



ESCUTANDO A CIDADE:
CARTOGRAFIA DE SONORIDADES

Claudia Maria de Holanda Rocha

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Engenharia de Produção, COPPE, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Engenharia de Produção.

Orientador: Roberto dos Santos Bartholo
Junior

Rio de Janeiro
Novembro de 2017

ESQUITANDO A CIDADE
CARTOGRAFIA DE SONORIDADES

Claudia Maria de Holanda Rocha

TESE SUBMETIDA AO CORPO DOCENTE DO INSTITUTO ALBERTO LUIZ
COIMBRA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA DE ENGENHARIA (COPPE)
DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO COMO PARTE DOS
REQUISITOS NECESSÁRIOS PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE DOUTORA
EM CIÊNCIAS EM ENGENHARIA DE PRODUÇÃO.

Examinada por:

Prof. Roberto dos Santos Bartholo Junior, D.Sc.

Prof. Francisco José de Castro Moura Duarte, D.Sc.

Prof. Marcos do Couto Bezerra Cavalcanti, D.Sc.

Profa. Rita de Cassia Monteiro Afonso, D.Sc.

Profa. Flavia Maria Santoro, D.Sc.

RIO DE JANEIRO, RJ – BRASIL
NOVEMBRO DE 2017

Rocha, Claudia Maria de Holanda

Escutando a cidade: cartografia de sonoridades/ Claudia Maria de Holanda Rocha. – Rio de Janeiro: UFRJ/COPPE, 2017.

X, 157 p.: il.; 29,7 cm.

Orientador: Roberto dos Santos Bartholo Junior

Tese (doutorado) – UFRJ/ COPPE/ Programa de Engenharia de Produção, 2017.

Referências Bibliográficas: p. 149 – 157.

1. Cartografia sonora. 2. Escuta. 3. Região portuária do Rio de Janeiro. I. Bartholo Junior, Roberto dos Santos II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, COPPE, Programa de Engenharia de Produção. III. Título.

Dedicatória

Em memória de minha mãe e meu pai,
com amor, gratidão e saudade.

Às minhas irmãs e meu irmão
pela amizade e por acreditarem em mim,
mesmo quando não entendiam direito o que eu estava fazendo.

Amo vocês.

Agradecimentos

A gente sabe que um trabalho de doutorado não se faz só.

Gostaria de começar agradecendo meu orientador Roberto Bartholo, muito benquisto por tantos e por mim também. Figura agregadora, ótimo ouvinte, bem humorado, inteligência afiada, divertido até nos dias que reclama das burocracias da vida. Muito obrigada a Marcos Cavalcanti, co-orientador nesse trabalho, pessoa que me incentiva desde a época do mestrado e foi bastante responsável em meu retorno ao ambiente acadêmico, embora ele diga que não. Obrigada ao professor Jorge Barbosa, por sua generosa participação na banca de qualificação com observações tão ricas e originais, e por fazer do Observatório de Favelas, na Maré, um lugar sempre tão acolhedor. Ao meu amigo e parceiro André Paz, pelas conversas estimulantes e planos mil. Vamos em frente.

Aos colegas da COPPE, Eloise, Cheque, Marcelinha, Daniel, Viviane, Paula, Juliana...Teve horas que foi osso mas a gente também se divertiu. À equipe da secretaria do Programa, Roberta, Fátima, Zui, Diego, Cleudete, pelo apoio e informações precisas.

Em paralelo às aulas na COPPE, também busquei interlocução em outros programas de ensino dentro da Universidade como em espaços fora dela, aproveitando a mobilidade que um curso de doutorado proporciona. Busquei ares na Arte e na Comunicação. Outros dilúvios de conteúdo e encontros marcantes.

Quero citar o curso de criação e difusão sonora com o artista sonoro Alain Michon; a participação no Congresso *Bodies in transit*, promovido pelo Hemispheric Institute na New York University (ganhei o edital de difusão da secretaria estadual de cultura, que me permitiu arcar com parte do custo da passagem aérea); as conversas com o professor e músico Rodolfo Caesar, que prosseguem até hoje.

Particpei ainda das aulas sobre o método cartográfico, que tanto me aproximaram da obra de Deleuze e Guattari, no departamento de Psicologia da UFRJ. Esse curso é ministrado por quatro professores, entre eles Virgínia Kastrup, a quem sou especialmente grata por sua disponibilidade em me receber em sua casa para falar da pesquisa. Cito também o curso “Música, Juventude e Territorialidade”, do professor Micael Herschmann, no departamento de Comunicação da UFRJ, que discutia a intensa e capilarizada presença das musicalidades e das sonoridades na cultura urbana contemporânea.

Agradeço aos colegas Eduardo Rocha, Thiago Magri, Michel Moreaux, Eber Marzulo, Ana Raquelle, que conheci no congresso Corpocidade, na Universidade Federal da Bahia. Evento que consegue juntar um monte de gente interessante para pensar novas formas de cidade, e onde recebi precioso acolhimento. Muito obrigada pelas conversas e práticas tão inventivas.

E quase na reta final do doutorado, ainda participei das aulas de Katia Maciel sobre narrativas interativas no departamento de Comunicação da UFRJ, como também do curso “narrativa de sonoridades”, dos professores Tato Taborda e José Augusto Mannis, dentro do departamento de Arte Contemporânea, na Universidade Federal Fluminense. A todos, sou muito grata e devo dizer que fui feliz.

Agradeço imensamente a todos que aceitaram ser entrevistados para a pesquisa, com quem tanto aprendi nas entrevistas e fora delas. Walmir Pimentel, Mestre Carlão, Zeh Gustavo, Egeu Laus, Doralice Firme, DJ Doni, Paulo Dalier, Sandra Lima, Paulo Sill, Luziete Fernandes, Gleison Castro, Eliane Costa, Silvânia Fonseca, Carlos Rabaça, Ana Cunha, Ana Maria Dore, Angela Borba. Alegria-me sentir que a relação foi para além da pesquisa. Muito obrigada pela colaboração.

Agradeço a CAPES pela bolsa de doutorado e de doutorado sanduíche, e ao Sonic Arts Research Centre da Queen’s University Belfast pelo apoio e receptividade durante o estágio no exterior. O estágio foi supervisionado pelo professor e artista Pedro Rebelo, a quem também sou grata pela parceria e por me dar amplas condições e liberdade para realizar a pesquisa. Agradeço a Stephano Kaligaris, amizade muito querida construída em dias e dias dentro do SARC e *pubs* de Belfast. Receba meu abraço, Stef! E obrigada por me fazer sentir menos só.

Agradeço muito ao Programa de Engenharia de Produção da COPPE/UFRJ, que em nenhum momento colocou obstáculos.

Agradeço especialmente a Flavia Meireles, por partilhar a vida, me encorajar tanto e por colaborar com todas as coisas que faço. Você é brilhante. Te amo.

A Zezé, intérprete dos Astros, pelas conversas, pelo estímulo e palavras certas.

A minhas irmãs e irmão, por tamanha confiança. Eu sei, eu sinto a torcida de vocês por mim, e vou mais forte.

Ao meu pai e minha mãe, minhas saudades. Onde quer que estejam, recebam meu abraço, meu beijo. Um dia a gente se encontra de novo.

Coração aceso.

Resumo da Tese apresentada à COPPE/UFRJ como parte dos requisitos necessários para a obtenção do grau de Doutora em Ciências (D.Sc.)

ESCUTANDO A CIDADE
CARTOGRAFIA DE SONORIDADES

Claudia Maria de Holanda Rocha

Novembro/2017

Orientador: Roberto dos Santos Bartholo Junior

Programa: Engenharia de Produção

Essa tese apresenta uma cartografia de sonoridades da região portuária do Rio de Janeiro levando em conta as transformações implementadas pelo Projeto Porto Maravilha, que visava preparar a localidade para os Jogos Olímpicos de 2016. O trabalho explora o que pode ser aprendido sobre um lugar e as práticas sociais através da escuta, produzindo o mapa sonoro *online* www.sonsdoporto.com. Não se trata de reduzir um lugar a seu aspecto sonoro, mas de aprender sobre esse lugar na perspectiva da escuta.

Essa tese entende o ambiente acústico como expressão de sistemas ideológicos, tecnológicos e sociais, e pesquisa como eventos sonoros podem ser instrumentalizados na criação desse polo espetacularizado da cidade do Rio de Janeiro, mas também como podem ser expressão de práticas de contra-uso do espaço. A pesquisa se desenvolveu no período de agosto de 2014 a outubro de 2016.

Essa tese, inspirada nas ideias de Deleuze e Guattari, desenvolve o conceito de escuta cartográfica e formula uma discussão teórica sobre as interferências entre som e território, destacando o papel do som na territorialização, produção e disputa do espaço na região portuária do Rio de Janeiro.

Abstract of Thesis presented to COPPE/UFRJ as a partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Science (D.Sc.)

LISTENING TO THE CITY
CARTOGRAPHY OF SONORITIES

Claudia Maria de Holanda Rocha

November/2017

Advisor: Roberto dos Santos Bartholo Junior

Department: Production Engineering

This thesis carries out a sonorous cartography of the port area of Rio de Janeiro, taking into account the transformations implemented by the Porto Maravilha Project, which aimed to prepare the locality for the 2016 Olympic Games. The work explores what can be learned about a place and the Social practices through listening, producing the sound map online www.sonsdoporto.com. It is not a matter of reducing a place to its sound aspect, but of learning about this place from the perspective of listening.

This thesis understands the acoustic environment as an expression of ideological, technological and social systems, and research as sound events can be instrumented in the creation of this spectacular pole of the city of Rio de Janeiro, but also how they can be expression of practices of counter-use of space. The research was carried out from August 2014 to October 2016.

This thesis, inspired by the ideas of Deleuze and Guattari, develops the concept of “cartographic listening” and formulates a theoretical discussion about the interferences between sound and territory highlighting the role of sound in the territorialization, production and space dispute in the port region of Rio de Janeiro.

Sumário

Introdução. Pesquisa e autoconhecimento	1
Seguindo fluxos sonoros.....	6
Capítulo Um. O som e o lugar	11
1.1 Paisagem sonora	12
1.1.1 Elementos da paisagem sonora.....	14
1.1.2 Cruzada contra o ruído	15
1.1.3 Esquizofonia e ambientes de baixa e alta fidelidade.....	18
1.2 Atualizações do termo Paisagem Sonora.....	19
1.3 Efeitos sonoros.....	22
1.4 Steven Feld: da Antropologia do Som à Acustemologia.....	25
1.5 Como escutar o urbano?	28
Capítulo Dois. Produzindo escuta	31
2.1 Cartografar.....	33
2.1.1 Seguindo pistas	36
2.2 Caminhar como interação com o espaço.....	37
2.2.1 Flaneur e derivas	38
2.2.2 Caminhadas sonoras	40
2.2.3 Hildegard Westerkamp: escutar e compor com o ambiente	41
2.2.4 UltraRed e a investigação militante do som.....	45
2.2.5 Caminhadas retóricas e efeitos sonoros	48
2.3 Uma escuta cartográfica	49
Capítulo Três. Mapas sonoros: arquivo, pesquisa e interatividade.....	54
3.1 Mapas sonoros x mapas acústicos	54
3.2 Mapa sons do porto	55
3.3 Usos dos mapas sonoros.....	58
3.4 Mapas sonoros como documentários interativos	67
3.4.1 Mapas sonoros e os modos de interação	68
Capítulo Quatro. Medir sons	74
4.1 As medições de Nível de Pressão Sonora (NPS)	79
4.2 Análise dos resultados	81
Capítulo Cinco. Sondando.....	89
5.1 Praça Mauá, território cenário.....	100
5.2 Silêncio como mercadoria.....	103
5.3 Silenciamentos ou “o som que não há”.....	111
5.4 Conflitos sonoros	116
5.5 Disputando imaginários	128
5.5.1 “Cantar, resgatar, preservar, resistir vivo” (Walmir Pimentel).....	129
5.5.2 “O samba como resistência e encontro” (Zeh Gustavo).....	133
5.5.3 “Um som legal é quando vem o Escravos da Mauá” (Paulo Dalier).....	136
5.5.4 “A gente vê claramente que tá sob o comando de uma organização privada” (Mestre Carlão)	139
Considerações finais	146
Referências Bibliográficas.....	149

“Eu falo, falo – diz Marco,
mas quem me ouve só fixa as pérolas que deseja (...)
Quem comanda o conto não é a voz, mas o ouvido”
Italo Calvino

“When there is nothing to hear you start hearing things”
Salomé Voegelin

“Eu gosto de escutar.
Eu aprendi muito escutando cuidadosamente.
A maioria das pessoas nunca escuta”.
Ernest Hemingway

“Falar é fácil, quero ver é ouvir”
Meme do facebook

Introdução

Pesquisa e autoconhecimento

*Não há eclosão de desejo, seja qual for o lugar em que aconteça,
pequena família ou escolinha de bairro,
que não coloque em xeque as estruturas estabelecidas.
O desejo é revolucionário,
porque sempre quer mais conexões, mais agenciamentos
(Gilles Deleuze e Claire Parnet, Dialogue)*

Nasci e fui criada em Recife, Pernambuco. Vim para o Rio em 1997, depois de formada em Comunicação Social pela UFPE. Fui a primeira pessoa da família a conquistar um diploma universitário, coisa que meu pai teria muito gosto de ver, mas por esses desencontros da vida, não estava mais conosco pra dividir a alegria do dia da formatura. Tenho certeza de que ele estaria eufórico e eu provavelmente um pouco encabulada de seus excessos. Minha mãe, um pouco sem jeito naquele ambiente, me acompanhou na colação de grau. Éramos como muitas famílias naquele tempo. Meu pai era o provedor econômico e minha mãe cuidava da administração da casa e de todo trabalho invisível e subestimado do território doméstico. No percurso dessa tese de doutorado, no início de 2017 minha mãe se foi, assim do nada, me devastando.

No Rio de Janeiro, trabalhei em jornais e depois um longo tempo em departamentos de comunicação de secretarias públicas estaduais e empresas privadas. Depois de vários anos atuando como uma profissional do mercado de comunicação - que aliás foi fundamental para minha permanência no Rio de Janeiro já que depois da morte de meu pai, passei de uma hora pra outra a viver inteiramente por meus próprios meios -, essa atividade começou a perder o sentido. Queria novamente a escola formal, assistir aulas, atividade aliás que hoje em dia ganhou um novo sabor e me dá grande contentamento. Assisto aulas aos montes, por puro prazer.

Antes que se pense, não é meu interesse fazer um memorial biográfico, mas sim uma tentativa de tecer a trajetória acadêmica costurada com a vida, evitando um relato apenas profissional e objetivo, que nos coisifica.

Se logo depois de minha graduação eu queria me afastar do mundo acadêmico, que por vezes me parecia apenas um lugar ensimesmado, agora esse mundo era puro magnetismo, ou porque era outro mundo ou eu era outra. Nesse momento nebuloso, o

encontro com Marcos Cavalcanti foi essencial. Nos conhecemos por conta de seu trabalho na Faperj, época em que eu estava na secretaria estadual de Ciência e Tecnologia. Não posso esquecer de suas palavras de incentivo e do quanto foi importante a sua postura descontraída que desmitificava o ambiente acadêmico, do qual eu estava afastada há tanto tempo. Entendi alguns dos códigos desse novo/velho ambiente. O fato é que me inscrevi e passei na seleção. Marcos virou meu orientador.

Realizei uma pesquisa sobre a indústria do vinho espumante produzido no Brasil na área de Gestão e Inovação, abordando esse universo pelo viés da cultura, comunicação e gestão do conhecimento. A experiência de um mestrado me transformou. A leitura crítica, o exercício do debate, a escuta, a escrita fundamentada, e claro, a pesquisa. Entrei em contato com tudo que não se encontra no jornalismo vazio que invade nosso cotidiano.

No decorrer do mestrado, percebi também que na área de Gestão e Inovação do Programa de Engenharia de Produção havia outros nichos de abertura. Engenharia soava como uma palavra dura, até hoje eu tento amaciá-la. Nesses nichos, estudos interdisciplinares eram bem vindos. Pesquisas que cruzam fronteiras das disciplinas com interesses diversos encontravam espaço e suporte. Passado o mestrado, era viva a vontade de avançar para o doutorado. Já não queria mais paixões tristes nem separar pesquisa, trabalho e interesses pessoais. O trabalho de pesquisar também foi uma jornada de autoconhecimento.

Fui parar dessa vez no Laboratório de Tecnologia e Desenvolvimento Social (LTDS), coordenado pelo professor Roberto Bartholo, outro subversivo, que veio a ser meu orientador de doutorado. Extremamente crítico do sistema produtivista que se fortalece nas universidades, Bartholo conduz suas aulas num ritmo diverso da produção em massa ou do professor lançador de conteúdos. As aulas se dão no ritmo da leitura, num tempo lento, com espaço entre as palavras para que se possa digerir o que foi dito, e dali, cada um possa compor suas próprias conexões. Penso eu que é uma de suas estratégias para se opor ao modelo de produção padronizada das corporações, que muitas vezes a universidade parece simular. Não havia uma preocupação em cumprir o conteúdo durante um período determinado. Interessava muito mais a qualidade daquele tempo juntos. Não foram poucas as vezes que a leitura e discussão do livro escolhido se estendia para além do período previsto de aulas.

Esse comportamento quase anárquico se espalhava pelos títulos escolhidos em plena pós na Engenharia: Fausto, de Goethe, como também a obra de Binswanger que

analisa a economia moderna à luz da segunda parte dessa mesma obra monumental do autor alemão; “La filosofia como forma de vida”, de Izuzquiza, que afirma a filosofia como o espaço da pergunta, e de posicionamentos atrelados ao agir, de forma que a vida profissional e pessoal nunca se dissociam; e Flusser, um filósofo das mídias, da comunicação e da cultura, que me fez pensar de forma totalmente nova o universo das imagens em que estamos inseridos. Ainda que esses autores não estejam como referências claras no texto resultante do doutorado, eles permanecem sussurando em meu ouvido.

Minha intenção era uma pesquisa que se debruçasse sobre música ou, de forma mais ampla, o som. Eram tantas abordagens possíveis. Não foram poucos os momentos em que me perdi. Foi um encontro casual com a obra de Murray Schafer numa livraria do Largo do Machado que me ajudou a perseguir algumas ideias. Estava ali apenas passando tempo antes do cinema, mas não conseguia me afastar do livro. Ironicamente, como se poderá perceber posteriormente, discordo de alguns pontos do pensamento de Schafer, ao mesmo tempo reconhecendo o caráter inovador de seu trabalho, que ajudou a dar rumo ao meu.

São necessárias algumas linhas sobre os nove meses que passei entre 2015 e 2016 no *Sonic Arts Research Centre* (SARC), vinculado à *Queen's University Belfast*, na Irlanda do Norte, oportunidade possível por conta do Programa Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE), da CAPES. Fundado em 2001, Sonic Arts Research Centre (SARC) já construiu uma forte reputação em pesquisa, criação e desenvolvimento de projetos que envolvem o som, em seus mais diversos aspectos. Sob a supervisão do professor e artista Pedro Rebelo, coordenador do SARC, o projeto de trabalho do estágio no exterior envolvia o desenvolvimento de um mapa sonoro da região portuária, mas a experiência extrapolou em muito esse objetivo.

Foi extremamente profícuo o contato diário com professores e alunos que estudavam o som e a escuta em atividades de documentação, na música e arte sonora ou ainda para criação de softwares e análise de suas características físicas sob determinadas condições, entre outras possibilidades. No SARC, os programas de PhD podem ter como resultado apenas a tese ou combinações que articulam a tese escrita com algum trabalho prático. Entre as atividades que participei, destaco as que seguem, incluindo produção de artigo, workshops e apresentações em congressos internacionais:

- Produção do mapa sonoro *Sons do Porto*. Disponível em www.sonsdoporto.com;
- participação no workshop *Mapping North Street: an interdisciplinary workshop about the character of the street*, liderado pela professora Agustina Martire, em agosto de 2015. Essa oficina reuniu profissionais de diversas áreas (arquitetura, fotografia, historiadores, artistas sonoros, entre outros), com o objetivo de analisar a rua, elemento-chave do espaço urbano. Os participantes produziram mapas, desenhos, diagramas, fotografias, trouxeram arquivos, além de registrar a paisagem sonora. O estudo de caso foi realizado na North Street, uma rua considerada simbólica além de conectar espaços muito diferentes da cidade de Belfast;
- assistente no workshop *Big Ears*, liderado por Franziska Schroeder e Pedro Rebelo no Sonic Arts Research Centre durante o Babyday, em 27 Setembro de 2015;
- participação no Seminário: *Tools for Digital Scholarly Innovation: TimelineJS, JuxtaposeJS, StoryMapJS, ESRI StoryMaps*, em Outubro 2015. Esse workshop foi fundamental para definir a ferramenta a ser utilizada para construção do mapa sonoro proposto;
- apresentação do trabalho: *Perceiving the soundscape: contributions of the cartographic method*, no PhD roundtable, em Novembro de 2015, no McMordie Hall (Queen's University Belfast). O *PhD Roundtable* é um programa coordenado pelos alunos de doutorado com objetivo de provocar o debate mais ampliado das pesquisas em curso. Geralmente, dois ou três alunos de doutorado são convidados a falar de suas pesquisas, para depois abrir para perguntas;
- participação na *Telematic Performance*, liderada por Stephano Kalonaris, com músicos do Sonic Arts Research Centre e do Amherst College, Massachusetts, em 17 de Novembro de 2015, no Sonic Arts Research Centre. Foi uma performance de improvisação musical à distância;
- assistente no *Smart Listening: how we listen with our digital devices*, liderado por Franziska Schroeder e Pedro Rebelo no Sonic Arts Research Centre;
- produção do artigo *Soudmaps as I-docs?: Modes of interactivity for story telling with sound*, em parceria com Pedro Rebelo (Queen's University

Belfast) e André Paz (Unirio), publicado em dezembro de 2016 na *Leonardo Music Journal* (revista da MIT Press e ISAST);

- apresentação do Poster: *Soundmaps as interactive narratives*, na i-Docs 2016 conference, em Março 2016, Bristol (UK);
- apresentação (palestra) e publicação de resumo do trabalho: *The sounds around: engagement, research, archive in soundmaps*, no Sound Thought dialogues 2016, Março, Glasgow, Escócia. O evento é promovido anualmente pela Glasgow University abrangendo música, som, performance e pesquisa;
- apresentação (palestra) e publicação do resumo do trabalho: *Soundmap: the interface is the narrative*, na International Conference on Artistic Research 2016, promovida pela Society for Artistic Research, realizado em abril, em The Hague (Holanda), reunindo palestrantes de renome, pesquisadores e realizadores de diversos campos artísticos.

O período no exterior foi repleto de experiências magníficas tanto pelo lado acadêmico e como de crescimento pessoal, que nem cabe descrever aqui. Ainda na pequena Belfast, com frequência, me reunia com os colegas Matilde Meireles e Conor McCafferty, ambos do SARC, para discutir textos e falar de nossas pesquisas, já que tínhamos interesses em comum. Matilde desenvolve composições com a paisagem sonora e instalações sonoras. Conor é membro do projeto *Recomposing the city*, que pesquisa como artistas sonoros, arquitetos e planejadores podem trabalhar juntos para criar novas formas de analisar, entender e transformar o espaço urbano. Também era de praxe assistir a seminários e concertos semanais às quartas e quintas no *Sonic Lab* do SARC, um espaço projetado para causar uma experiência única ao ouvinte com seu solo vazado e mais de quarenta autofalantes estrategicamente posicionados. A *School of Creative Arts* possui um extenso programa de seminários de pesquisa, performances e mostras, onde a presença dos alunos é vivamente requisitada.

Revisitar esse caminho foi também um gesto para contextualizar meus tempos e lugares, como se eu mesmo fosse cartografando intensidades do trajeto, pinçando afetos e seus efeitos.

Agora sim, vamos saber que pesquisa é essa.

“Aunque no sabes qué es lo que buscas, lo que buscas te busca”
Alejandro Jodorowsky

Seguindo fluxos sonoros

Estamos mergulhados em som. Por mais silencioso que um ambiente possa ser, sempre estaremos ouvindo algo. O som é meio, energia, propagação, movimento. A música, como diz Attali (1995), é uma forma de conhecimento do mundo. Assim como a música, os sons do ambiente mediam transformações culturais, tecnológicas e econômicas de uma sociedade. Como um bruxo invisível, porém de presença concreta, o som afeta o espaço e é afetado por ele. Aquele que só acredita no que vê, está em apuros para explicar sua descrença no som, esse fantasma em constante diálogo com nossos corpos. Um antiga proposição Hindu – nada Brahma - diz que o mundo é som (BERENDT, 1997).

Há diferentes formas de se investigar e narrar um lugar: por sua morfologia, cronologia, economia, por sua geografia, etc. Nesse trabalho, o fio que nos leva é o ambiente acústico, considerando os sons “como objetos culturais repletos de significados e associações” (THÉBERGE, 2005, p.389). O *locus* dessa investigação é a região portuária do Rio de Janeiro. Territórios da área portuária foram estudados por seus aspectos sônico-musicais que apareceram no espaço público, hoje que sua fisionomia se refaz e vem se tornando uma área produzida para o turismo e entretenimento.

A região portuária - desde 2011 um ambiente em desconstrução e reconstrução por conta da implementação do Projeto Porto Maravilha -, é nosso de estudo de caso, embora obviamente não toda área. Esse estudo concentra-se nas regiões da Praça Mauá e Morro da Conceição, que englobam a Pedra do Sal, Largo São Francisco da Prainha e, mais lateralmente, o Cais do Valongo. O Porto foi uma parte da cidade que passou por profundas intervenções urbanas ligadas à realização das Olimpíadas. Um mês após o anúncio do Rio de Janeiro como sede dos Jogos Olímpicos em outubro de 2009, a câmara dos vereadores aprovou - com 44 votos a favor e 1 contra - o Projeto Porto Maravilha, uma ampla série de ações implementadas através de uma Parceria Público-Privada (PPP) com o intuito de criação de valor naquele espaço. Um projeto que atraiu a instalação de sedes financeiras de grandes corporações e ergueu uma outra arquitetura, onde se fortalece a economia de serviços e eventos, que se corresponde com o ideário neoliberal e com a economia da experiência.

Os territórios são investigados pelas sonoridades que os atravessam e os agenciamentos aí produzidos. Como as manifestações sonoras colaboram para

demarcação de territórios ou mesmo como instrumento de espetacularização da cidade? A cidade virou cenário (ou mercadoria), um território flexível recriado também pelas sonoridades, e o porto do Rio é exemplar dessa premissa. Flexível, porque o som também pode alterar ambiências e funcionalidades do território.

O som é um fenômeno que nos permite sentir as dinâmicas de um lugar (THÉBERGE, 2005; SCHAFER, 1994; LABELLE, 2010). As sonoridades refletem ainda um conjunto dos costumes e hábitos dos praticantes do espaço (CERTEAU, 1996), formando um *ethos* sonoro de uma determinada coletividade, época ou região.

Seguindo os fluxos sonoros e as mudanças no ambiente acústico, interessa para esse trabalho pensar sobre as sociabilidades estabelecidas e a apropriação do espaço comum. Seria então uma cartografia sonora da mudança, posto que observa-se um processo em curso na produção desse mapa parcial.

No ambiente urbano, os sons são frequentemente relacionados com a poluição sonora. Esse trabalho busca mostrar que a investigação do ambiente urbano através do sonoro é capaz de desvelar tensões e questões de caráter social, cultural e político bem como relações de poder em territórios da cidade. As formas sonoras são tomadas como dados da vida na cidade, não apenas em seu sentido quantitativo através da medição em decíbeis, mas especialmente em seu caráter sensível.

Numa de nossas conversas, Bartholo construiu a metáfora da *Matrioska às avessas*. Desafiando a Física, isso acontece quando se tira a boneca maior da menor. É o caso de várias pesquisas etnográficas, por exemplo, que ao estudar um fenômeno específico conseguem acessar acontecimentos mais amplos. O som, esse elemento específico ou “menor”, também pode abrir a *Matrioska* maior: através do som, se percebem coisas para além do som. Ao se fazer um trabalho por meio do som, estamos operando com a escuta. Entram em cena tanto a escuta do território como a escuta dos sujeitos sobre o território, estruturando um trabalho que dialoga com subjetividades e pouco afeito a diagnósticos totalizantes.

Espaços são criados pelo som, relações de poder se refletem no espectro sonoro na forma como os espaços públicos são apropriados, no planejamento urbano e nas forças que são privilegiadas em determinados territórios. O som está entre os mais significantes e menos discutidos aspectos do espaço público no ambiente urbano (HOSOKAWA, 1984; KANG & SCHULTE-FORTKAMP, 2016). Ainda que na arte e no meio acadêmico o universo sonoro seja objeto de inúmeras pesquisas e experiências, os planejadores urbanos como engenheiros e arquitetos continuam a

desenhar a cidade enfatizando o aspecto visual ou para facilitar o trânsito. O som tende a ser encarado como um subproduto das atividades cotidianas ou como algo a ser combatido pelas políticas de redução da poluição sonora, isso quando funcionam. É o som como sinônimo de decibel, informação quantitativa.

Esse trabalho aposta na potência do som em sua dimensão epistemológica e estética.

O cotidiano urbano é produzido, é uma paisagem cultural. Sonoridades são capazes de gerar afetos profundos. Uma pergunta de fundo poderia ser: o que os sons fazem de nossa vida? De que forma as características sonoras influenciam a função do espaço?

Novas ecologias sonoras aparecem no compasso de transformação da zona portuária em área de lazer e entretenimento. Esse trabalho observa a vida social que se desenrola nas ruas, com seus frequentadores, dinâmicas e sonoridades. Pelo som, perseguimos usos e contra-usos (LEITE, 2007) da região portuária. Argumenta-se que a vida acústica tanto é afetada como é usada para a criação desse polo espetacularizado da cidade. O ambiente acústico é expressão de sistemas ideológicos, tecnológicos e sociais.

Esse trabalho aborda o papel das sonoridades no espaço público como prática social de territorialização, produção e disputa do espaço. A pesquisa se desenvolveu no período de agosto de 2014 a outubro de 2016.

Com base nessas proposições, esse estudo:

- formula uma discussão teórica sobre ideias e autores que relacionam som e território;
- investiga como eventos sonoros concorrem para os processos de reurbanização da região portuária do Rio de Janeiro bem como podem ser instrumentos de contra-uso do espaço;
- desenvolve o conceito de escuta cartográfica (HOLANDA, 2016) e
- produz o mapa sonoro sons do porto (www.sonsdoporto.com), disponível *online*, como estratégia de construir uma cartografia do som pelo som.

Alguns dos capítulos são textos ampliados de artigos e resumos publicados em periódicos e congressos nacionais e internacionais. Os dois primeiros capítulos tem um caráter mais teórico, enquanto que os subsequentes se relacionam com a empiria: a

elaboração do mapa sonoro (cap. III), as medições de Nível de Pressão Sonora (cap.IV) e o diálogo teórico com as sonoridades cartografadas (cap.V). Busquei fazer com que cada capítulo fosse uma peça independente, sem necessariamente serem encaminhados como uma sucessão, no entanto, entre os capítulos há autoreferências que dão sentido a esse trabalho como um todo.

O capítulo I caminha no terreno de estudos sobre o som e o espaço, formulando uma discussão partindo do conceito de paisagem sonora (SCHAFER, 1977), passando pela abordagem de efeitos sonoros (AUGOYARD & TORGUE, 2005), antropologia do som e acustemologia, desenvolvidas por Steven Feld (2012, 2015). Ainda que o trabalho de Schafer tenha aberto possibilidades de estudo sobre um registro sensorial até então negligenciado – o som - a base epistemológica do conceito de paisagem sonora se mostra insuficiente para investigação situada e relacional de ambientes acústicos no espaço urbano. Daí que se defende uma acustemologia urbana fazendo da escuta e das histórias de escuta uma forma de conhecimento.

No capítulo II, o objetivo é expor métodos, fundamentos e ações desenvolvidas para produzir uma escuta do lugar, baseadas na cartografia de Deleuze & Guattari (1995, 1997), em modos de fazer da arte sonora com inspiração em artistas e pesquisadores como Hildergard Westerkamp, coletivo Ultra-Red e o centro de estudos CRESSON.

No terceiro capítulo, faço uma narrativa da produção do mapa sonoro *Sons do porto* (www.sonsdoporto.com) bem como elaboro uma análise dessa mídia traçando seus usos e fazendo relações com o campo das narrativas interativas. O quarto capítulo é o relato do procedimento de medição da intensidade dos eventos sonoros (Nível de Pressão Sonora) na região estudada com a intenção de ser pensar sobre sonoridades no meio urbano não apenas como ruídos a serem combatidos, mas como elementos que carregam significados culturais. O quinto e último capítulo contextualiza aspectos históricos, sociais e econômicos da região. Tomando a escuta *do* lugar e a escuta dos sujeitos *sobre* o lugar como forma de conhecimento do vivido, busca-se investigar as interações nesses espaços públicos no contexto de implementação do Projeto Porto Maravilha. Esse capítulo sonda o campo ou, em outras palavras, é como se perguntasse: o que está acontecendo ali? É um capítulo que busca cartografar os fluxos sonoros e afetos que as sonoridades despertam.

Esse trabalho se realiza entre disciplinas navegando entre comunicação, ecologia acústica, geofilosofia, arte sonora e *sound studies*. Interessa-me circular e bordar arranjos transitórios. Fiz uso de vários autores e teorias, por que não há mesmo um pensamento que sirva para tudo.

Exploro o que pode ser aprendido sobre um lugar quando o escutamos levando em conta o espaço construído e as práticas sociais. Não se trata de reduzir um lugar a seu aspecto sonoro, mas de aprender sobre o lugar partindo da perspectiva da escuta.

É um trabalho que preza pela cultura auditiva.

Yi-Fu Tuan (1983) diz que a dependência visual do ser humano para organizar o espaço não tem igual, porém o som aumenta nossa consciência incluindo áreas que não podem ser vistas (1983). “E o mais importante: o som dramatiza a experiência espacial” (TUAN, 1983, p.18). E mesmo se privilegiamos o olho, não há como duvidar que estamos mais vulneráveis ao que ouvimos. Os ouvidos não se fecham.

Com esse trabalho, espero contribuir para a reflexão sobre como a dimensão sônica da cidade influencia nossa formação como indivíduos e levar a atenção para uma capacidade humana que parece inspirar cuidados: a escuta.

Capítulo Um

O som e o lugar

“Durante vinte e cinco séculos, o conhecimento ocidental tenta ver o mundo. Ainda não compreendeu que o mundo não se vê, se ouve. Não se lê, se escuta”
(Jacques Attali, Ruídos, 1995)

Essa pesquisa fala sobre sons e apropriações do espaço urbano. Sons que compõem a trilha da vida cotidiana de quem vive na cidade. O local da pesquisa empírica é a região portuária do Rio de Janeiro, que durante todo tempo dessa escrita, passa por uma imensa e veloz transformação estrutural e arquitetônica por conta da implementação do Projeto Porto Maravilha. Portanto, é um trabalho sobre um espaço em transição, um processo.

Nesse capítulo, abordo autores que realizaram estudos sobre o som e o espaço, tomando como ponto de partida o conceito de paisagem sonora (SCHAFER, 1977; 2011), passando pela abordagem de efeitos sonoros (AUGOYARD & TORQUE, 2005) e a antropologia do som e acustemologia, desenvolvidas por Steven Feld (2012; 1996; 2015) e Feld & Brenneis (2004).

A passagem por essas concepções não significa, no entanto, uma filiação integral a uma perspectiva ou outra. Nenhuma delas é capaz de dizer tudo, mas cada uma oferece recursos originais para articular conhecimento através do som. Nesse texto, apresento críticas a alguns parâmetros e fundamentos do trabalho pioneiro de Schafer (1977), trazendo também autores que contribuiram ou que se contrapõem ao conceito de paisagem sonora.

A acustemologia (FELD, 2012; 1996; 2015) investiga os saberes adquiridos ou como os saberes se tornam conhecidos, através do som e da escuta. Feld define acustemologia como um caminho sonoro de conhecer um lugar, tomando o som e escuta como um saber em ação: um saber *com* e *através* do audível (FELD, 1996, 2015). Um modo de conhecer que inclui a escuta dos sujeitos do lugar através de suas lembranças sonoras: “ouvir histórias de escuta é uma abordagem metodológica para fazer conexões entre acústica e epistemologia” (FELD, 2015, p.93). Tanto o som como a memória sobre esses sons são formas de construir um saber sobre um lugar e uma sociedade.

Percorrendo teorias que refletiram sobre o som e o lugar, sinalizo para a importância das sonoridades para conhecimento e produção do espaço, propondo uma acustemologia urbana como forma de investigação de aspectos políticos e culturais de espaços das cidades.

1.1 Paisagem sonora

A ideia de que o ambiente acústico poderia se tornar um campo de pesquisa começou a ser considerada com a realização do projeto Paisagem Sonora Mundial (The World Soundscape Project - WSP), liderado por Schafer, no final dos anos 60, no departamento de Estudos da Comunicação da Universidade Simon Fraser, Vancouver, Canadá.

A palavra Soundscape foi um neologismo introduzido por Schafer com a junção das palavras *Sound* e *Landscape* – *Soundscape* - que vem sendo traduzido como “paisagem sonora” nos países latinos. A paisagem sonora, segundo Schafer, seria então qualquer campo de estudo acústico. “Podemos nos referir a uma composição musical, a um programa de rádio ou mesmo a um ambiente acústico como paisagens sonoras” (SCHAFER, 2011, pp. 23 e 366).

Inicialmente o World Soundscape Project (WSP) tinha como preocupação analisar o ambiente acústico a sua volta e registrar sons das regiões estudadas criando um catálogo dos sons característicos de cada região. Esse grande projeto produziu mais de 300 fitas analógicas feitas com um gravador estéreo Nagra - o primeiro gravador portátil de fato -, e resultou em várias publicações como *The Vancouver Soundscape*; *Dictionary of Acoustic Ecology*; *Five Village Sandscape* e *European Sound Diary*.

Em 1977, oito anos após o início do grupo de estudos, Murray Schafer escreve a obra de referência para os estudos de paisagem sonora, o livro *The Tuning of the World*, traduzido em português pela professora Marisa Fonterrada, cujo subtítulo é bastante assertivo: ‘uma exploração pioneira pela história e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora’. Essa obra, que sintetiza as ideias e resultados do World Soundscape Project, abriu conexões a respeito do som e ambiente nas mais diferentes áreas. Entender o ambiente acústico apenas como um problema de redução de ruídos seria reduzir a dimensão semântica, cultural e emocional das sonoridades.

