



Paisagens Sonoras do comércio popular: uma perspectiva para os estudos do som nos espaços urbanos.¹

Pedro Silva Marra²

Resumo

O presente trabalho busca refletir sobre as relações entre som e espaço urbano. A partir do estudo de caso da dinâmica de enunciação de anúncios de produtos e serviços por pregoeiros no centro de Belo Horizonte, refletiremos sobre as perspectivas de estudo do som situado no espaço, buscando bases teóricas e metodológicas para seu desenvolvimento. Criticaremos a fim de tensionar a perspectiva dominante na área, cunhada pelo pesquisador e compositor canadense Murray Schafer a partir das perspectivas de autores como Deleuze e Guatari, Walter Benjamin, entre outros.

Palavras-chave

Comércio Popular, Escuta, Paisagens Sonoras, Pregões, Ritornelo

Apresentação

São recentes as perspectivas que buscam estudar o espaço urbano a partir de estímulos sensoriais que não os acionados pela visão. Talvez, isto se deva ao fato de tais locais apresentarem uma enorme quantidade de estímulos visuais, sejam imagéticos ou textuais. Estes se manifestam com tamanha efemeridade que permitiram ao pesquisador tcheco radicado no Brasil, Vilém Flusser afirmar que “o universo fotográfico está em constante flutuação e uma fotografia é constantemente substituída por outra” (FLUSSER, 1998:81). Tal diagnóstico é semelhante ao de Paul Virilio (1994), a respeito do aumento da velocidade na contemporaneidade.

Mas, apesar desta tendência, vemos surgir nas últimas décadas uma série de trabalhos que buscam resgatar a potência dos outros sentidos humanos para realizar a tarefa de percepção e apropriação crítica dos espaços urbanos. O pesquisador português José Gaspar realiza uma extensa revisão bibliográfica do campo da geografia, acerca das conceituações nesta ciência do termo paisagem, para afirmar que:

As múltiplas pesquisas sobre a paisagem têm feito ressaltar a importância de novas dimensões, que vão para além da simples apreensão visual ou da resultante das interações entre o Homem e o Meio. Por um lado, têm valorizado

¹ Trabalho apresentado na NP comunicação e Culturas Urbanas, do VIII Nupecom – Encontro dos Núcleos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestre pelo Programa de Pós Graduação em Comunicação e Sociabilidade da UFMG. Coordenador da webrádio RedeLê – www.ufmg.br/rede.le/radio e pesquisador do Centro de Convergência de Novas Mídias - UFMG. pedromarra@gmail.com



a importância de outros sentidos na apreensão das paisagens (o olfato, o ouvido, o tato) e, por outro lado, como notaram Phillipe e Geneviève Pinchemel, têm sido revelada nas “novas paisagens” outras dimensões valorativas, para além da “paisagem como quadro de vida”: paisagem-patrimônio, paisagem-valor de recurso, paisagem-recurso (GASPAR, 2001:84-5).

A pesquisa Cartografias de Sentidos do Centro de Belo Horizonte insere-se nesta perspectiva recente, e procura entender os usos e apropriações do espaço central da capital mineira a partir da diversidade de estímulos sensoriais e cognitivos ali presentes, para então buscar a grande variedade de sentidos atribuídos de maneira individual ou compartilhada a estes espaços pelos habitantes da cidade que lá transitam ou habitam. Este artigo tratará das possibilidades trazidas pela escuta para a compreensão das cidades, tanto no que diz respeito às experiências dos sujeitos que a utilizam, quanto à dinâmica dos fluxos que a atravessam. A partir da dinâmica de enunciação de pregões de anúncio de produtos e serviços, encontrados na região central da cidade de Belo Horizonte – que, como veremos adiante, possui íntima relação tanto com o fluxo de automóveis e pessoas presentes, quanto à experiência cotidiana destes sujeitos – realizaremos uma crítica da perspectiva dominante neste campo de estudos, elaborada pelo pesquisador e compositor canadense Murray Schafer, tensionando a noção de *Paisagem Sonora*, por ele cunhada, introduzindo noção de ritornelo, de Deleuze e Guatari. Ressaltaremos a potência de recorte do fenômeno sonoro nos espaços urbanos do primeiro termo, mas revisando a noção de escuta subjacente ao conceito por ele cunhado, a partir do segundo.

