, me referindo, em particular, a conceituação do ritmo na obra de Henri Lefebvre (MOREAUX, 2013, p.186-187). Essa formulação ganha mais relevância, ao tentar entender com mais cuidado a dimensão sonora da atuação dos artistas de rua, no sentido de considerar os afetos, como foi esboçado anteriormente.

Cabe voltar aqui ao caso concreto da atuação da banda musical Bagunço, na saída do metrô da Carioca, na esquina da Avenida Rio Branco, no centro do Rio de Janeiro. A banda tenta propor uma interação com o público, nem sempre tão fácil no contexto da pausa para o almoço, que não deixa necessariamente as pessoas livres para interagir como fariam em outros contextos. Ao longo do nosso processo de atuação, decidimos usar um microfone de voz, tanto para poder dialogar melhor com o público, como para deixar as pessoas intervirem. Pois, recorrentemente, através de uma intervenção-surpresa de alguém alheio aos primeiros interventores, podem-se colher ótimos frutos: isso cria surpresa, emoção, tanto para as pessoas que apenas pararam para assistir, quanto para os artistas-interventores e suas participações espontâneas. A roda costuma ganhar em densidade quando um “desconhecido” chega a interagir espontaneamente.

Retomando o exemplo da apresentação no centro do Rio de Janeiro: um senhor de uns 55 anos, morador de rua, pediu para cantar no microfone: ele improvisou, como no samba de partido alto, letras muito eloquentes, que evocavam algo para todos. Ecoavam nesse lugar palavras que falavam da injustiça, de uma sociedade que valoriza a pressa e o individualismo, evocando também de maneira humorística a atualidade. Os músicos acompanhavam a intensidade da fala desse homem que, sonoramente, adquiriu um protagonismo muito forte

nesse lugar e nesse momento. As palavras dele eram sábias. Pessoas de todos os tipos paravam para escutar. De maneira surpreendente, dava voz à uma outra faceta do centro da cidade, justamente na hora do “rush” do meio-dia. Esse momento não foi gravado “tecnicamente”, mas aconteceu e foi marcante para os músicos, o interventor e a plateia. Curiosamente, vi muitas pessoas parando, mas poucas ou nenhuma gravando o ocorrido, como se estivessem ocupadas em escutar com atenção. Não caberia planejar tal momento por parte dos artistas. Nesse exemplo concreto, a instalação e a atuação dos músicos apenas favoreceu a intervenção do “Senhor-cidadão”. Esse relato apenas ilustra para mim um caso concreto, que vivenciei, das potencialidades que apresentam as práticas de artes de rua em fomentar falas diversas e captar a escuta de uma heterogeneidade de corpos presentes.

A partir desse exemplo empírico, é possível entender que os artistas de rua não almejam apenas interferir no cotidiano da cidade para conseguir sustento. Eles permitem também que outras interferências ocorram, e isto faz parte das regras do jogo, na mesma medida em que pode fazer parte de uma vivência ou de um trabalho mais prolongado de fomentar e/ou saber lidar com essas interferências de múltiplos modos: pelo convite francamente expresso pelo palhaço, ou de maneira mais sutil pelo som, pelo olhar, ou ainda por uma pesquisa de teatro de grupo que investigue com foco dramático essas possibilidades. De todo modo, o artista de rua deve possuir habilidade e adaptabilidade. A intervenção de artes de rua pode ser trabalhada/planejada, mas nunca vai acontecer exatamente do jeito que foi pensada.

As práticas de artes de rua e os usos do espaço público vistos sob o aspecto sonoro

Parece-me oportuno destacar que vários trabalhos contínuos, notadamente de circo-teatro de rua, conseguem alcançar camadas ainda mais simbólicas e políticas, por seu fazer teatral ou circense.

Isto é, existem inúmeras iniciativas, no Brasil e no Rio de Janeiro, de intervenções que almejam levantar determinados assuntos através de uma dramaturgia especificamente pensada para ser levada às ruas. Porém, muitas vezes necessitam de mais logística, mais tempo de preparação, a mobilização de um número maior de pessoas e, portanto, acontecem de maneira mais esporádica e/ou mais localizada. Por isso, decidi privilegiar, nesse artigo, elementos da minha própria vivência ou atuações mais corriqueiras de artistas de rua para tecer essa relação entre os sons na cidade e as práticas de artes de rua.