O *World Soundscape Project* se originou inclusive pela insatisfação de Schafer com a abordagem sempre negativa do ambiente sonoro como ruídos a serem combatidos. Junto a isso, ele também era avesso à rápida mudança na paisagem sonora de Vancouver por conta do desenvolvimento urbano. Vancouver, aliás, foi a cidade onde as pesquisas sobre paisagem sonora começaram. Schafer e uma equipe de pesquisadores desenvolveram ações educativas sobre poluição do ambiente sonoro e o ruído, além de gravarem e catalogarem paisagens sonoras com foco na preservação das marcas sonoras (SCHAFER, 2011) de um lugar e de sons que estariam em extinção.

Após o *Vancouver Soundscape*, a equipe estendeu os estudos com mais dois grandes projetos, *Soundscapes of Canada* e *Five Village Soundscape*. No primeiro, dois membros da equipe, Peter Huse e Bruce Davis, viajaram pelo Canadá documentando mudanças na paisagem sonora e gravando sons em extinção em ambientes naturais. Esses registros sonoros foram a base do programa de rádio na CBC-FM chamado *Soundscapes of Canada*, que foi ao ar em 1974.

No *Five Village Soundscapes*, a partir de 1975, vários integrantes, incluindo Schafer, viajaram para Europa fazendo workshops e palestras em muitas cidades sobre aspectos teóricos da paisagem sonora. Eles também fizeram análises e registros em cinco cidades europeias: Skruv, na Suécia; Bissingen, na Alemanha; Cembra, na Itália; Lesconil, na França, e Dollar, na Escócia. O foco eram áreas rurais e paisagens sonoras ainda preservadas em seu aspecto natural. O impacto do World Sound Project sobre a comunidade interessada em estudos sonoros foi intenso fazendo crescer o número de grupos de diferentes países dedicados a projetos inspirados nos esforços de Schafer e sua equipe.

Apesar de o termo *soundscape* ser frequentemente atribuído a Schafer, essa palavra já apareceu em 1967 na dissertação de Mestrado *The Sonic Environment of Cities*¹, do arquiteto norte-americano Michael Southworth, na área de Planejamento Urbano (City Planning) no *Massachusetts Institute of Technology* (MIT). Tendo como campo empírico o centro de Boston, seu objetivo era investigar possibilidades e a relevância do desenho sonoro para as cidades além de analisar as mudanças na paisagem sonora ao longo do tempo e desenvolver técnicas experimentais para analisar

¹ Disponível em <https://dspace.mit.edu/handle/1721.1/102214#files-area>, acesso em Maio de 2016

a paisagem sonora (SOUTHWORTH, 1967). Southworth foi aluno de Kevin Lynch, autor do influente *The Image of the City* (1960).

Foi em 1969 que Schafer lançou o primeiro livro sobre a paisagem sonora, *The New Soundscape* (1969), que mais tarde se transformou num dos capítulos do *The thinking ear* (1986), publicado no Brasil como *O ouvido pensante* (1992), também com tradução de Marisa Fonterrada, que se tornou divulgadora de suas ideias no Brasil.

1.1.1 Elementos da paisagem sonora

Na década de 1970 Schafer, através do Projeto Paisagem Sonora Mundial, documentou mudanças no ambiente acústico em diferentes culturas. Sua abordagem do conceito de paisagem sonora refletia seu engajamento com os movimentos ambientais da década de 1970, e ele fez questão de enfatizar sua preocupação de base ecológica criticando a natureza 'poluída' da paisagem sonora da época. O Projeto Paisagem Sonora Mundial tem uma forte marca educativa e ecológica, dando atenção aos sons que surgiram e também a aqueles que poderiam ser extintos, devido à urbanização.

Para Schafer (2011), a paisagem sonora seria composta essencialmente de três elementos: *sons fundamentais, sinais e marcas sonoras*. Os sons fundamentais de uma paisagem são os sons criados por sua geografia, clima, recursos materiais e naturais disponíveis e fontes de energia. Podem ser provocados, por exemplo, pela água, vento, planícies e animais. Para Schafer, esses sons podem ter se imprimido tão profundamente nas pessoas que a vida sem eles seria sentida como um empobrecimento. Seria, por exemplo, o som do mar para quem mora perto da praia, ou do vento para quem vive em áreas de montanha. Segundo Schafer, raramente esses sons são ouvidos conscientemente pelos que vivem no meio deles, “pois são o fundo contra o qual as figuras dos sinais se tornam evidentes” (SCHAFER, 2011, p. 94). Eles só são notados quando desaparecem.

Os sinais são sons destacados, ouvidos conscientemente. São sons que muitas vezes precisam ser ouvidos porque são recursos de avisos acústicos, como sinos, apitos, buzinas e sirenes. Numa comunidade cristã, diz Schafer, um sinal sonoro bastante significativo é o sino da igreja. Corbin (1998) diz que o impacto emocional dos sinos ajudou a criar uma identidade territorial em pequenas cidades. A trompa de

caça, apitos de trem ou navio também são considerados como sinais sonoros por Schafer (2011).

O termo marca sonora “se refere a um som da comunidade que seja único ou que possua determinadas qualidades que o tornem especialmente significativo ou notado pelo povo daquele lugar” (SCHAFER, 2011, p.27). O sino da igreja também podem ser uma marca sonora de um lugar como também os sons de suas manifestações artísticas. Uma vez identificada a marca sonora, Schafer diz que é necessário protegê-la porquê as marcas sonoras tornam única a vida acústica da comunidade.

1.1.2. Cruzada contra o ruído

“O silêncio é a arma definitiva do poder”
Charles De Gaulle

Em a Afinação do Mundo, Schafer propõe criar uma interdisciplina chamada “Projeto Acústico” com a qual músicos, engenheiros acústicos, psicólogos, sociólogos e outros profissionais estudariam em conjunto a paisagem sonora a fim de buscar sua “melhoria” (SCHAFER, 2011). Ele se perguntava se a paisagem sonora mundial deveria “ser uma composição indeterminada, sobre a qual não temos controle” ou se “seremos nós, seus compositores executantes, encarregados de dar-lhe forma e beleza?” (SCHAFER, 2011, p.19).

Talvez pela forma que foi posto, tal questionamento ganha um tom panfletário e mesmo ingênuo. Seria factível uma intervenção desse porte? E mesmo que fosse, a ideia, do jeito que é apresentada, inadvertidamente, carrega um tom controlador. O som das cidades reflete as relações sociais, arquitetura, temporalidades do espaço e modelos de desenvolvimento urbano. Por outro lado, a ideia de Schafer de interferir na paisagem sonora não é absurda. Há que se pensar no direito de escuta – sobre o queremos ou não escutar – porém, há que se pensar em como realizar intervenções.

Possivelmente graças ao trabalho de Schafer, começam a surgir debates sobre como intervir no ambiente acústico urbano. O artigo “*Ten questions on the soundscapes of the built environment*” (KANG et al., 2016), que reúne 13 autores da área de Arquitetura, Acústica, Medicina Social, Desenho Industrial e da Sociedade para redução de ruído do Reino Unido, cita exemplos de intervenções na paisagem sonora. Embora ainda existam poucos projetos desse tipo, “a chave básica para o designer é colocar o ouvinte humano no centro do processo de audição e considerar a

percepção do som como uma medida” (KANG et al., 2016, não paginado). É preciso considerar os interesses sônicos, de acordo com a localização, atividades humanas e a cultura local. Outra recomendação é evitar sistemas ativos² preferindo outras estratégias para minimizar sons indesejáveis, como a criação de áreas verdes e o uso de instalações com água - como fontes, que possuem diferentes faixas de frequência, resultando em mascaramento de outros sons (KANG et al., 2016).

Nessa mesma direção de refletir sobre e traçar ações no ambiente acústico, Cobussen (2016) defende ainda que artistas devem participar do processo de design da paisagem sonora e de tomada de decisão junto com arquitetos, engenheiros e outros planejadores urbanos.

“Primeiro, porque a cidade é mais do que apenas um lugar onde os imperativos funcionalistas devem prevalecer; também deve ser um lugar para novas expressões criativas e experiências. E, em segundo lugar, porque é tempo de reconhecer que a saúde social e o bem-estar também dependem das atmosferas sonoras dos espaços urbanos públicos” (COBUSSEN, 2016, p.10).

Schafer também defende que a “melhora” do desenho acústico do mundo só será possível se redescobirmos o silêncio como um estado positivo da vida. Um mundo silencioso, será possível? Se acompanhamos John Cage, sabemos que não. “Não há coisa tal como o silêncio”³ (CAGE, 1961; p.51). Mesmo dentro de uma câmara anecóica⁴, Cage escutou os sons do seu sistema nervoso e da circulação sanguínea. Uma de suas peças mais conhecidas - 4'33”⁵ - composta em 1952 questiona o silêncio. Durante o período determinado no título, os músicos não tocam nada, apenas seguem a partitura diante do instrumento. Mas não há silêncio, os sons da obra vem do ambiente onde a peça é apresentada. “Em qualquer lugar que estejamos, o que ouvimos, na maior parte, é ruído”, ressalta Cage (1961, p.3).

Attali (1995) percebe o ruído como um sinal de vitalidade e argumenta que devemos aprender a entender uma sociedade mais por seus ruídos, arte e suas festas do que por suas estatísticas.

² Um exemplo de sistema ativo é adição de sons no ambiente por meio de altofalantes

³ Tradução livre de “There’s no such thing as silence”, no livro *Silence*, 1961, p.51.

⁴ Câmara anecóica é uma sala projetada para conter reflexões de ondas sonoras.

⁵ Versão com maestro Lawrence Foster e a BBC Symphony Orchestra:
<https://www.youtube.com/watch?v=BnOllsZOH70>

“Nossa ciência sempre quis monitorar, contar, abstrair e castrar sentidos, esquecendo que a vida é barulhenta e que só a morte é silenciosa (...) Nada de essencial acontece onde o ruído não esteja presente” (ATTALI, 1995, p. 11).

Há sempre tensões em relação ao que é considerado barulho, aqueles sons que sentimos como indesejáveis. O ruído, por sua vez, também é uma construção cultural. Wisnik, na obra *Som e Sentido* (1989), onde ele constroi uma história da música desgarrada da tradição eurocêntrica, argumenta que a história da música é uma longa conversa entre o som e ruído. O ruído é elemento de inovação da linguagem musical como também é uma presença constante na ecologia sonora das metrópoles. “Som e ruído não se opoem na natureza: trata-se de um *continuum*, uma passagem gradativa que as culturas vão administrar” (WISNIK, 1989, p.30). O ruído é ainda um índice do habitat moderno, criando paisagens sonoras nas quais é elemento integrante incontornável, impregnando as texturas musicais (WISNIK, 1989).

O ruído não é necessariamente um som intenso, embora muitas vezes o seja, mas um som que exclui os outros (VOEGELIN, 2010). Ruído pode ser também a “música dos outros” que faz com que “o meu espaço diminua à medida que o prazer do meu próprio ambiente desaparece” (VOEGELIN, 2010, p.44).

Estabelecer o que é ruído ou não seria então muito mais uma questão de escuta.

Tomando emprestada a noção de ruído da Teoria da Informação, ruído é uma interferência, um som que desorganiza outro, sendo assim uma categoria muito mais relacional do que natural. Na arte, o ruído pode ser um elemento estético, desorganizador de códigos canônicos e provocador de novas linguagens.

Mesmo o silêncio não pode ser tomado como sinônimo de ambiente saudável. O silêncio ou o ato de silenciar podem ser uma forma de violência. Há gritos abafados. Há sons que foram calados e domesticados, em função da ordem social, de mecanismos de controle e jogos de poder (LABELLE, 2010). A violência acústica acontece não só por conta de sons abusivos como ele sugere, mas também se faz presente no som contido, impedido de seguir seu curso, no som que implode. O silêncio nem sempre é sinal de conciliação, mas também do medo, do conflito asfíxiado e da exclusão.

1.1.2 Esquizofonia e os ambientes de baixa e alta fidelidade

Os conceitos de esquizofonia e sons hi-fi (high fidelity) ou lo-fi (low fidelity) de Schafer soam também como críticas ao ambiente urbano. O termo “esquizofonia” vem do prefixo grego *schizo* (cortar, separar) e da palavra grega *phone* (som/voz). Seria a separação do som original e sua transmissão ou reprodução eletroacústica, possível pelo desenvolvimento das tecnologias de reprodução sonora. Esquizofonia é termo para indicar que o som está deslocado de seu contexto original.

Quase em tom de lamento, Schafer comenta que “no princípio todos os sons eram originais” (SCHAFER, 2011, p. 133), pois estavam ligados aos mecanismos que os produziam. São conceitos que carregam uma certa fobia às máquinas e um tom moralista (OBICI, 2006) comparando os sons do mundo urbano e do mundo natural, implicitamente demonizando os primeiros, como se só na natureza encontrássemos os sons sublimes que precisam ser resgatados.

Schafer assumidamente quis que o termo *esquizofonia* soasse como uma palavra nervosa. Esse termo coloca a reprodução sonora quase como uma aberração, assumindo que apenas a interação face a face teria qualidade (STERNE, 2003), como se o corpo não dialogasse com objetos. Além disso, quanto de conhecimento foi e é difundido graças às tecnologias de reprodução sonora? Quantos artistas só conhecemos por discos e cds, ou mesmo pelo rádio? Voltaremos então ao começo do século XIX, quando a música era experienciada apenas em performances ao vivo? O fonógrafo só surgiu no fim do século XIX e era privilégio de poucos.

Pierre Schaeffer, criador da música concreta, trabalhou com a ideia de som acusmático, tomada de empréstimo do filósofo Pitágoras referindo-se ao som cuja causa é invisível ou desconhecida. É o som que ouvimos sem saber de onde provem. Pierre Schaeffer pensava no som gravado como objeto sonoro, uma entidade independente de sua origem acústica. Heikki Uimonen (2005, p.63) definiu como *Transphonia* (transfonia) “a reprodução e relocação de sons na forma mecânica, eletroacústica ou digital.” O termo se aplica ao som que é transferido de um local para outro, ou o som que é gravado em um local e, em seguida, misturado com o som do meio ambiente que prevalece.

Os conceitos de Pierre Schaeffer e de Uimonen possuem muito em comum com o de Murray Schafer, mas apresentam um sentido mais neutro e focado no processo, enquanto que o termo esquizofonia aponta para um julgamento de valores e para a

agenda anti-ruído, inerente ao Projeto Paisagem Sonora Mundial, liderado por Schafer (Leadley, 2015).

Na ideia de *hi fi/low fi*, Schafer fala de ambientes onde os sons podem ser ouvidos com clareza ou não. No ambiente low-fi (baixa fidelidade), os sons se amontoam, não há definição, é como uma orquestra embolada. No hi-fi (alta fidelidade), os sons não são mascarados, seria simples distinguir cada um deles. Ele diz que o ambiente urbano é low-fi, pois não conseguiríamos entendê-los com definição, devido a grande quantidade de sons de fundo. Mais uma vez, ele compara o ambiente da cidade e do campo, com total preferência ao segundo. Esses conceitos são problemáticos também porque eles encaram o corpo e a experiência humana como fora da história (STERNE, 2003). É como dizer também que toda vida moderna é enervante, desorientadora, e que apenas as coisas não mediadas ou fragmentadas pela tecnologia pudessem nos dar alguma paz.

1.2 Atualizações do termo Paisagem Sonora

Há um lado messiânico e conservador no trabalho pioneiro de Schafer, talvez pelo viés ambientalista de seu pensamento nos anos 60 e 70. No entanto, não há como negar que ainda é influente e criou fundamentos da Ecologia Acústica e construiu pontes para inúmeros trabalhos relacionados ao som sob de perspectivas diversas. Junto a outros estudiosos, seu trabalho ajudou a firmar a área de *Sound Studies*, um campo emergente e interdisciplinar nascido no meio acadêmico anglo-saxão a partir dos anos de 1970, que abriga estudos sobre a produção material e o consumo da música bem como a escuta e a discussão sobre som, silêncio e ruído em diversos contextos e sociedades (PINCH & BIJSTERVELD, 2004).

Para o campo de *sound studies*, o som – musical ou não - é tomado como objeto de estudo de forma interdisciplinar dialogando com estudos de musicologia, comunicação, filosofia, antropologia, sociologia, tecnologia, história da mídia e ciências naturais. Como afirma Sterne (2003), é vasta a literatura sobre história e filosofia do som, mas que continua conceitualmente fragmentada.

Os estudos de Schafer também fundaram o campo da Ecologia Acústica, campo que se preocupa com a relação entre a paisagem sonora, o ouvinte e o ambiente, e como a natureza dessa relação estabelece o caráter da paisagem sonora (WESTERKAMP, 2000). O termo surgiu em 1978 com a publicação do *Handbook for*

Acoustic Ecology, editado por Barry Truax, que participou junto com Westerkamp do Projeto Paisagem Sonora Mundial.

Truax (2001) adiciona uma variável importante à definição de Schafer: a percepção. Truax prefere o termo ‘comunicação acústica’ porque este descreveria os fenômenos relacionados com o mundo do som numa perspectiva humana. Em *Acoustic Communication* (2001), ele busca construir um modelo de análise e discutir o fenômeno acústico considerando “o comportamento entrelaçado do som, do ouvinte e do ambiente como um sistema de relações, não como entidades isoladas” (TRUAX, 2001, p.xviii). Truax (2001) propõe ao campo da Acústica uma abordagem em que o contexto seja levado em consideração, além da parte física que envolve a projeção e a recepção sonora. Nesse sentido, o capítulo 4, que apresenta medições de Nível de Pressão Sonora, argumenta que a discussão sobre o som deve levar em conta aspectos culturais e sociais, ou seja, o contexto.

O ambiente sonoro como caracterizado por Truax refere-se a como indivíduos de determinada cultura percebem e respondem a sons do ambiente (TRUAX, 2001). A paisagem sonora não seria apenas “qualquer porção do ambiente sonoro tomado como um campo de estudos” (SCHAFER, 2011), mas o ambiente sonoro com “ênfase na forma como é percebido e compreendido pelo indivíduo ou por uma sociedade” (TRUAX, 2001). A comunicação acústica então incluiria as relações comunais e pessoais.

A historiadora Emily Thompson (2002) define a paisagem sonora como “uma paisagem auditiva ou auditiva. Simultaneamente, um ambiente físico e uma forma de perceber esse ambiente; É um mundo e uma cultura construídos para dar sentido a esse mundo” (2002, p.1). Emily Thompson usa o conceito de paisagem sonora para organizar sua história sobre acústica arquitetônica, mas não faz uso da epistemologia ou métodos de Schafer.

Inspirado na concepção de ritmáanse de Henri Lefebvre, Steve Goodman (2010) pensa a dimensão sônica como um conjunto de entidades (humanas ou não) que afetam umas às outras. Goodman sugere o estudo do som ao nível das frequências sonoras, pois o som afeta pessoas e coletivos através de sua força vibracional. Humanos e não humanos são entendidos como *entidades* que potencialmente interagem umas com as outras, afetando-as através da dimensão sônica. Mesmo as frequências não audíveis interferem no espaço e “na produção de tonalidades afetivas”

(SANTOS, 2015, p.61). Goodman discorda da abordagem um tanto maniqueísta de Schafer em dividir aqueles que seriam os sons puros da natureza e os ruídos das cidades modernas. Além disso, ainda para Goodman, o apanhado teórico de Schafer tenderia para uma objetificação do som, e não como uma matéria relacional. Tampouco o antropocentrismo seria o bastante para entendimento das políticas acústicas. Para Goodman (2012), o som existe como afeto entre entidades, humanas ou não (SANTOS, 2015).

Para a reflexão da cidade pós-fordista – cidade pós-industrial, que se contrapõe à sociedade disciplinar-fabril e onde ganha mais espaço o trabalho imaterial -, La Barre (2014) propõe uma transição do conceito de *paisagem sonora* (SCHAFER, 2011) para o de *território sonoro*. La Barre argumenta que os espaços contemporâneos da cidade pós-fordista são cada vez mais inteligentes e flexíveis, onde a “encenação sonora intencional” substitui progressivamente a ecologia acústica natural das paisagens sonoras schaferianas (LA BARRE, 2014). Na cidade pós-fordista, e mais uma vez a região portuária do Rio de Janeiro nos serve de exemplo, o espaço precisa ser dinâmico para estimular a circulação de pessoas.

De toda forma e apesar das críticas, o pioneirismo das ideias de Schafer embasaram uma pedagogia de conscientização sonora e ajudaram na formação de um pensamento crítico sobre o que escutamos no sentido estético, cultural, semântico e acústico.

A paisagem sonora foi definida pela *International Organization for Standardization* (ISO) como "o ambiente acústico como percebido ou experimentado ou compreendido por uma pessoa ou pessoas em um contexto" (International Organization for Standardization, 2014). A *paisagem sonora* se difere do *ambiente acústico*, já que o primeiro se refere a uma construção perceptiva, e o último a um fenômeno físico, embora ambos sejam afetados pelo contexto. O contexto é o lugar físico onde o ambiente acústico existe.

Ainda de acordo com a definição ISO, o contexto "inclui as inter-relações entre a pessoa e o local, no espaço e no tempo [...] e pode influenciar a paisagem sonora através de (1) a sensação auditiva, (2) a interpretação da sensação auditiva e (3) as respostas ao ambiente acústico".

No entanto, como diz Sterne (2013), o conceito de paisagem sonora é um dos mais férteis e ubíquos no estudo acadêmico do som. Desde que surgiu como uma

tentativa de representar o espaço sonoro, o termo paisagem sonora foi se modificando e ganhando outros elementos. Hoje, ele é usado para designar os mais variados produtos e atividades, tais como um campo de estudo, livros, trabalhos artísticos, composições musicais, etc. Concordando com Sterne, paisagem sonora é ainda um conceito que não possui uma definição simples, coerente e universal acordada por praticantes e pesquisadores. “Tal qual o conceito de ‘vida’ para biólogos, a paisagem sonora é uma ideia polimorfa e intensamente produtiva” (STERNE, 2013, p.183).

1.3 Efeitos sonoros

Outra referência importante dos estudos relacionados ao campo sensório do ambiente urbano são os trabalhos realizados pelo *Centre de Recherche Sur L'espace Sonore et L'environnement Urbain* (CRESSON), instalado na Escola Nacional de Arquitetura de Grenoble, na França. Fundado em 1979, o Centro vem desenvolvendo estudos sobre os fenômenos sonoros no espaço urbano conjugando características físicas do tecido urbano com a consciência perceptiva de seus habitantes e usuários (AUGOYARD & TORGUE, 2005).

Uma característica básica dos trabalhos do CRESSON é não reduzir a riqueza do som do mundo à ideia de ruído problemático e incomôdo, mas considerando que o fenômeno sonoro toma forma no espaço e em relação ao outro. Mesmo instalado na escola de Arquitetura, onde estudos sobre o som se relacionam diretamente com o da Acústica, o CRESSON assume que não só os parâmetros físicos do evento sonoro devem ser considerados, mas também os aspectos culturais e da percepção. Ou seja, o estudo das características do som em um espaço público refere-se também ao estudo de suas interações com as práticas e representações sociais do espaço (KYTO, REMY, & UIMONEN, 2012).

Nos anos 70, Augoyard escreveu *Step by Step* (2007), interessado no ato pedestre de caminhar. Segundo ele, esses movimentos podiam ser interpretados como criativos, transgressivos ou simplesmente traços representativos do desenho urbano e da vida cotidiana. Ele enumera esses gestos através das “figuras de caminhada” que sintetiza uma retórica dos passeios diários com o ambiente construído, o contexto social e a história individual do caminhante (PAQUETTE, 2013).

Após 15 anos, essas figuras de caminhada inspiraram outras análises das interações urbanas por pesquisadores do CRESSON, especialmente em relação ao

som. Em *Sonic Experience: a guide to everyday sounds*⁶ (2006), Augoyard e Torgue se focam nos *efeitos* dos sons sobre os ouvintes. Eles criam o termo *efeito sonoro*, para analisar a experiência acústica em espaços urbanos. O livro define e examina 66 efeitos menores além de 16 efeitos maiores, partindo de conhecimentos de diversas disciplinas como sociologia, psicologia, arquitetura, estudos urbanos, comunicação, música e estética. Eles argumentam que tão logo um som é percebido, ele é inseparável de um efeito, mesmo que sutil tanto no indivíduo como ambiente (AUGOYARD & TORGUE, 2006). Os efeitos sonoros podem ser de natureza motora, psíquica, composicional, semântica, entre outras.

O som não é experimentado de forma isolada, mas sinestesticamente. Um som pode gerar uma imagem que desperta uma lembrança que traz uma sensação que aciona um gesto. Tudo acontecendo de maneira peculiar e não-ordenada a cada indivíduo.

Para Merleau-Ponty, a percepção sinestésica é a regra, e “se não percebemos isso, é porque o saber científico desloca a experiência e porque desaprendemos a ver, a ouvir e, em geral, a sentir, para deduzir de nossa organização corporal e do mundo tal como o concebe o físico aquilo que devemos ver, ouvir e sentir” (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 308)

Escuta-se com o corpo todo, não só com ouvidos, porém não é possível estabelecer uma abordagem universal para a escuta, pois cada indivíduo, grupo ou cultura escuta à sua própria maneira. Augoyard e Torgue (2011) criticam o esquema de estímulo-resposta que organiza a maioria dos estudos em Acústica e consideram a experiência como uma dimensão essencial no processo de escuta. A percepção sonora é analisada de uma perspectiva vibracional, pois, segundo os autores, o som, ao existir fisicamente, coloca em vibração um espaço definido.

Para análise dos sons urbanos, Augoyard e Torgue (2006) buscaram um meio termo entre a ideia de *objeto sonoro* de Pierre Schaeffer e de *paisagem sonora* de Murray Schafer. Para eles, as categorias fixas do objeto sonoro, como unidade audível elementar, e a paisagem sonora, como categoria macro-descritiva do ambiente acústico, são inadequadas. O conceito de objeto sonoro, mesmo sendo uma ferramenta essencial para fins educativos e para a atividade de desenho de som, dificilmente pode ser usado para descrição e análise dos sons urbanos. O *objeto sonoro* é o próprio som,

⁶ Publicado originalmente na França em 1995 com o título de *À l'écoute de l'environnement. Répertoire des effets sonores*.

pré-significante, que existe antes de qualquer categoria ou regime de significação linguísticos ou musicais. Sonoro é o perceptível, o musical é um juízo de valor atribuído ao som (OBICI, 2006).

O objeto sonoro é percebido por meio da escuta reduzida, onde importa buscar as características intrínsecas ao som (duração, timbre, altura, etc), e não informações sobre a fonte causadora desse som (OBICI, 2006). A melhor maneira de se entrar em contato com o objeto sonoro é quando *não* se tem o registro visual da fonte emissora, permitindo que a atenção se volte para o som. Pierre Schaeffer queria, assim, suplantar o condicionamento cultural em face do sonoro.

Pierre Schaeffer rendeu ao ouvido um lugar central na compreensão dos sons ao considera-lo como um aparato técnico, uma ferramenta de análise. Antes dele, a escuta tinha um lugar secundário dentro do domínio musical (OBICI, 2006). Baseado na redução fenomenológica de Husserl, Pierre Schaeffer, em seu *Tratado dos objetos musicais* (1966; 1977) elaborou o conceito de *escuta reduzida* para investigar a música eletroacústica, por meio da qual se percebe o *objeto sonoro*. Schaeffer rompe com classificações acadêmicas sobre barulho, som e música, fundando uma fenomenologia do audível (AUGOYARD & TORGUE, 2006).

Para Augoyard e Torgue (2006), o conceito de paisagem sonora parece muito amplo e desfocado, enquanto que o de objeto sonoro parece insuficiente para permitir o trabalho tanto na escala cotidiana ou dos espaços urbanos. Os dois conceitos predominantes para investigar o ambiente sonoro - *objeto sonoro* de Pierre Schaeffer e *paisagem sonora* de Murray Schafer - são ou muito específicos ou generalizantes, e falham em dar conta dos complexos mecanismos envolvidos na análise do ambiente sonoro (PAQUETTE, 2004).

Por analogia, para Augoyard e Torgue, o conceito de paisagem sonora corresponderia à estrutura total de um texto, enquanto que o objeto sonoro seria o primeiro nível de composição textual: as palavras e sintagmas. Eles buscavam instrumentos descritivos para trabalhar num nível intermediário. Seria necessário um código que definisse as configurações possíveis entre os três termos a serem considerados: fontes acústicas, espaço habitado e o par vinculado da percepção sonora e ação do som.

Eles defendem que o termo mais efetivo seria o de *efeito sonoro*, para descrever uma percepção particular como resultado de condições físicas específicas (natureza da fonte sonora, morfologia do ambiente, etc) e o contexto social e cultural. “Existe um

efeito para cada operação sonora” (AUGOYARD & TORGUE, 2006). No entanto, eles ponderam que o termo *efeito sonoro* não deve ser tomado como um conceito completo. Ao se focar no efeito sonoro, os autores também evitam uma abordagem moralista do som ou ruído.

O estudo das configurações físicas e perceptivas levou pesquisadores do CRESSON a pensar sob a temática de *ambiências*, fazendo o que Thibaud (2010) chama de uma etnografia sensorial do mundo urbano. A ambiência é definida como “o espaço-tempo experimentado pelos sentidos” (THIBAUD, 2010, p.9), levando em conta os efeitos sonoros, objetos, ambientes, por meio de investigação *in situ*. A análise da ambiência se foca nas tonalidades afetivas dos espaços urbanos e restitui o lugar dos sentidos na experiência comum dos espaços vividos pelos habitantes na cidade.

1.4 Steven Feld: da Antropologia do Som à Acustemologia

Quando ainda era aluno de Alan Merriam nos anos 70, Steven Feld propôs a ideia de uma *antropologia do som* fazendo um contraponto com o livro *The Anthropology of Music*, que seu professor havia publicado em 1964. Steven considerava que uma antropologia da música era etnocêntrica e insuficiente para analisar a diversidade sonora, por não estar aberta a perguntas sobre como escutar e ouvir, e por não analisar outras formas de expressão que estão entre linguagem e música. Feld criticava as limitações sonoras e culturais impostas pela noção ocidental de música (FELD & BRENNEIS, 2004).

“O primeiríssimo artigo que escrevi para ele [Merriam] em 1972 foi uma resposta ao seu livro; eu coloquei o nome de “Antropologia do Som”. Abria com duas questões retóricas: “que tal um antropologia do som? Que tal etnografias que são gravações?” [...] Eu tentei criticar as limitações, sônicas e culturais, impostas pela noção de ‘música’. E fiz um número de propostas do que eu suponho serem agora lidas como características dos anos 60, de modo que alguém pudesse produzir uma gravação editada em fita, [...] que seria uma experiência de estar em um lugar, incluindo, mas não limitando a música” (BRENNEIS & FELD, 2004, p. 463)⁷.

⁷(...)The very first paper I wrote for him in 1972 was a response to that book; I called it “The Anthropology of Sound”. It opened with two rhetorical questions: “What about an anthropology of sound? What about ethnographies that are tape recordings?” [...] I tried to critique the limitations, sonic and cultural, imposed by the notion of “music”. And made a number of what I suppose now read like very sixties proposals for how one could make an edited tape recording [...], that was a sonic experience of being in a place, including, but not limited to, “music”.

A antropologia do som estudaria as relações entre música, linguagem e os sons do meio ambiente, abordando o papel do som na vida de um grupo de pessoas (FELD, 2012; SILVA, 2015). Sua contribuição instiga a investigação de cotidianos aparentemente sem sentido, por meio de uma escuta atenta capaz de mergulhar em outras camadas de sentido.

“Não era à música, canto ou ao som instrumental que estava me referindo, mas ao jeito como as pessoas escutam”, diz Feld em entrevista para Rita de Cácia da Silva (2015). Ainda na mesma entrevista, prossegue Feld:

“Todos nós, seres humanos, sabemos muito do mundo que habitamos só o escutando. Isso não tem a ver com a música, tem a ver com a capacidade de escutar. O som é importante desse jeito, mas também porque tanto a linguagem como a música envolvem som” (SILVA, 2015).

Feld estava interessado em realizar um estudo do som como um sistema cultural (FELD, 2012). O livro que anuncia sua ideia de antropologia do som é o clássico *Sound and Sentiment*, publicado em 1982, fruto de sua pesquisa de doutorado junto ao povo Kaluli, em Bosavi, Papua Nova Guiné. No livro, Steven aborda a relação do povo Kaluli com os sons, a floresta e as emoções.

Da noção de antropologia do som, que buscava descolonizar alguns paradigmas da etnomusicologia, Feld cria um conceito para teorizar o som, e não apenas a música, como uma forma de conhecimento do mundo. Em 1992, ele cunha o termo *acoustemology* (acustemologia). A palavra vem da junção de *acoustics* (acústica) e *epistemology* (epistemologia). A *acustemologia* investiga os saberes adquiridos ou como os saberes se tornam conhecidos, através do som e da escuta. Feld propõe com a acustemologia que os sentidos, a emoção, as práticas corporais, os agenciamentos sociais estão conectados de algum modo com o som.

A acustemologia investiga o som e escuta como um saber em ação: um saber *com* e *através* do audível (FELD, 2015). Influenciado por discursos do campo da filosofia, sociologia e da antropologia, Feld situa esse estudo social do som e da escuta numa ontologia relacional. Perspectiva que se conecta com o conceito de cartografia (DELEUZE & GUATTARI, 1995) que permeia essa pesquisa. A acustemologia é situacional e explora o espaço mútuo do saber sonoro como polifônico, dialógico e transitório. A antropologia do som, segundo o próprio Feld, “parecia ser mais sobre

propagação do que a percepção; mais sobre a estrutura do que o processo” (FELD, 2015, p.14).

Feld é contemporâneo de Schafer, e tiveram bastante contato durante os anos 70 e 80. Quando Schafer lançou *The Tuning of World* (A afinação do mundo), em 1977, Feld estava voltando de suas pesquisas na Papua Nova Guiné, e logo começou a dar aulas de som e cinema na *Annenberg School of Communications*, no Sul da Califórnia (EUA).

Em 1983, Feld produziu junto com Mickey Hart, baterista do Grateful Dead, o CD *Voices of the Rainforest*, com registros sonoros de Bosavi, Papua Nova Guiné. Provavelmente, é um dos títulos da maior vendagem na história da *soundscape composition*. Desde 2002, Feld possui um selo, *Voxlox*, onde a produção audiovisual é central. Seu objetivo é misturar arte e antropologia como um meio de promover e ampliar diálogos (DA SILVA, 2015; FELD & BRENNEIS, 2004). Com a produtora audiovisual, Feld quer fazer uma antropologia do som pelo som, e não apenas pela escrita, linguagem tão cara à academia. Para ele, a fonografia e as técnicas de edição sonora deviam ser aprendidas por antropólogos e etnomusicólogos.

“Levamos a escrita profundamente a sério (...) Acho que vai levar um tempo considerável até que o uso mais sofisticado das tecnologias sonoras tomem lugar na prática etnográfica. Até lá, a antropologia do som continuará a ser basicamente sobre palavras” (FELD & BRENNEIS, 2004, p.471)

Feld (2015) rejeita o fato do projeto Paisagem Sonora Mundial associar a Ecologia Acústica com atividades de medição do ambiente sonoro em alta ou baixa fidelidade e a catalogação de lugares baseada no som. “A acustemologia não é um sistema de medição de dinâmicas de nichos acústicos nem um estudo do som como um indicador de como humanos vivem em seus ambientes”, contrapõe Feld (2015, p. 14). A abordagem acustemológica se concentra na escuta relacional, explica Feld. Acustemologia é sobre a experiência e agenciamentos de histórias de escuta, entendidas como relacionais e contingenciais.

Feld (2015) também recusa a analogia de paisagem sonora com a paisagem visual, por substituir um “ocularcentrismo” por um “sonocentrismo” como um tipo de força determinante. Inspirado também na teoria do Ator-rede de Latour, Feld considera que as relações acontecem com variadas fontes de ação, que podem ser humanas, não-humanas, orgânicas ou tecnológicas.

Feld deixa claro ainda que esse conceito não nasceu de uma abstração ou de uma teoria pura, mas que foi profundamente estimulado por seus estudos etnográficos na floresta de Bosavi, e em tudo que ele teve que aprender para desenvolver esse trabalho. Uma das principais aprendizagens com os Kaluli, diz Feld, “foi a lição diária de escutar como um hábito, uma poderosa demonstração de escuta cotidiana e situada, como um saber enraizado da localidade” (FELD, 2015, p. 18). Bastava apenas alguns segundos para que uma criança pudesse identificar um pássaro pelo som, descrevesse sua localidade dentro da mata e falasse sobre a localização de sua comida, ninho e parceiros.

1.5 Como escutar o urbano?

Esse texto apontou estudos sobre a relação do som e o lugar, a partir do influente conceito de paisagem sonora (SCHAFER, 1977). Nessa rota, foram apontadas contribuições que modificaram o conceito Schaferiano, ainda bastante amplo e passível de críticas. Ainda que o trabalho de Schafer tenha aberto possibilidades de estudo sobre um registro sensorial até então negligenciado, a ideia de paisagem sonora se mostra insuficiente para investigação situada e relacional de ambientes acústicos no espaço urbano. O estudo de Schafer, nesse trabalho, se soma a construções de outros autores, na tentativa de uma acustemologia urbana.

O estudo do som em relação a um lugar não pode prescindir de considerar contextos. “Escutar as histórias de escuta”, como diz Feld, é meio de acesso a um lugar e de entrar em contato com o conhecimento que alguém possui sobre esse lugar. O som tem implicações políticas e não pode ser reduzido a uma simples abordagem de redução de ruídos, ou mesmo de criação artificial de paisagens sonoras com sons que supostamente gostaríamos de ouvir.

A paisagem sonora incorpora uma ideia romantizada de algo para ser contemplado, tal qual uma paisagem visual, como também ojeriza aquilo que é considerado ruído, pautada pela agenda anti-poluição sonora do *World Soundscape Project*. O conceito de paisagem sonora por vezes objetifica o som, deixando de tratá-lo como um fenômeno experiencial. Feld pensa a escuta como meio de conhecimento do mundo. “Escutar como *habitus* – no sentido usado por Bourdieu –, escutar como prática cotidiana e social de estar no mundo e achar o nosso lugar nele”, diz em entrevista (DA SILVA, 2015, p.446).