1. Paisagens Sonoras do Comércio Popular:

A audição é a sede do equilíbrio e orientação, como lembra a pesquisadora Marta Catunda, já que o labirinto – estrutura fisiológica responsável pelas sensações de estarmos em pé ou sentados, ou pela vertigem da queda – está localizado junto aos tímpanos (CATUNDA, 1998:121). Este é também um dos motivos pelos quais a escuta é o sentido responsável pela noção de tridimensionalidade do espaço, na medida que, percebe não só os estímulos que se posicionam à frente da orelha, mas também os que se posicionam atrás (WULF, 2007). Uma primeira possibilidade, portanto, de se pensar a escuta na cidade é o seu papel na orientação dos sujeitos que por lá transitam. Uma breve caminhada por um espaço movimentado de uma grande cidade nos mostra a diversidade de sons que ali se manifestam: ruído de trânsito, burburinho e conversa de



pessoas, sirenes de garagens, sons de objetos que caem, vendedores que realizam pregões, pastores evangélicos, entre outros. Nestes locais, a audição é, a todo momento, empregada pelos transeuntes, seja para impedir um atropelamento ao atravessar a rua, ou por automóveis que saem repentinamente de garagens, seja para impedir que objetos caiam em seus pés. Entra também em ação ao identificar o anúncio de um produto de interesse que será comprado em seguida, ou de um pastor de sua religião.

Contudo, a audição não é utilizada na cidade apenas para orientação dos sujeitos. Esta talvez seja uma das utilizações da escuta mais prejudicadas em contextos urbanos, devido à grande quantidade e variedade de sons aí presentes. Carlos Fortuna afirma a possibilidade de se conhecer os espaços urbanos por meio de suas sonoridades, o que permitiria encontrar pistas que remetem ao comportamento de sua vida social: “For that I avail myself of analogy and metaphor in order to consider the heuristic value of sonorities and their relationship with behaviours and urban social life and environments³” (FORTUNA, 2001:1).

Além de orientação e como forma de construção de conhecimento a respeito do espaço, o som pode ser também encarado como importante fonte para a avaliação dos sentidos construídos acerca da cidade por seus habitantes, contendo pistas, inclusive, que permitem delimitar afetos produzidos com relação aos diversos locais da urbe, ou a usos específicos de determinadas esquinas, ruas ou praças.

O centro da cidade de Belo Horizonte ainda guarda a funcionalidade de articulador da vida social da capital mineira. A região concentra um comércio variado, que abrange atividades tão diversas quanto a venda de roupas (dos grandes magazines populares às lojas de grifes requintadas), instrumentos musicais, eletrodomésticos e eletro-eletrônicos, móveis, livros e discos (novos e usados) artigos de armarinho, elétrica e mecânica, bem como os camelôs e vendedores ambulantes, com sua enxurrada de bugigangas, produtos falsificados e ervas, temperos e gêneros alimentícios – é notório o cheiro de pequi das ruas da região nas proximidades da rodoviária da cidade na época da safra deste fruto, geralmente no meio do ano. Estão também presentes ali vários prédios da administração pública da cidade, inclusive a prefeitura, e um grande volume de veículos circula pela região diariamente – não só carros, mas uma grande maioria das linhas de ônibus da cidade cruzam o hipercentro em seu trajeto de ligar dois

³ “Para isso eu me permito uma analogia e metáfora a fim de considerar o valor heurístico das sonoridades e sua relação com comportamentos e a vida social urbana e os ambientes” - tradução nossa.



bairros localizados em regionais administrativas diferentes. Diariamente, passam por estas ruas aproximadamente 800 mil pessoas.

O Centro de Belo Horizonte, como qualquer região central de uma grande metrópole, apresenta uma sonoridade bastante ruidosa, carregada de sons de motores, burburinhos de pessoas, buzinas, sinais, etc. Ainda assim, destacam-se aí os pregões de vendedores ambulantes e anúncios de lojas, sejam eles gritados pelas pessoas, sejam por meio de carros de som, ou no próprio estabelecimento comercial. Sua diversidade e particularidades são notados pelos habitantes da cidade, como uma visita ao tópico *O que mais se ouve no centro*, da comunidade *Eu odeio o Centro de Belo Horizonte*, no ambiente virtual de relacionamentos *Orkut*⁴ pode demonstrar. Anúncios de corte de cabelo, venda de telefones celulares, venda de pilhas e comércio de vales-transporte, vendedores de loteria, são alguns dos anúncios mais lembrados pelos participantes da comunidade.

Durante a pesquisa *Cartografias de Sentidos do Hipercentro de Belo Horizonte* – que busca compreender os usos e apropriações do referido espaço a partir das formas como se apresentam à experiência de seus habitantes, transeuntes e ficantes – pudemos registrar em gravações de sons não só estes anúncios, mas também outros que nos chamaram a atenção pela relação que estabeleciam com os locais onde se encontravam, pela presença difundida em diversas regiões do hipercentro e pela insistência como se manifestavam. Na pesquisa, realizamos caminhadas para a realização de registro, sempre obedecendo um roteiro e procedimentos pré-estabelecidos, que envolviam utilização de um gravador de MD, equipado com microfone de captação estéreo. As gravações eram iniciadas no ponto de partida do percurso e finalizadas ao seu término.