No entanto, vale destacar que certas conceituações formuladas no âmbito desse movimento de teatro de rua no Brasil são muito valiosas para o geógrafo. Não é por acaso que dialogam com os escritos de muitos autores já citados. A citação a seguir evoca a cidade como polifonia e é também destacada por Trindade (2014, p. 138). Foi escrita pelo pesquisador em artes cênicas Alexandre Mate (2011, p. 141), que dialogou e escreveu sobre muitos grupos de teatro de rua paulistanos:

A rua nos ensurdece por sua polifônica, polissêmica e insurgente profusão de ruídos: de pregações, e de pregoeiros, de cantos ensaiados e improvisados: tantas vezes bêbados, de sirenes e de partrulheiros, de assovios e de cancioneiros, de repentes e de rompantes: individuais e coletivos [...] A cidade é constituída por incontável número de coros. Em qualquer cidade – e por mais desatentos que sejam os cidadãos a circular, de um destino a outro, sem prestar atenção ao trajeto e aos seus tantos obstáculos – há nas artérias pulsantes que se caracterizam em caminhos de deambulação sinfonias diversas, das mais simples à mais sofisticadas. Novos ouvem melhor que os velhos, cães ouvem melhor que os jovens, artistas da música tendem a ouvir mais intensamente que os cães [...] Nas grandes cidades, nas megalópoles velhos, jovens, cães e artistas, todos, indistintamente – a partir de diferentes percepções – ouvem uma grande e dissonante sinfonia.

Este trecho reverbera em conceituações propostas por Torgue (2005, 2012). Através dos seus escritos que se apoiam sobre sólidos trabalhos empíricos, e ao mesmo tempo, sobre um aprofundado trabalho na área estritamente musical, Torgue coloca em paralelo a questão dos usos na cidade com a dimensão temporal do sonoro, pois “abordar o espaço em sequências é uma maneira de abri-lo à múltiplos usos, modulá-lo numa cronologia, maneira de conciliar apropriações superpostas no mesmo lugar” (TORGUE, 2012). Vale ressaltar que, no caso do laboratório Cresson, os trabalhos acerca do sonoro são feitos muitas vezes em diálogo direto com instâncias públicas na França. Torgue (2005, p. 165) esboça assim a possibilidade de considerar a cidade como “composição paradoxal”:

A cidade poderia ser descrita e se viver como uma composição em movimentos incessantes, feita de tempos fortes de tempos fracos, onde cada morador seja ao mesmo tempo produtor sonoro e ouvinte. No vai-e-vém entre a continuidade e o evento, na mixagem das múltiplas vozes, a sinfonia urbana está para ser imaginada e, com ela, novas modalidades de escuta e de troca.

Eis um campo muito interessante de se pensar para uma geografia dos sons no Brasil. Pois estudos acerca do sonoro permitem adentrar assuntos relativos ao urbano, ao espaço público, com novos pontos de entrada. Por exemplo, a porosidade entre o espaço público e privado está particularmente em evidência ao estudar o sonoro (FORTUNA, 2009, p. 49). Assim, a dimensão sonora permite tratar da questão dos diversos usos e práticas urbanas na cidade, que não necessariamente encontram lugares para se expressar. Fornece talvez novos argumentos para ressaltar a possibilidade de uso compartilhado de diversos espaços públicos na cidade, deixar aflorar as múltiplas vozes, sem cair na demagogia e perder de vista os numerosos conflitos existentes que subjazem o processo de urbanização no Brasil (SANTOS, 1993).

Nessa perspectiva, a conquista em 2012, no Rio de Janeiro, da Lei nº5429/2012, conhecida como Lei do Artista de Rua, através da militância e da articulação de certos coletivos de teatro de rua liderados pelo homem de teatro Amir Haddad, foi realmente um marco. Permite o livre exercício desse tipo de práticas com poucas ou nenhuma restrição, e favoreceu a sua expansão por diversos espaços da cidade, assim como inspirou leis semelhantes em outros lugares. Mesmo que muito ainda está para ser feito e conquistado e que a aplicação dessa lei pode sofrer problemas de maneira crônica, decorrente dos conflitos cotidianos no espaço urbano. Por ser intervenção efêmera, de curta duração, os artistas de rua não têm o poder de influenciar a cidade, mas interferem em relação à imagem (sonora) que as pessoas podem ter sobre a cidade. É com repetição frequente e a possibilidade desse tipo de práticas se disseminar e tomar parte do cotidiano da cidade, também através de pesquisas dramáticas, da ousadia e de uma diversidade de propostas, que outras novas possibilidades de imaginar e experienciar o urbano se manifestam.