Paisagem sonora é boa palavra pelo que sugere, pois imediatamente imaginamos o que se refere, mas contestável no conceito, já que ainda não há uma unanimidade. Investigar o som é tratar com fluxos e temporalidades, e admitir que as sonoridades são elementos construtores de relações sociais e de identidades, mesmo que porosas e temporárias.

Os parâmetros de marcos sonoros, sinais sonoros, e ambientes *hi-fi* ou *lo-fi* (SCHAFER, 1977) são úteis em situações específicas, embora sejam insuficientes para estudar relações que estão acontecendo em determinada territorialidade, onde o som pode ser matéria expressiva e produtor de agenciamentos. Pesquisar tendo de antemão o ponto de chegada é como se partíssemos numa busca para efetuar diagnósticos, enquanto que traçar cartografias (DELEUZE & GUATTARI, 2000) é investigar processos.

Retomo a ideia de território sonoro (LA BARRE, 2014) em contraposição a de paisagem sonora de Schafer (1977) para reflexão das cidades na pós-modernidade, onde o espaço público é entendido como um organismo flexível, moldado deliberadamente também pelas sonoridades. Os lugares vão se tornando significantes ambivalentes de uma estrutura caracterizada precisamente pela ausência de função pre-determinada. Um dos efeitos da “revitalização” seria o de “idealizar” o lugar, que passa a operar enquanto lugar multi-funcional, feito de potencialidades diversas que irão permitindo uma multiplicidade de territorialidades, provisórias e flexíveis (LA BARRE, 2014, p. 4). A região portuária seria um exemplo de espaço público de múltiplas territorialidades.

Se os espaços da cidade contemporânea são marcados pela fluidez e territorialidades provisórias, em que medida o som participa dessa produção? Qual seria o papel do som na produção do espaço urbano ou na produção de um sentido de lugar? Ou ainda, em que medida as sonoridades urbanas encenadas encorajam processos de territorialização?

A acustemologia investiga o som e a escuta como um saber em ação: um saber *com* e *através* do audível. Escutar as histórias de escuta para acessar o lugar e os sujeitos desse lugar. “É por isso que denomino uma acustemologia, uma maneira sonora de conhecer o lugar, uma maneira de atentar ao ouvir, uma maneira de absorver” (FELD apud PALOMBINI, 2010).

Portanto nesse trabalho, procuro desenhar uma cartografia (DELEUZE & GUATTARI, 1995) de territórios sonoros amparada também por uma acustemologia

urbana. As sonoridades produzidas e encenadas são formas de disputa de imaginário da cidade. Não há como realizar tal tarefa por uma escuta que visa o controle de um ambiente ou que guarde fobia às mudanças, mas por uma escuta que procura por sentidos e reconheça a cidade como um território cindido, um plano de desejos múltiplo, heterogêneo e, tantas vezes, em dissenso.

O próximo capítulo trata do método cartográfico e do processo de construção de uma escuta.

Capítulo dois

Produzindo escuta

“Sempre vejo anunciados cursos de oratória. Nunca vi anunciado curso de escutatória. Todo mundo quer aprender a falar. Ninguém quer aprender a ouvir. Pensei em oferecer um curso de escutatória. Mas acho que ninguém vai se matricular.”

(Rubem Alves)

A citação acima é o início do texto “Escutatória”, de Rubem Alves, onde ele faz observações sobre o ímpeto de falar e de dar opiniões sobre tudo (sobre si, sobre os outros, sobre as coisas) em contraposição ao desinteresse de escutar: “todo mundo quer aprender a falar. Ninguém quer aprender a ouvir”.

Embora Alves use os verbos *escutar* e *ouvir* sem diferenciar cada uma dessas ações, ele se aproxima mais ao ato de escutar como debatido nas diversas perspectivas da literatura em *sound studies*, arte sonora, comunicação acústica e paisagem sonora (ULTRARED, 2008; TRUAX, 2001; WESTERKAMP, 2001, 2006; SCHAFER, 2011, 1986; LABELLE, 2010; OLIVEROS, 2005; UIMONEN, 2002; THIBAUD 2003; MCCARTNEY, 2004, 2014). Escutar é diferente de ouvir. Enquanto a audição é tomada como um fenômeno fisiológico, a escuta não acontece deslocada de uma intencionalidade. Pauline Oliveros⁸ diz que escutar é uma prática que depende de experiências acumuladas em relação ao som, e se nossa consciência sobre os sons for demasiada estreita, provavelmente estamos desconectados do ambiente. Portanto, a escuta seria uma elaboração, uma produção.

Ouvir seria então a capacidade do aparelho auditivo em perceber sons. A audição pode ser medida e diz respeito à sensibilidade de perceber a vibração física de certas frequências e intensidades. A escuta envolve subjetividade. Escutar alguém é receber o outro num gesto empático, criando um agenciamento num exercício da alteridade. Entendida assim, a escuta só pode ser gesto ativo. Escutar envolve inclusive perceber o que foi silenciado. Deleuze & Guattari (1995) tomam de empréstimo o conceito de *Corpo sem Órgãos* de Antonin Artaud para designar uma concepção mais ampla do corpo, que se opõe a de organismo. Estabelendo conexões

⁸ Palestra “The difference between hearing and listening”, Pauline Oliveros, TEDxIndianapolis <https://www.youtube.com/watch?v=QHfOuRrJB8> (acessado em 2 de julho de 2016)

com esse conceito, a escuta busca por intensidades, em vez de deixar o ouvido ser capturado apenas para uma finalidade instrumental, como se o corpo fosse uma máquina utilitária. A escuta não operaria como uma função preestabelecida do órgão (ouvido) em perceber sons, mas pelo viés da significação, pela apropriação sensível do mundo. O corpo deixa de ser produtivo para ser corpo intensivo, um conjunto de sensações.

Voltando à crônica, Alves dá o exemplo de duas mulheres que conversavam sobre suas desventuras. Uma delas contava momentos difíceis e sofrimentos pelos quais estava passando. Ao final do relato, em vez de uma palavra de acolhimento daquela que supostamente escutava, surge um comentário desmerecendo e minimizando toda aquela dor: “mas isso não foi nada”, para a partir daí iniciar sua própria narrativa de infortúnios ainda mais terríveis.

Rubem Alves, parafraseando Alberto Caeiro (“não é bastante não ser cego para ver as árvores e as flores. É preciso também não ter filosofia nenhuma”), refaz a ideia aplicando à escuta: “não é bastante ter ouvidos para se ouvir o que é dito. É preciso que também haja silêncio dentro da alma”. Sem esse silêncio, é impraticável ouvir o outro sem dar uma opinião logo em seguida como se só estivesse automaticamente esperando a vez de falar. Como se aquilo que foi expresso não merecesse atenção nem reflexão, ou então necessitasse ser complementado por palpites tantas vezes autocentrados. A incapacidade de escutar, para o autor, seria também manifestação de nossa arrogância e vaidade.

Alves também traz a experiência de encontros com grupos indígenas. Reunidos os participantes, ninguém falava nada. Havia um longo silêncio à espera de uma palavra indispensável. Quando alguém falava, todos escutavam. Terminada a fala, todos ainda se mantinham em silêncio, pois falar logo em seguida seria desrespeitoso: é preciso tempo para assimilar o que o outro falou. O silêncio seria a demonstração de que aquilo que foi dito estava sendo considerado. Alves finaliza a crônica associando a escuta (“saber ouvir os outros”) a um estado de “comunhão que é quando a beleza do outro e a beleza da gente se juntam num contraponto”.

Para escutar, então, é preciso silêncio dentro (‘não ter filosofia nenhuma’). Mesmo que não seja possível um esvaziamento completo de toda filosofia e das ideias que temos do mundo, a escuta é ato deliberado que envolve atenção e requer silêncio não só da fala, mas também um estado de suspensão. Em termos práticos, estado de suspensão seria resistir à tentação de pensar no que se quer falar durante o período em

que o outro fala. Como se estivesse apenas esperando o outro acabar de falar para expor o próprio pensamento, sem levar em conta o que foi dito. Escutar é um sempre um renovado ato se dispor. A escuta implica no uso de códigos adquiridos, sendo um gesto cultural que pode ser exercitado e aprendido.

Ao publicar o texto no final da década de 90 no Jornal Correio Popular, Rubem Alves que era psicanalista, professor e escritor, provavelmente não teve contato com a literatura sobre estudos do som nem com conceitos e métodos de escuta que nos sensibilizam para o sonoro. Tomo emprestada a chave que o texto entrega e trago algumas abordagens que nos conectam ao gesto de escutar, ou como diz o texto, à escutatória.

A crônica de Alves se centra na escuta do outro. Irei me referir especialmente a algumas abordagens que conectam a escuta à experiência de caminhar – caminhadas sonoras - práticas que, embora não prescindam da escuta dos sujeitos, se voltam para a escuta do ambiente sonoro. São objetos dessa pesquisa tanto a escuta *do* lugar – no caso localidades da região portuária do Rio - como a escuta dos sujeitos *sobre* o lugar, relembrando a acustemologia de Feld (2015), citada no capítulo 1.

As diferentes abordagens de Hildegard Westerkamp, Ultra-red e estudos sobre o ambiente sonoro do *Centre de Recherche Sur L'espace Sonore et L'environnement Urbain*⁹ (CRESSON) bem como as diversas concepções sobre o ato de caminhar influenciaram na elaboração de uma prática de caminhada sonora que realizei em localidades da região portuária do Rio de Janeiro. A caminhada sonora é um exercício potente para produção de escuta e para interação atenta com o território. Acolho o método cartográfico (DELEUZE & GUATTARI, 1995; PASSOS, KASTRUP & ESCÓSSIA, 2010; PASSOS, KASTRUP & TEDESCO, 2014) tanto como um modo de fazer como também um campo teórico para articular agenciamentos instaurados por meio de sonoridades. Nesse capítulo, elaboro ainda o que seria uma escuta cartográfica (HOLANDA, 2016).

2.1 Cartografar

Elaborado por Deleuze e Guattari (1995), o método cartográfico vem sendo adotado em estudos que lidam com a produção de subjetividade, como a psicologia, as artes e as ciências sociais. O texto seminal sobre cartografia é o Rizoma (DELEUZE &

⁹ Centro de Pesquisas sobre o Espaço Sonoro e o Ambiente Urbano. Site oficial: <http://aau.archi.fr/cresson/>

GUATTARI, 1995), contido no primeiro volume do livro Mil Platôs, onde os autores descrevem os princípios que caracterizam um rizoma. A cartografia é o primeiro princípio metodológico da filosofia de Deleuze & Guattari (1995), apontando para o fato de que o pensamento sobre o rizoma não é representacional, mas inventivo (KASTRUP, 2004). É sobre ele que discorro nesse momento.

Inspirado na Biologia Botânica, Deleuze & Guattari (1995) constroem o conceito de rizoma, essencial para o método cartográfico e modelo epistemológico para a geo-filosofia desses autores. Rizoma é uma estrutura de algumas plantas cujos brotos podem se ramificar em qualquer ponto e se transformar em novas plantas, num bulbo ou tubérculo. Um rizoma pode ser raiz, talo ou ramo, independente de sua localização na planta. Contrária a ideia de árvore, o rizoma tem múltiplas entradas e saídas, sendo capaz de fazer conexões diversas a partir de qualquer ponto.

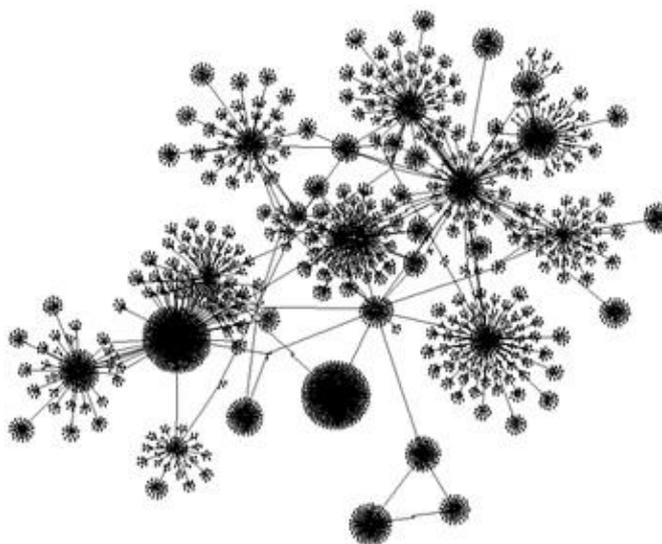


Figura 1. - Representação de um rizoma. Fonte: blog antropologia simétrica

No modelo rizomático, a organização dos elementos não obedece às relações de subordinação do sistema arborescente, mas a linhas transversais e heterogêneas: qualquer elemento pode afetar ou incidir em qualquer outro. Rizoma se opõe à ideia de árvore – por entender que o modelo arborescente traz em si uma ordem clara, uma organização fundada numa ordem de prioridades. A composição rizomática do conhecimento resiste à hierarquia de uma estrutura que se reflete ainda por admitir saberes mais importantes que outros.

O gengibre faz rizoma, a grama e a erva daninha, em seus transbordamentos, também. Não há um centro nem tampouco linearidade. Deleuze & Guattari (1995,

p.25) dizem que “o pensamento não é arborescente e o cérebro não é uma matéria enraizada nem ramificada”. Os vários e múltiplos processos realizados no cérebro seriam muito mais rizomáticos do que hierárquicos. “Muitas pessoas tem uma árvore plantada na cabeça, mas o próprio cérebro é muito mais uma erva daninha do que uma árvore” (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p.25).

Pelo sistema hierárquico, o indivíduo admite somente um vizinho ativo: seu superior hierárquico. Na concepção rizomática, o sistema é aberto, sem estrutura definida, na qual a comunicação se faz de um vizinho a um vizinho qualquer, e o resultado final global se sincroniza independente de um uma instância central.

“O rizoma diz ao mesmo tempo: nada de pontos de origem ou de princípio primordial comandando todo o pensamento. Nada de avanço significativo que não se faça por bifurcação, encontro imprevisível, reavaliação do conjunto a partir de um ângulo inédito” (ZOURABICHVILI, 2004, p.52).

Não há, pois, ponto de partida ou chegada definidos. Do rizoma se entra e sai, pois ele não começa nem termina por um fio único. De acordo com o princípio a-significante, o rizoma pode ser rompido e retomado em qualquer lugar. A árvore é filiação, enquanto o rizoma é aliança. A árvore supõe hierarquia, enquanto que o rizoma faz ligações entre múltiplos e diversos pontos. O movimento se dá pelo meio, pois é no meio que as coisas adquirem velocidade (DELEUZE & GUATTARI, 1995). O movimento se dá pelo meio pois como a cartografia acompanha um processo, não há como se entrar em um lugar que seja algo como um início ou fim.

Com isso, os autores nos dizem que são inúmeras as abordagens e conexões a serem construídas. Para acompanhar os processos e as linhas de intensidade, entra-se em movimento transversal. Tal qual um surfista que espreita a onda. De pouco adiantaria buscar onde a onda principia. Mas perceber a hora em que a onda ganha velocidade, e quando ela chega, o surfista se encaixa *entre*, e dali, entra e sai quando lhe apraz.

A cartografia se propõe a analisar processos de produção de subjetividade. Se são processos, a pesquisa se dá sobre algo que, na maioria das vezes, já está em curso. Daí que o cartógrafo dificilmente começa uma investigação a partir de um ponto inicial, mas frequentemente diante da situação de começar pelo meio, entre cadências.

Um rizoma acontece quando há ligações e relações entre qualquer ponto, híbridos que mudam de acordo com os novos encontros. O mapa faz parte do rizoma,

sendo aberto e conectável em todas as suas dimensões. Mapear é, assim, acompanhar movimentos e processos onde as coisas se afetam, onde agenciamentos ocorrem. Agenciamento é um co-funcionamento, são as conexões por onde os afetos se articulam. É quase uma simpatia, não exatamente como um sentimento de estima, “mas uma composição de corpos envolvendo afecção mutual” (KASTRUP, 2010, p. 57). Uma cartografia, nesse caso, capta uma foto ou *frame* do acontecimento, já que os estados são transitórios.

A cartografia como método constrói um mapa, não um decalque. “A cartografia é um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem” (ROLNIK, 2014, p. 23). O mapa produzido nesse caso não é o mesmo da Geografia: uma representação estática de um todo. Mas sim o mapa sensível de planos de intensidade e energia potencial. Cartografia e mapa são termos usados por Deleuze e Guattari de modo assemelhado, designados como estruturas móveis que se adaptam a montagens de qualquer natureza. O mapa não é absoluto, fixo, pronto, finalizado, mas obra aberta feita de intensidades. O mapa se difere ainda do decalque por estar inteiramente voltado para uma experimentação ancorada no real.

O decalque é uma representação com fins de reprodução. O rizoma-mapa é aberto, conectável em todas as dimensões e suscetível a receber modificações constantemente, pois é processo. “Um mapa tem múltiplas entradas contrariamente ao decalque que volta sempre ao mesmo” (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p.22).

Como características essenciais do rizoma, cita-se a conexão de um ponto qualquer com outro, e seus traços não remetem necessariamente a pontos de mesma natureza, ou seja, as relações não se dão por motivos identitários. O rizoma não é objeto de reprodução, o que está em jogo são as relações.

2.1.1 Seguindo pistas

Unidos por inquietações relativas a questões teóricas e conceituais a respeito de metodologias de pesquisa no campo dos estudos da subjetividade e unidos pela afinidade teórica com o pensamento de Deleuze e Guattari, professores e estudantes da Universidade Federal Fluminense e Universidade Federal do Rio de Janeiro contribuíram para a discussão da cartografia elaborando a ideia de pistas do método cartográfico.

As primeiras oito pistas foram publicadas no livro “Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade” (2010). Em 2014,

Viriginia Kastrup, Eduardo Passos e Silvia Tedesco organizaram o Pista 2 com mais oito pistas do método. Os pesquisadores tentam superar o impasse que tradicionalmente aparece a partir da oposição entre os métodos de pesquisa qualitativa e quantitativa. Distinções essas entendidas como pertinentes, embora insuficientes, “já que os processos de produção de realidade se expressam de múltiplas maneiras, cabendo a inclusão de dados quantitativos e qualitativos” (PASSOS, KASTRUP & ESCÓSSIA, 2010, p.8).

Em busca de procedimentos mais abertos e inventivos para tais investigações, os pesquisadores tomaram a ideia de cartografia de Deleuze & Guattari como uma referência mais apropriada do que o vocabulário importado da pesquisa etnográfica e das pesquisas qualitativas nas ciências humanas (PASSOS, KASTRUP & ESCÓSSIA, 2010, p.9).

Como cartografar é acompanhar um processo e não representar um objeto (KASTRUP, 2010; BARROS E KASTRUP, 2010), o pesquisador-cartógrafo se guia por pistas, não por regras a serem aplicadas, pois para acompanhar processos não é possível ter de antemão a totalidade dos procedimentos metodológicos. “As pistas que guiam o cartógrafo são como referências que concorrem para a manutenção de uma atitude de abertura ao que vai se produzindo e de calibragem do caminhar no próprio percurso da pesquisa” (PASSOS, KASTRUP & ESCÓSSIA, 2009, p.13).

A cartografia não é um método histórico, é mais “uma antigenealogia” (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 32), pois analisa processos e se debruça sobre um tecido movente. É um método que carrega a processualidade do objeto de investigação. Ao contrário da ciência dura que purifica o objeto isolando-o de suas conexões, o método cartográfico traz à tona seus contextos e relações. Na cartografia, o conhecimento vem da experiência direta, da vida vivida, das trocas *in loco*. O pesquisador se deixa levar pela casualidade, se deixa tocar pelo processo, de forma que o trabalho de investigação não se faz de modo prescritivo.

Parece-me que agora é momento de dar o passo seguinte.

2.2 Caminhar como interação com o espaço

Caminhadas sonoras são técnicas de escuta que se abrem para a percepção do ambiente acústico ou da paisagem sonora (SCHAFER, 1994; 2011). Durante o *World Soundscape Project*, liderado por Schafer durante os anos 60, os pesquisadores

também fizeram uso das caminhadas sonoras como recurso metodológico (MCCARTNEY, 2004).

Schafer (2011) sugere que o fato de haver ou não instruções são o que fazem a diferença entre as caminhadas sonoras (soundwalks) e caminhadas de escuta ou passeios auditivos (listening walks). As caminhadas de escuta seriam simplesmente um passeio concentrado na audição, que se dão pelo prazer de andar através dos ambientes tendo como guia o desejo espontâneo de estar aqui ou ali, ou, dito de outra forma, o flunar errante e descompromissado. Já a caminhada sonora é uma exploração que performa instruções, protocolos. Há coisas a serem observadas ou feitas a priori. Refiro-me a esse segundo tipo de caminhada, embora não queira aceitar esse corte seco, mas admitir que há traços de uma na outra. As errâncias tem um quê de descoberta e intencionalidade, e mesmo as caminhadas com os mais claros propósitos guardam certo grau de indeterminação.

2.2.1 Flaneur e derivas

Prática que vem sendo investigada por artistas, filósofos e escritores, o gesto ordinário de caminhar como meio para se alcançar engajamento corpóreo com o território encontra reverberação nos escritos de Henry David Thoreau ([1862] 2003), para quem caminhar era uma arte; nas derivas de Debord (1958); nas caminhadas sonoras de H.Westerkamp (1974; 2001; 2006); na análise militante do grupo Ultra-red (2008; 2014;2012) nos estudos de Augoyard (2007) como também na persona do *flaneur* narrada por Alan Poe, Baudelaire e João do Rio. Certeau (1996) também deu especial atenção à tarefa ordinária e rotineira do caminhar. Para Francesco Careri (2005), a caminhada ganha status de prática estética.

Em “A alma encantadora das ruas”, João do Rio (2008) - pseudônimo de Paulo Barreto, escritor, cronista e repórter carioca - expressa que flunar é “ser vagabundo e refletir, é ser basbaque e comentar, ter o vírus da observação ligado ao da vadiagem” (2008, p.31). O livro, que reúne 28 crônicas, já inicia com a afirmação “Eu amo a rua”. Nascido em 1881 no Campo de Santana, Rio de Janeiro, a rua, para João do Rio (2008, p.30) seria a “mais igualitária, a mais socialista, a mais niveladora das obras humanas”.

Percorrendo a cidade, João do Rio reteve em seus textos personagens presentes no espaço comum, como os músicos ambulantes, os pintores de rua, os tatuadores, os trabalhadores da estiva, os mendigos. Nessas idas e vindas por aí, admirando-se com

coisas triviais, chegou a notar a cultura janeira do carioca na cidade pós-imperial e recém-republicana. “O carioca vive à janela”, observa em “Os dias passam...”, crônica escrita em 1912. Hábito aliás cada vez mais raro nos bairros de classe média ou mesmo no centro do cidade, onde quarteirões se convertem em prédios espelhados de formas genéricas e janelas travadas que pouco conversam com ruas e casarios históricos.

O flaneur tem um quê de cartógrafo. Ambos se guiam também pelos movimentos da cidade e por histórias prosaicas da gente que encontra na rua, deixando-se levar num tempo lento enquanto observa, cria e produz. Embrenhando-se em becos e vielas, João do Rio colhia de suas andanças na cidade a matéria-prima para suas crônicas nos jornais e revistas da época. Seguiu à risca a sentença que ele mesmo traçou: “Flanar é a distinção de perambular com inteligência. Nada como o inútil para ser artístico” (RIO, 2008, p.32).

Guy Debord elaborou, em meados dos anos 50, a psicogeografia como método para conhecer a cidade construindo mapas da influência emocional do espaço urbano sobre os sujeitos. Os mapas não correspondiam às referências físicas e espaciais que servem para identificar as divisões administrativas das cidades modernas, mas se propunha “o estudo das leis precisas e dos efeitos exatos do meio geográfico, conscientemente organizado ou não, em função de sua influência direta sobre o comportamento afetivo dos indivíduos” (DEBORD, 1955). Sem homogeneizar espaço, a psicogeografia se guiava mais por situações emotivas e menos pelas formas, estando diretamente ligada à prática da deriva. Era uma cartografia dos afetos que mapeava as diferentes ambiências psíquicas do espaço público provocadas pelo caminhar sem rumo certo, as derivas.

Debord foi um dos fundadores da Internacional Situacionista, grupo de artistas formado na Europa pós II-Guerra. Enquanto os arquitetos modernos acreditavam que a arquitetura e o urbanismo podiam mudar a sociedade, os situacionistas estavam convencidos que a própria sociedade deveria mudar a arquitetura e o urbanismo. Eles pretendiam usar a arquitetura e o ambiente urbano em geral para induzir a participação das pessoas e agir contra a alienação da vida cotidiana propondo outras maneiras de vivenciar o espaço público, “construindo situações”, ideia-chave do grupo (JACQUES, 2003).

A prática de deambular pela cidade também estava no centro da vida e do trabalho de Hélio Oiticica em seu *delirium ambulatorium*, que explorava em

caminhadas diversas localidades do Rio de Janeiro. Ele partia em constantes andanças pela cidade à cata de ambientes diferentes de seu meio de origem. Hélio associava o *delirium ambulatorium* a uma meditação ‘conduzida pelo pé’, era o delírio concreto, feito no confronto atento com coisas prosaicas da cidade e que engendram situações criativas (ANJOS, 2012).

As experiências artísticas que utilizam o caminhar como prática sensível são incontáveis, não sendo intenção desse trabalho citá-las em sua completude. Elas importam nesse trabalho por serem práticas ancoradas no concreto, produzindo um saber que emerge do fazer, tal como as caminhadas sonoras, as medições acústicas e a construção do mapa sonoro *Sons do Porto* (www.sonsdoporto.com), que foram ferramentas importantes para a produção de uma escuta do lugar.

2.2.2 Caminhadas sonoras

Irei me deter com mais ênfase nas concepções de pesquisadores como Hildegard Westerkamp, professora, compositora e pesquisadora no campo da Ecologia Acústica; Augoyard e Torgue, integrantes do CRESSON; e do Ultra-red, um coletivo que trabalha com ativismo sonoro. Os diferentes enfoques, objetivos e pontos de partida desses autores para estudo do ambiente acústico e das relações entre som e a cidade influenciaram um modo de fazer praticado por mim para realização dessa pesquisa. Realizei inúmeras caminhadas sonoras sozinha como também conduzi algumas sessões (figura 2) com participantes do coletivo Viajantes do Território¹⁰. Ao final do percurso conversávamos sobre a experiência. Cabe dizer que essas práticas também inspiraram a criação de dois trabalhos artísticos - A cidade ao redor e Cinema para os ouvidos -, que apresentei no Festival Marco Zero, em Brasília, em abril de 2017. No primeiro, os participantes caminham vendados até chegar num determinado ponto onde são expostos a sons que não fazem parte daquele ambiente. No segundo, os participantes caminham por uma praça da cidade guiados por um áudio que recria trechos de clássicos da literatura, no caso *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, criando um deslocamento entre o lugar real e o espaço acústico. Esse trabalho não participou da construção dessa tese, mas posso dizer só existiram por conta da realização dela.

¹⁰ Viajantes do Território é um grupo residente no Museu de Arte do Rio (MAR), coordenado por Egeu Laus, que incentiva projetos e pesquisas na região portuária.
<http://www.museudeartedorio.org.br/pt-br/evento/viajantes-do-territorio-2>



Figura 2 - Caminhadas sonoras pelo Morro da Conceição e Praça Mauá na companhia de Ana Cunha, Ana Maria e Paulo Sill, integrantes do coletivo Viajantes do Território.

2.2.3 Hildegard Westerkamp: escutar e compor com o ambiente

Westerkamp define caminhada sonora como “qualquer excursão com o propósito principal de escutar o ambiente, expondo nossos ouvidos a qualquer som ao nosso redor” (WESTERKAMP, 1974, não paginado). Até a própria atitude de perguntar aos habitantes do lugar como se chega a determinado local pode dar uma pequena ideia do caráter da cidade ao escutar como as pessoas respondem, como soam suas vozes, seus acentos. O espaço se torna espaço acústico, e não apenas visual. Escutar e caminhar, nesse sentido, são gestos criativos de investigação que levam a um contato sensível com o ambiente.

As instruções para uma caminhada sonora são simples: percorrer ou habitar um espaço priorizando a escuta dos seus sons (WESTERKAMP, 1974, 2001, 2007). Dependendo do objetivo da caminhada, a análise desses sons pode ser feita com base nas sensações que se fixaram na memória, em anotações escritas ou registros de audiovisuais. Para a caminhada na qual se pretende registrar os sons, é recomendável o uso de fones de ouvido, por amplificar a audição ao mesmo tempo em que proporciona

maior imersão na paisagem sonora. É um exercício que sensibiliza os participantes para o ambiente sonoro e conseqüentemente para o modelo de espaço que habitamos. Na prática, a caminhada sonora é uma escuta do campo.

A caminhada sonora (*Soundwalking*) foi uma prática importante dentro Projeto Paisagem Sonora Mundial (*World Soundscape Project*) (Schafer, 2011). Esse projeto se preocupava em identificar e gravar sons do ambiente que fossem significativos para as comunidades pesquisadas ou aqueles que estariam em extinção por conta da rápida urbanização das cidades. Embora não tenham sido primeiros pesquisadores que buscaram se orientar pelos sons do ambiente, foi a partir desse projeto que o termo caminhada sonora (*soundwalking*) começou a ser adotado (MCCARTNEY, 2014). Mostrando-se como prática versátil, tem sido usada por inúmeros artistas que trabalham com material sonoro.

Hildegard Westerkamp foi uma das integrantes da equipe de Schafer no *World Soundscape Project*, tendo participado de estudos sobre aspectos sociológicos e estéticos de paisagens sonoras de vários lugares na Europa e Canadá. Além disso, Westerkamp desenvolveu sua própria abordagem para ouvir o ambiente sonoro, incluindo a prática de caminhadas sonoras individuais ou em grupo. O engajamento no território através de caminhadas sonoras também é uma estratégia composicional para Westerkamp, que considera a paisagem sonora como matéria para trabalhos musicais (WESTERKAMP, 1994). A composição com a paisagem sonora envolve a escuta a do ambiente e processos criativos que identificam o potencial estético desses sons, juntando-se ainda um caráter documental e político por registrar sons de uma localidade ao mesmo tempo que se provoca a consciência para o ambiente acústico. Para Westerkamp, o engajamento com a paisagem sonora criaria um senso mais claro de lugar e pertencimento tanto para o compositor como para o ouvinte (WESTERKAMP, 2002).

É um tipo de passeio que permite que os participantes escutem o ambiente e tornem-se conscientes de sua própria relação com a paisagem sonora (WESTERKAMP, 2006). Como comentou Paulo Sill, integrante do coletivo Viajantes do Território, durante a caminhada sonora que realizamos numa Praça Mauá lotada dia 5 de agosto de 2016, primeiro dia dos Jogos Olímpicos na cidade do Rio de Janeiro. “Quanto mais a gente se fixa em ouvir, melhor a gente vê”. Na mesma direção, a filósofa Salomé Voeglin (2010) sugere que uma sensibilidade sônica pode iluminar os

aspectos invisíveis da visualidade, aumentando em vez de se opor a uma filosofia visual.

No artigo *Soundwalking*, publicado primeiramente em 1974, Westerkamp constrói uma conversa com o leitor traçando o que poderia ser um roteiro de escuta. O texto serve com um guia inicial para os participantes ao mesmo tempo que os encoraja a explorar um território de sua própria maneira, a partir da sensibilização da escuta. Esse artigo-guia possui um caráter performativo, pois além da escuta, Westerkamp sugere que os participantes pratiquem ações interferindo e compondo com o espaço. Para dar os primeiros passos dentro do ambiente, Westerkamp recomenda tentar ouvir os sons do próprio corpo enquanto se movimenta, para que se estabeleça o primeiro diálogo entre o caminhante e o ambiente. Nesse momento, um dado sobre o ambiente acústico construído emerge imediatamente: a proporção do espaço sonoro em relação ao indivíduo.

“Se você pode ouvir até o mais silencioso dos seus próprios sons, você está se movendo através de um ambiente que é dimensionado em proporções humanas.” (WESTERKAMP, 1974, não paginado).

(...) “Se, no entanto, você não pode ouvir os sons que produz, você está experimentando uma paisagem sonora fora de equilíbrio. As proporções humanas não têm significado aqui. Não apenas a sua voz e passos são inaudíveis, mas também seu ouvido está lidando com uma sobrecarga de som” (WESTERKAMP, 1974, não paginado).

A seguir, leva-se os ouvidos para a escuta dos sons próximos e mais distantes tentando também diferenciar quais seriam os sons naturais, mecânicos, os sons contínuos, os intermitentes, os graves e agudos, aqueles que sobressaem. Escutar outras pessoas. Quais são as fontes sonoras? Ela sugere que se faça uma lista. Diante dessas perguntas, os sons foram considerados de forma isolada, como entidades individuais, porém fazem parte de um contexto. Cada localidade teria um ambiente sonoro que contribui para seu caráter singular e o leitor/participante é instigado a identificar quais seriam esse sons típicos.

As indicações de Westerkamp criam uma intencionalidade na escuta, “uma escuta-que-procura”, como diz Lilian Nakahodo e Daniel Quaranta (2013), onde o participante entra num estágio mais analítico que envolve, no caso, uma busca no ambiente pelo roteiro da obra.

O artigo *Soundwalking* de Westerkamp (1974) traz uma proposta de

caminhada sonora no Parque Queen Elizabeth, em Vancouver, Canadá. Ela sugere um roteiro a ser percorrido e estabelece no mapa sete localidades ou pontos de escuta com referências sobre o ambiente acústico. Além de estimular uma escuta atenta, a “escuta-que-procura”, a peça faz indicações para que o leitor/caminhante interaja ativamente com o espaço acústico, como produzir sons com os pés, voz e mãos nas proximidades de uma ponte de pedra de forma convexa que cria um espaço acústico interessante. Seria a caminhada participativa, que pode ter o propósito de diálogo com os arredores ou o viés estético de criar uma composição *in loco* com o ambiente.

Para Westerkamp, quando a escuta atenta se torna uma prática diária, requerer qualidade sonora se torna uma atividade natural que se reflete em simples ações diárias como utilizar maquinário silencioso, preservar áreas quietas na cidade e ficar atento às próprias ações acústicas.

A abordagem de Westerkamp não deixa de sugerir uma agenda anti-poluição sonora como também a metáfora do ambiente sonoro como uma sinfonia, ideias presentes também nos estudos da Ecologia Acústica, campo fundado após o *World Soundscape Project*, liderado por Murray Schafer, do qual ela foi integrante. Westerkamp (2006) argumenta que a prática contínua e regular de caminhadas sonoras pode ser entendida como um ato ecológico, já que o passeio sonoro em si é ação que carrega o potencial para o desenvolvimento de uma relação consciente com o meio ambiente (WESTERKAMP, 1974).

Ela externaliza o desejo que as caminhadas sonoras, ao possibilitar que a paisagem sonora seja percebida em suas “qualidades e detalhes específicos”, possam permitir “que mudanças ecológicas concretas e positivas aconteçam na acústica do ambiente” (WESTERKAMP, 2006). As mudanças seriam algumas como: engenheiros acústicos reduzirem a proliferação de sons de ar condicionado e o ruído das máquinas; diretores de escolas melhorarem a qualidade acústica de salas de aula, e que administradores hospitalares façam o mesmo em relação às paisagens sonoras hospitalares; entre outros exemplos. Ainda Segundo Westerkamp, “é no encontro entre o ouvinte e o ambiente sonoro que as sementes para a mudança ambiental são plantadas”.

Embora seja inegável os distúrbios causados por sons muito intensos ou repetitivos à saúde e ao bem estar ambiental como um todo, de outro lado o ruído pode também ser o registro particular de vitalidade dentro da esfera social e cultural (LABELLE, 2010; ATTALI 1995).

Les Back (2007), em *The art of listening* defende uma escuta sociológica a fim de admitir o excluído e permitir ao 'fora de lugar' um sentimento de pertença. Para ele, a capacidade de escuta está arranhada e precisando de reparos. Um dos caminhos seria se engajar com o ordinário, com o dia-a-dia. A escuta sociológica estaria atada à arte de narrar, não para buscar um mundo romantizado, mas algo disruptivo: uma forma de escuta ativa que desafia a posição e os preconceitos do ouvinte, enquanto ao mesmo tempo se engaja criticamente com o que está sendo dito e ouvido. Como argumenta LaBelle (2010) e Les Back (2007), acredito que a abordagem do ruído deve ir além das questões de medição pressão sonora ou da intenção de se criar um ambiente silencioso supostamente ideal, para também lidar com significados que tais ruídos podem ter em contextos específicos para certos grupos e comunidades. O espaço urbano também é território político e o ruído ou sua ausência pode ser uma chave para entendimento dos fluxos de poder.

2.2.4 Ultra-red e a investigação militante do som

Fundado em 1994 em Los Angeles por dois ativistas engajados em políticas sociais para portadores de HIV, o Ultra-red¹¹, ao longo dos anos vem se expandindo incluindo artistas, pesquisadores e organizadores de diferentes movimentos sociais. É um coletivo sem organização formal, seus integrantes atuam de forma descentralizada ao redor do mundo.

Pierre Schaeffer e Paulo Freire são duas referências-chave para o trabalho do Ultra-red. As ideias de Paulo Freire por uma educação libertária que desperte a consciência crítica estão presentes na prática política da investigação militante do grupo. Em sua extensa obra, Freire inaugura uma pedagogia que associa a consciência crítica e a experiência vivida, além de fundar uma nova relação entre professor e aluno. Pierre Schaeffer foi teórico, compositor, criador da música concreta¹² (SCHAEFFER, 2012), e também pioneiro em dar à escuta um lugar distinto de análise no plano musical.

¹¹ Site oficial: <http://www.ultrared.org>

¹² Para mais detalhes sobre a obra de Schaeffer através de alguns de seus intérpretes, ver **Rodolfo Caesar**, que foi aluno de Schaeffer (A escuta como objeto de pesquisa. Revista da Anppom. Opus, n.7, fev. 2001); **Michel Chion** (Guide to sound objects); **Carlos Palombini** (Pierre Schaeffer, 1953: por uma música experimental. Revista Eletrônica de Musicologia. 1998; Pierre Schaeffer: from Research into Noises to Experimental Music'. Computer Music Journal. 1993; A música concreta revisitada. Revista Eletrônica de Musicologia. 1999); **Giuliano Obici** (Condição de escuta. PUC SP. 2006).