A partir destes registros, pudemos perceber que para além de simples marcos que possibilitam identificar uma praça, uma rua ou avenida, os pregões podem ser encarados como indicadores dos ritmos dos espaços urbanos, bem como de qual o tipo de circulação de pessoas presente. Para este estudo, recortaremos dois exemplos específicos, o dos pregões de cabeleireiro, celular e avaliação de metais preciosos, presentes na Praça Sete e o de uma vendedora de loterias que marca ponto na Avenida Afonso Pena, em frente ao prédio dos Correios ou da Prefeitura.

No primeiro caso, o que escutamos é um frenético anunciar dos produtos e serviços ofertados. Sem cessar, cada pregoeiro fala sua frase característica, dando espaço pequeno entre uma fala e outra, não só para poderem respirar, mas para

⁴ www.orkut.com



impedirem que seu pregão seja confundido com o de outro pregoeiro. São frases como “Salão, corta é dois, escova é três!”, “Celular, compro vendo e troco o seu aparelho!” e “Avalio Ouro e Prata!”, sempre gritados, mas não com toda potência da voz. Enquanto isso, a vendedora de loterias utiliza-se de outras estratégias de anúncio. Grita a plenos pulmões a frase “Mega-Sena acumulada prá hoje!”, de maneira pausada e com intervalos maiores entre as emissões. Enquanto esta pode ser ouvida a uma distância considerável, de quase 50 metros, aqueles são ouvidos de maneira praticamente instantânea, ao passar por eles. Tal diferença mostra especificidades dos locais em que ambos tipos de pregoeiros estão.

Os primeiros localizam-se em uma Praça, mais especificamente no quarteirão fechado de uma das ruas que lá desemboca. Não há trânsito de veículos e o fluxo de pedestres é intenso. Enquanto isso, a senhora que vende loterias localiza-se em uma região de intenso fluxo de veículos, mas com uma quantidade menor de pessoas circulando. Notamos que as diferentes estratégias de anúncio parecem configurar-se de acordo com o espaço em que estão presentes: esta localiza-se em uma região de maior ruído, o que faz com que necessite empregar uma maior intensidade vocal, os outros localizam-se em uma região protegida do alcance dos ruídos de motores, podendo empregar a voz de modo a somente superar o burburinho dos pedestres, som de menos intensidade.

Os ritmos dos pregões também se relaciona com os espaços. Os pregoeiros de celular, salão e avaliação de metais preciosos utilizam um ritmo mais rápido pois localizam-se em regiões com grande volume de pessoas. Neste sentido, parecem querer atingir o máximo de passantes possível, e como não há momento de redução no fluxo de pessoas, não cessam o seu pregão. Por outro lado, a vendedora de mega sena localiza-se em uma região com circulação menor de pessoas, o que nos faz pensar que necessite gritar com menos frequência.

Uma audição mais atenta da gravação anteriormente citada permite-nos perceber outra relação para explicar seu ritmo mais lento. Percebemos que a vendedora sempre anuncia o seu produto logo antes ou pouco depois que um veículo mais ruidoso entra ou sai do seu campo auditivo – área coberta por determinado som, dependendo de sua intensidade (popularmente conhecido como volume). Ela entra em sincronia com o trânsito, quase como se quisesse aproveitar-se dos espaços que surgem entre um veículo e outro. Algumas vezes, ela hesita em atacar um pregão, ao escutar a sirene de uma garagem nas imediações, ou o ruído agudo de um freio de ônibus, o que sinaliza que um



novo automóvel entrará no campo de percepção auditiva dos potenciais fregueses. É claro que ela não consegue sempre prever esta interferência do trânsito em seu pregão, já que este não apresenta uma constância, e ela apresenta problemas de deficiência visual. Mas ainda assim é possível escutar uma certa intencionalidade, fato que por outro lado mostra a existência de uma saber a respeito da dinâmica de produção de ruído do centro de Belo Horizonte.

Neste sentido, percebemos que os pregoeiros imersos quotidianamente nas temporalidades e ritmos assíncronos da urbe desenvolvem uma espécie de harmonização com a sonoridade do espaço por eles ocupados, de forma a potencializar suas emissões. A musicologia explica este fenômeno, na música, a partir do conceito de entrainment, “it allows us to predict where the next beat is going to fall and thus synchronize our behavior with that of the pulse⁵” (MERKER, 2000:316). Enquanto na música costumamos perceber o entrainment como intimamente ligado ao pulso constante e metronímico, são encontradas na natureza outras manifestações semelhantes não ligadas a uma divisão métrica do tempo, como no caso de vaga-lumes que sincronizam a emissão de sua luminescência, insetos e sapos em seu cantar, e até seres humanos com equipamentos técnicos utilizados no dia a dia:

Motor and sensorimotor mechanisms for walking and running supply a convenient source of continuously graded (in tempo) and repetitive time-keeping signals on the simple assumption that our hominid ancestors paced and coordinated their calling bouts with the help of associated bodily movements derived from the repertoire of walking and running, but performed largely in place with upright posture⁶ (MERKER, 2000:319)