CONCLUSÃO

Provocar a escuta parece uma das grandes habilidades que detém os artistas de rua. Eles fornecem, portanto, material aos geógrafos para pensar o sonoro na cidade. Acerca dessa dimensão sonora, vislumbra-se, ao mesmo tempo, novas possibilidades de interlocuções entre geógrafos, antropólogos, urbanistas, músicos, artistas de rua e vários outros estudiosos, uma vez que a dimensão sonora está sendo reformulada no âmbito dessas diversas disciplinas e pode ser considerada um tema interdisciplinar. Além disso, diversos pontos de entrada aparecem, que permitem participar de temas geográficos, como o espaço público, a paisagem, a percepção e os afetos, a

dimensão temporal do espaço e os usos da cidade, em particular, as intervenções de artes de rua. Instiga também os geógrafos a integrar na sua complexidade o fenômeno sonoro e a aprofundar sua relação com a escuta. Nesse aspecto, há muitos desafios, inclusive técnicos, a serem superados. Escutar pode participar de uma requalificação do visual, assim como uma integração de outros sentidos para abordar os temas acima citados. Promover uma escuta ampliada no âmbito dos estudos geográficos, como o promovem Gallagher, Kanneiser e Prior (2016), apresenta-se como um desafio auspicioso para o reconhecimento dos estudos acerca dos sons, ao mesmo tempo que nos desafia a experimentar corporalmente essa escuta enquanto pesquisadores.

Se Lefebvre (1992) considerava possível escutar os ritmos de uma cidade, o músico Llorenç Barber (2002) descreve como se tornou um “compositor de lugares”. Ele escuta a cidade, se relaciona com seu imaginário, seus lugares, seus moradores e autoridades, porém o resultado do seu trabalho é provocar um “ressonar da cidade” que, concretamente, todos os moradores estão levados a escutar. Vê-se o quanto as considerações e iniciativas concretas acerca dos barulhos e dos sons da cidade pode inspirar futuros estudos em Geografia. 

REFERÊNCIAS

- AUGOYARD, Jean-François. Les qualités sonores de la territorialité humaine. **Architecture et Comportement / Architecture and Behaviour**. v. 7, n. 1, p. 13-24, 1991.
- AZEVEDO, A. F., PIMENTA, J.R., SARMENTO, J. (Org.) **Geografias do corpo**. Ensaios de geografia cultural. Lisboa: Ed. Figueirinhas. 2009.
- BARBER, Lorenç. **Conciertos de ciudad o el componer de distancias**. 2002.

Geografia e sons: desafios teóricos, abordados através das intervenções dos artistas de rua na cidade, vistas como micro-eventos sonoros
Michel Philippe Moreaux

CONSTANTINO, Regina Marcia; FERREIRA, Yoshiya Nakagarawa. Por uma sonoridade geográfica: do grito pre-histórico aos sons de Titã. **Simpósio Nacional sobre Geografia, Percepção e Cognição do Meio-Ambiente**. Londrina: Universidade Estadual de Londrina. 2005.

CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDALH, Zeny (org.). **Literatura, Música e espaço**. Rio de Janeiro: Ed. UERJ. 2007.

DA ROCHA, Ana Luiza, VEDANA, Viviane. A representação imaginal, os dados sensíveis e os jogos da memória: os desafios do campo de uma etnografia sonora. **Iluminuras**: série de publicações eletrônicas do Banco de Imagens e Efeitos Visuais, LAS, PPGAS, IFCH e ILEA, UFRGS. Porto Alegre, n. 20. 2008.

DE CERTEAU, Michel. **L'invention du quotidien**. I. Arts de faire. Paris, Ed. Gallimard. 1990.

DOZENA, Alessandro (org.). **Geografia e Música**, Diálogos. Natal: Ed UFRN. 2017.

FELD, Steven. Simpósio sobre sociomusicologia comparativa: Estrutura sonora como estrutura social. **Sociedade e Cultura**. Trad. Daniel Camparo Avila. Goiânia, v.18, n.1, p.177-194, Jan./Jun. 2015.