Explorando o espaço acústico como enunciativo das relações sociais, Ultra-red realiza o mapeamento acústico de espaços e grupos em conflito utilizando um método criado pelo grupo, denominado Investigação Militante do Som. Esse método tem o som como matéria geradora de conhecimento e combina criação artística participativa para fins de organização política. A atuação se dá ao lado de movimentos de justiça social (fóruns anti-racismo, desenvolvimento comunitário, questões de gênero e política de imigração, por exemplo), concebendo o som tanto como meio e o território da investigação.

A escolha em efetuar uma investigação pelo sonoro tem o objetivo de situar a produção de conhecimento pela e para a comunidade (ULTRA-RED, 2012). Pelo som, os grupos entram em contato consciente com territórios dissonantes, bem como com suas próprias demandas, desejos e histórias de luta (ULTRA-RED, 2014). Fundamentado em trabalhos do campo da música, educação popular e etnografia, o grupo criou uma variedade de “protocolos para uma escuta organizada” (ULTRA-RED, 2012; 2014) conectando a escuta com práticas coletivas que envolvem solidariedade e diálogo.

As caminhadas sonoras também fazem parte da metodologia do grupo, junto a outras estratégias, tais como sessões de escuta, entrevistas com pessoas da comunidade em busca por histórias orais, e encontros para desenvolvimento de perguntas de pesquisa. Todos os procedimentos são desencadeados por protocolos previamente elaborados pelo Ultra-red para orientação do trabalho de campo. “Os protocolos para essa escuta produzem não apenas consenso, mas também dissonâncias, uma multivalência de subjetividades. Aprender a escutar é uma tarefa intencional de solidariedade” (ULTRA-RED, 2012, p.2).

Em comunidades e grupos em conflito, ainda há uma escuta em tensão. Ainda na mesma obra, o Ultra-red entende a escuta como ato que “nunca é natural”. A escuta exige e gera alfabetização, uma vez que coloca sujeitos em relação uns com os outros e com o mundo, e assim tem potencial para contribuir significativamente para a constituição da coletividade.

A investigação sonora militante (ULTRA-RED, 2012; 2014) requer múltiplos ciclos que se estendem ao longo de semanas ou mesmo anos. O trabalho geralmente se inicia com um chamado para que a comunidade participe de um encontro com objetivo específico. As dinâmicas dos encontros mudam de acordo com a necessidade da

comunidade, mas toda investigação gira em torno da escuta dos sujeitos, do ambiente, e dos objetos sonoros gravados e reproduzidos durante as reuniões. São empreendidas caminhadas sonoras em lugares que têm significado para o coletivo, como também a escuta em conjunto de entrevistas de história oral ou de outros arquivos relacionados àquela comunidade.

Nesse processo, como argumenta o Ultra-red em *Five protocols for organized listening* (2012), a escuta se torna forma de pesquisa e de organização, fazendo possível desenvolver análises e argumentos. O simples processo de caminhar juntos em silêncio por uma vizinhança conhecida catalisa o alcance de alguns objetivos:

- a) os membros da equipe ficam mais próximos por trabalharem juntos;
- b) o ato de escutar torna-se uma rica e valorosa atividade coletiva;
- c) e chega-se de forma coletiva à questão que guia a fase inicial da investigação.

Durante esses processos, as pessoas vão ainda aprendendo a usar os equipamentos e a editar sons, além de criarem intimidade com o próprio campo. “Todos dividem experiências sobre o que foi ouvido. Em outras palavras, começa-se a estar com o campo” (ULTRA-RED, 2012, p.15).

Nos primeiros encontros com a comunidade, onde se busca refletir sobre “o que querem ou não manter, e o que querem mas não possuem” (ULTRA-RED, 2014), questões críticas são trazidas à tona. As questões se transformam em guias para a investigação. Como por exemplo, numa investigação realizada com um grupo de vítimas de racismo em Berlim em 2009, uma das perguntas foi: qual o som do anti-racismo? (ULTRA-RED, 2012). Em outro caso ainda Berlim, ocorrido em 2012, Ultra-red juntou forças com um grupo de jovens – o Kotti and Co. - que protestava por moradias justas e o direito à cidade (ULTRA-RED, 2013). Depois de uma fase intensiva de pesquisas e escutas, eles chegaram à primeira pergunta: qual é o som da vizinhança?

A tática é transformar os problemas em questões que possam ser investigadas coletivamente. Tais perguntas não precisam ser respondidas, mas ajudam a equipe a agir dentro de um pensamento que está fundamentado nas urgências identificadas pela comunidade em seus próprios termos. Com essas perguntas em mente, eles saem em caminhadas sonoras, fazem registros sonoros e voltam a analisar o material produzido. Os registros sonoros são reproduzidos sem introdução. Quando o facilitador pergunta: “o que você ouviu?”, todos são convidados a responder de forma escrita ou falando.

Tudo é gravado e anotado, mesmo respostas redundantes. A organização dos termos produz uma alfabetização coletiva das questões sob investigação.

Muitas vezes, como resultado desses trabalhos, o grupo produz programas de rádio, performances, gravações, instalações, textos e ações no espaço público. Ao longo de mais de duas décadas de existência e dezenas de ações, palestras, publicações e incontáveis produções em áudio, as práticas do Ultra-red têm mudado e se diversificado a cada trabalho com grupos em busca de justiça social como também pela chegada de novos membros. A sua atuação valida o som e a escuta como elementos potentes de produção de conhecimento e sentido.

2.2.5 Caminhadas retóricas e efeitos sonoros

O filósofo Jean-Francois Augoyard, um dos fundadores do *Centre de Recherche Sur L'espace Sonore et L'environnement Urbain* (CRESSON), é especialmente interessado nas práticas cotidianas. Ele abordou o gesto de andar como um objeto de pesquisa, não exclusivamente como um método. Em *Step by Step¹³: everyday walks in French Urban Housing Project (2007)*, Augoyard constrói uma abordagem experiencial e detalhada do caminhar, analisando esse gesto corriqueiro da vida cotidiana em termos de ação “retórica”. Para Augoyard (2007), os percursos a pé podiam ser interpretados, por exemplo, como criativos, transgressivos, entre outros traços representativos da experiência urbana. Para Augoyard, o caminhar tem um caráter performativo e retórico. “Cada habitante sempre revela, através de sua prática pedestre, os traços peculiares de sua personalidade e suas escolhas em relação às atitudes sociais, bem como com as opções sobre o uso do espaço” (AUGOYARD, 2007, p.89).

O livro, que influenciou diretamente Michel de Certeau na escrita de “A invenção do cotidiano”, especialmente o capítulo ‘práticas do espaço’, é baseado em entrevistas com moradores do bairro de Arlequin, em Grenoble, França. Ele pediu a seus entrevistados que narrassem os passeios diários na vizinhança. A análise de suas narrativas demonstra como práticas aparentemente insignificantes da vida cotidiana alteram o espaço de um ambiente planejado, e podem criativamente comprometer um espaço urbano que parece rejeitar tal inovação.

¹³Publicado originalmente em 1979 como *Pas à pas.Essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain*.

Os habitantes são capazes de configurar e reconfigurar seu ambiente, e não serem inteiramente cooptados pela economia comercial. Há movimento criativo no gesto de andar pelos espaços urbanos que não obedecem inteiramente às suas formas, mesmo quando esses espaços são planejados de maneira funcional. Nessa obra, Augoyard (2007) desenha ainda uma ideia de territorialidade como fenômeno fluido, que se altera de acordo com os contra-usos e apropriações. A fluidez territorial revelaria uma natureza dialética dos processos de apropriação, já que uma apropriação também pode gerar uma particularização do espaço em vez de seu partilhamento (AUGOYARD, 2007).

2.3 Uma escuta cartográfica

“O homem vive num inquieto oceano de ar continuamente agitado por perturbações chamadas ondas sonoras” (Frederick Vinton Hunt, 1959)

Uma pesquisa que se propõe a investigar processos de apropriação do espaço urbanos privilegiando o aspecto sonoro requer especial cuidado ao ato de escutar como forma de criação de conhecimento. Durante muito tempo, a invenção de um gesto de escuta foi um desafio dessa proposta de trabalho. Pode um espaço ser analisado por seus sons? Como analisar? A experiência de caminhar, os diferentes pontos de partida e objetivos das propostas de Westerkamp, Ultra-red e Augoyard me ajudaram a produzir uma escuta com a qual fosse possível traçar cartografias de um lugar.

Nesse ponto, os métodos da Acústica, que também foram utilizados para análise de algumas localidades da Região Portuária, não se mostraram suficientes. A Acústica centra sua atenção nas categorias físicas do som, analisando-o em termos quantitativos classificando volume, intensidade, amplitude, entre outros parâmetros, para medir, manejar e controlar o fenômeno acústico. No entanto, nada pode dizer sobre o que os fenômenos sonoros representam, os motivos que os causaram, como são sentidos ou porque são produzidos em determinados territórios (CAMBRÓN, 2010).

Para a escuta que pretende criar cartografias de sonoridades – a escuta cartográfica (HOLANDA, 2016) - é tão útil à investigação entender como os sons interagem quanto investigar o que os causam bem como os aspectos culturais e sociais de seu contexto. A escuta como maneira de conhecer desvelando questões encobertas ou não manifestadas no espaço social.

A cientificidade da cartografia não se centra nos mesmos parâmetros da ciência moderna, do modelo positivista, que busca isenção e separação do objeto de seu contexto. A qualidade da pesquisa cartográfica está atrelada à sua fundamentação teórica e aos efeitos que gera, indagando se a pesquisa tem ou não potência de produção de realidade, de mundos, se cria sentido (KASTRUP, 2010). Caminhos por onde artistas trafegam tão bem. Não se vai a campo para confirmar hipóteses ou fazer diagnósticos, mas para se banhar na experiência. “De forma alguma pretendemos ao título de ciência. Não reconhecemos cientificidade nem ideologia, somente agenciamentos” (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p.34).

A conduta cartográfica se articula com os efeitos decorrentes do processo de pesquisa sobre o objeto, o pesquisador e a produção de conhecimento. Propõe-se assim o registro das transformações no território, a criação de percursos, a conexão de redes e a implicação do pesquisador com essas redes, afetando e sendo afetado, sem uma pretensa imparcialidade, mas assumindo que pesquisar é intervir e também produzir problemas. Cartografar é ainda uma heurística que não descarta a intuição e a reinvenção de caminhos, caso a caso, de acordo com o contexto. Um comportamento, uma postura, um modo de estar no mundo que acabou por influenciar minhas próprias ações cotidianas.

Daí que se depreende que uma escuta que se pretende cartográfica é aquela que acompanha movimentos. É preciso habitar o território e escutar. É com o corpo atento e disponível que nos inserimos nas semióticas do campo, fazendo da escuta uma atitude cartográfica, criando uma empatia, um agenciamento em relação ao espaço. Essa escuta não renuncia aos outros sentidos. Ver, tocar, sentir, escutar são relacionados numa trama co-implicada.

Mas não é fácil para o cartógrafo-aprendiz saber onde pousar sua atenção. Com base em Freud e Bergson, Virgínia Kastrup (2010) define quatro variedades do funcionamento atencional - o rastreio, o toque, o pouso e o reconhecimento atento – que compõem a ideia de uma atenção que se põe ao mesmo tempo de forma flutuante, concentrada e aberta. Durante o rastreio, se faz uma varredura do campo; o toque é um pequeno vislumbre, que aciona um primeiro processo de seleção; o pouso é o gesto que indica que percepção realiza uma parada e se foca; o reconhecimento atento reconduz ao objeto para destacar seus contornos singulares. É o momento de investigar o que está acontecendo (KASTRUP, 2010).

Uma escuta cartográfica, então, procede de maneira a acolher o que lhe afeta. Ela tateia. É um exercício que precisa ser desenvolvido como uma política cognitiva. O pesquisador-cartógrafo se pauta numa atenção sensível para assim encontrar o que não conhecia, ativando virtualidades, potencializando o que já estava lá (KASTRUP, 2010). Não há coleta de dados, mas produção de dados.

O antropólogo Steven Feld (1996) ao se referir ao povo Kaluli, em Bosavi, Papua Nova Guiné, diz que “assim como o lugar é sentido, os sentidos também são localizados; assim como lugares produzem sentidos, sentidos produzem o lugar¹⁴” (FELD, 1996, p. 91). Segundo Feld, o campo sensorio centrado no som, ouvido e voz são especialmente importantes na experiência do povo Kaluli na floresta.

A partir desse contato com o povo Kaluli que ele desenvolveu a ideia de acustemologia relacionando sensação acústica, conhecimento e a imaginação situada nessa forma particular de sentir um lugar. Trazendo para o cenário urbano, as coisas também estão em relação e o som é uma variante importante na construção de uma ideia de lugar e, por que não dizer, de produção de realidade. Atração, desejos, repulsas: sonoridades provocam afetos.

Obici (2006) questiona se a escuta foi algum dia uma propriedade do indivíduo, que teria sido capaz de escolher e decidir quais sons escutar. Hoje em dia, “essa capacidade parece hoje se reduzir cada vez mais, na medida em que existem redes sonoras que colocam a escuta numa condição de sujeição” (OBICI, 2006, p.24). Basta parar um pouco para perceber.

Em lojas, restaurantes e bares, a música nos captura criando o clima. Nas ruas, o som do tráfego quase sempre mascara todos os outros. Nas estações rodoviárias, em lojas, shoppings, não raro uma voz nos diz o que fazer, o que comprar, por onde andar. Isso é o que a filósofa Nina Power (2014) chama de coerção leve (soft coercion). Em seu artigo *Soft coercion, the city, and the recorded female voice* (POWER, 2014), ela se refere ao crescente uso de vozes femininas para comunicar informações sobre o transporte público, dar instruções em supermercados e lojas de departamentos ou fazer avisos de segurança. Power (2014) investiga como o gênero se relaciona com mecanismos sonoros de controle do espaço, sejam corporativos, privados, comerciais, e espaços que nostalgicamente nos referimos como “espaços públicos”.

¹⁴ Tradução aproximada de: “*as place is sensed, senses are placed; as places make senses, senses make place*”

Ainda segundo Power, a *soft coercion* frequentemente passa despercebida ou, como um fundo, se torna parte do tecido sonoro urbano. Para Power (2014), essas vozes são por vezes fantasmagóricas, desencarnadas, geralmente pré-gravadas e extremamente vagas em termos de origem e classe, e estão em toda parte. São as vozes que nos encontramos nos trens, máquinas de supermercado, aeroportos, no telephone celular, na navegação do GPS. Nina Power (2014) argumenta que essas vozes representam a autoridade, mas não de forma áspera ou dominadora. Ao contrário, são projetadas para fazer a vida diária parecer menos abrasiva.

Muitas companhias já atentaram para o valor do som em seus negócios e investem em campanhas de *sound branding* para firmar sua presença não só de forma visual através de logotipos e imagens, mas também no espaço sonoro. São as *logos sonoras*, assinaturas auditivas que pretendem traduzir em sons características das marcas. No espaço capitalista, empresas são marcas também sonoras.

Qual seria a potência da escuta em cenários capitalistas? Há maneiras de lidar com o sonoro fora de um subjugo? Como politizar a escuta? A escuta cartográfica pode ser uma manobra para se contrapor à submissão passiva, tomando ares de uma escuta crítica, não no sentido moralizante, mas como perceptiva das materialidades e semióticas circulantes. É ato de astúcia, a arma do fraco.

Ancorada no real, é uma escuta que coopera para a percepção das temporalidades da cidade, acompanhando seus movimentos. É uma escuta situada do ambiente acústico, que cultiva uma receptividade com o campo pinçando relações, rastreando ritmos de um espaço. Escutar e caminhar são ainda gestos intervencionistas pois nos transformam em parte do ambiente ao mesmo tempo que nossa presença é capaz de alterar esse mesmo ambiente. A caminhada sonora junta a ação rotineira de andar à escuta dos sons do cotidiano, levando a atenção para processos e eventos frequentemente ignorados. A escuta cartográfica é uma escuta que sonda.

A escuta da região portuária se alimentava do que colhia durante as entrevistas como também das inúmeras caminhadas realizadas em horários diversos. Fiz o registro do som das localidades com um gravador portátil Tascam DR-40, que serviram tanto para a construção do mapa sonoro “Sons do porto”, como também para análise posterior desses áudios. No capítulo III, abordo com mais detalhes o que é um mapa sonoro, seus usos e como sua produção, por estar intimamente ligado à escuta, me ajudou nessa pesquisa.

A cada audição do que foi registrado, eu ia aprendendo também como fazer gravações melhores e como anotar o contexto de cada situação. Entrevistas formais, conversas, leituras e caminhadas ocorriam simultaneamente, produzindo articulações que muitas vezes reconfiguravam a pesquisa.

Essa escuta cartográfica dialoga ainda com discussões da epistemologia da etnografia, a partir de James Clifford que na obra *Writing Culture* (1986), pergunta: “e que tal um ouvido etnográfico?”. Com essa questão, ele criticava a tradição da etnografia que colocaria a visão como o sentido hegemônico nas investigações antropológicas. Posteriormente, o etnomusicólogo Veit Erlmann organiza o livro *Hearing Cultures* (2004) reunindo um conjunto de artigos debatendo sobre o lugar da escuta na pesquisa etnográfica. O livro sugere que é possível conceber novas formas de conhecer uma cultura e aprofundar o entendimento por meio de mais diálogos e ouvidos sensíveis.

Não se trata de levantar bandeiras agora pelo domínio da audição numa campanha contra o olho ou qualquer outro sentido, mas sim dizer que a escuta das sonoridades pode mostrar nuances e intensidades até então não observadas quando nos fixamos apenas no que pode ser visto.

Os exemplos de caminhada citados (WESTERKAMP, 1994; 1974; 2006) (ULTRA-RED, 2008)(AUGOYARD, 2007), cada uma com diferentes propósitos para análise do ambiente acústico, me ajudaram a formular perguntas ao campo e construir relações entre a minha escuta do ambiente e a escuta dos sujeitos sobre esse ambiente. Entendo a caminhada sonora como uma possibilidade de agenciamento com o território. A escuta é também uma produção. Foi também por esse conhecimento corpóreo e aprendendo a exercer essa escuta chamada aqui de cartográfica que esse trabalho foi acontecendo.

Capítulo três

Mapas sonoros: arquivo, pesquisa e interatividade

A partir dos anos 2000, os sons ganharam centralidade num tipo característico de mapa, o mapa sonoro (soundmaps). Nessa mídia digital, a experiência aural é priorizada, habilitando a escuta de fragmentos da paisagem sonora dispostos numa base cartográfica. Mapas sonoros chamam a atenção para o ambiente acústico dos lugares, colocando a escuta no centro da experiência do usuário (HOLANDA, REBELO & PAZ, 2016). Nesse capítulo, quase um interlúdio, explico o porque da feitura de um mapa sonoro e apresento uma análise dos usos dessa ferramenta e como as limitações da representação cartesiana de uma base cartográfica impedem, de certa forma, o acesso mais experiencial à escuta.

Um dos primeiros mapas sonoros que tive conhecimento no início da pesquisa foi o *London Survey* (<http://www.soundsurvey.org.uk>), uma intensiva e crescente coleção de gravações sonoras de lugares, eventos e cotidiano da capital inglesa, sobre a base cartográfica do *Open Street Map*. O site é uma iniciativa de fôlego e praticamente solitária de Ian Rawes, criador e responsável pelo portal.

Por estar desenvolvendo uma pesquisa que trata do urbano pelo viés sonoro, pensei que a produção de uma ferramenta como essa seria útil para abrigar parte do material audiovisual gerado durante a investigação, que, por sua natureza, não poderia ser replicado na forma textual, como o som. O mapa seria um transbordamento material da pesquisa, com a realização desse trabalho prático onde a escuta é convocada.

3.1 Mapas sonoros x mapas acústicos

Antes de prosseguir, vale fazer uma breve consideração. Os mapas sonoros são diferentes dos mapas acústicos - também conhecidos como mapas estratégicos de ruído -, muito utilizados por engenheiros e arquitetos para analisar o impacto sonoro de alguma intervenção. Esses mapas são representações gráficas da distribuição espacial dos níveis de ruído do ambiente exterior, constituindo-se como um meio de diagnóstico das emissões sonoras, da influência das diferentes fontes e da população exposta a estes sons. Possuem uma abordagem quantitativa do som e são muitos utilizados para identificar o nível de ruído percebido por pedestres ou usuário dos edifícios, verificar quais áreas estão com níveis acima do permitido pela legislação,

simular cenários futuros e avaliar o desempenho de medidas para mitigação. (CORTÊS & NIEMEYER, 2013). O mapa acústico (ou mapa de ruído), conforme exemplo da imagem 3, tem como principal objetivo a criação de representações visuais do ruído ambiental de uma dada área geográfica.

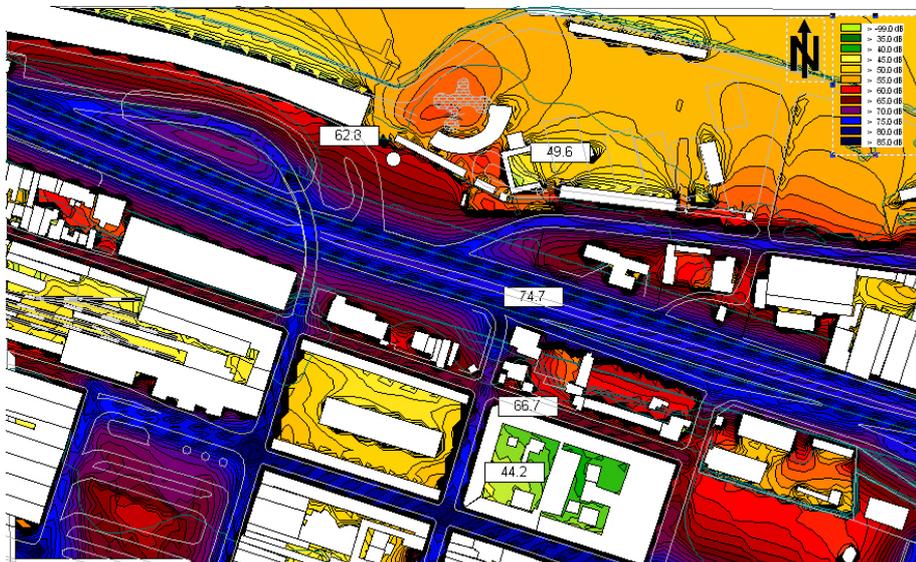


Figura 3 - Mapa de ruído no entorno do aeroporto Pinto Martins, em Fortaleza. A área em roxo apresenta os níveis mais intensos de ruído. Fonte: Secretaria Municipal de Urbanismo e Meio Ambiente (Seuma/Fortaleza)

Santos e Valado (2014) comentam que uma das principais finalidades dos mapas de ruído é a sua aplicação como ferramenta para o planejamento territorial de um determinado município em articulação com os responsáveis pela gestão ambiental. Segundo os mesmos autores, o uso desses mapas possibilita: (i) quantificar e avaliar a exposição da população ao ruído em uma dada região; (ii) formar banco de dados para o planejamento urbano, apontando principais atividades ruidosas, e oferecendo subsídios para um zoneamento acústico municipal; (iii) identificar zonas de conflito entre níveis de ruído medidos ou simulados com níveis estabelecidos por normas (internacionais e/ou nacionais) e legislações municipais; (iv) fornecer informações para planos de controle da poluição sonora; (v) prever cenários futuros, avaliando-se o impacto sonoro de infraestruturas e medidas mitigadoras do ruído.

3.2 Mapa "Sons do Porto"

Steven Feld, por meio de sua produtora audiovisual Voxlox, busca criar uma antropologia do som pelo som, com o objetivo de ampliar diálogos e alcançar públicos para além da escrita acadêmica. Fazendo uma analogia a Feld, no mapa sonoro 'Sons

do Porto’, produzido no decorrer do meu doutorado, estão disponibilizados registros sonoros e imagens da região portuária, numa tentativa de se fazer uma cartografia do som pelo som, com o objetivo de gerar um registro sensível diverso da narrativa escrita. Já que o som é o elemento guia dessa pesquisa, por que não criar uma plataforma onde possamos ouvir, em vez de apenas falar ou escrever sobre eles?

Produzir esse mapa sonoro me foi muito útil como ferramenta de pesquisa e aprendizado de escuta. Além disso, o mapa também abriu possibilidades de inserção em redes que se interessam por mapas afetivos e aproximação de pessoas e comunidades que lidam com o som de alguma maneira.

Posso dizer que o *processo* de produção do mapa foi etapa especialmente rica. Nesse processo de fazer, fui desenvolvendo habilidades para escutar, gravar e editar sons, manipular softwares de áudio, fazer anotações sobre o campo e estar em contato com o local de pesquisa, ou seja, aprender mais sobre os territórios. A escuta posterior dos registros sonoros serviam para recordar a experiência ou, por vezes, para apontar outras nuances que tinham passado despercebidas no momento da gravação.

O mapa sonoro Sons do Porto (imagem 4), inicialmente, se propõe a abarcar trechos da região portuária do Rio de Janeiro. Nesse sentido é hiperlocal, já que não abrange uma cidade nem mesmo um bairro inteiro, mas localidades do Porto do Rio delimitadas nessa pesquisa.



Figura 4 - Tela de apresentação do mapa online. A navegação pode se dar pelos pins do mapa ou seguindo a percurso proposto pelas setas à direita

Montei o mapa utilizando a ferramenta Story Map JS¹⁵, uma interface bastante amigável e esteticamente interessante criada pelo Knight Lab da Northwestern University, sob licença do Massachusetts Institute of Technology (MIT). Tive contato com essa plataforma numa palestra sobre visualização de dados e mapas online, que assisti na Queen's University Belfast durante o período do estágio de doutorado no exterior. O Knight Lab é formado por designers, desenvolvedores, estudantes, jornalistas e educadores com o objetivo de produzir ferramentas interativas para o jornalismo e inovações em mídia. O Story map é uma inovação aplicada para criação de webreportagens e jornalismo digital. Vários jornais e agências de notícias utilizam a ferramenta como suporte para contar histórias na web de forma interativa, especialmente se a narrativa precisa ser geolocalizada. As localidades dos eventos podem ser destacadas através de mapas disponíveis e mídias diversas como vídeos, imagens e sons, que podem ser adicionados a cada tela. Uma das limitações da ferramenta é que não é possível publicar na mesma tela dois códigos incorporados do soundcloud, por exemplo. Quando isso era necessário, eu apenas criava um link externo.

A decisão de elaborar um mapa sonoro me levou a pesquisar exemplos produzidos ao redor do mundo, onde montei uma espécie de base de dados especificando informações sobre dezenas de mapas sonoros tais como: base cartográfica utilizada, formas de implementação (colaborativo, autônomo, por grupo específico), usos, objetivos, realizadores (artistas, instituições, academia, etc) e como conseguem engajamento com a comunidade. A interseção desses dados mostrou alguns padrões e tendências. Nesse percurso, passei a analisar essa ferramenta em seu aspecto *mídia*, ou seja, *o produto*, associando os mapas sonoros com o universo de documentários interativos, tema que venho estudando por participar do grupo de produção e pesquisa BUG404¹⁶, sobre narrativas interativas. Essa análise dos mapas sonoros tornaram-se trabalhos que foram apresentados em três congressos (I-docs, em Bristol/UK; Sound Thought, em Glasgow/UK, e International Conference on Artistic Research, em Haia/Holanda) além de um artigo em parceria com Pedro Rebelo e André Paz no *Leonardo Music Journal* (publicado pelo MIT Press e ISAST), em 2016.

¹⁵Disponível em <https://storymap.knightlab.com/>

¹⁶ Mais detalhes na página www.bug404.net

3.3 Usos dos mapas sonoros

Mapas sonoros se encaixam no conceito de Cybercartografia, termo introduzido por D.R. Fraser Taylor em 1997 durante a 18ª *International Cartographic Conference*, em Estocolmo, na Suécia, no trabalho intitulado *Maps and Mapping in the Information Era*. Ele defendia que o ato de mapear e os próprios mapas podiam ser fundamentais para a Era da Informação que se apresentava, mas que seriam necessárias mudanças na forma de pensar dos cartógrafos, que deviam abandonar a abordagem normativa e formalista para uma abordagem mais holística onde o processo de mapear e o próprio mapa como produto fossem expandidos (TAYLOR, 2005).

No livro ‘Maps and the Internet’, editado em 2003 por Michael Peterson, Fraser Taylor lista algumas características de uma cybercartografia no capítulo chamado “The concept of cybercartography”. São elas:

- cybercartografia é o uso multissensorial da visão, escuta e toque, e eventualmente, cheiro e paladar;
- faz uso de formatos multimídia e tecnologias das telecomunicações como a internet;
- é altamente interativa e capaz de engajar usuários de várias formas;
- pode ser aplicado em uma vasta gama de tópicos de interesse para a sociedade, não apenas constatação de localização e ambiente físico;
- não é um produto independente como os mapas tradicionais, mas parte de um pacote analítico da informação;
- é construído por equipe de indivíduos de diferentes disciplinas;
- e envolve novas parcerias de pesquisa entre academia, governos, sociedade civil e setor privado (D.R. TAYLOR, 2003).

A interação desses elementos seria um novo paradigma da cybercartografia. Seguindo o raciocínio de Taylor (2005, 2013), apontamos algumas características dos mapas sonoros: são plataformas multissensoriais criadas após a consolidação da internet; são ferramentas interativas e que podem promover engajamento de uma comunidade, sendo, em muitos casos, especialmente importante o processo de produção; podem ter fins didáticos, de pesquisa, políticos, artísticos e culturais, entre outros; dependendo do projeto, são construídos de forma coletiva preferencialmente por pessoas com diferentes formações (designers, desenvolvedores, artistas, pesquisadores, comunidade) e podem envolver parceria entre diversos setores da

sociedade (poder público, grupos artísticos, universidades, etc). No entanto, há *templates* e outras ferramentas disponíveis que permitem a produção autônoma de mapas de diversos tipos, fazendo com que a produção de mapas não seja mais assunto apenas dos órgãos oficiais, o que pode ajudar a minimizar a prevalência de vozes hegemônicas.

Mais do que representações, os mapas funcionam como documentos e influenciam visões de mundo e permitem construções culturais sobre os espaços. Mapas não são ferramentas neutras, a despeito de serem tomados como dispositivos puramente objetivos. Mapas contem uma subjetividade intrínseca que não pode ser ignorada. Em algumas cidades brasileiras, por exemplo, regiões periféricas ou violentas não são representadas no mapa oficial.

O documentário “Todo mapa tem um discurso”, lançado em 2014 pelo Programa Rede Jovem toca exatamente nessa questão. O filme não se foca em mapas sonoros, mas suas perguntas valem ser consideradas para construção e entendimento de qualquer mapa. O documentário pergunta como o mapa é utilizado, qual o objetivo de determinados mapas e por quem e para quem foi feito. O filme leva em conta regiões marginalizadas, como as comunidades da Cidade de Deus e Favela da Maré, no Rio de Janeiro; e Capão Redondo, em São Paulo, entre outras, onde os moradores verbalizam a indignação de serem tratados como uma população invisível, ao ponto de não constarem no mapa oficial da sua própria cidade.

Tratando do mesmo tema, o Google lançou um projeto interativo, filmado em 360 e multimídia, intitulado *Beyond the Map*¹⁷ (Além do Mapa), onde eles convidam a entrar em comunidades cariocas. O projeto apresenta uma narrativa em formato "tour", que faz uma panorâmica sobre as comunidades, suas histórias e personagens, utilizando elementos conhecidos como o google maps para apresentar o cenário, deixando o interator decidir por onde seguir. A apresentação é bem simples e direta, se utilizando de uma estrutura muito parecida com as disponíveis em softwares como Klynt. O destaque fica por conta dos personagens e das imagens aéreas, provavelmente feitas com drones.

Na primeira década dos anos 2000, surgiram dezenas de mapas sonoros online e essas ferramentas continuam demonstrando vitalidade. Eles são funcionais arquivos do ambiente acústico evidenciando as relações entre a geografia, cultura e o som,

¹⁷<https://beyondthemap.withgoogle.com/pt-br/> - acesso em agosto de 2016

construindo uma memória sonora da cidade.

Jacqueline Waldock (2011) vê nos mapas sonoros um imenso potencial em mudar a percepção que se tem do som na vida cotidiana, mas ressalva que é preciso olhar criticamente para as metodologias e resultados. Para ela, muitos mapas sonoros propõem coisas que não são possíveis de ser cumpridas por essas mídias. Ao se focar em alguns exemplos, ela se pergunta o quão realística pode ser a expectativa do *Sound Seeker*¹⁸, mapa sonoro de Nova York, que se propõe “a cruzar as divisões geográficas, econômicas, culturais e raciais”, ou mesmo do *Montreal sound map*¹⁹, que promete criar “uma base de dados de gravações sonoras de toda cidade”, o que é praticamente impossível e mesmo sem sentido.

Waldock (2011) ainda observa que muitos mapas ainda são produzidos e editados por homens, o que talvez faça reproduzir pensamentos hegemônicos. Ela se pergunta se registros feitos por mulheres podem vir a diferir dos feitos pelos homens, demonstrando outro tipo de interesse no ambiente acústico. De toda forma, diz Waldock (2011), para explorar esse aspecto o número de contribuidoras do sexo feminino precisa aumentar e seria preciso criar formas de criar formas para engajar esse público a fim de alcançar um equilíbrio.

Para Gascia Ouzinuan (2014), muitos mapas não fornecem o contexto necessário para permitir sua interpretação, deixando o usuário completamente perdido ou sozinho para tentar entender o sentido do que está sendo exibido. Muitos mapas são descontextualizados e falham em apresentar ideias coesas da paisagem sonora.

Uma das principais críticas aos mapas sonoros em seu aspecto *mídia* é de cunho estético. Por dar uma inegável importância à representação cartográfica – afinal são mapas - em geral, essas interfaces se limitam a dispor os registros de áudio marcados com *pins* sobre uma base cartográfica como principal superfície de navegação, abrindo pouco espaço para interações mais imersivas. Trazendo contribuições do campo de documentários interativos, analisamos mapas sonoros a partir das possibilidades de interação, ainda pouco exploradas nessa ferramenta.

O campo dos documentários interativos é emergente e ainda não claramente definido conceitualmente, o que se reflete na diversidade de termos para designá-lo: webdocumentário, documentário interativo, hipervídeo, *living documentary* (documentário vivo), ciberdocumentário e narrativa digital. Todas essas designações

¹⁸<http://www.soundseeker.org/>

¹⁹<http://www.montrealsoundmap.com/>

fazem parte de um campo maior chamado de narrativas interativas. Nesse texto, iremos adotar o termo documentário interativo ao associar os mapas sonoros ao campo. A diversidade desse campo envolve o desenvolvimento de projetos em plataformas web, aplicativos (celular, tablets), utilizando diversas linguagens como vídeo, imagem, som e texto, para criação de obras interativas, onde o usuário tem papel ativo em diversas etapas da obra.

A interatividade, como explica Sandra Gaudenzi (2013), permite que o usuário “faça algo” com o dispositivo, seja clicar num link, enviar um vídeo ou remixar um conteúdo, criando uma série de relações no qual todas as partes são interdependentes e conectadas dinamicamente. A narrativa é construída de forma não-linear. A digitalização do suporte é uma característica necessária mas não suficiente para definir um documentário interativo. O espectador interage com a obra, que se dá agora não em uma tela, mas numa interface (PAZ & SALLES, 2013). A interatividade pode se apresentar em todas as etapas de realização, desde a produção até a difusão, ou fruição da obra. No entanto, é fundamental que esteja necessariamente presente na apresentação da obra ao público (SALLES, 2014), caso contrário trata-se de uma obra linear, a despeito da participação do público em sua produção. Para que a obra interativa “aconteça” é necessária a intervenção do usuário, que se torna um *iterator* (PAQUIN, 2006) e não mais espectador. Um dos exemplos-chave de documentário interativo é *Highrise*²⁰, de Katherine Cizek (2010 – em curso), onde diferentes projetos (documentários interativos e outros formatos) debatem sobre a questão de viver em arranha-céus, habitação cada vez mais comum nas metrópoles.

Com base em um levantamento de mais de 60²¹ mapas sonoros, percebe-se que essas ferramentas são utilizadas para pesquisa, como plataforma para abrigar e difundir coleções e como suporte para trabalhos de música e arte sonora. Essas características não são excludentes. A princípio, a maioria dos mapas podem ser considerados arquivos sonoros online, porém diferindo em seus objetivos e na forma como os registros são produzidos. São arquivos dinâmicos, uma vez que geralmente são obras abertas e em progresso. Há uma data de início, mas não necessariamente um fim. Os registros podem ser feitos de forma colaborativa envolvendo a comunidade ou pessoas interessadas; de forma autônoma, como é o caso do London Survey; ou por

²⁰<http://highrise.nfb.ca/>

²¹ Os mapas analisados foram escolhidos a partir de pesquisas em mecanismos de busca, em artigos acadêmicos e links disponibilizados em vários mapas sonoros.

grupos específicos de artistas ou pesquisadores, por exemplo. Essas interfaces poder ser vistas ainda mapas afetivos que tentam promover uma experiência sensível dialogando com a mitologia de um lugar por meio de sons e imagens.

Comento de maneira mais nuançada a respeito de três tipos de usos e objetivos dos mapas sonoros identificados aqui apresentando alguns exemplos, sem a intenção, no entanto, de apresentar uma lista exaustiva:

- **Instrumento de pesquisa do ambiente acústico:** caso do *Belfast soundmap*²², do *Firenze soundmap*²³, do *Cartophonies*²⁴ e do mapa sonoro da *Finlândia*²⁵ (kartta aanimaisemat), para citar apenas esses.