Outro fator a se notar a respeito dos pregões é que costumamos escutar neles apenas a intenção de oferecer um produto ou serviço. No entanto, é possível acessarmos outros significados para estes gritos. Em uma das gravações realizadas, um anunciante de cabeleireiros grita seu pregão, ao que a pessoa que maneja o gravador pede que repita o grito. O anunciante repete de boa vontade e recebe agradecimentos. Daí, o anunciante quer saber se era tudo o que queríamos e pede para escutar a gravação. Como não era possível mostrar a gravação naquele momento, a pessoa que manuseia o gravador chega

⁵ “...que nos permite predizer onde a próxima batida cairá e a partir daí, sincronizar nosso comportamento com aquele do pulso.” (tradução nossa)

⁶ “Mecanismos motores e senso-motores para andar ou correr fornecem uma fonte conveniente para uma gradação continuamente (em tempo) e manutenção de tempo repetitiva sinalizam que a simples suposição de que nossos ancestrais hominídeos ritmizavam e coordenavam seus ataques com a ajuda de movimentos corporais associados, derivado de um repertório de caminhar e correr, mas performados largamente em ritmo com uma postura ereta.” (tradução nossa)



com o equipamento próximo ao pregoeiro que pede um emprego para quem estiver do outro lado.

A prática de realizar pregão, principalmente estes de anúncio de cabeleireiro, venda de produtos e bilhetes de loteria nas ruas e de avaliação de metais preciosos, constitui-se como uma vaga de emprego informal, ocupada por pessoas que não conseguem ocupar vagas de empregos com carteira assinada. Assim, estar na rua, anunciando um produto para outrem ou até mesmo vendendo produtos próprios, constitui-se como uma prática de um conjunto de pessoas desempregadas, que parecem buscar mais do que o próprio sustento. Querem dizer com isso que estão ali batalhando por melhores condições de vida. Por trás do anúncio de produtos ou serviços, podemos escutar não só formas de reivindicação de melhores condições de vida, mas também formas de “se virar” a fim de encontrar estas melhores condições.

2- Relações entre o som e o espaço:

Uma das primeiras tentativas – e até hoje a mais comum – no campo das ciências de entender o fenômeno sonoro como algo estreitamente ligado ao espaço em que ocorre foi desenvolvida durante a década de 1960, por um grupo de pesquisadores e musicólogos canadenses, envolvidos no projeto de pesquisa *World Soundscape Project*⁷. Um dos motes principais desta pesquisa pode ser resumido em frase do compositor canadense Murray Schafer, acerca das relações existentes entre o espaço e o som: a “definição [do espaço] (...) por significados acústicos é muito mais antiga do que o estabelecimento de cercas e limites de propriedade” (SCHAFER, 1997:58).

Schafer é um dos responsáveis pela criação do termo paisagem sonora, “...qualquer porção do ambiente sonoro vista como um campo de estudos” (SCHAFER, 1997:366). A paisagem sonora pode designar, desta forma, uma grande variedade de sonoridades, desde a presente em lugares reais, a construções sonoras abstratas, passando por gravações, sua edição e composições musicais tradicionais. O conceito tornou-se amplamente utilizado para o estudo da sonoridade dos espaços urbanos contemporâneos, principalmente devido à sua fácil operacionalidade na tarefa de delimitar um recorte objetivo a partir do qual se possa analisar o fenômeno sonoro localizado em lugares específicos.

⁷ Projeto de Paisagem Sonora Mundial – tradução nossa.



Para cunhar o termo, o autor parte de idéias difundidas pela Gestalt e afirma que são compostas por eventos sonoros, “a menor partícula independente da paisagem sonora (...) um objeto acústico para estudo simbólico, semântico ou estrutural e é aqui um ponto de referência não-abstrato relacionado com um todo de maior magnitude do que ele próprio” (SCHAFER, 1997:364). O evento sonoro trata-se, portanto, de um fenômeno acústico, localizado em um dado contexto, relacionado obrigatoriamente com sua fonte produtora – uma buzina, um grito, uma voz que fala, uma canção que toca. Cada evento sonoro ocupa um determinado espaço acústico, ou seja, uma determinada área na qual é possível escutar a fonte sonora, antes que caia abaixo do nível sonoro ambiental. A noção de espaço acústico neste sentido, apresenta-se como a chave para compreendermos a questão da imersão dos sujeitos na paisagem sonora, dentro da teoria de Schafer. Se cada som manifesta-se audivelmente dentro de uma determinada área, é somente ao adentrar este espaço que os sujeitos se tornam capazes de escutá-lo.