FORTUNA, Carlos. La ciudad de los sonidos. Una heurística de la sensibilidad em los paisajes urbanos contemporâneos. **Cuadernos de Antropologia Social**, n. 30, p. 39-58. 2009.

GALLAGHER, Michael: **Sound as affect**: Difference, power and spatiality. *Emotion, Space and Society*. v. xxx, p. 1-7. 2016.

GALLAGHER, Michael; KANNGIESER, Anja; PRIOR, Jonathan. **Listening geographies**: Landscape, affects and geotechnologies. *Progress in Human Geography*. London: Sage, 2016.

GÉRARDOT, Maia. Penser en rythmes. Pistes de réflexion pour la géographie. **EspaceTemps.net**, Travaux, 08.12.2007. 2010.

INGOLD, Tim.: **Estar vivo**: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Trad. Fábio Creder. Petrópolis: Vozes, 2015.

HIERNAUX, Daniel. Los imaginários urbanos: de la teoria y los aterrizajes em los estudios urbanos. **Revista EURE**, Santiago do Chile, v. XXXIII, n. 99. 2007.

HIERNAUX, Daniel. Geografia objetiva versus Geografia sensible: Trayectorias divergentes de la geografia humana em elsiglo XX. **Revista da ANPEGE**, v. 4, 2008.

LEFEBVRE, Henri. **Éléments de Rythmanalyse** – Introduction à la connaissance des rythmes. Paris: Syllepse, 1992.

MOREAUX, Michel. **Expressões e impressões do corpo no espaço urbano**: estudo das práticas de artes de rua como rupturas dos ritmos do cotidiano da cidade. 2013. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

PAIVA, Daniel. Teórias não-representacionais na Geografia I: conceitos para uma geografia do que acontece. **Revista Finisterra**. v. 52, n. 107, 2017. Disponível em: <<http://revistas.rcaap.pt/finisterra/article/view/10196>>. Acessado em: 10 de março 2018.

PAZ, Octavio. **El arco y la lira**. México: FCE. 1956.

ROULIER, Frédéric. Pour une géographie des milieux sonores. **Cybergeog**: European Journal of Geography, Environnement, Nature, Paysage, document 71, 1999.

SANTOS, Milton. **A urbanização brasileira**. São Paulo: Hucitec, 1993.

SCHAFER, Robert Murray. **A afinação do mundo**. São Paulo: Editora da UNESCO, 2001.

SILVA, Rita de Cácia Oenning da. Sons e Sentidos: Entrevista com Steven Feld. **Revista de Antropologia**. São Paulo, v. 58, n. 1, p. 439-468, Ago. 2015.

SMITH, Susan: Soundscape. **The Royal Geographic Society**, v. 26, n. 3, p. 232-240. Set. 1994.

SMITH, Susan. Beyond geography's visible worlds: a cultural politics of music. **Progress in Human Geography**, v. 21, n. 4, p. 502-529, 1997.

Geografia e sons: desafios teóricos, abordados através das intervenções dos artistas de rua na cidade, vistas como micro-eventos sonoros
Michel Philippe Moreaux

THRIFT, Nigel. **Non-Representational Theory: Space, Politics, Affect**. London: Routledge, 2007.

THIBAUD, Jean-Pierre. Temporalités sonores et interaction sociale. **Architecture et comportement / Architecture and Behaviour**. v. 7, n. 1, p. 63-74. 1991.

THIBAUD, Jean-Pierre. A Sonic Paradigm of Urban Ambiances. **Jornal of Sonic Studies** (online), v. 1, n. 1, [a02]. 2011.

TORGUE, Henry. Immersion et émergence: Qualité et significations des formes sonores urbaines. **Espaces et Sociétés**, v. n. 122, p. 155-166. 2005.

TORGUE, Henry. **Le sonore, l'imaginaire et la ville, De la fabrique artistique aux ambiances urbaines**. Paris: L'Harmattan. 2012.

TRINDADE, Jussára. **A contemporaneidade do Teatro de Rua: Potências Musicais da Cena no Espaço Urbano**. 2014. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro-UNIRIO, Rio de Janeiro.

VEDANA, Viviane. Diálogos entre a imagem visual e a imagem sonora: a experiência de escritura do sonoro nos documentários etnográficos. **Ciberlegenda**, Niteroi: Universidade Federal Fluminense-UFF. 2011.

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

Recebido em Março de 2018.

Revisado em Julho de 2018.

Aceito em Outubro de 2018.