Mantido pelo Sonic Arts Research Centre (SARC), da Queen's University Belfast, esse mapa é uma plataforma aberta com objetivo de envolver a participação das comunidades locais no registro de sons no cotidiano da cidade. Qualquer pessoa pode enviar áudios, textos e imagens sobre. A página também serve como plataforma de publicação de trabalhos realizados em projetos acadêmicos realizados com os alunos (imagem 5), como o *Sonic Postcards* (coleção de gravações de várias áreas de Belfast capturando sons característicos) e o *Sound Mapping workshop*, projeto educativo, que aborda a feitura do mapa sonoro de Belfast e promove caminhadas sonoras e gravações de campo. O mapa de Belfast, entre outros, serve para como meio para realização de atividades de escuta e estudo da cidade através de suas paisagens sonoras. As oficinas realizadas servem tanto para o ensino prático das atividades de gravação e edição sonora como também para aprimoramento da escuta e sensibilização dos sons que nos cercam.

²²<http://www.belfastsoundmap.org/>

²³ <http://www.firenzesoundmap.org/default.asp>

²⁴<http://www.cartophonies.fr/>

²⁵ <http://kartta.aanimaisemat.fi/>



Figura 5 - Alunos e instrutores realizando gravações de campo no centro de Belfast, Irlanda do Norte. (Imagem gentilmente cedida por Pedro Rebelo, diretor do SARC, e meu supervisor durante o estágio de doutorado na Irlanda).

O *Firenze Sound map* também possui orientação acadêmica. Foi elaborado em 2009 durante o doutorado da arquiteta Antonella Radicchi. Indica também uma interessante literatura sobre paisagem sonora e centros de pesquisa que estudam o som em seus diversos aspectos. O mapa não se propõe a representar completamente a paisagem sonora de Firenze, mas investigar possíveis relações entre paisagens sonoras e a dimensão emocional percebida pelos usuários da cidade. A proposta desse mapa é se configurar como uma ferramenta qualitativa para ser integrada aos métodos quantitativos tradicionais do planejamento acústico onde o som ambiente é medido e representado por meio de mapas acústicos. O mapa é uma ferramenta de código aberto e interativo e visa tornar-se um mapa coletivo através do envolvimento e da participação da população da cidade, sejam moradores ou turistas.

Produzido pelo CRESSON, da Escola de Arquitetura de Grenoble, o Cartophonies expõe fragmentos sonoros localizados, datados, comentados e classificados a partir de pesquisas sobre a cidade e a arquitetura existente, explorando experiências sonoras cotidianas e peculiares. Há registros sonoros desde a década de 80, possibilitando acompanhar

mudanças sociais pelo espaço sonoro. Como explicam os autores no portal, o termo *cartophonie* (cartofonia) é uma analogia de mapeamento, na tentativa de criar um equivalente ao termo mapa sonoro. O site é aberto a contribuições de registros sonoros e também possui a opção *rádio*, onde os sons do mapa seguem automaticamente. O portal *cartophonie* tem a particularidade de contextualizar amplamente o material sonoro apresentado por meio de catálogos descritivos sobre o ambiente construído, as práticas sociais, as características acústicas como também os *efeitos sonoros* sentidos. O conceito de efeito sonoro decorre de um trabalho iniciado por Augoyard com a ideia de figuras de caminhada, e posteriormente desenvolvido por Augoyard e Torgue, ambos pesquisadores do CRESSON, que chegaram ao conceito de efeitos sonoros, como já comentado em capítulos anteriores nessa dissertação.

De interface limpa e simples, o mapa sonoro da Finlândia também possui um forte viés acadêmico pelo background de seus idealizadores. A equipe, coordenada pelo Professor Heikki Uimonen (Sibelius Academy), conta com professores, estudantes de doutorado, jornalista, etnomusicólogo, artista sonoro e a sociedade finlandesa de literatura e arquivos folclóricos. A Finlândia é um dos países que abriga importantes centros de pesquisa sobre ecologia acústica e paisagem sonora. O mapa faz parte do projeto realizado pela Finnish Society for Acoustic Ecology em parceria com universidades, centros de estudos e a Finnish Broadcasting Company. O objetivo do projeto, que já rendeu duas teses de doutorado, é monitorar o som das paisagens em transformação e fazer com que essas mudanças sonoras sejam trazidas para a consciência pública. O mapa incentiva a colaboração pública, inclusive dando dicas de como realizar os registros sonoros. A ideia é que os registros sonoros se tornem tão usuais como tirar uma fotografia. A ideia parece ser a de desmistificar a prática de gravação sonora como algo realizado apenas por profissionais.

O campo da educação e pesquisa é um dos mais férteis na produção de mapas sonoros, que utilizam a ferramenta para fins pedagógicos e de estudo. Nesses mapas, o aspecto *processo* de feitura ganha mais importância do que o produto em si, já que o aprendizado decorre especialmente do fazer. Nesses casos, as plataformas são

bastante simples em sua concepção estética. O mapa opera muito mais como meio do que um fim.

- **Repositório e difusão de coleções especiais.** Nesse caso, a biblioteca britânica²⁶ e o mapa de línguas da Colômbia²⁷ são bons exemplos.

A biblioteca britânica hospeda atualmente nove mapas sonoros: Accents & Dialects; Klaus Wachsmann Uganda recordings; Wildlife Recordings; Soundscapes; Music from India; Jewish survivors of the Holocaust; Tradicional music in England; Your accents e UK Soundmap, que se declara o primeiro mapa sonoro da nação. Para criação do UK Soundmap, a biblioteca convidou pessoas a gravarem sons do ambiente, seja dentro de casa, no trabalho ou em momentos de diversão. Mais de 2 mil registros foram carregados por cerca de 350 contribuidores entre julho de 2010 a julho de 2011, quando encerrou o período de coleta sonora, pois a ideia foi formar uma coleção permanente e acessível de como a Grã-Bretanha soou em 2010 e 2011. Já o mapa *Your accents*, que retrata sotaques da língua inglesa, é resultado da mostra “Evolving English: one language, many voices”, onde pessoas de várias partes do mundo, inclusive Brasil, gravaram trechos de textos e palavras em inglês.

O *Jewish survivors of the Holocaust*, também disponível no portal da biblioteca britânica, traz as vozes de judeus que sobreviveram ao Holocausto narrando experiências no gueto, nos campos de concentração e histórias de fuga. Os áudios são acompanhados de uma ficha técnica com uma curta biografia do entrevistado e um resumo do relato. Essa coleção é formada por entrevistas de dois projetos de história oral: the Living Memory of the Jewish Community e the Holocaust Survivors’ Centre Interviews. Todos os mapas seguem o mesmo design e utilizam a base cartográfica do Google maps. O que difere entre eles além da temática é o processo de produção e compilação dos registros sonoros.

Já o *Mapa de lenguas da Colombia* é um repositório extensivo onde podemos escutar dezenas de povos da Colômbia, sendo uma rica ferramenta de pesquisa.

²⁶<http://sounds.bl.uk>

²⁷<http://www.lenguasdecolumbia.gov.co/mapalenguas/inicio.swf>

Na plataforma, são apresentadas informações geográficas e linguísticas das distintas línguas indígenas, crioulas e ciganas, existentes no país.

Os mapas sonoros são usados nesses exemplos como uma plataforma para criar, registrar, organizar, difundir e também visualizar acervos, itens importantes para instituições que tratam de memória.

- **Plataforma para criação e difusão de trabalhos de música e arte sonora.** É o caso, por exemplo, dos mapas Rabeca (<http://rabeca.org>); Austin Music Map²⁸; Manchester Peripheral²⁹ e Cinco Cidades³⁰.

O site Rabeca é um trabalho que procura disseminar, colecionar e preservar informações sobre a rabeca brasileira e portuguesa e o rawé guarani e outros instrumentos de cordas friccionadas artesanais semelhantes. Poderia ainda estar disposto na categoria acima que trata de coleções especiais, já que se trata de um trabalho sobre um campo específico, a rabeca. Funciona como um banco de dados ativo, que aceita envios de pesquisadores e músicos e simultaneamente disponibiliza estas informações num mapa interativo. O mapa apresenta um histórico do instrumento além de gravações, fotos, textos, partituras e vídeos, sendo ao mesmo tempo uma ferramenta de pesquisa e um arquivo dinâmico. O mapa possibilita observar padrões presentes nas composições, performances, técnicas e a construção dos instrumentos, de acordo com cada região.

O Austin Music Map é um vasto mapeamento das manifestações musicais da cidade de Austin, nos Estados Unidos. A navegação não é das mais simples, mas vale se perder. A escuta se dá clicando os botões vermelhos ou azuis e pela playlist. Os botões vermelhos são de gravações feitas pelos organizadores do grupo; os azuis, pela comunidade. Há uma relação bem equilibrada mostrando que a comunidade se engajou na ideia. Cada botão pode abrir vários outros registros sonoros ou audiovisuais. Os áudios e filmes muitas vezes contem depoimentos dos personagens registrados ou sobre o lugar onde foram feitas as gravações. Primam pela qualidade do áudio e se dão ao direito de não aceitar uma gravação em más condições. Os sons são editados de forma a dar

²⁸<http://austinmusicmap.com>

²⁹ <http://www.manchesterperipheral.com>

³⁰<http://www.cincoidades.com>

ritmo e inteligibilidade aos vídeos e depoimentos. A produtora independente Delaney Hall é a líder do projeto, feito em parceria com KUT, Zeega, and Localore (uma associação independente de Radio), com o apoio financeiro da Corporation for Public Broadcasting, the Wyncote Foundation, the John D. and Catherine T. MacArthur Foundation, and the National Endowment for the Arts.

O Manchester Peripheral e o Cinco Cidades foram produzidos pelo Folk Songs Project, construído com música, vozes e ruídos das cidades. No mapa, o usuário pode criar uma composição combinando os sons disponíveis. O Manchester Peripheral engloba sons de quatro bairros da cidade. O Cinco Cidades contem sons de cinco cidades de Portugal (Braga, Porto, Guarda, Torres Vedras e Lisboa). O projeto Folk Songs tem o objetivo de documentar locais específicos trabalhando junto a comunidade para gravar músicos, habitantes e sons característicos do lugar. Com esse material, eles produzem os mapas sonoros interativos, onde os usuários podem remixar para criar suas próprias composições. O mapa sonoro, que é aberto a contribuições, também é utilizado como recurso para performances do grupo.

Sem deixar de lado o aspecto arquivo, esses mapas também apresentam o elemento narrativo, com relatos de entrevistados em vídeos e textos.

3.4 Mapas sonoros como documentários interativos

Guadenzi define documentários interativos de um modo amplo, incluindo todos os projetos com a intenção de documentar o *real*, usando tecnologias interativas digitais. A ideia de *documentar o real* é potencialmente problemática quando aplicada aos mapas sonoros (HOLANDA, REBELO & PAZ, 2016), já que o som é uma variante do *real* que precisa estar contextualizada para ganhar sentido. Mas registrar *o real*, como Guadenzi³¹ (Caixa Preta, 2015) aponta, refere-se à produção de obras documentais, e não ficcionais, o que se adequa perfeitamente à ideia dos mapas sonoros, já que são feitos com sons de ambientes reais. Mapas sonoros documentam sons da vida vivida, factuais, sons que foram experienciados em algum momento no ambiente privado ou público.

³¹ Ver trecho da entrevista com Sandra Guadenzi no documentário Caixa Preta, em produção pelo grupo BUG404. Disponível em <http://bug404.net/blog/2015/05/24/caixa-preta-entrevista-interativa-com-sandra-gaundenzi/>

De toda forma, a articulação da experiência de escuta e sua relação com o lugar e a comunidade que a maioria dos mapas sonoros buscam por partilhar bem como as interfaces utilizadas dizem respeito a interações que são centrais nos documentários interativos. Mapas sonoros, como documentários interativos, envolvem engajamento, participação e interatividade. No entanto, as formas narrativas ou mesmo os diferentes modos de interação ainda são pouco explorados, como veremos na análise com base na classificação defendida por Guadenzi (2013).

3.4.1 Mapas sonoros e os modos de interação

Guadenzi (2013) determina quatro modos de interatividade no documentário, sendo eles: hipertextual, participativo, conversacional e experiencial.

O modo **hipertextual** consiste em navegar pelos diferentes conteúdos propostos. O interator pode escolher a ordem de navegação. Apesar do conteúdo ser fechado, a forma de explorar é aberta, o que o diferencia a obra de uma narrativa linear, já que o acesso ao conteúdo pode se dar por percursos diversos.

No modo **participativo**, o interator é convidado a contribuir com a criação de conteúdo, podendo enviar textos, fotos, áudios ou vídeos. Guadenzi usa a metáfora de uma construção, já que o autor decide quais são as regras e ferramentas como também estabelece as primeiras peças, “mas há espaço para colaboração e expansão” (GAUDENZI, 2013, p. 56).

No modo **conversacional**, o interator age constantemente sobre o dispositivo e o sistema responde a cada gesto. “É um tipo de interatividade que pretende reproduzir a interação entre dois seres humanos ou um ser humano no espaço físico” (GAUDENZI, 2013, p.41), o que faz lembrar os jogos eletrônicos. Embora um documentário conversacional não precise ser um jogo, geralmente é um artefato digital que simula a realidade e que pode ter uma lógica de jogo.

O modo **experiencial** integra mídias geolocalizadas, normalmente GPS (Global Positioning System), considerando parâmetros do lugar onde o documentário está situado. Há uma relação entre o interator e o espaço. Guadenzi usa a metáfora da dança, já que a experiência nesse modo de interação exige o corpo em movimento, pois o participante age no espaço e não apenas por meio de uma interface digital.

Os modos de interação não são exclusivos, frequentemente um mesmo documentário utiliza simultaneamente diferentes tipos de interatividade. *Highrise*, o

exemplo citado anteriormente é hipertextual, participativo e experiencial simultaneamente. Nos mapas sonoros, os modos de interação são pouco desenvolvidos, como veremos. Ao dar grande importância à representação cartográfica, muitas vezes não conseguem refletir a experiência do campo ou mesmo criar interfaces visuais mais atraentes. Mesmo querendo enfatizar a experiência aural, a web é em grande parte uma interface visual. Não é como o rádio, que transmite informações exclusivamente sonoras. Em documentários interativos, aí incluindo mapas sonoros, a interface é parte essencial da narrativa e da navegação. Relembrando McLuhan (“o meio é a mensagem”), no limite, a interface faz a narrativa ou a navegação, no caso de mapas sonoros onde o aspecto *arquivo* é mais ressaltado do que o aspecto *narrativo*. A interface não é simplesmente uma tela, é por meio dela que agenciamentos (DELEUZE & GUATTARI, 1995) acontecem durante a fruição da obra.

Todos os mapas sonoros atendem ao modo **hipertextual**, o mais básico modo de interação, já que o interator pode escolher a ordem de escuta, como por exemplo no *London Sound Survey*, citado acima. Entre tantos outros, podem ser citados ainda o próprio *Sons do Porto*, já que a navegação pode se dar pelos pins dispostos no mapa ou pelas telas de texto seguindo as setas; o *Écouter Paris*³²; e o *Lisbon Sound Map*.

O mapa sonoro de Paris é uma simpatia. Com fundo cinza e *pins* (marcadores) em cores suaves, o site tem uma estrutura delicada que convida a ouvir rumores e vozes da cidade. A página segue à risca a ideia de prestigiar a experiência sonora, pois não apresenta nenhuma imagem dos lugares onde os sons foram gravados, nem mesmo imagens de satélite. *Écouter Paris* utiliza uma imagem do mapa da cidade dividido apenas pelas vilas (*arrondissement*). A escuta pode se dar clicando nos botões sobre o mapa, pela lista (que informa título, bairro, data e autor), por audição contínua e por categorias (paisagens, caminhadas, depoimentos, instantâneos, no passado). Os depoimentos são histórias vivenciadas ou sonhadas em torno de som, contadas por passantes e habitantes de Paris. Os instantâneos sonoros são curtos registros do cotidiano da cidade à porta de edifício, ao redor de um café, em uma loja, dentro do transporte público, entre outras situações corriqueiras. É possível escrever sobre o som que está ouvindo, envia-lo por email para alguém e montar sua própria trilha sonora - em ‘ma sélection’ -, cujo ícone é um pequeno coração. Ao clicar nos botões de escuta,

³²<http://www.ecouterparis.net/>

abre-se uma barra na parte inferior do site com breves informações sobre o local de gravação e duração do áudio.

Criado pelo grupo *L'atelier du bruit*, o site é “uma cidade sonora a ser construída”, como define o grupo. A bolsa da Fondation de France (programa "Sound Environments") possibilitou o lançamento da primeira versão do trabalho, cujo argumento é compartilhar o gosto pelo som. De acordo com o site, “estamos acostumados a assistir, ler, mas muito menos a ouvir. No entanto, o som é um mundo de riqueza inesgotável, que conta como vivemos juntos. Os congestionamentos de trânsito, o burburinho de passageiros no metrô, o zunido de crianças em uma praça, os ecos da vida doméstica em um edifício, nos conta como vivemos de forma diferente do que as imagens ou escrita.”

O Lisbon Sound Map é um trabalho que está em andamento a mais de cinco anos com objetivo de gravar e monitorar territórios sonoros, particularmente aqueles com marcas sonoras clássicas e lugares considerados históricos ou que estão em processo de mudança radical. A equipe do Lisbon Sound Map³³ é formada por docentes da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias e pela Universidade de Aveiro, reafirmando o potencial pedagógico dessa ferramenta. Como informa o texto de apresentação do projeto, para esses pesquisadores:

“Lugares, habitados ou desabitados, sempre tem uma memória de som cujo conteúdo pode ou não pode persistir no tempo. Registrar e compreender a manutenção e alterações sonoras de um determinado território não só constitui uma memória individual, mas, acima de tudo, a de um coletivo. A coletânea acústica tornou-se um instrumento indispensável e fonte de informação essencial para estudos urbanos, antropológicos, sociológicos e culturais” (LISBON SOUND MAP³⁴).

Grande parte dos mapas sonoros são também **participativos**, onde além da interação com a interface, o interator pode também contribuir com o conteúdo enviando textos, imagens e sons, como o *Austin Music Map*, citado acima, *Open Sound New Orleans*³⁵, e *Favorite Chicago Sounds*³⁶, entre vários outros casos. Como plataformas participativas, esses mapas conseguem engajamento por meio de atividades educativas, artísticas e de sensibilização para o ambiente sonoro urbano.

³³<http://www.lisbonsoundmap.org>

³⁴ <http://www.lisbonsoundmap.org>

³⁵<http://www.opensoundneworleans.com/core/>

³⁶<http://www.favoritechicagosounds.com/>

Trazendo iniciativas do Brasil, cito o *SP Sound Map*,³⁷ produzido pela artista sonora Renata Roman. Em conversa com a autora por e-mail e mídias sociais, Renata relata que o mapa sonoro da cidade de São Paulo “foi criado em 2012 por uma demanda pessoal de organização e ‘catalogação’ dos sons característicos de minha cidade e desejo de sensibilização da escuta para quem o visitasse”. A primeira versão, conta Renata, gerava algumas limitações relacionadas à precisa localização e à alimentação do site com as colaborações de terceiros, o que foi resolvido com a ajuda de parceiros e de um *template* que pode ser usado gratuitamente, desenvolvido por Horacio González Diéguez e Xoán-Xil López (Espanha). Há também o mapa de Curitiba³⁸, concebido por Lilian Nakahodo. O projeto teve apoio institucional de entidades governamentais. Além do mapa, o projeto englobou a produção do livreto-cd “mapa sonoro CWB: uma cartografia afetiva de Curitiba” e oficinas de mapeamento sonoro, com caminhadas e gravações de campo realizadas em bairros periféricos da cidade.

O mapa sonoro de New Orleans é de extrema vivacidade. É um projeto de mídia comunitário e colaborativo, que convida os moradores de New Orleans a documentarem suas vidas por meio do som. Pelo jeito, os moradores aceitaram o convite. Há um volume expressivo de registros de entrevistas, sons musicais, de vozes e do ambiente, alguns muito bem humorados. A ideia é que os moradores façam gravações de sons que acham importantes e adicionem ao mapa. Para isso, os organizadores do mapa até emprestam equipamentos e oferecem treinamento sobre seu uso para organizações comunitárias, grupos de vizinhos e indivíduos. O pano de fundo do projeto de Heather Booth e Jacob Brancasi seja talvez traduzir New Orleans em sons. “Nossa intenção é tornar acessível as vozes e sons peculiares não editados de New Orleans. Partilhar os sons de nossa cidade como nós ouvimos, nos movemos através deles e os criamos é um ato de celebração”, dizem os autores no site³⁹.

O Favorite Chicago Sounds convida os moradores a gravar e publicar os sons que mais gosta na cidade. A escuta se dá pelos pins, pela locação e por uma Juke box. É colaborativo, mas não permite download de seus registros. O idealizador **Jesse Seay** diz que pretende saber o que moradores pensam a respeito da paisagem sonora da

³⁷<http://spsoundmap.com/>

³⁸<http://www.mapasonoro.com.br/>

³⁹<http://www.opensoundneworleans.com/core/content/about>

cidade. O site é ainda uma manifestação de Chicago para a série *Favorite Sounds*, iniciada pelo artista sonoro britânico Peter Cusack.

Poucos mapas implementam aspectos do modo **conversacional**, onde o campo de ação do interator é mais substancial do que no modo hipertextual. Enquanto no hipertextual, o interator pode escolher o caminho de navegação, no conversacional, o dispositivo responde a cada gesto do interator. Entre mapas sonoros, podem ser citados como exemplos mais próximos o Cinco Cidades e Manchester Peripheral, citados anteriormente como mapas que abrigam trabalhos de música e arte sonora. Nesses mapas, os usuários podem criar um remix ou uma composição utilizando os sons disponíveis na plataforma. É um uso ainda incipiente de modo conversacional quando se compara sua aplicação ao campo dos *docu-games* (HOLANDA, REBELO & PAZ, 2016).

O modo **experiencial** requer a presença e o movimento do interator numa determinada localidade, não apenas a interação com uma interface. Em geral, o conteúdo dos mapas sonoros é mantido em websites e mesmo sendo possível acessá-lo por meio de dispositivos móveis (celular, tablets), ainda não é tão comum articular a presença do corpo no espaço. Essa presença por sua vez afeta como o conteúdo é acessado ou apresentado. Nesse modo, citam-se aplicativos como o *Audio Mobile*⁴⁰, *Belfast Soundwalks*⁴¹, *Polissonorum*⁴² e *Murmur*⁴³.

Pelo *Audio Mobile*, o interator envia conteúdo através de uma aplicação móvel da localização onde o som é experienciado. Desenvolvido por pesquisadores da Queen's University de Belfast, com coordenação de Pedro Rebelo, no aplicativo *Belfast soundwalks*, o interator escolhe uma das caminhadas disponíveis. Para iniciar o passeio, é preciso ir até o lugar indicado, quando aí o aplicativo lê a posição no GPS e dispara os conteúdos de áudio. Produzido pela empresa carioca MobContet, o *polissonorum* é um aplicativo que utiliza o GPS dos smartphones para ativar audios em locais específicos da cidade com roteiros georeferenciados. Os áudios convidam o usuário a interagir com os espaços e as histórias compartilhadas por diversas vozes que formam uma cidade. Ideia similar ao do *Murmur*, no interator pode ouvir histórias através do website ou através de um dispositivo móvel nas localidades onde as histórias aconteceram.

⁴⁰<http://audio-mobile.org/#3/28.61/-73.74>

⁴¹<https://calvium.com/projects/belfast-soundwalks/>

⁴²<http://polissonorum.com/>

⁴³<http://murmurtoronto.ca/index.php>

Os mapas tendem a ter uma função dupla: utilitária, que trata o mapa como um arquivo para estudo do ambiente acústico; e estética, focando no som como uma mídia imersiva e artística, ainda que de forma não tão desenvolvida diante das possibilidades do ciberespaço. Valerio Signorelli (2014) diz que a representação bidimensional não é o bastante para ressaltar a experiência imersiva e multimodal do ambiente urbano. Os arquivos estáticos dos registros seriam um quadro congelado parcialmente desconectado dos outros elementos que formam a experiência de estar na cidade. Para Signorelli (2014), seria necessário comunicar melhor a complexidade sensorial de um lugar com novas ferramentas e métodos.

Ao conectar o campo dos mapas sonoros com o de documentários interativos, espera-se que surjam oportunidades para o desenvolvimento de mapas que abordem narrativas sonoras, particularmente se aventurando com mais criatividade pelos diferentes modos de interação.

Capítulo quatro

Medir sons

Esse capítulo é o relato do trabalho de medição do Nível de Pressão Sonora realizado em parceria com a professora e arquiteta Marina Cortês na Pedra do Sal e arredores, em abril de 2015. Essa análise teve o objetivo de relacionar os dados quantitativos e qualitativos levando em conta aspectos culturais das localidades, para refletir sobre o uso dos espaços públicos.

O som é uma variante importante para a vivência na cidade e para a construção de uma ideia de lugar e de subjetividade. No entanto, apesar de estar entranhado no cotidiano de nossas vidas, o aspecto sonoro ainda é pouco discutido por aqueles que planejam os espaços públicos de ambientes urbanos. A cidade ainda é pensada especialmente por suas formas e aspectos visíveis (KANG & SCHULTE-FORTKAMP, 2016; KANG ET AL., 2016; SCHULTE-FORTKAMP & JORDAN, 2016). Quando se pensa no som do ambiente urbano, geralmente é pelo contexto limitado e negativo de ruído a ser tolerado ou combatido. É o som pensado em decibel, como um dado mensurável, sem considerar seus significados culturais.

O ruído gerado pelo trânsito é o mais comum e com o grande desenvolvimento do setor, se tornou o maior problema para o conforto acústico urbano. Entretanto, existe uma multiplicidade de fontes sonoras no meio urbano, além do tráfego, que não são levadas em consideração. Os sons são elementos estruturadores dos espaços urbanos, comumente negligenciados pelos urbanistas. Além disso, quando tratados, são colocados apenas como um incômodo, ruídos a serem eliminados ou permitidos, em circunstâncias específicas (RÊGO, 2006).

Embora essa forma de abordagem do ambiente acústico venha sendo questionada por estudiosos de diversas vertentes desde o trabalho pioneiro de Schafer (2011), a maioria dos estudos sobre o som no ambiente urbano se concentram em ações de redução da poluição sonora, especialmente quando as equipes encarregadas não são multidisciplinares (KANG & SCHULTE-FORTKAMP, 2016).

O som é isolado de todas as outras conexões que não sejam mensuráveis matematicamente, deixando de lado seu significado cultural, político e econômico dentro do ambiente urbano. Nega-se a escuta cartográfica e sensível, que busca o objeto e suas relações, ideia que busquei construir no capítulo II, a partir de conceitos

do método cartográfico (DELEUZE & GUATTARI, 1995) (ROLNIK, 2006) (PASSOS, KASTRUP & ESCÓSSIA, 2010) (PASSOS, KASTRUP & TEDESCO, 2014).

Com isso, não quero dizer que o ruído seja um problema menor - esse é um dos grandes transtornos ambientais em todo mundo -, mas que uma abordagem do som apenas em seu aspecto quantitativo é insuficiente para entender outros agenciamentos que o som produz. Nesse capítulo, tomo o som como informação numérica utilizando métodos da Acústica, embora levando em conta conhecimentos prévios sobre o lugar decorrentes da pesquisa que vinha realizando naquele território desde 2014. Portanto, são dados quantitativos relacionados com informações qualitativas.

Em parceria com a professora e arquiteta Marina Cortês, realizamos em abril de 2015 medições de Nível de Pressão Sonora da Pedra do Sal e arredores. O Nível de Pressão Sonora se refere a intensidade de um evento sonoro. Os dados mostram que a região nesse período esteve submetida a impactos sonoros superiores aos permitidos nos períodos noturno e diurno pela norma NBR10151:2000 (ABNT), que prevê limites máximos aceitáveis para o ruído ambiental relacionadas ao uso solo urbano no Brasil. Nesse período, com o objetivo de deixar tudo pronto para os Jogos Olímpicos de 2016, as obras do Projeto Porto Maravilha estavam a pleno vapor na área trazendo ainda modificações no trânsito.

Essa análise em parceria tornou-se um artigo (CORTÊS, HOLANDA & NIEMEYER, 2015) publicado no Congresso Nacional e Latino-Americano de Conforto no Ambiente Construído (ENCAC/ELACAC) de 2015, realizado em Campinas (SP). Esse capítulo, onde exponho os resultados dessa análise quantitativa, é uma versão expandida desse artigo.

Os sons são objetos culturais repletos de significados e associações, que nos permite sentir as dinâmicas de um lugar (THÉBERGE, 2005; SCHAFER, 1994; LABELLE, 2010). Aspectos culturais do espaço sonoro não são considerados pela acústica tradicional, baseada fundamentalmente nos dados LAeq, que representam a energia sonora média num ambiente ao longo de um determinado período de tempo.

Os métodos da Acústica, a despeito de serem valiosos para comprovar que a comunidade local está exposta a um intenso volume de som durante vários momentos do dia, não abordam o evento sonoro e seus contextos. De modo que optamos também por realizar uma análise qualitativa simultaneamente às medições de Nível de Pressão Sonora, identificando componentes da paisagem sonora, através de registros dos

eventos sonoros em termos descritivos, visuais (fotografias) e com gravações através do gravador portátil de áudio digital. Nessa etapa do trabalho, buscou-se encontrar descritores do ambiente acústico.

O foco da análise foi a Pedra do Sal e arredores. A Pedra é uma área tombada pelo INEPAC em 1984, considerada como núcleo simbólico da Pequena África na região portuária do Rio de Janeiro. Nesse território, regularmente são realizadas rodas de samba no período noturno, transformando a Pedra do Sal numa arquibancada que atrai centenas de pessoas. As características peculiares desse sítio nos levam a argumentar que aspectos subjetivos devem ser considerados nas avaliações de impacto sonoro.

Essa análise acompanhou transformações sonoras em períodos diferentes do dia e da semana, no território da Pedra do Sal e adjacências. Em cidades como o Rio de Janeiro, o tipo de clima e as características geográficas existentes estimulam a apropriação dos espaços públicos para atividades culturais, de estar e lazer, como ocorre entre o Largo São Francisco da Prainha e a Pedra do Sal, onde há uma intensa movimentação de pessoas atraídas pela vida noturna da localidade. As análises acústicas, sejam objetivas ou subjetivas, são uma forma de pensar um local não só por sua geografia, mas através de seus sons, construindo uma cartografia sonora que exiba as variações do ambiente.

Levando em conta a proposta de divisão da região portuária elaborada pela Operação Urbana Porto Maravilha que divide a área em 11 núcleos homogêneos, o foco de análise foi a área 2, chamado de núcleo Morro da Conceição (figura 6 abaixo, destaque em amarelo).



Figura 6 - Divisão dos 11 núcleos da região portuária do Rio de Janeiro (CDURP, 2011)

O núcleo do Morro da Conceição abrange a Pedra do Sal e adjacências, tais como a Av. Sacadura Cabral, Av. Camerino, trechos do Morro da Conceição (Praça Leopoldo Martins e Observatório do Valongo) e Largo São Francisco da Prainha. Essa região também é impactada pela presença sonora de um exaustor de grande porte instalado em frente ao Largo São Francisco da Prainha, que funcionava ininterruptamente por ocasião das obras.



Figura 7 - Limite do Morro da Conceição e da área de análise (adaptado de CDURP, 2011)

A metodologia de avaliação buscou complementar os dados obtidos nas medições de níveis de pressão sonora com uma escuta nos pontos notáveis – aqueles com variações sonoras mais relevantes - como forma de enfatizar a diversidade de sons presentes para

qualificação da experiência urbana de seus habitantes (CORTÊS, HOLANDA E NIEMEYER, 2015).

A Secretaria Municipal de Meio Ambiente é responsável pela fiscalização da poluição sonora na cidade⁴⁴. Para medição dos níveis de ruídos na Cidade do Rio de Janeiro são seguidas as determinações da Lei Municipal N.3.268 de 29/08/2001, alterada pela Lei N.3.342 de 28/12/2001. Essa Lei é baseada na NBR 10151 (ABNT, 2000), onde os níveis máximos permitidos medidos na unidade Decibel, dB(A) são enquadrados por horário diurno/noturno e pelo zoneamento da cidade. Assim, no período diurno (de 7:00h às 22:00h) os níveis tabelados são mais permissivos e no período noturno (de 22:00h às 7:00h) são mais restritivos. Aos domingos e feriados o período diurno é considerado de 8:00h às 22:00h.

De acordo com o Plano Diretor do Rio de Janeiro, a área estudada se enquadra em Zona Residencial 3. Porém, também é uma Área de Interesse Turístico, onde a Operação Urbana Consorciada da Região do Porto do Rio pode modificar o Plano Diretor. Dessa forma, considerando a área como Zona Turística, os níveis máximos para sons e ruídos externos é de 65dB(A) para o horário diurno e 60 dB(A) para o horário noturno.

A Lei municipal 3268 de 29 de agosto de 2001, em seu título IV que fala sobre permissões, estabelece no Art. 9º que

"serão permitidos, independentemente dos níveis emitidos, os ruídos e sons que provenham de: I - exhibições de escolas de samba e de entidades similares de música de expressão popular, em desfiles oficiais, em locais e horários autorizados pelo órgão competente".

Além das referências normativas, para efeito de comparação entre o período anterior às obras e durante sua execução (2015), utilizou-se o Estudo de Impacto de Vizinhança feito para a Região do Porto. A Operação Urbana Consorciada da Região do Porto do Rio realizou entre os meses de setembro a novembro de 2009, um levantamento para verificar os níveis de ruído na Área Diretamente Afetada (ADA), para compará-los com os impactos provocados pelas intervenções propostas. As medições foram feitas no período diurno e noturno. Com esse estudo, é possível verificar os níveis de ruído antes do início das obras, em áreas dentro ou muito próximas das localidades abordadas nesse artigo (ver Tabela 01).

⁴⁴<http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4395896/4109119/ARQUIVO3.pdf>, acessado em abril de 2016

Tabela 01. Medições de ruído realizadas pela Operação Urbana Consorciada do Porto do Rio, no período diurno e noturno, para pontos próximos ou na própria área de estudo (CDURP/ Consórcio Porto Novo, 2011).⁴⁵

Pontos de Medição	Diurno (LAeq)	Diurno (Lmax)	Noturno (LAeq)	Noturno (Lmax)
Rua Edgard Gordilho c/ Av. Venezuela	83,2	86,3	69,2	71,3
Av. Barão de Tefé c/ Av. Rodrigues Alves	82,5	85,4	75,9	77,3
Av. Barão de Tefé c/ Av. Venezuela	80,6	84,2	65,5	70,4
Av. Barão de Tefé c/ Rua Sacadura Cabral	73,2	75,2	67,5	71,7
Rua Barão de São Félix com Rua Camerino	77,8	79,5	69	71,7

4.1 As medições de Nível de Pressão Sonora (NPS)

Foram feitas medições do Nível de Pressão Sonora em 12 pontos apresentados na Figura 8. Utilizou-se o medidor da marca Kimo, modelo 200, na curva de ponderação (A), em resposta rápida (fast). Seguindo recomendações da NBR 10.151 (ABNT, 2000), o equipamento foi posicionado 1,20 metros acima do solo e afastado, no mínimo 1,50 metros de fachadas, muros ou outras superfícies refletoras. Foi registrado o nível de ruído equivalente (LAeq) por períodos de 5 minutos.

As medições foram feitas nos dias 08, 13 e 14 de abril de 2015. As medições puderam ser feitas em três dias porque que já havia algum conhecimento a respeito do território por meio de inúmeras caminhadas sonoras e conversas com moradores e conhecedores, já que eu pesquisava a região desde 2014. Esse saber prévio que decorreu da escuta do lugar e das pessoas facilitou a escolha de lugares relevantes para realizar as medições. Nos dias 08 e 14 de abril (quarta e terça-feira, respectivamente) foram realizadas no período da tarde, com início às 16h e término às 18h, para aferir o ambiente acústico em horário de pico de trânsito. Já no dia 13 de abril, as medições foram feitas à noite, por causa da roda de samba ao ar livre na Pedra do Sal, que ocorre às segundas-feiras⁴⁶.

Assim, seria possível identificar alterações na paisagem sonora em decorrência da modificação na ocupação e usos do local. Além disso, para comparação dos resultados

⁴⁵ Para acesso ao estudo completo, acessar “Relatório Técnico de Avaliação de Ruído Ambiental Avaliação do nível de Pressão Sonora Outubro 2011”, em <http://www.portomaravilha.com.br/web/esq/estudosTecnicos.aspx> Acesso em março 2015.

⁴⁶ Cabe ressaltar que o grupo que se apresentava nessa segunda-feira não era a Roda de Samba da Pedra do Sal, que havia interrompido temporariamente suas apresentações na localidade para recolher a documentação exigida para se manter às segundas-feiras na Pedra do Sal. Músicos convidados pelos comerciantes locais passaram a se apresentar durante esse período de afastamento da Roda de Samba da Pedra do Sal, porém utilizando amplificação para voz e todos os instrumentos, formato que difere do grupo Roda de Samba da Pedra do Sal quando se apresenta ali, que não amplifica as vozes, apenas instrumentos de harmonia e surdo.

das medições com o fluxo do tráfego viário, contabilizou-se o número de veículos leves e pesados, simultaneamente com as medições (Tabela 02). Por motivos de segurança, principalmente devido ao horário, as medições noturnas nos pontos mais distantes da Pedra do Sal (Pontos 09, 10, 11 e 12), não puderam ser realizadas.



Figura 8 - Percurso e localização dos pontos de medição

Tabela 2 - Pontos de estudo com medições sonoras e quantidade de veículos leves e pesados

Pontos	Endereço	Circuito vespertino			Circuito noturno		
		LAeq	Veículos leves/pesados	Total Veículos	LAeq	Veículos leves/pesados	Total Veículos
01	Rua Sacadura Cabral, 133	72,3	55/8	63	66,2	20/6	26
02	Rua Sacadura Cabral, 83	74,0	34/10	44	75,7	20/10	30
03	Largo São Francisco da Prainha	75,2	44/10	54	80,6	33/9	42
04	Rua São Francisco da Prainha, 37	64,3	2/1	3	80,6	1/0	1
05	Largo João da Baiana (parte baixa da Pedra do Sal)	62,6	1/0	1	86,1	0/0	0
06	Escadaria Pedra do Sal	60,7	0/0	0	80,9	0/0	0
07	Rua Jogo da Bola, 142	53,6	0/0	0	53,5	0/0	0
08	Pça. Leopoldo Martins (Mirante da Conceição)	62,4	4/0	4	65,1	1/0	1
09	Rua Jogo da Bola, 67	65,4	6/0	6	Medições não realizadas por motivo de segurança		
10	Lateral do observatório do Valongo	59,5	1/0	1			
11	Jardins suspensos do Valongo (parte alta)	62,0	0/0	0			
12	Rua Camerino, 8	76,3	63/20	83			

A análise qualitativa foi feita no mesmo momento em que as medições de Nível de Pressão Sonora aconteciam. Dessa forma, foram identificados os componentes da paisagem sonora, através de registros dos eventos sonoros em termos descritivos, visuais (fotografias) e com gravações através do gravador portátil de áudio digital TASCAM DR-40, 4 canais. As características morfológicas do ambiente também importam para os critérios de avaliação por meio da Acústica. Dados como a densidade da malha urbana, disposição e forma das edificações, perfil de ruas,

pavimentações e existência de áreas verdes, para cada ponto de estudo foram identificadas, como mostra a Tabela 03.