Esta observação leva a uma outra distinção importante no pensamento de Schafer: os diversos eventos sonoros que compõem a paisagem sonora podem ser percebidos como figura ou fundo. O primeiro termo delimita o foco de atenção perceptiva, enquanto o segundo define o cenário ou contexto. O autor fala ainda de um terceiro termo introduzido posteriormente, o campo, que designa o lugar a partir de onde ocorreu a observação, e que funciona como um operador que determina o ponto de vista sob o qual em uma paisagem sonora se torna possível distinguir que sons manifestam-se como figura, e quais compõem o fundo. Os dois conceitos, portanto, podem designar o mesmo fenômeno acústico, dependendo da perspectiva em que a paisagem sonora é recortada pelo sujeito que a produz ou percebe. Assim, o canto de um pássaro pode constituir-se como figura para quem o está alimentando, enquanto é percebido como fundo pelo vizinho que lava roupas no apartamento ao lado.

Considerar o som como figura ou fundo está parcialmente relacionado com a aculturação (hábitos treinados), parcialmente com o estado da mente do indivíduo (estado de espírito, interesse) e parcialmente com a relação individual com o campo (nativo, forasteiro) (SCHAFER, 1997: 215)

Musicólogo de formação, Murray Schafer talvez seja um dos primeiros estudiosos a aliar, no estudo da audição, fisiologia e cognição. Em seus estudos, parte da problemática da poluição sonora, bastante comum em contextos urbanos contemporâneos. A partir da diferenciação entre as paisagens sonoras *hi-fi* e *lo-fi* – a primeira designa um local em que os sons separados podem ser ouvidos com clareza e



distinção, a segunda diz respeito a uma grande quantidade de sons diversos presentes ao mesmo tempo no mesmo espaço – o autor trabalha a questão de que a superposição de vários sons prejudica e dificulta a audição da paisagem, na medida que

“o som agregado de uma textura não é uma simples soma de muitos sons individuais – é algo diferente. Por que elaboradas combinações de eventos sonoros não se tornam ‘somadas’, mas ‘diferenças’, eis uma das mais intrigantes ilusões auditivas” (SCHAFER, 1997: 224).

A fim de solucionar o problema da poluição sonora, central para suas preocupações, Schafer reforça a necessidade de se estudar as paisagens sonoras contemporâneas como composições musicais, o que necessitaria a fundação de duas novas interdisciplinas que aliariam campos do conhecimento científico como a engenharia acústica, a psicologia, a música e a sociologia: a ecologia acústica e o projeto acústico. Enquanto a primeira estuda as relações entre os sons e a sociedade, a segunda se preocupa em desenvolver formas de melhorar as paisagens sonoras. Assim, a ecologia acústica buscaria entender os significados sociais dos sons, enquanto o planejamento acústico partiria destes estudos para tentar delimitar quais sons devem ser mantidos e quais devem ser eliminados. Este planejamento, segundo Schafer, deve contar com a participação da população do local cujo ambiente acústico se quer planificar pois, os indivíduos que nela estão imersos são ao mesmo tempo seus ouvintes, executantes e compositores.

É neste sentido que o autor sugere, um programa educativo da audição, que ele chama de limpeza de ouvidos e que procuraria aumentar a competência sonológica, ou capacidade de lidar com os sons, da população em geral. O objetivo seria o de promover o que o autor chama de ouvido pensante, audição atenta, capaz de não só distinguir com maior facilidade os sons de uma paisagem sonora, como também compreendê-la como um todo e nela identificar seus sentidos compartilhados. No entanto, este conceito nos parece equivocado, exatamente devido à idéia de competência sonológica empregada.

Para o compositor canadense, a competência sonológica está ligada não só à capacidade de recepção de informação sonora, mas também à sua capacidade de projetá-las. Entre estas duas capacidades encontra-se a inteligência, ou o conhecimento acurado das observações perceptuais. Acontece que para Schafer, a capacidade de projetar a experiência sonora está relacionada a um fazer sonoro, à forma e consciência com que se produz sons. Assim, seria necessária a aquisição de um certo conhecimento



musical para a obtenção de uma boa competência sonológica, sempre aliada a uma boa capacidade de percepção e de inteligência, ou um saber sobre o que fazer com os sons.

Discordamos do autor por acreditarmos que a capacidade de fabulação a partir dos sons pode ser encarada também como capacidade de projeção, afinal é possível ser um grande conhecedor de música ou de paisagens sonoras, mesmo que desafinado, sem ritmo e incapaz de imitar sons com a boca. O compositor canadense despreza esta capacidade por acreditar que este procedimento falseia o fenômeno sonoro transformando-o em histórias⁸. Por isso toma a música como chave para a percepção auditiva. O ápice desta tendência manifesta-se na concepção de ouvido pensante, que transforma toda paisagem sonora em composição musical e qualquer sujeito nela imerso em seu compositor.

Esta noção foi criticada pela musicóloga e educadora musical Fátima Carneiro dos Santos. A autora afirma que

“A própria estratégia de Schafer vai nesse sentido; ao sugerir que ouçamos determinada paisagem sonora como música – ‘como se fosse uma peça de Mozart’ -, ele já pede que o ouvinte ponha em ação uma idéia de música que é dada de antemão. Nesse caso, o jogo que ocorre é muito mais o de territorializar a escuta do ambiente do que desterritorializar a escuta musical” (SANTOS, 2002: 101)

Neste sentido, para Schafer, a única possibilidade de um conhecimento verdadeiro da paisagem sonora seria uma escuta musical, baseada grandemente em preceitos oriundos da música clássica ocidental, que encara as paisagens sonoras como sistemas (como a categorização das paisagens sonoras como hi-fi ou lo-fi fazem crer) a serem analisadas e melhoradas objetivamente por uma audição que se considera capacitada a nelas atuar de maneira consciente. Esta noção mostra-se etnocêntrica, por não acreditar nas potências auditivas das pessoas comuns, que encerram sim em si um certo conhecimento, não necessariamente musical, mas ainda assim, útil tanto para as tarefas que desempenham na vida cotidiana, quanto para o conhecimento e percepção do espaço. Podemos perceber este fato a partir das dinâmicas de enunciação de pregões por vendedores ambulantes e prestadores de serviços, no centro de Belo Horizonte.

⁸ Este é um ponto complicado nas idéias de Murray Schafer, até porque constitui-se como uma contradição metodológica no seu percurso de pesquisa. Ao estudar as paisagens sonoras do passado, ou caracterizar sons que estão presentes na realidade humana por longos períodos de tempo, como os sons da natureza em geral, o autor apoia-se sempre em fontes históricas legitimadas, sejam legislações anti-ruído, sejam depoimentos ou trechos de obras literárias, científicas e filosóficas de autores de diversos períodos, muitas vezes sem questionar seu posicionamento, ou sua extrapolação do estímulo. As vozes das pessoas comuns são utilizadas por Schafer apenas como ponto de partida para delimitar aspectos culturais da audição, como o gosto por determinados sons, ou sentidos socialmente compartilhados.



3 – Considerações Finais – o ritornelo e a paisagem sonora:

Agora, enfim, entreabrimos o círculo, nós o abrimos, deixamos alguém entrar, chamamos alguém, ou então nós mesmos vamos para fora, nos lançamos. Não abrimos o círculo do lado onde vêm acumular-se as antigas forças do caos, mas numa outra região criada pelo próprio círculo. Como se o próprio círculo tendesse a abrir-se para um futuro, em função das forças cósmicas. Lançamo-nos, arriscamos uma improvisação. Mas improvisar é ir ao encontro do Mundo, ou confundir-se com ele. Saímos de casa no fio de uma cançãozinha. Nas linhas motoras, gestuais, sonoras que marcam o percurso costumeiro de uma criança, enxertam-se ou se põem a germinar “linhas de errância”, com volteios, nós, velocidades, movimentos, gestos e sonoridades diferentes. (DELEUZE E GUATARI, 1997:116-117)

Se a cidade contemporânea apresenta uma sonoridade que dificulta uma escuta focada, natural seria pensar que os sujeitos que nela caminham orientariam-se por suas ruas e calçadas de maneira desatenta. Este fato acarretaria um aumento da possibilidade de acidentes, como choques automobilísticos e atropelamentos. O pesquisador Ben Singer, trata deste fenômeno durante a virada dos séculos XIX para o XX, a partir de matérias, desenhos e charges publicadas em jornais e revistas sensacionalistas europeus e americanos desta época (SINGER in CHARNEY e SCHWARTZ, 2001:115-148). A partir de um conceito de modernidade que considera este período como aquele em que os sujeitos passaram a sofrer um bombardeio de estímulos jamais visto em toda a história da humanidade, mostra uma sociedade que ainda não estava completamente preparada para as condições materiais e sensórias que criara.

O autor, contudo, ressalta que se o fenômeno de desnortamento na paisagem das grandes cidades era válido para o primeiro século do período moderno, arrefeceu de maneira considerável neste último século, durante o qual nasceram pelo menos três ou quatro gerações de indivíduos que ao saírem do ventre materno (e talvez até mesmo dentro deste) já deparam-se cotidianamente com os espaços saturados de informações de nossos tempos. Em seu trabalho, Singer cita o filósofo Ortega y Gasset, que aponta exatamente para a criação de novas sensibilidades e formas de percepção na contemporaneidade.

“O ritmo da vida moderna, a velocidade com a qual as coisas se movem hoje, a força e a energia com que tudo é feito angustiam o homem de compleição arcaica e essa angústia é a medida do desequilíbrio entre suas pulsações do tempo”. A fixação crítica na modernidade e no sensacionalismo ressalta, se não a angústia, pelo menos a ansiedade de uma geração que podia ainda sentir tal desequilíbrio. (SINGER in CHARNEY e SCHWARTZ, 2001: 142)



Murray Schafer toca a questão da saturação de informação no campo auditivo. É fato que a população das grandes cidades apresenta, de maneira geral, uma audição mais dispersa do que, por exemplo de uma população rural. Caso contrário, a vida nestes locais seria demasiadamente insalubre. No entanto, gostaríamos de observar estas mudanças menos como uma redução da competência sonológica, do que como a abertura do sentido da audição para novas possibilidades, o que ocasiona uma tensão do que se pode chamar de competência sonológica.