Tabela 03. Características morfológicas dos pontos de estudo

Pontos	Características das Ruas			Características das vias			
	Tipo - "L" ou "U"	Piso Passeio	Revestimento fachada	Larg. (m)	Nº de faixas de veículos	Sentidos	Piso
01	Rua em "U"	piso intertravado	alvenaria pintada	6,00	2	1	asfalto
02	Rua em "L"	piso intertravado	alvenaria pintada	6,00	2	1	asfalto
03	Rua em "L"	concreto e paralelepípedo	alvenaria pintada	6,00	2	1	asfalto
04	Rua em "U"	intertravado	alvenaria pintada	5,50	1	1	paralelepípedo
05	Rua em "U"	pedra, cimento e pedra portuguesa	alvenaria pintada	Não existe via de tráfego de veículos			
06	Rua em "U"	pedra e concreto	alvenaria pintada e pastilha	Não existe via de tráfego de veículos			
07	Rua em "U"	concreto	alvenaria pintada e cimento	3,30	1	2	pedra e concreto
08	Rua em "L"	cerâmica e concreto	alvenaria pintada e pastilha	5,50	1	2	pedra
09	Rua em "U"	piso intertravado / cimento	alvenaria pintada	5,50	1	2	paralelepípedo / cimento
10	Rua em "L"	cerâmica e grama	cimento	Não existe via de tráfego de veículos			
11	Rua em "L"	piso pedra / cimento	pedra / cimento	Não existe via de tráfego de veículos			
12	Rua em "U"	piso intertravado	alvenaria pintada	9,50	3	1	asfalto

4.2 Análise de resultados

Um ruído do tráfego de cerca de 70 dB(A) mascara toda a informação acústica das atividades humanas em um centro urbano. Porém se ruído do tráfego se mantém na faixa de 50 dB(A), todas as atividades humanas são audíveis e até mesmo dominantes (TISSEYRE, 2010). Esses tipos de sons das atividades humanas e da natureza foram se destacando a medida que se avançava no percurso a pé, saindo das vias de grande fluxo, como a Sacadura Cabral e subindo o morro da Conceição, pela Rua Jogo da Bola. No ponto 7, por exemplo, foi verificado níveis sonoros de 53,6 dB(A) no horário vespertino e 53,5 dB(A) no noturno. Nesse ponto de medição, o som das atividades humanas dentro das casas, dos animais, dos pássaros, do vento batendo na copa das árvores consegue se destacar como eventos sonoros constantes. Dessa forma, apresenta-se como um indicador de qualidade sonora para o conforto dos usuários e população dos edifícios ao seu redor (CORTÊS, HOLANDA & NIEMEYER, 2015).

Os dados da pesquisa da Operação Urbana Consorciada da Região do Porto do Rio demonstram que em 2009 os Níveis de Pressão Sonora registrados foram bastante elevados, superando os recomendados pela norma NBR 10.151(ABNT, 2000). Com as medições realizadas em 2015 com as obras em andamento, percebe-se que a situação atual não mudou.

As principais vias da área de estudo como a Rua Sacadura Cabral (Pontos 01, 02 e 03) e a Rua Camerino (Ponto 12) apresentaram valores acima de 72 dB(A), no horário vespertino, também acima do recomendado pela ABNT 10.151, que seria 65 dB(A) para o horário diurno. Todos os outros pontos de medição se encontram dentro do limite diurno. Para a noite, o nível recomendado é de 60 dB(A) e todos os pontos de medição, com exceção do Ponto 7, ficaram acima desse valor.

Na Pedra do Sal, apenas motos podem circular. À noite, o tráfego é irrelevante e bastante reduzido nas imediações, como a rua da Prainha, onde é permitida a circulação de veículos de pequeno porte. No entanto, é nesse horário que as manifestações culturais provenientes das apropriações desse espaço urbano atingem níveis extremos de pressão sonora. Assim, foi registrado o LAeq de 86,1 no Largo João da Baiana (ponto 5 - Figura 4), ao pé da Pedra do Sal, em horário noturno. Na escadaria da Pedra do Sal (ponto 6 - Figura 5), o LAeq de 80,9 à noite em contraposição ao LAeq de 60,7 no período da tarde. Esse resultado provém especialmente da roda de samba com caixas amplificadoras, do som mecânico e da aglomeração de pessoas.

A situação no Largo São Francisco da Prainha (ponto 3) é bem semelhante, pois em ambos territórios no horário da noite há apresentações de música ao vivo. Nesse ponto, foram registrados LAeq de 75,2 durante a tarde e 80,6 durante a noite. Entretanto, principalmente na Rua da Prainha (ponto 4), os comerciantes das proximidades e alguns estabelecimentos informais, colocam música mecânica em volume intenso. No horário vespertino, no ponto 4 registram-se o LAeq de 64,3, e a noite LAeq 80,6.

É também importante registrar a quase onipresença sonora de um exaustor de grande porte (Figura 9) localizado em frente ao Largo São Francisco da Prainha, área a cerca de 100 metros da Pedra do Sal. Desativado em 2016, ele apareceu como fundo sonoro em vários pontos de medição tanto em horário vespertino como noturno.

“Nossa! É 24 horas aquilo. O barulho daquele exaustor é insuportável. A gente passa, a gente fica flutuando e tremendo toda

no meio da rua. Como é que pode? Eles não tem respeito não” (FIRME, 2015).⁴⁷



Figura 9 - Exaustor, desativado em 2016, que operava em frente do Largo São Francisco da Prainha e ao lado de uma escola pública municipal (arquivo Claudia Holanda)

Relembrando Augoyard & Torgue (2006), esse som contínuo gerava um efeito drone (AUGOYARD & TORQUE, 2006, p. 61), em analogia ao som musical de uma nota grave permanente sobre a qual outros elementos são postos. Muitos sistemas técnicos geram sons constantes muito próximos ao drone, mesmo se as frequências em questão não estejam limitadas à faixa de graves que o caracteriza originalmente. Na vida cotidiana, diz Augoyard & Torgue (2006, p.61), o efeito drone aparece principalmente na forma de um zumbido caracterizado como maçante e contínuo. O exaustor em questão operava 24 horas por dia por conta das obras públicas do Projeto Porto Maravilha. Seu som, representado também no mapa sonoro *sonsdoporto.com*, invadia um amplo espaço muito além de onde se localizava fisicamente. Através do som, o exaustor se territorializava em vários outros ambientes. Os grupos musicais bem como os clientes dos bares e as pessoas que passavam em suas imediações tinham que se projetar de maneira mais potente para serem ouvidas. Era um som bastante intenso (volumoso) e incômodo, mas que também nos fala sobre poder no espaço público.

⁴⁷ Doralice Firme em entrevista em março de 2015, quando o exaustor ainda estava em funcionamento. Todas as entrevistas com os diversos participantes encontram-se em arquivo de áudio aos cuidados de Claudia Holanda.

“No ambiente urbano é possível perceber as "vozes" que falam mais alto, aquelas que detêm mais poder de representação em determinado momento e vão, assim, construindo uma memória sonora hegemônica que mascara todas as outras" (REGO, 2006, pp.269-270).

O LAeq de 75,2 no Largo São Francisco da Prainha em horário vespertino sofre influência desse som como também do fluxo de veículos da Rua Sacadura Cabral. O exaustor, instalado por conta das obras do Projeto Porto Maravilha, gerava um som de grande impacto, alcance e duração. Além do Largo da Prainha, outras áreas sofriam influência direta desse som, sendo possível distinguir sua presença com nitidez como fundo sonoro mesmo do Mirante do Morro da Conceição (Ponto 8), que é um dos pontos mais altos do morro, da escadaria da Pedra do Sal e de trechos da Rua Sacadura Cabral.

Percebe-se que são vários fatores que influenciam na qualidade sonora do lugar. Os pontos no Morro da Conceição, que apresentaram menores valores de LAeq nas medições, se diferenciam pela sua morfologia urbana, com topografia acidentada, mais presença de vegetação, traçado irregular e íngreme que dificulta a circulação de veículos, área predominantemente residencial, edificações térreas ou pequenos sobrados (imagem 10 e 11). Tudo isso cria uma realidade totalmente diferente dos pontos localizados nas grandes avenidas, com terreno mais plano que facilita o deslocamento dos veículos, as vias são largas e asfaltadas para garantir o intenso fluxo de veículos, a presença de muitas superfícies refletoras, asfalto e prédios de maior gabarito (Figuras 12 e 13).



Figura 10 - Foto do ponto 07, Rua Jogo da Bola.



Figura 11 - Foto do ponto 09, Rua Jogo da Bola.



Figura 12 - Foto do Ponto 02, Rua Rua Sacadura Cabral (Google Earth).



Figura 13 - Foto do Ponto 12, Rua Camerino (Google Earth).

Para complementar a discussão dos resultados, foi feita uma tabela com as diferentes paisagens sonoras em todos os pontos de medição, com os seus respectivos Níveis de Pressão Sonora. Através da tabela 04 (abaixo), interpretamos que à medida que o som do trânsito de veículos diminui outros sons acabam se destacando.

Tabela 4 - Paisagens sonoras e Nível de Pressão Sonora por ponto de medição

Pontos	Circuito Vespertino		LAEq	Circuito Noturno	
	Fundo	Eventos		Paisagem sonora	LAEq
01	Fundo	trânsito	72,3	trânsito	66,2
	Eventos	apitos de garagem, buzina, vozes		passos, vozes, montagem de andaime, porta batendo	
02	Fundo	trânsito	74,0	Exaustor da obra do porto, motor de ônibus parado	75,7
	Eventos	vozes, obra, buzina, skate		buzinas, chiado do ônibus, música ao vivo amplificada	
03	Fundo	exaustor da obra do porto, trânsito, obra	75,2	exaustor da obra do porto	80,6
	Eventos	vozes		vozes, buzina, música ao vivo amplificada	
04	Fundo	exaustor da obra do porto	64,3	música mecânica	80,6
	Eventos	passos, vozes, som mecânico (música), buzina, latido, rádio de pilha, arrastar de móveis		vozes, grupos de conversa, carro, celular	
05	Fundo	exaustor da obra do porto, obra	62,6	grupo de samba com caixas de som, vozes	86,1
	Eventos	vozes, latido, sirene, buzina, moto, batidos dentro da casa		porta abrindo, risos	
06	Fundo	exaustor da obra do porto, ar condicionado, vozes	60,7	grupo de samba com caixas de som, vozes	80,9
	Eventos	passos, sons domésticos, moto, vento no coqueiro, crianças na escola, serralha		pregão de vendedor ambulante, catador de lata, garrafa, tosse	
07	Fundo	Exaustor da obra do porto, serralha	53,6	grupo de samba com caixas de som, vozes	53,5
	Eventos	buzina, vozes, passos, chave, porta batendo, sons domésticos (louça, tv), animais, pássaros, avião		sons domésticos (louça, tv), latidos, avião, assovios, vozes, passos	
08	Fundo	exaustor da obra do porto	62,4	grupo de samba com caixas de som, vozes, palmas, exaustor da obra do porto	65,1
	Eventos	voz(grito), moto, buzina, latido, avião, passos		Moto, pássaros	
09	Fundo	música mecânica, sons domésticos (varrer)	65,4	Não foram feitas as análises por motivo de segurança	
	Eventos	moto, carros, passos, vozes, buzinas, crianças, avião			
10	Fundo	Condensador ar-condicionado dos prédios próximos	59,5	Não foram feitas as análises por motivo de segurança	
	Eventos	voz, moto, buzinas, passos, sirene, obra (solda), avião, pássaros, cigarra, grilo, vento na vegetação			
11	Fundo	música mecânica, obra, veículos	62,0	Não foram feitas as análises por motivo de segurança	
	Eventos	vozes, passos, miados, mexer de chaves			
12	Fundo	trânsito, motores de máquinas das obras do porto	76,3	Não foram feitas as análises por motivo de segurança	
	Eventos	sirenes (ambulância), vozes, passos			

Através desse estudo qualitativo e quantitativo em parceria com a arquiteta e professora Marina Cortês (CORTÊS, HOLANDA & NIEMEYER, 2015), observamos as diferentes sonoridades que um pequeno trecho urbano pode ter durante o dia e à noite e em diferentes dias da semana. Isso ocorre, principalmente por ter localidades de lazer noturno, o que transforma completamente a ambiência sonora. Entretanto, durante o dia, há lugares em que o tráfego urbano, grande contribuinte pela formação das ilhas de calor urbano, causa o mascaramento de uma rica variedade de sons, cuja escuta só se torna viável com a diminuição do fluxo (CORTÊS, HOLANDA & NIEMEYER, 2015). Esse território também sofre forte impacto sonoro proveniente das obras do Projeto Porto Maravilha e também do aumento de frequência de pessoas que acorrem ao local atraídas pela roda de samba, intensificadas por conta do projeto de requalificação do espaço aliado a uma massiva divulgação. O impacto sonoro ao qual os moradores estão submetidos é superior ao estabelecido pela norma NBR10151:2000 (ABNT), no período noturno e diurno.

No entanto, no caso da Pedra do Sal, há uma situação delicada a ser considerada. O local é reduto da cultura de matriz africana no Rio de Janeiro. Já foi ponto de encontro do povo de santo que se reunia para rituais e festas do candomblé nas casas das tias baianas que ali residiam. Nessas casas e vielas nasceu o que hoje conhecemos como samba urbano carioca (LOPES, 2005; VIANNA, 2004; SIGAUD & PINHO, 2000). O samba ao pé da Pedra do Sal tornou-se uma tradição do lugar. Entretanto, o que antes era uma roda de samba acústica, sem amplificação e desejada pelos moradores e frequentadores da região, tomou ares de grande evento, tornando-se também uma fonte de transtorno para os moradores.

Porém, indicar a mera extinção do samba na região com base em dados quantitativos seria acabar com um dos principais elementos simbólicos e de pertencimento da região. A existência da roda de samba pode ser considerada como marco sonoro (SCHAFER, 2011) para a comunidade ou mesmo como uma manifestação política de disputa de imaginário. A ordem pública não pode se resumir a ruas vazias e estéreis. O espaço público não é território do intocável, mas onde a arte também cria sociabilidades, interações e novos significados.

Recomendar o fim dessa manifestação seria apenas levar em conta os índices quantitativos do estudo, que são relevantes, porém não traduzem o contexto cultural do espaço. É necessário, assim, uma ação conjunta entre os atuais realizadores do evento e os habitantes da região que precisam ser ouvidos e considerados. Por mais trabalhoso

que seja, a busca deveria ser por conciliar um acordo que atenda os promotores do evento, os frequentadores e, especialmente, os moradores do entorno da Pedra do Sal, que por hora são os mais penalizados com altos níveis de pressão sonora. Além disso, é necessário o controle do ruído nos estabelecimentos próximos que utilizam sons mecânicos sem a preocupação com os horários.

É interessante a utilização de uma metodologia integrada na gestão do ruído urbano, analisando tanto os fatores quantitativos como os qualitativos. Isso permite avaliar a relação entre os espaços urbanos e as suas paisagens sonoras, servindo como ferramenta de suporte para administradores e legisladores na tomada de decisões, de forma a melhorar ou preservar a qualidade do conforto acústico nos vários espaços urbanos.

A questão sonora é crítica na construção de ambientes públicos e na vivência da cidade, pois o espaço pode se tornar hostil para seus cidadãos também por conta de suas sonoridades. A questão da qualidade do som em ambientes urbanos afeta a todos, tanto no que se refere à saúde quanto ao bem-estar e alegria de circular na cidade. No entanto, a discussão sobre o aspecto acústico de um espaço vai além das questões sobre legislação sonora ou mensuração de decibéis, embora esse viés seja importante para se notar, por exemplo, como o poder público se relaciona com os habitantes quanto a intervenções e manifestações nos espaços públicos urbanos.

Em muitos países, raramente se exige dos órgãos públicos mais conforto do mundo sonoro produzido. Naturalizamos os efeitos da cacofonia gerada pela ubiquidade dos sons de aviões, carros, tráfego e mesmo da música. O cidadão e a cidadã medianos no Brasil não tem as referências necessárias para mudar este estado de coisas. De outro lado, os organismos públicos só agem diante de forte pressão.

Dois documentos apontam que o aspecto cultural do som não é considerado pelo poder público da cidade do Rio de Janeiro: Tanto na Lei n. 3.268 de 29 de agosto de 2001 do Município do Rio de Janeiro como no Manual para a Elaboração de Projetos desenvolvido pela Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, os sons são tratados genericamente como ruídos a serem eliminados, restritos ou permitidos sob circunstâncias especiais (RÊGO, 2006). Questões sobre a formação de uma percepção cultural dos sons são negligenciadas.

Os resultados desse trabalho de medição de pressão sonora foram repassados para alguns moradores do Morro da Conceição, de forma a amparar suas reclamações

a respeito do “barulho” no local com análises quantitativas frente a Companhia de Desenvolvimento Urbano da Região do Porto do Rio de Janeiro – CDURP – administradora do projeto Porto Maravilha. Até esse momento, no entanto, não se percebe uma solução em relação à questão do aumento do volume sonoro em horário noturno na localidade.

É possível perceber, ao menos nos meios acadêmicos, um acordo no sentido de que são necessários parâmetros além das medidas de pressão sonora para capturar a complexidade do ambiente sonoro. O espaço acústico é enunciativo de relações e pode desvelar questões encobertas no espaço social. Como fazer emergir a dimensão epistemológica e estética do som? Obviamente não só por medições quantitativas; é preciso uma escuta sensível do ambiente e dos sujeitos sobre esse ambiente. Uma abordagem robusta da paisagem sonora combina avaliações perceptivas e físicas para que se dê de maneira mais holística.

As análises que apresentam apenas as condições físicas de um local particular são consideradas como "paisagem sonora rasa" (shallow soundscape) (HIRAMATSU, et al, 2009). A experiência e a percepção dos sujeitos em relação ao ambiente acústico, as memórias, identidades locais, valores simbólicos e semânticos bem como questões psicológicas desempenham um papel importante no conhecimento da paisagem sonora. Tomados em conjunto, esses fatores compreendem uma "profunda paisagem sonora" (deep soundscape) (SCHULTE-FORTKAMP & JORDAN, 2016), que coloca um grande desafio para um estudo abrangente.

O próximo capítulo é uma narrativa construída a partir da escuta do lugar e das histórias de escuta pinçando os aspectos sensíveis do espaço urbano e os agenciamentos produzidos pelas sonoridades.

Capítulo cinco

Sondando

Iniciei o trabalho de campo na região portuária em 2014 por meio de caminhadas sonoras (WESTERKAMP, 1974; 1994; 2006) percorrendo espaços do Morro da Providência, Santo Cristo, áreas próximas à rodoviária e à Central do Brasil, bem como a Praça Mauá, Morro da Conceição, Praça da Harmonia, Pedra do Sal e Largo São Francisco da Prainha.

Antes de delimitar os territórios dessa pesquisa, consultei também o Projeto Porto Maravilha, para saber onde e como seriam as intervenções nesses espaços em desconstrução e reconstrução. A Praça Mauá era alvo de uma reconfiguração completa. O viaduto da Perimetral estava sendo demolido, revelando novamente aquela paisagem encoberta da cidade (figura 10).

A área já abrigava o Museu de Arte do Rio (MAR), inaugurado em 2013, e se preparava para receber o Museu do Amanhã, projeto realizado sem concorrência pública, contratado diretamente ao escritório do premiado arquiteto espanhol Santiago Calatrava, conhecido por suas obras espetaculares que não raramente estouram orçamentos.

Tanto o Museu do Amanhã, aberto em dezembro de 2015, como o MAR possuem concepção e realização da Prefeitura do Rio em conjunto com a Fundação Roberto Marinho, instituição ligada ao grupo Globo de Comunicação. Por ali, ainda seria criado um passeio público (a Orla Conde), e passagem para um dos trechos do VLT (Veículo Leve sobre Trilhos).

Por meio da CDURP, a Operação Urbana Porto Maravilha criou uma proposta de divisão da região portuária em 11 núcleos (figura 11) “com a finalidade de evidenciar suas peculiaridades e seu potencial de desenvolvimento”⁴⁸. Também em 2009, a zona portuária passou a ser considerada como Área de Especial Interesse Urbanístico (AEIU), conforme Lei complementar 101/2009⁴⁹, que modifica o Plano Diretor e autoriza o Poder Executivo a instituir a Operação Urbana Consorciada da região do porto.

⁴⁸<http://www.portomaravilha.com.br/web/direito/conhecaRegiao.aspx/>

⁴⁹ Disponível em

<http://mail.camara.rj.gov.br/APL/Legislativos/contlei.nsf/f25edae7e64db53b032564fe005262ef/b39b005f9fdbe3d8032577220075c7d5?OpenDocument> - acesso em Maio de 2016



Figura 10 - Demolição do Viaduto da Perimetral, próximo à rua Barão de Tefé, em setembro de 2014. Imagem: Claudia Holanda

O núcleo Praça Mauá (Figura 11 – área em lilás), limitado entre Praça Mauá e a Avenida Barão de Tefé e entre o Cais do Porto e a Rua Sacadura Cabral, era descrito como propícia ao “desenvolvimento de atividades turísticas e de entretenimento” (CDURP, 2011), devido à proximidade do terminal de passageiros de transatlânticos, forte presença de imóveis preservados (armazéns e sobrados), alta densidade de prédios institucionais. Essa área abarca ainda o Cais do Valongo, encontrado em 2011 durante escavações do Projeto Porto Maravilha. Considerado como um sítio arqueológico único ao representar o horror de milhões de africanos que foram escravizados, o Cais do Valongo foi alçado no dia 9 julho de 2017 pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) a Patrimônio Mundial⁵⁰. A candidatura foi elaborada pela Prefeitura do Rio de Janeiro e o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e aceita em março de 2016.

Diz o texto da UNESCO (2017):

“Por sua magnitude, o Cais do Valongo pode ser considerado o lugar mais importante de memória da diáspora africana fora da África. Ele é o maior porto de entrada de negros escravizados na América Latina. As estimativas apontam que entre 500 mil e um milhão de negros chegaram ao continente desembarcando neste Cais. Desde

⁵⁰ Página oficial da Representação da UNESCO do Brasil. Acesso em 10 de julho de 2017 - http://www.unesco.org/new/pt/brasil/about-this-office/single-view/news/valongo_wharf_is_the_new_brazilian_site_inscribed_on_unesco/

sua construção, em 1811, ele sofreu sucessivas transformações até ser aterrado em 1911. O local foi revelado, em 2011, durante escavações das obras do Porto Maravilha, e se tornou o maior vestígio material das raízes africanas nas Américas” (UNESCO, 2017).

Os sucessivos aterros mudaram a feição do local, e desde a implementação do Projeto Porto Maravilha, passa por outra profunda transformação.



Figura 11 - Proposta de divisão em 11 núcleos da Operação Urbana Porto Maravilha. Fonte: CDURP, 2011

Era clara a intenção de dar uma nova cara aquele espaço, explorando suas potencialidades para o turismo e atividades de lazer. Bem próximo à Praça Mauá, se localiza a Pedra do Sal, o Morro da Conceição e o Largo São Francisco da Prainha, territórios que fazem parte do Núcleo Morro da Conceição (em amarelo na figura 11). De acordo com o levantamento feito pela Operação Urbana, suas características predominantes são:

“área essencialmente residencial com alta concentração de sobrados e monumentos históricos preservados, sendo de altíssimo interesse turístico. O morro localiza-se na periferia da Praça Mauá e é de fácil acesso a pé por meio de suas escadarias e ladeiras ou então pela própria Pedra do Sal ou pelo Jardim do Valongo”.

A escolha por privilegiar essas áreas nessa pesquisa decorreu da grandeza dessas intervenções – as quais eu entuia iriam causar novas dinâmicas - como também pelo

fato de ali se localizar importantes localidades simbólicas, com diferentes ambiências e características sociais e econômicas. As localidades investigadas nessa pesquisa se encontram nos núcleos denominados Morro da Conceição e Praça Mauá. Esses espaços formam um roteiro possível de ser feito a pé, com potencialidade de observar diversas formas de uso do espaço público, as disputas sonoras por presença, e a relação dos moradores com o ambiente acústico no contexto de transformação da área.

O trabalho aqui proposto investiga essas localidades a partir da perspectiva sonora, encarando o som como instrumento de territorialização, de apropriação e produção do espaço público. Procura-se investigar como as sonoridades são afetadas e como também participam da produção de espaços da cidade-espetáculo (JACQUES, 2005) (JEUDY, 2005) (JEUDY & JACQUES, 2006).

Para entrada nesse território, já que não era moradora, foi fundamental a colaboração do grupo Viajantes do Território, coordenado pelo produtor cultural Egeu Laus. Esse grupo realiza reuniões semanais no Museu de Arte do Rio (MAR) e na Casa Porto (Largo da Prainha) com objetivo de desenvolver e apoiar projetos dentro da região portuária. Comecei a participar do grupo e, a partir da apresentação da minha pesquisa aos integrantes, recebi o apoio para dar entrada nesse território. Junto com Egeu, realizamos passeios pela região, onde também era apresentada a moradores, frequentadores e comerciantes do local. Isso me foi valioso para que eu começasse a ter mais intimidade com a região e também não ser vista como uma ‘estrangeira’, ou alguém que apareceu do nada.

A região portuária do Rio de Janeiro é marcada por batalhas sangrentas, da revolta da Vacina à revolta da Chibata. É também território do cemitério dos Pretos Novos, destino daqueles que não resistiram às longas travessias marítimas a que foram forçados durante a escravatura⁵¹. O porto faz parte da área denominada por Heitor dos Prazeres⁵² de “Pequena África”, que se estendia da zona do cais do porto – nas imediações da Praça Mauá - até o bairro da Cidade Nova, tendo como ‘capital’ a praça XI (MOURA, 1995), extinta na década de 40 para construção da Avenida Presidente Vargas. Intimamente ligada ao samba e ao carnaval, por essas ruas e becos, surgiu o

⁵¹Sabia-se da existência desse cemitério, que funcionou entre 1779 e 1830, mas não se sabia exatamente onde. Até que 1996, durante obras na casa de número 36 na Rua Pedro Ernesto, ao quebrarem o chão, os pedreiros descobriram ossos humanos junto à terra revolvida. Fonte: Instituto de Pesquisa e Memória dos Pretos Novos (<http://www.pretosnovos.com.br/>).

⁵²Compositor, cantor, instrumentista e pintor autodidata brasileiro. Cresceu na cercanias da Cidade Nova e da Praça 11.

que hoje reconhecemos como o samba urbano carioca (LOPES, 2005) (MOURA, 2004).

Se a história indígena ali passou por apagamentos praticamente irreversíveis desde as invasões a partir do século XVI, a história do povo negro resiste, a despeito das inúmeras tentativas de invisibiliza-la. O Porto foi porta de entrada de cerca de um milhão de pessoas trazidas da África para serem comercializadas como escravas durante o Brasil Colônia e Império. Entre 1790 a 1830, desembarcaram cerca 700 mil africanos apenas no Cais do Valongo (FLORENTIO, 2015). Na primeira metade do século XIX, o Rio de Janeiro tinha a maior população escrava urbana das Américas (KARASCH, 2000).

O projeto Porto Maravilha é uma Parceria Público Privada (PPP) formada pelo Consórcio Porto Novo (um condomínio de empreiteiras formado pela Odebrecht, OAS e Carioca Engenharia) e pela Prefeitura do Rio de Janeiro através da CDURP (Companhia de Desenvolvimento Urbano da Região do Porto do Rio de Janeiro), instituída pela Lei complementar n. 102. Um projeto cercado de polêmicas, falta de transparência e acusações de corrupção. Em março de 2017, se tentou abrir a CPI Porto Maravilha⁵³, mas que não conseguiu os votos necessários na Câmara dos Vereadores.

Com a parceria firmada, a concessionária Porto Novo é responsável pela execução das obras e também pela prestação de serviços que seriam responsabilidade do município, como coleta de lixo, plantio e poda de árvores, sinalização das vias e iluminação. Como uma espécie de Vaticano local, a concessionária Porto Novo junto com a CDURP – braço governamental - regulam os usos do espaço público e definem o que pode ou não ser feito.

Inspirado na experiência de Barcelona, o projeto ganhou força após o anúncio – em 2009 - do Rio de Janeiro como sede das Olimpíadas de 2016. Menos de um mês após a confirmação da vitória do Rio de Janeiro, a Câmara dos Vereadores votou e aprovou por 44x1 o Projeto Porto Maravilha em regime de urgência. O projeto abrange uma área (figura 12) de 5 milhões de metros quadrados, englobando três bairros inteiros – Santo Cristo, Gamboa e Saúde - além de trechos do Caju, São Cristóvão, Cidade Nova e Centro. Os Morros da Conceição, Livramento, Providência e do Pinto estão localizados na área de intervenção do Projeto, que tem como limites

⁵³ Página da CPI: <https://cpiportomaravilha.com>

as Avenidas Presidente Vargas, Rodrigues Alves, Rio Branco, e Francisco Bicalho.

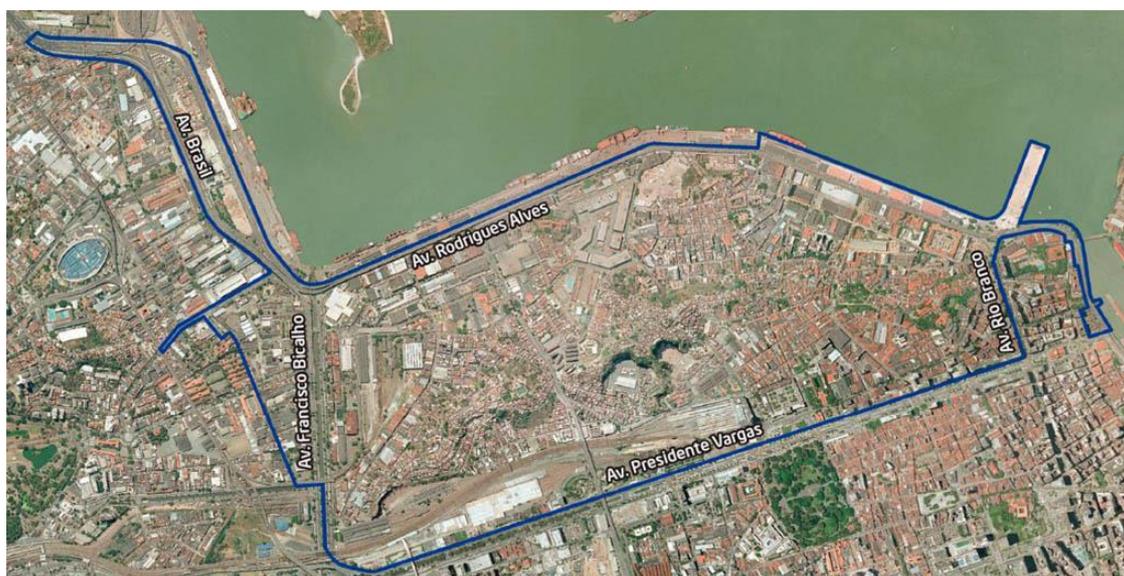


Figura 12 - Área de intervenção do Projeto Porto Maravilha. Fonte: site da Concessionária Porto Novo

Esse projeto ambicioso pode ser visto a partir da literatura sobre Grandes Projetos Urbanos (COMA, 2011; SWYNGEDOUW, 2002), que se valem da realização de eventos internacionais para desenvolver operações de marketing urbano (COMA, 2011) e justificar amplos projetos de reforma em áreas urbanas negligenciadas pelo poder público. Esses projetos se apresentam como meios de promover a regeneração e requalificação de espaços urbanos deteriorados, mas com potencial de valorização, especialmente em áreas portuárias e de frentes marítimas (COMA, 2011).

Outras características desses projetos são a entrada do setor privado dentro dos processos de política pública e o desenvolvimento urbano pós-fordista (pós-industrialização) como estratégia para a concentração de atividades intensivas em entretenimento, cultura e turismo (JUDD & FAINSTEIN, 1999). O projeto Porto Maravilha, entre outras medidas, prevê o aumento da população de 32 mil para 100 mil habitantes em 10 anos; aumento de 50% na capacidade de fluxo de tráfego na região; redução da poluição do ar e sonora, com a retirada da Perimetral e a redução do transporte pesado na região e transformação da região em referência para a cidade.⁵⁴

Num ritmo acelerado, as intervenções mudaram a face de várias localidades, onde se observam processos de gentrificação (SMITH, 1996) junto às políticas de

⁵⁴ Disponível no site oficial do projeto:
<http://www.portomaravilha.com.br/web/sup/OperUrbanaApresent.aspx>

regeneração urbana. Gentrificação é um termo que se refere ao processo de “enobrecimento”, “aburguesamento” ou “elitização” de uma área.

Transformações que muitas vezes são pautadas pelo mercado imobiliário e pela “turistificação” de centros históricos. Ocorre uma estetização urbana (JEUDY, 2005) de forma indissociável das novas estratégias de *branding* urbano, chamadas de revitalização (ou requalificação, a exemplo do discurso sobre a região portuária do Rio de Janeiro), as quais buscam construir uma nova imagem para as cidades dentro do mundo globalizado. (JACQUES, 2005) (JEUDY, 2005) (JEUDY & JACQUES, 2006).

No caso do Porto, a gentrificação, se assim podemos chamar, ocorreu de maneira muito veloz. Geralmente, esse processo ocorre mais lentamente, com a reforma gradual dos equipamentos públicos, novas linhas de transporte, diversificação do comércio e opções de lazer, obviamente em áreas com potencial construtivo ou de valorização imobiliária. O poder público se encarrega das melhorias no espaço comum em acordo com a iniciativa privada, sem necessariamente envolver a população no debate. O preço dos imóveis aumenta impossibilitando o antigo morador de arcar com as despesas, dando lugar aquele de maior poder aquisitivo. Na região portuária, especialmente nessas regiões onde a pesquisa se foca, em poucos anos, a gentrificação parece ter alcançado seu estágio final. De uma hora para outra, um lugar antes negligenciado pelo Poder Público tornou-se um território-cenário. Foi um imenso projeto de reforma urbana e de espetacularização do espaço público que também gerou efeitos de gentrificação.

No início do século XX no Rio de Janeiro da Belle-Époque, a reforma capitaneada pelo prefeito Pereira Passos queria “adequar a forma urbana às necessidades reais de criação, concentração e acumulação do capital” (ABREU, 2013, p. 59). Era imperativo agilizar o processo de importação/exportação de mercadorias e modernizar o Porto, além de favorecer o uso do automóvel e bonde elétrico com alargamento e construção de ruas (ABREU, 2013). A reforma urbana de Pereira Passos aconteceu perante críticas e decisões arbitrárias. “Foi o primeiro exemplo de intervenção estatal maciça sobre o urbano” (ABREU, 2013, P. 63). No caso do Porto Maravilha, trata-se de uma operação do poder público consorciada com organizações privadas e onde se observa propósitos de uso do espaço urbano com intenção de atrair

investidores e aumentar o potencial turístico da região. Como citado no Estudo de Impacto de Vizinhança⁵⁵:

“Este é o intuito das intervenções: transformar a região da zona portuária numa área dinâmica que seja uma nova referência de planejamento urbano para a cidade. Pretende-se seguir o exemplo de cidades ao redor do mundo como Buenos Aires, Nova Iorque, Baltimore e Roterdã, entre outras, que ao recuperarem suas áreas portuárias degradadas, dinamizaram suas economias e ganharam mais um ponto de interesse turístico”.

Segundo Henri-Pierre Jeudy (2005), há no mundo ocidental uma tendência de conservação patrimonial que se exerce sobre a cidade por meio da reconstituição do centro histórico. É uma maneira de dar certa imagem estética internacional para o turismo, guardando uma ideia de unidade e harmonia da cidade. Estaria em curso uma apropriação turística das características territoriais forçando a expulsão de moradores para facilitar a transformação dos espaços em polos de entretenimento (JEUDY, 2005).

Paola Berenstein Jacques (2005) identifica as fases da espetacularização urbana: o inicial, de embelezamento ou modernização das cidades, em que se começa a moldar as imagens urbanas modernas. Em seguida, se começa a vendê-las como simulacros. Hoje, o que se vende é a imagem de marca da cidade e, com apoio de consultorias internacionais de *marketing* urbano que visam criar novas imagens de marca de cidades que utilizam a cultura como fachada tanto para a especulação imobiliária quanto para a própria propaganda política. Berenstein defende ainda a premissa que quanto mais espetacular forem as intervenções urbanísticas nos processos de reforma urbana, menor será a participação popular nesses processos e vice-versa (JACQUES, 2005).

“Tudo faz parte do processo de espetacularização das cidades contemporâneas, processo este indissociável das estratégias de marketing – ou mesmo do que se chama hoje de branding (construção de marcas) –, que buscam construir uma nova imagem para as cidades contemporâneas, de modo a lhes garantir um lugar na geopolítica das redes de cidades turísticas e culturais” (JACQUES, 2012, p.294).

⁵⁵Estudo de Impacto de Vizinhança (EIV) - Operação Consorciada da Região do Porto. P 17. Disponível em <http://p-web01.mp.rj.gov.br/Arquivos/RAP/EIV.pdf>

As ruas do Porto do Rio agora são um espaço misto: públicas, mas geridas pelo capital privado. Um território-empresa afinado com a economia da experiência (PINE & GILMORE, 1999), que busca oferecer emoções memoráveis para os consumidores em geral. Na página virtual ‘Rio Oportunidade de Negócios’⁵⁶, gerida pelo Sebrae (Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas), o “turismo de experiência” é entendido como a “vocação natural da região portuária”. Nesse tipo de turismo, a proposta é que o turista interaja com os costumes da região, por meio de múltiplas experiências envolvendo roteiros que buscam proporcionar uma vivência da comunidade local.