Em seu ensaio sobre a reprodutibilidade técnica da obra de arte alcançada a partir do advento da fotografia, Walter Benjamin nos lembra que às mudanças nos meios de produção correspondem reorganizações nas superestruturas da sociedade (BENJAMIN, 1996:165). Neste sentido, seria necessário utilizar parâmetros diferentes para se avaliar a escuta em contextos sonoros saturados e não saturados. Afinal, dispomos do exemplo do mecânico que avalia se um motor automobilístico está ou não com defeito a partir do ruído produzido pela própria máquina, indefinido para quem não entende de carros, mas significativo para quem trabalha diariamente com eles. Não se trata aqui de gostar ou não do ruído do motor, mas de um saber construído e acionado exatamente a partir de uma pequena variação nos caóticos padrões deste tipo específico de som. Um saber implícito em formas de escuta que não o ouvido pensante, que agem de maneira semelhante à que Michel de Certeau utiliza para caracterizar as formas de operação da cultura popular:

... ela se formula essencialmente em “artes do fazer” isto ou aquilo, isto é, em consumos combinatórios e utilitários. Essas práticas colocam em jogo uma *ratio* “popular”, uma maneira de pensar investida numa maneira de agir, uma arte de combinar indissociável de uma arte de utilizar. (CERTEAU, 1994:42)

Assim, qualquer som – e a forma como os pregoeiros interagem com a sonoridade dos locais onde trabalham em suas práticas profissionais, aparece como mais uma evidência – pode constituir-se como estímulo para a racionalidade humana, que a partir dele produzirá sentidos, estabelecendo assim padrões de sua compreensão, mesmo que não externalizados de maneira articulada ou consciente. Em analogia a François Bayle, que coloca que embora não possua competência para compreender os detalhes significantes da língua japonesa ou do ruído do vento, percebe nestes sons uma certa lógica (SCHEPS, 1996:136), podemos percebê-la também nos sons produzidos na cidade, especialmente aqueles que foram emitidos por fontes humanas, ou que por eles



foram disparados. Estes sons podem ser considerados pistas a partir dos quais buscaremos maneiras de acessar estas diferentes sensibilidades auditivas.

Schafer só percebe redução nestas outras formas de audição porque está engajado em um tipo específico de ouvido que busca organizar o caos – menos que ir de encontro ao mundo e às formas de escuta já utilizadas pelos sujeitos. E organiza-lo – como podemos vislumbrar a partir do epílogo de seu livro *A Afinação do Mundo*, em que discorre sobre a música das esferas e “nossa imperfeição [que] não é apenas moral, é física também” (SCHAFFER, 2001:361) - segundo as bases de um discurso oriundo de um lugar específico, o do técnico e do cientista. Talvez esteja aí também a fonte do equívoco que é pensar as paisagens sonoras como campo de estudos, empiria a ser conhecida.

Aqui e agora, a sonoridade de um espaço apresenta-se como ritornelo, uma constelação saturada de relações com dimensões sonoras. De forte caráter territorial, o ritornelo define-se como som localizado no tempo e no espaço, emitido com alguma função. Pode agir, assim, tanto criando um novo lugar, quanto delimitando fronteiras entre locais diferentes, ou ainda descolar-se do chão, assumindo outras funções e lugares – “Forças do Caos, forças terrestres, forças cósmicas: tudo isso se afronta e concorre no ritornelo” (DELEUZE E GUATARI, 1997:118). Como exemplo, os autores citam diversas formas de expressão sonora – cantos de pássaros, os modos musicais, pregões de anúncio na cidade, uma canção no rádio – enfim, material sonoro que ainda não se tornou música, mas passível de ser apropriado e de tornar-se música.

Eminentemente sonoro, mas não exclusivamente, o ritornelo comporta componentes gestuais e visuais, mas extrai sua força territorial exatamente de sua componente auditiva e suas propriedades de mexer e agenciar um corpo – afinal, “o som nos invade, nos empurra, nos arrasta, nos atravessa. (...) Não se faz um povo se mexer com cores. As bandeiras nada podem sem trombetas, os lasers modulam-se a partir do som” (DELEUZE E GUATARI, 1997:166). Podemos observar este aspecto tanto nos pregões de cabeleireiro, celular e avaliação de metais preciosos, quanto no da vendedora de loterias: os recursos visuais utilizados são inexistentes, no caso desta e escassos - limitando-se a uma placa vestida, onde está escrito o nome dos produtos comercializados, no caso daquele. Ainda assim, as práticas continuam presentes no espaço do hipercentro, provando que são eficientes. A lembrança dos anúncios por parte dos usuários da comunidade do orkut ao tópico *Eu odeio o Centro de Belo Horizonte*, no tópico *O que mais se ouve no centro*, é mais um fator que aponta para a força do som



e do pregão: ainda que por muitas vezes hostilizados ou ridicularizados pelos usuários, eles são sempre lembrados *ipsis literis* e em suas entonações de enunciação. O ritornelo, assim, aparece como uma forma de cristalização de espaço tempo que age sobre o que está em seu entorno para disso extrair não só novas vibrações, decomposições, projeções e transformações, mas também catalisar novas relações entre elementos que não necessariamente possuam uma afinidade direta, formando, no processo, novas formas de organização, novos aglomerados.

Buscamos, assim, nos afastar da perspectiva apontada por Murray Schafer, principalmente das bases teóricas em que se apoia. Não se trata, contudo de substituir a paisagem sonora pelo ritornelo, cada um dos termos define momentos diferentes da dinâmica de produção e recepção sonora e auditiva. Para nós, a paisagem sonora não se caracteriza como um campo de estudos, algo a se conhecer – este espaço é ocupado pelo ritornelo, o fenômeno sonoro em sua dimensão de acontecimento, capturado pelos sentidos, mas impossível de ser repassado em relato ou gravação – mas como a ferramenta utilizada pelo pesquisador na tarefa de recortar e analisar os ritornelos presentes em um determinado espaço. Mantemos o termo, mas restringimos seu escopo por meio de um tensionamento de seu significado: a paisagem sonora não é mais o que se quer conhecer, mas a mediação entre a presença dos ritornelos e os afetos e agenciamentos por ele produzidos, numa relação semelhante à que existe entre a música e seus suportes de registro ou escrita (pauta musical, cifra, etc). Objetivamente, escutamos os territórios urbanos como ritornelos, e registramos esta experiência auditiva em paisagens sonoras – relatos, cadernos de campos, gravações de sons, imaginários, composições musicais ou tópicos de uma comunidade virtual de relacionamentos, por exemplo. A paisagem sonora opera, desta forma 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 luz⁹” (BENJAMIN, 2006: 569).

⁹ Entre eles o que permitia simular a passagem do dia. Cf. BENJAMIN, 2006:571.



Referências bibliográficas

- BAYLE, François. *Ouvir e escutar*, in SCHEPS, Ruth. *O império das técnicas*. Tradução: Maria Lúcia Pereira. Campinas, SP: Papirus 1996
- BENJAMIN, Walter, *Sociologia*. São Paulo: Editora Ática, 1985. Org.: Flávio R. Kothe.
- _____. *Obras Escolhidas*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, SP: Brasiliense, 1994
- _____. *Passagens*, Belo Horizonte: Editora UFMG, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- CATUNDA, Marta, *Na teia Invisível do Som: Por uma geofonia da Comunicação*. In *Revista Famecos*. Porto Alegre, n. 9, dezembro de 1998, pp. 118-125. versão on line disponível em <http://scholar.google.com.br/scholar?hl=pt-BR&lr=&cluster=10035995197582499506>
- CERTEAU, Michel, *A invenção do cotidiano, volume 1: As artes do Fazer*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994
- DELEUZE, Gilles e GUATARI, Felix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 4*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.
- FLUSSER, Vilém, *Ensaio sobre a Fotografia*. Lisboa: Relógio D'água Editora Ltda, 1998.
- FORTUNA, Carlos, *Soundscapes: The Sounding City and Urban social Life* in Oficina do Centro de Estudos Sociais, Junho 2001
- GASPAR, Jorge, *O Retorno da paisagem à geografia: apontamentos místicos*. In *Finisterra*, XXXVI, 72, pp 83-99
- MERKER, Björn, *Synchronous Chorus and Human Origins*. In WALLIN, N. L., B. MERKER & S. BROWN (eds), 2000. *The Origins of Music*. Cambridge, MA: MIT Press.
- SANTOS, Fatima Carneiro, *por uma escuta nômada: a música dos sons da rua*. São Paulo, SP: EDUC, 2002
- SCHAFER, R. Murray, *A Afinação do Mundo: Uma exploração Pioneira pela história passada e pelo atual estado do mias negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. _____, *O ouvido pensante*. Tradução: Marisa Trench Fonterrada. São paulo, SP: Editora UNESP, 1991.
- SINGER Ben, *Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionailismo popular* in CHARNEY e SCHWARTZ, *O cinema e a Invenção da Vida Moderna*, Tradução: Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001
- VIRILIO, Paul, *A máquina de Visão*, Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.
- WULF, Christoph, *O ouvido*, in *Revista de Comunicação, cultura e Teoria da Mídia*, n. 9, São Paulo, março de 2007. versão on line disponível em <http://www.cisc.org.br/revista/ghrebh9/artigo.php?dir=artigos&id=WulfPort>