De lugar estigmatizado, o porto tornou-se um exemplo de território-cenário, um espaço de sensa es, cidade-espetáculo (DEBORD, 1997). No início dos anos 90, David Harvey já observava a tendência de gestão privada do espaço público e denominou tais projetos de reforma urbana relacionados a grandes eventos internacionais de “empresariamento urbano”, resultado do capitalismo do final do século XX, onde as cidades também se tornam mercadorias a serem comercializadas (HARVEY, 1992).

Como também observa Jean-Paul Thibaud (2011), pesquisador do CRESSON, os atuais projetos que pretendem modificar o ambiente urbano envolvem uma gama de componentes sensoriais, fazendo com que a esfera urbana testemunhe um movimento duplo de programac o de festividades e de medidas ostensivas de segurança, saindo do discurso da “ecologia do medo” (DAVIS, 2001) para a “ecologia do encantamento” (BOYER, 1992). O discurso do “abandono” do espaço público e das “ reas degradadas” são parte da estratégia para implementac o desses projetos, de forma a gerar uma agenda positiva e deslegitimar dissensos no espaço público (JACQUES, 2009). Da música nas ruas, da cooptac o dos lugares simbólicos da cultura africana ao ambiente tranquilo do Morro da Concei o, tudo é capturado na região portuária para provocar sensa es ao visitante-consumidor.

A região portuária se aproxima dos casos de “branding urbano” (JEUDY, 2005), quando se promove o espaço urbano como uma marca, onde se inclui em seu planejamento estratégias e cria o de cenários atrativos para as sedes de grandes empresas internacionais, turismo e entretenimento. Para uma análise sensível do

⁵⁶ Acesso em junho 2016 - <https://www.riooportunidadesdenegocios.com.br/produtos/relatorios-de-inteligencia/turismo-de-experiencia-vocacao-natural-da-regiao-portuaria-do-rio-de-janeiro/5796126e35533219001889d2>

urbano, cabe a pergunta: como o ambiente acústico afeta e é afetado na criação do território-marca? Um efeito inevitável é que atividades e ritmos do lugar mudam e são reorganizados. Apesar de toda transformação morfológica, não são as *Trump Towers* nem as sedes de grandes corporações lá instaladas que despertam o interesse de visitantes, mas sim as manifestações da cultura.

Luis Claudio Ribeiro (2015), professor e um dos produtores do mapa sonoro de Lisboa (www.lisbonsoundmap.org), argumenta que o entendimento do mundo apenas pelo visual apresenta falhas. Para ele, o mapeamento das sonoridades é uma questão relevante não só porque os fluxos sonoros são excelentes sinais do estado da vida urbana e das formas de interação do humano com o meio e com os outros em comunidade, mas como parte integrante da revisitação de um patrimônio imaterial que a todo o momento se perde e ganha novos aspectos por efeito do comportamento humano.

Michael Bull & Les Back (2003) argumentam que o som pode nos fazer refletir sobre o sentido, a natureza e o significado da nossa experiência social, pois através dele podemos repensar a nossa relação com a comunidade: como nos relacionamos com os outros, conosco e com os espaços que habitamos. O som é também um meio para se observar relações de poder. Num exemplo básico, qual som que mais escutamos no ambiente urbano? Provavelmente, o som fatigante do tráfego. Isso pode nos dar pistas sobre onde estão as prioridades dos planejadores da cidade. Naturalizamos muitas coisas que nos cercam cotidianamente até chegar ao ponto que se tornam inquestionáveis.

Num primeiro momento, a metrópole é uma cacofonia. Há ruídos, rumores, ritmos, eventos sonoros produzidos por fontes diversas que se cruzam, se reforçam e se mascaram. Uma escuta atenta, aprimorada por caminhadas sonoras, gravações de campo e uma intenção cartográfica pode desvelar relações.

Para analisar o cotidiano urbano, Lefebvre (2004) com sua ritmanálise propõe a observação das diversas cadências, muitas vezes sobrepostas, que marcam os ritmos do espaço urbano. Para Lefebvre, os ritmos são a “música da cidade”. O corpo e escuta são ferramentas essenciais para o método desenhado por Lefebvre. O ritmanalista chama por todos os sentidos e deve chegar ao concreto através da experiência. Ele escuta o ambiente. “Acima de tudo aquilo é desdenhosamente chamado barulho, que dizem ser sem significado, e os murmúrios cheios de significado – e finalmente, ouvem os silêncios” (LEFEBVRE, 2004, p. 19).

Para se fazer cartografia, não há nenhuma espécie de procedimento normatizado, mas inventa-se procedimentos em função daquilo que pede o contexto em que se encontra (ROLNIK, 2014).

“Tudo que servir para cunhar a matéria de expressão e criar sentido é bem vindo. Todas as entradas são boas, desde que as saídas sejam múltiplas. Por isso, o cartógrafo serve-se de fontes as mais variadas, incluindo fontes não só escritas e nem só teóricas (...) O cartógrafo é um verdadeiro antropófago: vive de expropriar, se apropriar, devorar e desovar, transvalorado” (ROLNIK, 2014, p.65)

O problema, para o cartógrafo, não é o que seria falso ou verdadeiro, mas sim o que é vitalizante ou destrutivo, ativo ou destrutivo. O princípio do cartógrafo é a expansão da vida (ROLNIK, 2014). Para Latour (2012), construir cartografias é produzir relatos de risco que assumem a precariedade do trabalho de investigação. A tarefa do pesquisador é, então, seguir os atores, rastrear e descrever associações, tecendo a própria rede.

Canevacci (1993), em sua obra *A Cidade Polifônica*, diz que “compreender uma cidade significa colher fragmentos e lançar entre eles estranhas pontes, por intermédio das quais seja possível encontrar uma pluralidade de significados” (CANEVACCI, 1993, p. 35). É necessário seguir por pontos referenciais básicos, colocando o fragmentário, e mesmo o invisível, no centro da investigação, e daí compor relações. No caso desse trabalho, o som é o elemento que constrói essas estranhas pontes em busca de significados e relações. Os fluxos sonoros (há algo mais errante?) são como esses fragmentos por meio dos quais a pesquisa reflete sobre dissensos na cidade, bem como as formas de apropriação do espaço urbano e a sobre os sons que os cercam.

Na construção de um mapa, o fazer cartográfico, o que é transferido é a diferença. Como diz Bateson (1972):

“Sabemos que o território não é transferível para o mapa (...) Se o território fosse uniforme, nada seria transferido para o mapa, a não ser seus limites (...) O que realmente é transferível para o mapa é a diferença, seja ela uma diferença de cotas, de vegetação, de estrutura demográfica, de superfície, enfim qualquer tipo. São as diferenças que são produzidas no mapa. Portanto, a diferença é uma entidade abstrata” (BATESON, 1972, p.468).

O que são diferenças numa cidade ou numa área como o porto? Pode ser um uso novo da rua, uma sonoridade, uma ambiência peculiar, pode ser também um

prédio, uma geografia, a localização de uma praça. Mapear linearidades é desnecessário, interessa para a cartografia apontar intensidades, agenciamentos, afetos, o fora de lugar.

Comentei anteriormente que uma escuta cartográfica seria uma escuta que sonda, levando a atenção para processos e eventos muitas vezes ignorados. Esse capítulo sonda o campo ou, em outras palavras, é como se perguntasse: o que está acontecendo ali? Pinçando o que seriam diferenças no ambiente acústico, essa narrativa buscar cartografar o que é motor desse trabalho: os fluxos sonoros, os afetos que despertam e as micropolíticas que aí decorrem.

Relembrando alguns princípios da cartografia analisados no segundo capítulo *Produzindo escuta*, na concepção rizomática, o sistema é aberto, não há definição de pontos de origem ou de princípio primordial comandando todo o pensamento. O avanço se dá por bifurcação, por onde uma conexão pode ser rompida e retomada de outra maneira. Não há fim, não há começo. No caso desse trabalho, há linhas de intensidade agenciadas pelo sonoro. Não se pretende uma fenomenologia dos sons nem da percepção, mas sim o som como uma matéria relacional.

A cartografia se ocupa de processos, assim, a pesquisa se dá sobre algo que já está em curso, em estados transitórios. Uma cartografia desenha um momento, como quem capta uma foto do acontecimento, e, por assim se fundamentar, não há desejo de generalização. É um *frame* de estado de coisas. Escutando, seguindo traços de sonoridades, descrevo então um mapa de diferenças desse território em transição.

5.1 Praça Mauá, território cenário

Hoje, totalmente reformulada, a Praça Mauá é o território símbolo do Projeto Porto Maravilha. Não seria exagerado dizer que na Praça Mauá imagens e sonoridades estão no campo da estratégia de espetacularização e turistificação da região. Como um espaço afinado com a economia da experiência (PINE & GILMORE, 1999), a Praça Mauá combina controle, vigilância e encenação.

Segundo Thibaud (2010), os atuais projetos que pretendem modificar o ambiente urbano envolvem uma gama de componentes sensoriais, fazendo com que a esfera urbana testemunhe um movimento duplo de programação de festividades e de medidas de segurança, saindo do discurso da “ecologia do medo” para a “ecologia do encantamento”.

A Praça Mauá é um espaço produzido que busca oferecer sensações memoráveis para o visitante-consumidor. Agora sem o peso cinza e bruto do elevado da perimetral, o espaço se ampliou. Já não há mais o som fatigante do tráfego intenso, substituído pelo Veículo Leve sobre Trilhos (VLT) e sua suave sinaleira. O VLT, aliás, é um dos protagonistas do cenário. É tamanha sua evidência que ele parece desfilar. O caminho do VLT é totalmente compartilhado com o espaço de pedestres. Sua sinaleira é acionada nos cruzamentos e próximo às estações. No entanto, para reduzir o risco de acidentes, cada trem é precedido por um guarda municipal montado em uma moto que, buzinando, alerta chegada do veículo retirando as pessoas do caminho.

A Praça Mauá é agora espaço de shows e eventos, dos *food trucks*, das barraquinhas estilizadas de artesanato. Do Museu de Arte do Rio, primeira ancoracultural do Projeto Porto Maravilha, e do icônico Museu do Amanhã. A nova Praça Mauá destapou a Baía de Guanabara, onde do Píer Mauá meninos dão mergulhos espetaculares. O som do mar voltou a ser ouvido nessa área do Porto. Com novo paisagismo, criação de cenários e sendo abrigo de festas e eventos, a Praça Mauá ganhou nova ambiência (THIBAUD, 2010), e especialmente, ganhou gente. Turistas e cariocas agora ali transitam para aproveitar as inúmeras possibilidades de entretenimento e consumo. À sua maneira, de lugar de passagem virou local de encontro e de futuras memórias.

Como defende La Barre (2014), os projetos conhecidos como de revitalização, requalificação, reabilitação ou recuperação são também projetos ambíguos de ressignificação, na medida em que eles se recusam a fechar um significado específico para o lugar. “Pelo contrário, a ambição é deixar abertas todas as potencialidades – performáticas, empíricas, interativas, participativas, etc –, de significações territorializantes” (LA BARRE, 2014, p. 4). Ou seja, os lugares são caracterizados precisamente pela *ausência de função pre-determinada*. Assim, o efeito da revitalização seria o de “idealizar” o lugar sem (re)defini-lo a partir de uma lógica funcional (pre)determinada, mas sim enquanto lugar multi-funcional, feito de potencialidades diversas que irão permitindo uma multiplicidade de territorialidades, todas pensadas no entanto como provisórias e flexíveis (LA BARRE, 2014).

Para La Barre (2014), sendo a cidade contemporânea marcada pelo paradigma flexibilista, o som seria então o elemento mais adequado para pensa-la, por sua constituição fluida e flexível. Há os sons que são consequência, um efeito secundário

de uma intervenção (trânsito, obras). Há sons que são encenados intencionalmente (sino da igreja, apito da fábrica). Droumeva (2004, p.23) afirma que “quem controla o som, controla a vida pública”, dando a entender que o uso do som no espaço público dificilmente pode ser considerado como neutro, mas reflexo de poder.

As sonoridades possuem efeitos performativos que geram processos de territorialização. La Barre (2014) sugere uma transição do termo *paisagens sonoras*, enquanto ambientes naturais, para a ideia de *territórios sonoros*, ou das territorializações sonoras enquanto processos performativos que ocorrem em contextos cada vez mais tecnológicos, interativos e móveis. Processos que criam e representam sentidos de lugar agora flexíveis, provisórios e efêmeros. A paisagem urbana pós-moderna não é consumida apenas em seu aspecto visual, mas há uma produção performativa de territorialidades através do consumo auditivo (LA BARRE, 2014).

Na cidade-conceito para consumo, ganham prevalência os sons encenados, aqueles “produzidos para conferir um sentido de lugar, para representar o lugar no sentido performativo” (LA BARRE, 2014, p. 10). A encenação do som como estratégia do poder instituído (CERTEAU, 2008) de ressignificação do espaço é uma constante no ambiente da Praça Mauá. Além de toda programação educativa, o Museu de Arte do Rio é contumaz realizador de eventos, sejam shows no final da tarde ou festas que atravessam a noite. São eventos em grande parte patrocinados pelo poder público estadual e municipal, muitas vezes gratuitos ou com ingressos a preços populares.

Um momento exemplar dos sons encenados no espaço público flexível, como La Barre (2014) se refere, se deu na Praça Mauá e adjacências durante os Jogos Olímpicos de 2016. Festas temáticas aconteciam aos domingos no Boulevard. A Praça Mauá, com telões de alta definição, era o ponto de encontro daqueles que não tinham ingresso para acompanhar as competições. Não à toa o grande palco montado na Praça Mauá foi chamado de Encontros, onde junto às vizinhas Praça XV (Palco Tendências) e a Orla Conde (Palco Amanhã), que receberam artistas renomados de diversas vertentes da música brasileira. Mais de 80 artistas e grupos se apresentaram durante o período dos Jogos contribuindo para o estado de lotação eterna daquela área. A política de encenação do som dos espaços públicos dinamiza espaços pela via cultural através da realização de eventos que tendo a música como atrativo para atrair e entreter frequentadores na região.

O período de nove meses na Irlanda do Norte durante o estágio no exterior (doutorado sanduíche) por ocasião do doutorado também serviu para me causar surpresa ao retornar e rever esse trecho da região portuária, objeto dessa pesquisa. Minha sensação era que eu fazia parte de uma cenografia. Museu do Amanhã concluído, a praça aberta, paredes tornaram-se painéis gigantes e multicoloridos assinados por Eduardo Kobra, inclusive concebidos para entrar no livro *Guinness* como a maior obra de *street art* do mundo; há áreas de convivência e bancos novos na praça, os agentes de segurança da Operação Centro Presente e câmeras seguem monitorando tudo. A cidade-cenário estava tranquila. A paisagem enchia os olhos, achei que parecia uma versão do *Show de Truman*⁵⁷ (1998) no mundo real.

Essencialmente, processos de regeneração urbana transformam as qualidades sensoriais dos lugares, que por sua vez moldam a exclusão ou inclusão de certas práticas culturais e expressões na vida pública da cidade (DEGEN, 2010).

Thibaud (2010) define ‘ambiência’ como o espaço-tempo experimentado pelos sentidos. Ele observa que a ecologia urbana atual é cada vez mais baseada em uma política intencional de sensibilização da cidade lançando mão de estratégias para prover os espaços urbanos de ambiências, seja pelo paisagismo nos espaços construídos, criação de cenários em locais de uso cotidianos ou de planejamento de festas e eventos nos espaços públicos. “É como se a predominância do visual, que acontecia na modernidade, estivesse direcionando-se para um reequilíbrio dos sentidos” (THIBAUD, 2010, p.11).

5.2 Silêncio como mercadoria

Basta tomar uma escada ou ladeira de acesso ao Morro da Conceição, e de repente, é como se audição clareasse, o corpo descansa e os passos ficam mais lentos. Alguém varre a calçada, um cachorro reage à minha passagem com um latido nem tão feroz assim. Um músico estudava flauta, e mesmo a fraca emissão de seu sopro

⁵⁷ Dirigido por Peter Weir, esse filme narra a vida de Truman Burbank, vivido por Jim Carrey, que não sabe que vive dentro de uma realidade simulada transmitida 24 horas por dia por um programa de televisão. A vida de Truman se desenrola desde antes do seu nascimento na cidade-cenário *Seahaven*, controlada pelo produtor executivo do programa. Truman começa a desconfiar de certos acontecimentos e dá início a uma busca para descobrir o que está para além de Seahaven, onde tudo transcorre de forma planejada.

atravessava o espaço. Vozes e movimentos domésticos ganham amplidão. Andando pela rua, escuta-se que alguém em casa vê televisão, cozinha, conversa, ouve o rádio.

O Morro da Conceição é frequentemente narrado como uma espécie de oásis dentro do caos do centro da cidade. Esse lugar calmo, bucólico, com cara de cidade do interior, especialmente no decorrer do Projeto Porto Maravilha foi fartamente divulgado nos veículos de comunicação como um lugar a ser visitado, tanto por sua riqueza histórica como por se diferenciar do roteiro turístico comum da Zona Sul.

O Morro da Conceição não é uma favela, como no caso da cidade do Rio de Janeiro a palavra “morro” tende a induzir. Ali, as habitações são majoritariamente ocupadas por uma população de classe média. A localidade está no imaginário como um local tranquilo, a despeito do aumento do fluxo de pessoas à região e do tráfico de drogas que, como percebem alguns moradores e frequentadores, avançou com a implementação do projeto Porto Maravilha.

Ao se estar no Morro, entra-se num ambiente acústico diferente daquele por qual passamos segundos antes, especialmente se o caminho de entrada foi pela Rua Camerino ou a Travessa do Liceu, na Praça Mauá. As sonoridades são tão mais gentis que nos sentimos em meio ao silêncio. Mas um silêncio relativo ao que se ouvia logo antes. Não que de fato seja o silêncio - inexistente segundo Cage (*“There is no such thing as silence”*) -, mas uma outra temporalidade e um ritmo que difere da atmosfera de centro da cidade, onde ele está localizado. Não é o silêncio, mas justamente sua ambiência peculiar que o torna interessante. Segundo Labelle (2010), tanto o silêncio como o barulho circulam tanto como um material sonoro como também uma estrutura conceitual. “Eles operam como pontos extremos no espectro sonoro, preenchendo a imaginação com imagens poderosas e com dinâmicas de experiência auditiva” (LABELLE, 2010, p.79).

As representações do Morro, sejam textuais, fotográficas ou em vídeo, destacam essa atmosfera de silêncio e paz. É o caso do documentário “Morro da Conceição”, dirigido por Cristina Grumbach, lançado em 2005. O filme abre com um amanhecer no Morro, onde escuta-se o canto de pássaros, vozes de moradores, uma longínqua buzina de navio, o vento e o rumor do tráfego ao fundo. O documentário prossegue numa série de entrevistas com moradores antigos (idosos e idosas) que rememoram o passado vivido pelas vielas do morro.

Alguns reclamam da mudança da vizinhança e da chegada de ‘gente de fora’: “Muitos antigos morreram, né? Agora tem vindo muita gente do Norte pra cá”. “Aqui também tinha muita gente da Marinha, as pessoas alugavam quartos”.

Dona Iria diz que para morar no Morro era necessário ter uma *carta de chamada* de algum morador antigo, já que muitos gostariam de viver lá por ser uma área próxima ao Porto, onde não era difícil encontrar trabalho. A opção de entrevistar pessoas idosas certamente dá um tom saudosista ao filme. Ao mesmo tempo, é um recurso interessante já que essas pessoas possuem um passado ligado ao Morro, e é por meio de suas narrativas que esse passado se presentifica.

Lembranças de carnaval, histórias de ilegalidades cometidas na Lapa e aventuras amorosas. Outros lembram das festas organizadas entre os moradores na Ladeira João Homem ou na Rua Jogo da Bola em noites de São João ou mesmo encontros nos finais de semana, cada vez mais raros, segundo eles. Lembranças da cultura. O filme encerra com o entardecer no Morro ao som da *Ave Maria*, de Schubert, vindo da Igreja, vozes de crianças brincando, gente sentada na calçada ou caminhando pelas ruas de paralelepípedos, carros voltando vagarosamente pra casa, os faróis se apagam, tudo deixando transparecer essa ilha que contrasta com a velocidade do centro da cidade.

Desde o lançamento do projeto Porto Maravilha em 2009, a localidade já rendeu seis curtas-metragens produzidos pela LC Barreto (produtora do cineasta Luiz Carlos Barreto). Patrocinados pela concessionária Porto Novo e lançados na internet, os curtas possuem um inequívoco ar publicitário⁵⁸, e também exploram o casario, a história e ambiência acústica da localidade. Um dos filmes tem Paulo Dalier como um dos personagens principais, que também foi entrevistado por mim para esse trabalho.

As entrevistas realizadas com os moradores e conhecedores do lugar, em muitos momentos produziram o efeito denominado de “fonominese” (*phonomnèse*) por Augoyard e Torgue (2006). A fonominese é a recordação de um som, uma lembrança acústica. É a atividade mental que envolve uma escuta interna. Surge um som imaginado que não é de fato ouvido. Nesse caso, não é uma situação sonora que estimula a memória, mas uma situação vivida que traz de volta um som vivido e imaginado (AUGOYARD & TORQUE, 2006). Superada a estranheza inicial que às vezes surgia ao serem convidados a refletir sobre os sons ao redor, com o passar da

⁵⁸Link dos curtas no youtube: <https://www.youtube.com/channel/UCNWpInL240jIV1vKz7TcENG>- acessado em 1 de junho de 2015.

conversa os participantes iam além da identificação das causas do som para análises mais profundas e subjetivas da experiência acústica, até escutar seus próprios pensamentos.

O Morro da Conceição é um morro relativamente baixo e pequeno. Em um par de horas pode ser atravessado de ponta a ponta. É praticamente oculto do centro da cidade, localizado no bairro da Saúde, e delimitado pelas ruas Rua Acre, Senador Pompeu, Camerino e Sacadura Cabral. Sua geografia, analisada pela obra de Augoyard e Torgue (2006), gera o efeito chamado de *coupure* (corte), quando há uma súbita queda na intensidade associada a uma abrupta mudança no envelope⁵⁹ do som. Esse efeito pontua o movimento de uma ambiência a outra, produzindo uma clara alteração no ambiente sonoro (AUGOYARD & TORQUE, 2006). O efeito *corte* “desempenha um papel formador na percepção do espaço e do tempo, permitindo-nos distinguir diferentes locais e sequências” (AUGOYARD & TORQUE, 2006, versão online não paginada).

No caso do Morro da Conceição a sensação de mudança de ambiência é imediata especialmente quando se sobe o morro pelas ruidosas Rua Acre, Travessa do Liceu (no encontro da Praça Mauá com Avenida Rio Branco) ou pelos Jardins Suspensos do Valongo, fronteira da rua Camerino. Essa calma de cidade pacata vem dando lugar ao aumento do fluxo de pessoas e de automóveis. Tal como no documentário de Grumbach, os moradores se ressentem do “barulho” pelo aumento do fluxo de carros e motos, como também da chegada de “gente estranha” todo dia ao Morro. Durante o período de obras da região portuária, não são só os carros de moradores acessavam a localidade. Muitos motoristas descobriram a rota e adotaram como percurso alternativo para fugir das ruas em obra ou dos engarrafamentos.

É também comum em qualquer dia da semana a chegada de grupos turísticos em passeios a pé, ou simplesmente curiosos que querem conhecer a aura de paz tão disseminada do local em meio ao centro financeiro da cidade. O silêncio foi vendido, virou mercadoria. É como se essa qualidade sonora peculiar também se tornasse uma das cartas na manga para a mercantilização do espaço. Bom para uns, desagradável para outros. O morro abriga ateliês de diversos artistas plásticos, que veem com bons olhos o aumento do fluxo de visitantes. De outro lado, alguns moradores se sentem

⁵⁹ O envelope sonoro envolve os parâmetros de ataque, sustentação, decaimento e repouso de um som. Determina sua forma e textura ao longo do tempo, desde o primeiro momento (ataque) até quando desaparece, seja uma nota tocada ou o som de um ambiente.

incomodados com essa onda de pessoas circulando no espaço, e especialmente com a presença mais frequente de carros e motos.



Figura 13 - Grupo de visitantes percorrendo o Morro. Imagem: Claudia Holanda, junho 2015

“Não me incomoda os visitantes, porque o lugar realmente é bonito. E tem muitos ateliês por aqui, inclusive o meu, e eu gosto de ser visitada. As pessoas vem mesmo, principalmente de manhã quando o sol é mais fresco. Só não precisava ter tanto barulho. Por que a Pedra do Sal tem que ser barulhenta?” (Entrevista Doralice Firme, 2015, artista plástica, moradora há 40 anos no Morro da Conceição).

Antes de aceitar ser entrevistada, Dora primeiramente quis se certificar se o trabalho que eu estava fazendo não se tratava de uma iniciativa governamental ou publicitária. Em nosso primeiro contato por telephone, expliquei que era uma pesquisa de doutorado realizada na UFRJ, e que se tratava de um trabalho independente e que ela poderia falar o que quisesse.



Figura 14 - Doralice Firme ao lado de seus trabalhos artesanais

Os dois encontros com Doralice Firme aconteceram em sua casa-ateliê na rua Jogo da Bola, onde ela me recebeu com muita simpatia. Em sua fala, Dora levanta uma questão sonora conflituosa na Pedra do Sal que se asseverou de poucos anos para cá, com a profusão de bandas e grupos que se apresentam ou fazem eventos na localidade até altas horas da madrugada. Sua casa fica bem próxima da Pedra e é natural que esse assunto esteja pulsante para ela, como pessoa diretamente afetada. O tema será abordado mais a frente nesse trabalho.

As ruas do Morro, de tão calmas, serviam como espaço de diversão. Doralice Firme, lembra de um passado recente:

“A rua era o *‘playground’*. Agora, tem que ter muito cuidado. As motos passam em alta velocidade e tem carros e mais carros, principalmente às 6 horas da tarde. Então, você não tem mais liberdade de dizer: vai pra rua brincar, meu filho... E era tranquilo, a vizinhança inteira brincava. Tinha vôlei na rua, pique-queimado. As pessoas iam pras calçadas no final de tarde. Isso também mudou o ritmo daqui do morro. Era considerado uma cidadezinha do interior no alto da montanha e agora a gente é levado a fechar as portas. Não tem mais aquele convívio gostoso de final de tarde de conversar ou brincar com as crianças” (Doralice Firme, entrevista, 2015).

Durante uma caminhada que fazia ao lado de Dora, tive breve contato com uma antiga moradora, que preferiu não ser identificada. Ao saber que eu pesquisava o morro, ela se apressou em dizer: “O morro da conceição tá horrível, toda hora é um sobe e desce de grupinho de turista pra olhar as coisas do Morro. Antes eu conhecia todo mundo, agora eu tenho que viver de porta fechada”.

Aliás, o desejo de não se expor é um comportamento comum entre os moradores do Morro da Conceição. Esse assunto chegou a ser comentando informalmente durante algumas entrevistas. Artistas e produtores culturais da região se mostraram mais receptivos e dispostos a dialogar. O pintor e artista plástico Paulo Dalier mora na Ladeira João Homem há mais de 15 anos desde que retornou. Ele nasceu no Morro, saiu e retornou na vida adulta. Sua fala vai de encontro ao que Dora percebe em relação aos novos fluxos de pessoas e carros.

“Antigamente, as pessoas eram muito amigas, a gente se comunicava, aquela coisa toda. Depois foram saindo, morrendo, vendendo... O som agora é mais gente de fora, pessoas que alugam vagas e você não sabe de onde vem, carros

que invadem as calçadas... Tem sons de buzinas de carros, palavreado, brigas, xingamentos fortes... motocicleta, então de noite é demais!” (Paulo Dalier, entrevista em março 2015)

Em conversa com o escritor e sambista Zeh Gustavo nos bancos do Largo João da Baiana ao pé da Pedra do sal, a impressão sobre o Morro não difere muito. Zeh é morador da região desde 2009.

“No Morro vem aquela coisa de um Rio que a gente não tem mais, que tá se perdendo... um Rio de relações pessoais, com todos os problemas, né... por que não é um ambiente idílico não, a galera briga pra caramba aí em cima, inclusive. Mas é um ambiente vivo, pessoal. Com essa situação toda de aumento de tráfego, obra... tá difícil ter lugar quieto. Eu acho que o Morro da Conceição ainda fornece uma paz nesse sentido, uma paz sonora, um ambiente de tranquilidade que é o som do morador, digamos assim, o som local, um outro tempo”. (Zeh Gustavo, entrevista em março 2015).

Por essas falas, nota-se ainda como o movimento de veículos (carros e motos) são elementos perturbadores não só do ambiente acústico, mas também do convívio social. A reação de alguns moradores pode parecer um tanto bairrista, no entanto, um viés moral tem pouco valor para a cartografia, que se interessa muito mais pelas linhas de expressão e resíduos da experiência. Nesse caso, a experiência – aquilo que em algum momento foi vivido - vem à tona por meio de narrativas. A decifração de uma paisagem sonora traduz ainda um ato de atribuição de sentido, sendo seu significado, portanto, sempre relativo (FORTUNA, 1998). Um “relativismo sonoro”, como aponta Fortuna, que “diz respeito à nossa experiência social e biográfica, que pode revelar uma memória e um passado e, deste modo, uma identidade vivida” (FORTUNA, 1998, p.29).

O que torna o Morro da Conceição tão peculiar é essa atmosfera de tempos antigos incrustada no centro da cidade. Sua geografia forma uma barreira aos sons da cidade apressada a seus pés. O casario colonial e suas ruas estreitas também o diferenciam da arquitetura urbana das torres espelhadas. Ao mesmo tempo que novas dinâmicas e conseqüentemente novas sonoridades percorrem o Morro, ainda prevalecem alguns antigos hábitos. Caminhando pela Rua Jogo da Bola, Rua do Escorrega ou Ladeira João Homem, ou dando uma parada no mirante, ouvem-se com

clareza pássaros, pregões de vendedores, crianças brincando, o movimento dos pequenos bares e mercearias. É possível escutar os próprios passos pisando nos paralelepípedos e a buzina do vendedor de pão, que passa de bicicleta de manhã e à tarde.

Um conjunto de presenças sonoras locais e ambiências que fazem do Morro um lugar agradável de viver e frequentar. Schafer, crítico dos efeitos da globalização que também homogenizam as sonoridades urbanas, provavelmente sentiria que o Morro da Conceição ainda é um território que guarda suas especificidades, inclusive acústicas.

Como diria Westerkamp (1974), é um espaço dimensionado na escala humana. “Se você pode ouvir até o mais silencioso dos seus próprios sons, você está se movendo através de um ambiente que é dimensionado em proporções humanas” (WESTERKAMP, 1974, não paginado). Para Schafer (2011), o Morro da Conceição seria um ambiente *hi-fi* (alta fidelidade), onde todos os sons podem ser ouvidos com clareza, sendo possível distingui-los.

Só quem é morador antigo consegue diferenciar os novos ritmos do morro. Para o visitante ou morador recente, por não ter conhecimento de outras temporalidades, a sensação é que o Morro é um lugar de calma e sossego que faz contraponto com a balbúrdia do centro, logo ali. Essa foi minha impressão e também é o caso do DJ Rodrigo Doni, morador da Conceição desde 2013 (três anos no momento dessa pesquisa).

“Por mais que esteja localizado no centro da cidade, o Morro consegue manter essa coisa interiorana. Se você vai descendo, você sente o caos da cidade chegando. Gostaria de manter a simplicidade do Morro da Conceição, essa coisa interiorana das pessoas se cuidarem” (Rodrigo Doni, entrevista Julho 2016).

Ursula Franklin (2000) entende o silêncio como um bem comum com similaridades com a água, ar e solo, “que já foram uma vez tidos como dados, mas foram se tornando especiais e preciosos em ambientes mediados pela tecnologia” (FRANKLIN, 2000, p. 14). Numa época em que somos cercados por dispositivos eletrônicos, associamos a palavra *tecnologia* como sinônimo de tecnologia digital, esquecendo de uma longa história de invenção de instrumentos que se estendem durante toda a civilização humana. A cidade é rodeada de tecnologias: carros, aviões,

televisão, caixas de som, um instrumento musical, o maquinário do ferreiro, o condicionador de ar, entre tantos outros, este último também como presença constante nas cidades quentes sendo capaz de produzir campos de sonoridades *drone* com seu ruído branco. É impossível fugir do ruído nas cidades, ao mesmo tempo o Morro da Conceição parece providenciar um breve refúgio num silêncio relativo.

Para Karlsson (2000), cada vez mais, o ambiente acústico se torna uma questão de poder e dinheiro. “O silêncio se tornou uma questão de consumo de luxo” (KARLSSON, 2000, p.11), tanto que nas áreas mais ruidosas da cidade o valor dos imóveis é mais baixo. A demanda por ganhos econômicos e entretenimento vem abalando áreas antes silenciosas da cidade. O silêncio adquiriu valor econômico e social no capitalismo que tudo captura.

As coisas foram mudando ao longo do tempo, como inclusive observa-se no filme de Cristiana Gumbrach, onde antigos moradores já em 2006 reclamavam de mudanças na região e da chegada de novos moradores ou de uma “gente nova” formada pelos visitantes que passam. Não há como saber ao certo as relações causais dos acontecimentos, porém não se pode descartar que a implementação do Projeto Porto Maravilha foi uma influência importante, que no intuito de valorizar a região portuária, dissemina a peculiar ambiência do Morro como algo a ser experienciado.

5.3 Silenciamentos ou “o som que não há”

Do silêncio para o silenciamento. Nem sempre um ambiente silencioso pode ser entendido como salutar ou tranquilo. A quietude de um lugar pode ser resultado de uma coação que reduziu o vigor de determinadas expressões. Há presenças que foram afugentadas, sons que foram calados em função da ordem social e mecanismos de controle. E quanto falo em silenciamentos nesse sentido não me refiro apenas ao silêncio material por conta da ausência de seus agentes no espaço comum, mas principalmente ao desinteresse de escutar suas vozes. Há também no Porto vestígios desse tipo silêncio, que não é necessariamente o silêncio de um lugar, já que outros sons tomam o espaço, mas o silenciamento de sujeitos, de expressões, de falas. “O som que não há”, que mestre Carlão⁶⁰ um dia me falou.

A Travessa do Liceu é uma viela estreita e curta transversal à rua Acre e à Praça Mauá. O pequeno trecho fica imprensado atrás do edifício A Noite (em reforma) e é

⁶⁰ Carlos Alexandre, mestre de capoeira Angola. Ele promovia a roda de saberes e a roda de capoeira angola na região portuária de 2011 a 2017.

um dos acessos ao Morro da Conceição (pela Ladeira João Homem). Em seu prolongamento, funcionavam dezenas de bordéis e boates que faziam da Praça Mauá o espaço da noite sem fim. Muitas fecharam, as que existem já não são tão ostensivas. Não há mais aquela profusão de sons mecânicos vindos das *jukeboxes* que pareciam duelar. Não que eu esteja me lamentando ou sendo saudosista, não há juízo de valor aqui. O que faço é um relato de alterações nem tão sutis no ambiente por efeito do Projeto Porto Maravilha.

Hoje, totalmente reformulada, a Praça Mauá é o território-cenário determinante do Projeto Porto Maravilha e do Rio de Janeiro-cidade olímpica. Abriga dois museus de grande porte (Museu de Arte do Rio e Museu do Amanhã), ganhou passeio público, um novo projeto de urbanístico, docas reformadas, além do que a demolição do Viaduto da Perimetral lhe deu novos ares e principalmente devolveu a vista e o acesso ao mar da Baía de Guanabara, antes escondida pelo concreto.

Pois bem, esse pequeno trecho de rua chamado Travessa do Liceu abrigava um comércio de rua por mais de quatro décadas. Devido ao intenso movimento da Praça Mauá e por estar numa região central da cidade, dezenas de ambulantes ganhavam a vida ali em seus simples boxes de ferro. Mesmo estando todos os comerciantes com as licenças regularizadas, no dia 1 de junho de 2015 foi publicado no Diário Oficial⁶¹ do município do Rio de Janeiro o cancelamento das autorizações concedidas aos camelôs localizados na Travessa do Liceu (figura 14) por parte da secretaria municipal de Ordem Pública, a pedido da Coordenação de Controle Urbano. O ato foi feito sem um aviso sequer aos comerciantes, cerca de 50, dos quais muitos deles trabalham lá há mais de uma década. Na semana seguinte, dia 8 de junho de 2015⁶², foi publicado novo despacho da secretaria municipal de Ordem Pública deferindo o restabelecimento das autorizações canceladas e o consequente remanejamento dos comerciantes da Travessa do Liceu para a Praça XV e Rua Sete de Setembro.

Mais uma vez, o comunicado se deu apenas via Diário Oficial. Também não havia qualquer menção de quando as remoções seriam realizadas, deixando transparecer que o poder público poderia aparecer no momento que lhe for conveniente para efetuar o despejo. Num dia que caminhava pelo porto e fazia gravações, um dos comerciantes me abordou pensando que eu fosse repórter

⁶¹ Diário Oficial do Município n. 51, segunda-feira, 1 de junho de 2015, página 5. Acesso em junho de 2015. http://doweb.rio.rj.gov.br/visualizar_pdf.php?edi_id=2780&page=1

⁶² Diário Oficial do Município n.54, segunda-feira, 8 de junho de 2015, página 42. Acesso em junho de 2015 http://doweb.rio.rj.gov.br/visualizar_pdf.php?edi_id=2784&page=1

(provavelmente por que estava com bloquinho e gravador). Expliquei que não trabalhava para nenhum órgão de imprensa, que estava fazendo uma pesquisa na área, o que parecia não importar muito para ele. Com a cópia do Diário Oficial nas mãos, ansioso para falar, ele pedia que eu gravasse sua “denúncia”. Há mais de quatro décadas trabalhando na localidade, era também mais um dos comerciantes prejudicados. Não cabe informar seu nome nesse trabalho, não porque ele quisesse manter algum sigilo, mas porque nenhum consentimento foi assinado e ele parecia não se dar conta do que era propriamente essa pesquisa. No entanto, suas palavras ajudam a entender como se deu o processo de cancelamento das licenças de trabalho dos comerciantes por parte da Prefeitura.

“Revogaram nossas licenças sem avisar nada. Como é que eu vou trabalhar na praça XV? Como vou guardar mercadoria? Como é que eu viver? Não dá pra entender. Deve ter uns oito ou dez com essa idade, trabalhando como eu. Trabalho aqui há 44 anos! E aqui está [o diário oficial]. Não veio conversar com ninguém. Eu que vi no Diário Oficial. Eles podem chegar aqui e expulsar a qualquer hora. Como vai cancelar uma licença renovada? Tratam como se a gente fosse cachorro”. (Camelô, entrevista em Junho de 2015).



Figura 15 - Travessa do Liceu, vista da Ladeira João Homem, ainda com os comerciantes (Imagem: Claudia Holanda, junho 2015)



Figura 16 - Travessa do Liceu julho 2016. Imagem: Claudia Holanda, 2016

Remoções forçadas de populações pobres são expedientes comuns em processos de gentrificação e reurbanização que tem como base a elitização de áreas de interesse imobiliário. A presença das classes populares nesses espaços se constitui num embaraço a ser resolvido por meio de remoções do espaço público como também, se necessário, de suas próprias casas. De acordo com estimativa da Articulação Nacional dos Comitês da Copa e das Olimpíadas (ANCOP, 2014, p. 21), só no Rio de Janeiro, mais de 20 mil famílias foram retiradas a força de suas casas, na maior onda de remoções da história da cidade –, para “limpar o terreno para grandes projetos imobiliários com fins especulativos e comerciais”, justificados pela necessidade de adaptação das cidades para receber os megaeventos.

Como observa Giorgio Agamben (2004), violações de direitos são admitidas e quase um paradigma de governo em todas as democracias ocidentais modernas, sob alegação de garantir a manutenção da ordem e da segurança. Para a manutenção da própria ordem constitucional, se aplica então uma *força de lei sem lei* (que refere-se aos atos que não são leis, porém tem força de lei, capacidade de obrigar). Na linha do pensamento de Agamben, o estado de exceção não é uma situação ditatorial, mas um estado no qual o direito é retirado e esvaziado.

Ao mesmo tempo que o poder público dissipa aquelas presenças que “poluam” o visual e atravancavam a passagem de pedestres, também lhes nega o direito de discutir o assunto. Não há conversa, mas silenciamento de um contingente de sujeitos mais vulneráveis. E não são apenas os comerciantes da Travessa do Liceu. O tipo de

público que frequenta a região também mudou nitidamente. Se antes eram presenças frequentes, atualmente na Praça Mauá puxadores de carroça ou moradores em situação de rua não são mais vistos por ali. A Praça Mauá é cenografia perfeita da acumulação capitalista. Tudo é limpo, bem acabado. Uma área tão restrita da cidade recebendo um volume gigantesco de investimentos, enquanto que em localidades periféricas nada é feito. Um contingente considerável de moradores foram removidos dos galpões que ocupavam e realocados em projetos do *Minha Casa, Minha Vida* na Zona Oeste, como informa mestre Carlão.

“Então, você não vê mais aquela população que circulava ali antigamente... não existe mais... eles foram removidos... e eu hoje em dia trabalho no projeto “Minha Casa, Minha Vida”... então, eu dou aulas de produção cultural lá.. fiquei um mês e pouquinho. E lá você encontra justamente aquele povo que circulava ali. Só que agora, eles não tão circulando mais, eles estão presos dentro basicamente de um campo de concentração que é o “Minha Casa, Minha Vida”... Então, basicamente, Bangu, Senador Camará, Santa Cruz, esses locais... Aliás, são dezenas de condomínios que essas pessoas tão morando lá hoje em dia.. Esse povo todo que circulava lá no porto, pessoal que era dali da rua ou do Morro da Providência, Santo Cristo, tudo mais... hoje em dia tão morando lá... ou seja, moram a 50 km de distância das escolas que os filhos estudavam, que trabalhavam ali ou então faziam biscate na rua... Quem tá sofrendo mais com isso são os descendentes de escravos mesmo, que estão sendo isolados pra bem longe do centro do rio ...” (Mestre Carlão, entrevista março 2015).

Mestre Carlão se refere ao local como campo de concentração porque a maioria dessas pessoas não tem como sair de lá, não tem dinheiro para se locomover, e estão cercados pela milícia. Populações pobres, em sua maioria negra, tiveram sua vida modificada de uma hora para outra, sem nenhuma preparação.

Podemos pensar o ambiente acústico para além de sons que circulam numa situação particular, mas como um campo relacional de linhas de força onde o som é também voz, diálogo, convergência e confrontação. Não apenas o ruído, mas também o silenciamento é uma forma de violência social instaurada ou refletida no ambiente acústico. Há uma farta divulgação dos ativos do passado para atração de visitantes-consumidores, enquanto que praticamente a população local não consegue ter participação efetiva nas decisões.

Como já discutido no capítulo *Som e o Lugar*, a violência acústica (MIYARA, 1999) acontece não só por conta de sons abusivos, mas também se faz presente no

grito contido, no som que implode. O desterro de populações economicamente frágeis pelas novas ondas civilizatórias dá uma sensação de paz aparente como se em determinados espaços as desigualdades estivessem resolvidas. O silêncio nem sempre é sinal de conciliação, mas também do medo, do conflito asfíxiado e da exclusão. Esse “som que não há” que mestre Carlão se refere quando tudo fica a serviço da força do capital.

“É esse silêncio que a gente vive hoje em dia sem conseguir colocar pra fora o que a gente tá sentindo, né... Esse Rio de Janeiro que tá massacrando uma população, jogando ela pra fora, transformando o Rio nesse grande parque de diversão para grandes empresas pra gerar esse capital absurdo que a gente não consegue alcançar... Então, esse silêncio é o pior som que existe ali, é o som que não há, do que grito que a gente não tá conseguindo canalizar para direção certa. Mas eu sinto que tá todo mundo meio anestesiado, sem saber como agir diante dessa transformação bruta, sendo imposta sobre a gente.... Então, esse silêncio é pior esse é o som que a gente tá escutando...” (Mestre Carlão, entrevista março 2015).

5.4 Conflitos sonoros

O projeto Porto Maravilha desencadeou dinâmicas e efeitos sonoros variados em diversos espaços⁶³ como também faz uso do som como instrumento de uma política para revigorar o espaço. Hoje eventos musicais ou associados à música se multiplicam tanto de forma patrocinada/apoiada pelo projeto Porto Maravilha, através da concessionária Porto Novo, ou por iniciativas de atores independentes. O espaço espetacularizado também se faz a partir de sua produção sonora. A reforma do espaço público junto a ações sistemáticas de divulgação capitalizando o passado aumentaram o fluxo de pessoas ao local gerando conflitos sonoros como também novas formas de produção cultural e a reativação de espaços urbanos onde a música tem um papel importante nesses processos, como pode ser observado na Pedra do Sal, ao pé do Morro da Conceição. Investigar a cidade pelo fio sonoro mostra ainda que é complexa uma definição da fronteira entre o público e privado.

Muitos moradores e frequentadores da região são extremamente críticos sobre as atuais formas de apropriação do espaço da Pedra do Sal para realização de eventos musicais. A Pedra do Sal é um dos acessos do Morro da Conceição, no encontro com a Rua Argemiro Bulcão, transversal da Sacadura Cabral. Na parte baixa da pedra, há um

⁶³Nesse trabalho, nos centramos nas áreas do Morro da Conceição e Praça Mauá, incluindo as localidades da Pedra do Sal, Largo São Francisco da Prainha e Cais do Valongo

pequeno reduto denominado Largo João da Baiana, em homenagem ao célebre sambista e estivador que residiu na região. A Pedra do Sal foi tombada definitivamente pelo Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (INEPAC) em maio de 1987 através da resolução n. 23 de 27/04/1987 (Sigaud & Pinho, 2000), por ser testemunho cultural secular da africanidade brasileira, espaço ritual consagrado e o mais antigo monumento vinculado à história do samba carioca⁶⁴.

Por ali circulava o povo de santo, se encontravam as tias baianas, eram realizadas festas de candomblé e rodas de choro. Por essas ruas e becos, nasceram os ranchos do carnaval e estão inscritas as raízes do samba carioca (SIGAUD, PINHO, 2000; LOPES, 2005). A Pedra é um monumento histórico e religioso onde se encontra a Comunidade Remanescentes de Quilombos da Pedra do Sal (GUIMARÃES, 2008). É, portanto, um local de expressiva importância para a cultura de herança Africana e para a história do samba urbano carioca.

A Pedra do Sal bem como Largo da Prainha e a própria Praça Mauá se tornaram palcos para realização de eventos e ocupações musicais, porém não sem tensões. No caso da Pedra do Sal, a situação é mais delicada, por ser rodeada de imóveis residenciais. Nesse território, regularmente são realizadas apresentações musicais no período noturno, transformando a Pedra do Sal numa espécie de anfiteatro por onde passam centenas de pessoas. No momento dessa pesquisa, vários eventos na Pedra do Sal como também ao longo da Rua da Prainha não raramente desconsideram a comunidade local, gerando conflitos sonoros. São eventos que mobilizam centenas de pessoas na Pedra e arredores até altas horas da noite, a qualquer dia da semana. Moradores comentam que perderam o sossego e o direito ao descanso durante a noite e a madrugada, além de relatarem venda e consumo de drogas ilícitas no lugar.

As atuais apropriações da Pedra do Sal são motivos de dissensos e conflitos locais que não podem deixar de ser mencionados num trabalho que trata do ambiente sonoro da região. No entanto, evita-se qualquer abordagem moralista ou detetivesca, sendo assim, esse trabalho não persegue ou acusa nenhuma manifestação específica. Também não é tarefa desse trabalho identificar quem são os organizadores e participantes até porque não é trivial ou mesmo praticamente impossível mapear todos grupos que ali se apresentam semanalmente. Há uma relação intrincada entre alguns moradores, comerciantes e ambulantes que de forma alguma é proposta de

⁶⁴ http://www.inepac.rj.gov.br/index.php/bens_tombados/detalhar/20, acesso em 10 de abril de 2015

investigação desse trabalho. Sejam as inúmeras rodas de samba que podem acontecer simultaneamente na mesma noite, shows de jazz, black music, ensaios e mesmo execução de música mecânica sem hora para acabar, o que emerge é que a localidade não comporta sem distúrbios a quantidade de pessoas que passaram a frequentá-la.

Inspirada ainda no trabalho que o coletivo Ultra-red (2013) desenvolveu junto com o grupo *Kotti & Co* numa comunidade em vias de gentrificação em Berlin⁶⁵, tinha em mente algumas perguntas que me ajudaram a criar uma espécie de guia, um protocolo pessoal de investigação durante as caminhadas sonoras nesses espaços. Questões que fazia para mim mesma como também para os participantes que foram entrevistados. Como, por exemplo: qual o som do lugar hoje? Quem frequenta o lugar? Como se dá o uso da rua? Quais são as memórias sonoras mais antigas em relação a esse local? Quem ocupa os novos prédios? O que gostaria de manter? O que não gostaria de manter? O que gostaria de ter, mas não tem? Como o espaço se transformou devido o turismo?

Obviamente que não esperava obter respostas objetivas, as questões eram mais provocações, elementos disparadores para reflexão conjunta sobre o sonoro. A pesquisa se construiu *com* os participantes, não *sobre*. Uma proposta que investiga a vida sonora de um espaço e as relações que ali se tecem torna-se mais densa com a participação daqueles lá habitam ou conhecem o lugar. Os participantes foram entrevistados em momentos diferentes, porém suas contribuições soaram como um encontro, não para dar forma a um discurso linear ou apaziguador, mas por, principalmente, despertar novas questões e trazer outras leituras de lugar.

A participação desses peritos locais – moradores e agentes - afunila a análise de elementos acústicos e perceptivos, uma vez que colabora para aumentar a sensibilidade do investigador às sutis particularidades das áreas examinadas (SCHULTE-FORTKAMP & JORDAN, 2016).

O professor e artista Marcel Cobussen - o qual tive oportunidade de conhecer no congresso da *Society for Artistic Research* (SAR) na cidade The Hague (Haia) – salienta em “*Towards a new sonic ecology*”(2016) que o som tanto musical como

⁶⁵A comunidade em questão era a *Kottbusser Tor*, um conjunto de prédios onde os moradores pagavam um valor mais baixo de aluguel (aluguel social), que foi privatizada pelo governo municipal. Com isso, o valor do aluguel foi aumentando para além do poder aquisitivo dos residentes mais vulneráveis. Para mais detalhes, ver *The Co of Kotti & Co: an investigation of organised listening*. Ultra-red *meets kotti & co* (2013).

não-musical opera em níveis profundos constituindo nossa vida cotidiana.

“O som não só influencia o social, o político, o ético. Também graças ao som que o social, o político e o ético podem se manifestar. Dentro e através da música, dentro e através da arte sonora, dentro e através do som em geral, o social, o político e o ético se tornam operativos. O som é social, o som é político, o som é ético porque nós o afetamos e somos afetados por ele” (COBUSSEN, 2016, p.5).

Há um traço próprio nas apresentações musicais no espaço público da Pedra do Sal e Largo da Prainha: não há pedido de contribuição voluntária, prática comum de vários músicos que tocam nas ruas da cidade. Nessas localidades, os eventos musicais são viabilizados por cachês pagos pelos bares próximos aos músicos ou por financiamentos institucionais⁶⁶ como também há grupos que se autofinanciam com a venda de bebidas, ou uma forma híbrida entre esses modos de organização.

De todos os grupos que se apresentam na Pedra do Sal, o único abordado foi a *Roda de Samba da Pedra do Sal*, por ser o primeiro grupo que iniciou e ainda mantém o hábito de tocar com regularidade – no caso, todas as segundas-feiras - naquele território desde 2007, antes da implementação do Projeto Porto Maravilha. Essa roda também adota uma política acústica diferenciada utilizando amplificadores apenas para o violão e surdo, como também há uma disciplina em relação ao horário de iniciar e encerrar o evento. O canto é totalmente acústico, para aproveitar o “cantar junto”, como diz Walmir Pimentel, músico integrante da roda.

Falando de forma geral, a realização de eventos utilizando caixas de som amplificadas até altas horas da madrugada trazem uma série de transtornos para a comunidade. Curioso é que se em toda região portuária, nada se faz sem autorização da concessionária Porto Novo e da CDURP, esses eventos na Pedra do Sal mesmo causando distúrbios para os moradores, não sofrem restrição ou regulação. A crítica dos moradores não é pelo samba, mas pelo transtorno sonoro causado praticamente pelo uso privativo de um espaço público levado a cabo por vários grupos que se revezam ou disputam simultaneamente aquele território seja com eventos musicais ao vivo ou por meio de som mecânico. Há o uso do espaço público feito com sentimento do privado, sem uma reflexão ética sobre como sonoridades são impostas.

⁶⁶ A partir de 2011, com a implementação do Projeto Porto Maravilha, alguns eventos passaram a receber apoios para infraestrutura ou patrocínio. A lei municipal complementar n.101/2009 estabelece que a administração da *Operação Urbana Consorciada da Região do Porto do Rio de Janeiro* reinvesta pelo menos 3% dos fundos coletados da venda de títulos dos *Certificados de Potencial Adicional de Construção* (Cepac) na recuperação do patrimônio local e na promoção de atividades culturais na região.

Antes do processo de revitalização, como rememora Doralice Firme, era comum acontecer rodas de samba promovidas por moradores. Rodinhas descontraídas, geralmente acústicas ou com pouca amplificação, e de forma combinada com a comunidade, que transcorriam como se catalisassem um sentimento de pertencimento com o lugar. Seguem alguns trechos da entrevista onde Dora⁶⁷ se refere à Pedra do Sal:

“Era até gostoso ficar ali na mesa com amigos ou sentada na Pedra mesmo. Era um sambinha normal. Era assim: eu gosto de tocar tamborim, eu sei escrever uma música, eu sei escrever uma letra.. ah, então junta o seu saber, o seu dom com outros dons e faziam uma roda de samba e batucada legal. Eu gosto do samba, as pessoas gostam do samba, mas chegou um ponto que traz prejuízo à minha saúde. Aquilo ali agora é uma festa que tinha que tá dentro de uma casa com uma acústica maravilhosa, o que não tem aqui. Então, tá perturbador, realmente perturbador.

A revitalização trouxe um barulho horroroso, intenso que leva problemas para dentro de casa, te leva a problemas de audição, principalmente onde eu moro que é direto na Pedra do Sal. Então não te dá prazer ir lá, te traz problema para dentro de casa, só no grito que a gente consegue conversar principalmente segunda e sexta. Nos outros dias, menos. Mas esses dois dias, eu acho abuso permitirem que aconteça isso. O morro era considerado um oásis porque tinha tudo perto e era um lugar gostoso, bucólico. Mas agora... trouxe alguns coisas boas né, que consertaram as ruas, as luzes, mas o pior de tudo é o som e a movimentação nas ruas de madrugada.

Eu to falando da revitalização do Porto Maravilha...porque aí eles colocaram no auge assim né esse lado afro, as pesquisas ali e tudo. Ali embaixo valorizaram o quilombola. Então, ficou assim ‘vamos viver o histórico’ e trouxe a ideia de um espaço interessante que tem ser visto pelo povo. Só que tudo bem, essa ideia é legal, mas veio o perturbador do som até altas horas da noite ou a noite inteira... Então, eles⁶⁸ entendem que tudo tem que ser barulho. Será que não pensam nas outras pessoas que já moram aqui? As pessoas [os moradores] não reclamam sei lá porque” (Doralice Firme, março 2015).

A música, por sua capacidade de produzir sentido e criar sociabilidades, tem papel fundamental nas formas de ocupação dos espaços públicos. Como transparece nas narrativas dos frequentadores e conhecedores da região, essa nova dinâmica de

⁶⁷Entrevista concedida em março de 2015

⁶⁸ Dora se refere aos promotores de evento na Pedra do Sal

apropriação do espaço da Pedra do Sal vem a reboque da política de recuperação da área, sendo, como argumenta esse trabalho, ao mesmo tempo efeito e instrumento dela.

A realização de eventos ao ar livre faz parte da estratégia de promoção desses espaços agora “revitalizados”. Há eventos novos que surgem para aproveitar o aumento da frequência de pessoas ou fazer o ciclo inverso de movimentar a região para atrair novos visitantes. A região portuária agora é um território-marca, que também passa por significativa valorização imobiliária sendo vendido como espaço de entretenimento ao mesmo passo que grandes corporações lá se instalam. O solo urbano se fragmenta e se torna mercadoria vendida em pedaços. Evoca-se o passado para comercializar o presente, engendrando uma fetichização do próprio espaço e da comunidade local.

Como percebe Doralice Firme, o passado escravagista e a ideia de pisar onde supostamente surgiu o samba carioca compõem a narrativa de promoção turística da região portuária. O que era antes uma roda para poucos tomou forma de grande evento além do que é promovida por diversos outros atores. O horário de realização também foi estendido, ultrapassando em muito o horário das 22 horas. Toda essa movimentação se tornou em fonte de transtorno para os moradores, penalizados com altos níveis de pressão sonora, como foi demonstrado no capítulo IV por meio de medições do Nível de Pressão Sonora.

Como sugere Connor (2014), as territorialidades acústicas ou sônicas constroem novos mapas urbanos temporários que precisam ser mais problematizados, de forma a buscar entender como essas apropriações afetam a configuração dos espaços, as relações com o *outro*, e as fronteiras entre *dentro* e *fora*. As cidades possuem uma “geografia sônica”, que se desintegram e se reconfiguram (LABELLE, 2010).

Apresento algumas imagens da localidade em dois momentos (manhã e à noite; imagem 16 e 17) para que se tenha uma ideia do tipo de espaço que estamos nos referindo. A Pedra do Sal é um recanto cercado de imóveis residenciais.



Figura 17 - Pedra do Sal e suas escadarias ao fundo de acesso ao Morro da Conceição; em primeiro plano, o Largo João da Baiana. Geralmente, as mesas das rodas de samba são instaladas ao lado do banco verde



Figura 18 - Roda de samba de sexta-feira em seus momentos iniciais, por volta da 20h

Como observa Gandy, Matthew & Nilsen (2014, Acoustic city), conflitos sociais causados pelo barulho parecem estar crescendo, geralmente em áreas gentrificadas e com uma grande densidade de bares e casas noturnas. As disputas sonoras, se assim podemos chamar, não se concentram apenas na Pedra do Sal, mas também no entorno. A rua da Prainha, caminho entre a Pedra do Sal e Largo São Francisco da Prainha, fica tomada por comerciantes informais, em geral moradores, que marcam sua posição por meio de caixas de som amplificadas. São como bares ao ar livre.

As tentativas de individuação se mostram falhas. Segundo Deleuze & Guattari (1997), o território marca a distância crítica entre dois seres da mesma espécie. “O que é meu é primeiramente minha distância, não possuo senão distâncias” (DELEUZE & GUATTARI, 1997, p. 127). E se um avança, o outro vai grunhir. É preciso manter distância das forças do caos que batem à porta. Nesses territórios sonoros, os distintos agentes ocupam frequências já congestionadas e os mesmos espaços temporais formando massas de caos, pois as distâncias não estão mais delimitadas, mas fluidas. Praticamente, o único parâmetro utilizado é o volume, territórios sobrepostos de pressão sonora, energia sônica.

Para tornar mais clara a distinção entre paisagem e espaço, Milton Santos (2006) acorre a um projeto que foi cogitado pelo Pentágono durante a guerra fria e que não foi levado a cabo pelo presidente Kennedy: os militares pretendiam produzir uma bomba de neutrons capaz de aniquilar a vida humana em uma área, mas que preservasse todas as construções. A imagem entre o antes e o depois da bomba seria exemplar para demonstrar a diferença entre os conceitos de paisagem e espaço. O espaço seria o que haveria antes da explosão, depois seria apenas uma paisagem.

A paisagem tem a ver com as formas e representações, seria então uma porção da configuração territorial que é possível abarcar com a visão, enquanto o espaço é sempre um presente, uma construção horizontal, uma situação única. A paisagem, ainda segundo Santos (2006), se caracteriza por uma dada distribuição de formas-objetos, providas de um conteúdo técnico específico. Já o espaço se forma com a inclusão da sociedade dando função e significação a essas formas-objetos. Assim, a paisagem é um sistema material de caráter fixo, enquanto o espaço é um sistema de valores, que se transforma permanentemente.

Os objetos materiais da paisagem são formas que não podem ser estudadas como se tivessem vida própria. Recorrendo a Baudrillard, Santos (2006) argumenta que o que dá conta do real não são as estruturas coerentes da técnica, mas as modalidades de incidência das práticas sobre as técnicas. Apenas a presença de objetos técnicos não teria outro significado que não o paisagístico.

Acompanhando Santos (2006), o espaço também se difere do território. O território é o lugar geográfico por excelência, é a base material sobre a qual a sociedade produz sua história. O espaço é anterior ao território. Ao se apropriar de um espaço, o agente “territorializa” o espaço. O território é uma produção a partir do espaço, é uma dimensão do espaço, um espaço político. Para Milton Santos, a técnica

é o processo constitutivo do território. As técnicas são os domínios da atividade humana, desde a indústria a arte. Não há território sem ação técnica, e não há técnica fora de um território. A técnica é, ela própria, um meio de territorialização (SANTOS, 2006).

Territórios também são conquistados pelo som. A ideia de território sonoro (LA BARRE, 2014) supõe uma produção e um uso. O grito, a música, o canto, amparados ou não por equipamentos de amplificação, são meios de produção de territórios presentificados pelo som. Animais não humanos também manipulam a matéria sonora como meio de individuação. A bioacústica já documentou que sapos, rãs, grilos, morcegos, vaga-lumes articulam parâmetros sonoros na tentativa de passar seus genes a frente (TABORDA, 2001). Sapos machos coaxam para atrair as fêmeas, mas é preciso que seu coaxar aconteça no intervalo de outros e que ele atue em frequências específicas para evitar que sua vocalização seja ofuscada por outra. Os sapos constroem contrapontos: um sapo procura não coaxar ao mesmo tempo que outro, pois se o fizerem, a fêmea dificilmente irá conseguir percebê-lo. No habitat acústico, esses anfíbios também modulam níveis dinâmicos, buscando a fronteira ideal entre os ouvidos da fêmea e o *canto* de seu rival como estratégias para se diferenciar entre semelhantes e desbancar um competidor (TABORDA, 2001). Pelo jeito, não aprendemos nada com os sapos.

Deleuze e Guattari dizem que o território é o primeiro agenciamento. “O agenciamento é antes territorial” (DELEUZE & GUATTARI, 1997, p.132). Agenciamento é um co-funcionamento, são conexões articuladas por afetos. “O território é de fato um ato que afeta os meios e ritmos, que os territorializa” (DELEUZE & GUATTARI, 1997, p 120), sendo ele próprio lugar de passagem. Pensar o território sonoro também é tratar do aspecto performativo dos espaços. É possível fugir da escuta que o território sonoro nos impõe, sejam as ruas ou a casa onde moramos? Há nesse movimento o que Obici (2006) chama de produção de escuta, que vem de um desejo de não ouvir aquela paisagem sonora ou aquela palavra de ordem.

Território é um espaço usado, o chão onde apropriações acontecem, revelando assim relações que se inscrevem num campo de poder. Territórios podem ser constituídos também por eventos sonoros. Ainda como analisa Santos (2006, p. 146), a materialidade do território é dada por objetos que têm uma gênese técnica, tanto na sua realização como na sua funcionalidade. No território acústico, um exemplo: quanto

mais potente a caixa de som, mais hegemônico. E dentro desse sistema, se alguém projeta-se apenas com a força de sua voz, ali há um subsistema hegemônico, mas que também disputa o campo (SANTOS, 2006).

O som produz o território, sendo ele próprio matéria que se desterritorializa para se reterritorializar além. Ao mesmo tempo que os sons se reterritorializam, também são afetados por outro lançamento sonoro. O território, em Deleuze & Guattari (1997), além de estabelecer posse também marca distâncias entre o Eu e o Outro, e possui um valor de expressividade. Os sons produzem marcas expressivas que anseiam outros domínios. O som, fenômeno do movimento e vibração, invade muros feitos de sua própria matéria. Há tanta produção simultânea de diferença que não conseguimos distingui-la (seria essa uma definição de ruído?). “Dizemos, então, que no ruído, existe um excesso de ritmo, uma velocidade de diferenciação que oblitera a distinção das diferenças” (OBICI, 2006, p. 68).



Figura 19 - Rua da Prainha, entre a Pedra do Sal e Largo São Francisco da Prainha, também é tomada por manifestações sonoras através de caixas amplificadas.

Zeh Gustavo⁶⁹, agitador cultural, escritor e sambista, já citado anteriormente, diz evitar a Pedra do Sal hoje em dia, embora reconheça que a Roda de Samba da Pedra do Sal de segunda-feira se difere dos outros tipos de evento, que segundo ele não mantém uma relação de identificação nem de respeito com o lugar. Como músico, ele percebe distinções de repertório e até mesmo na forma como o samba é apresentado.

⁶⁹ Entrevista concedida em março de 2015

“Então, não me sinto muito à vontade de ficar aqui. Continuo gostando muito da roda de segunda, mas não me agrada muito a maneira como a coisa é ocupada aqui nesse momento e acaba que eu não tenho frequentado mais. Lembro também do projeto ‘Samba na Fonte’, que ocorria às quartas-feiras. Era um projeto só de composições inéditas, músicas próprias. Era um projeto que tinha a cara desse lugar. Se eu tivesse que nomear um projeto que tinha a cara desse lugar era o samba na fonte. Durou acho que uns cinco anos. Na verdade ele continua, mas ele foi pro botequim Vaca Atolada e não é a mesma coisa porque é um espaço privado e a lógica é outra.

Essa roda de segunda⁷⁰ também tem toda cara da Pedra do Sal, é uma roda identificada com a região, identificada com a história desse lugar. O que acontece sexta é outra história. Não tem esse vínculo com a história, é organizado pelo bar⁷¹, tem um vínculo indireto do samba, mas acaba trazendo outro público. Quando eu falo de não ter compromisso com a história da região repercute até no som que você faz... por exemplo, você faz um samba mais pra frente, mais aceleração, que atrai o turista, que atrai o pessoal da zona sul... enfim, nada contra mas não é o som que eu e os agentes culturais estão procurando”. (Zeh Gustavo, março 2015).

Debord, na obra *Sociedade do Espetáculo*, afirma que “toda a vida nas sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo que era vivido diretamente tornou-se uma representação” (DEBORD, 1997, p.17). O samba simples vivido de forma criativa pela comunidade cede a um entretenimento voltado para o consumo.

O mestre de capoeira Angola Carlos Alexandre, conhecido como mestre Carlão, criador do grupo Kabula, atua na região desde 2007 quando era integrante da Associação Cultural Guilê Mestre São Benedito, com sede na rua Leandro Martins. Ele também guarda uma memória recente da Pedra do Sal.

“Peguei o Samba da Pedra do Sal lá no começo. Era uma mesa e tal. Agora eu evito aquilo ali, eu evito mesmo, não tem mais sentido. Não sei quem administra aquilo lá. Então, quer dizer, eu não sei que tipo de política rola lá, mas eu sei que mudou completamente o público, mudou completamente a energia. Quer dizer, descaracteriza porque vira uma coisa de consumo, perde o sentido de ser uma atração comunitária, atividade social da galera da região, o problema é quando a coisa começa a tomar uma forma de vale-tudo, o poder paralelo tá junto. E não tinha isso. Então, tem alguma coisa

⁷⁰ “Roda de segunda” é a Roda de Samba da Pedra do Sal

⁷¹ O bar que ele se refere é o Bar Bodega do Sal, ao pé da Pedra do Sal, que organiza diversos eventos na localidade

corrompida aí, que tem ser transformada porque pode até piorar”.
(Entrevista de Carlão, concedida em março 2015).

O *Samba de Roda da Pedra do Sal* é referência de movimento político e de respeito ao samba tradicional, antes de toda euforia que toma a região hoje em dia. DJ Doni, antes de morar no Morro da Conceição, frequentava a localidade para realizar eventos e também para participar da roda. Também percebe que a quantidade de eventos na Pedra e próxima a ela aumentou.

“O carro-chefe é o Samba da Pedra do Sal, que é um resistência. Antes de tudo acontecer aqui, esse samba já existia. Eu comecei a me aproximar da região por conta desse samba. As pessoas passaram a explorar aquele espaço lá aquele patrimônio [a Pedra do Sal]. Tem muita coisa acontecendo ali. Na rua lateral, tem uma *Segunda sem lei*⁷², que começa durante e segue depois do samba, que é uma coisa desordenada que acontece por parte da comunidade ali e vai até de manhã. Não tem nada a ver com a programação. Quem produz aquilo lá é todo mundo. É o pessoal da comunidade que vem, se reúne ali e faz a onda deles. Eles tocam tudo. A impressão que dá é que é uma coisa a parte imexível. É o único pedaço que não é fiscalizado, a gente tem certeza sobre isso. A SEOP regula todo mundo, menos aquele pessoal”. (DJ Doni, entrevista concedida em julho de 2016)

O incomôdo sonoro se estende depois do período dos eventos musicais na madrugada. É que ao fim dos eventos, por vezes, pessoas que estavam na Pedra do Sal sobem o Morro, como também é iniciado o trabalho de limpeza urbana criando uma outra ecologia de sons também perturbadores, como a coleta de garrafas de vidro que muitas vezes são varridas pelas escadarias. Diz Doralice Firme:

“Os frequentadores da madrugada colocam os carros aqui em cima e vem namorar aqui nas nossas portas aqui com algazarra, já bêbados né... Debaixo da sua janela e você dormindo, isso não é legal. Então quer dizer, eu tenho som a noite inteira. O som de lá enquanto tá ativa a festa e depois que termina a festa que o povo sobre pro morro com algazarra, garrafada, joga garrafa pra tudo quanto é lado, brigam, riem... né? Não pensaram em proteger pessoas, pensaram em enfeitar pra mostrar. Não se incomodam se as pessoas moradores estão gostando ou não. [O evento] teria que ser até às dez, né. Mas três da manha vem a varreção da Pedra do Sal, pra varrer as garrafas de cerveja e fica aquele bate-bate de garrafa varrendo escada abaixo.

⁷² Durante as segunda-feiras, quando vai se encerrando o Samba da Pedra do Sal, inicia um evento com som mecânico que parte de um prédio logo na parte de cima da Pedra do Sal, sem hora para acabar e em volume intenso.

É insuportável. Não tem descanso. Poderia ser legal, charmoso, mas não traz uma coisa boa pro morador não”. (Doralice Firme, março 2015).

5.5 Disputando imaginários

Pensar a cidade a partir de manifestações estéticas coletivas que tomam as ruas é abordar o urbano não apenas em sua funcionalidade, mas também por seus contrausos (LEITE, 2007). Analisando o processo de enobrecimento da área portuária do Recife – o Bairro de Recife ou Recife antigo, Leite (2007) constroi a ideia de contra-uso, partindo da diferença entre *estratégia* e *tática*, elaborada por Certeau (2008). A *estratégia*, em Certeau, postula um lugar suscetível de ser circunscrito como algo próprio de um sujeito de querer e poder (uma empresa, um exército, uma cidade), ou seja um poder instituído. Esse lugar circunscrito é a base de onde se podem gerir as relações com uma exterioridade de alvos ou ameaças (clientes, exército inimigo). Já a *tática* seria a ação calculada que é determinada pela ausência dessa poder instituído. A *tática* se dá no lugar que é de outro, ela joga com o terreno que lhe é imposto. A *tática* é o movimento dentro do campo de visão do inimigo e no espaço por ele controlado, são movimentos heterogêneos e imprevisíveis em espaços que não lhe são próprios (Certeau, 2008).

As táticas quando associadas à dimensão espacial do lugar se constituem em um contra-uso “capaz não apenas de subverter os usos esperados de um espaço regulado como de possibilitar que o espaço que resulta das estratégias se cinda, para dar origem a diferentes lugares a partir da demarcação socioespacial da diferença e das ressignificações que esses contra-usos realizam” (LEITE, 2007, p. 215).

As manifestações sonoras podem também atuar como táticas (CERTEAU, 2008) de contra-uso (LEITE, 2007) do espaço por agentes que aspiram visibilidade e marcação de territórios, como também para compor a estratégia do poder instituído.

Tal como a Roda de Samba da Pedra do Sal, trago outros agentes que ocupam os espaços públicos do Porto com manifestações sonoras. Ao realizarem suas atividades nas ruas estão requerendo não só espaços, mas disputando imaginários de cidade, como é caso do grupo Terreiro de Breque, do bloco Escravos da Mauá e da

roda de capoeira angola Kabula, promovida por mestre Carlão. Agem nas ruas reconfigurando criativamente espaços, ainda que de forma temporária.

A exemplo da Roda de Samba da Pedra do Sal, esses grupos também atuam com constância em períodos determinados (de quinze em quinze dias, uma sexta por mês, primeiro sábado, e por aí vai) como forma de marcar presença e criar um hábito. A escolha desses agentes não é uma casualidade, mas uma articulação das passagens por esse espaço, onde se buscou por linhas de expressão significativas. Cartografar é tráfegar sobre um terreno movente, e não há intenção de ser um inventário total, mas de compor um tecido de intensidades. Como diz Sueli Rolnik (2014), a cartografia acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem. Uma cartografia constrói um mapa provisório como quem tira uma foto do acontecimento.

5.5.1 “Cantar, resgatar, preservar, resistir vivo” (Walmir Pimentel)⁷³

Todos esses relatos apontam para uma alteração controversa do uso desse espaço tão simbólico para a cultura de herança africana na cidade e para uma certa inabilidade em partilhar esse espaço comum. Quando me refiro ao uso do comum, me desloco de uma abordagem moral para uma questão ética. O Morro da Conceição e a Pedra do Sal possuem uma ambiência peculiar bastante responsiva a qualquer alteração. Sua geografia, ao mesmo que opera como um filtro de sons externos também parece amplificar naturalmente o ambiente acústico interno.

A Roda da Pedra do Sal, que em muito se difere em termos conceituais e filosóficos dos outros eventos promovidos à noite na Pedra, nasceu em 2007, antes da implementação do projeto Porto Maravilha. A intenção, como conta Walmir Pimentel, integrante do grupo, era sentar para ver vídeos de Zózimo Bulbul⁷⁴ sobre o movimento negro.

“E aí se percebeu que seria interessante numa segunda-feira se promover um encontro pra gente comer junto, que é uma tradição Africana muito presente nessa região da Gamboa... os festejos, o comer junto, o cantar junto músicas que a gente não consegue cantar

⁷³ A citação que nomeia esse subtítulo foi retirada da entrevista com Walmir Pimentel e transcrita nessa parte do trabalho. O mesmo acontece nos próximos subtítulos, que são batizados a partir das palavras dos participantes entrevistados.

⁷⁴ Cineasta, roteirista e ator brasileiro. Insatisfeito com a condição reservada aos negros no cinema, começou a escrever e dirigir seus próprios filmes.

na noite. Porque quando canta na noite, você recebe cachê e tem preestabelecido um repertório. E ali era a chance da gente cantar, resgatar, preservar, resistir vivo e trazer de volta o que ficou esquecido, né?” (Walmir Pimentel, entrevista concedida em julho de 2015).

A roda não acontece às segundas-feiras à toa. “Segunda-feira é o dia simbólico de ancestralidade, dia das almas, de preto velho, dia de preservar a memória”, explica Walmir que entrou para o grupo um ano depois de sua criação. Nos intervalos das apresentações, os integrantes sempre falam sobre a história do lugar, da representação da Pedra do Sal e de saberes da cultura de herança africana, assumindo também um lado pedagógico junto ao de entretenimento. De boca em boca, a Roda de Samba da Pedra do Sal foi reunindo um público cada vez maior pela persistência e qualidade do encontro.

Hoje em dia, alguns produtores se aproveitam do público conquistado por eles para realização de eventos ao redor da Pedra e do Largo São Francisco da Prainha. A Roda de Samba da Pedra do Sal é um samba praticamente ‘desligado’, ou seja, sem amplificação: apenas o surdo e instrumentos de harmonia são amplificados e mesmo assim num volume que permita que a voz não microfônada sobressaia. A opção em não amplificar todos os instrumentos dá uma nítida diferença na textura sonora, que pode ser percebido pelos registros disponíveis na página Escutando a cidade e no mapa sonoro SONS DO PORTO (www.sonsdoporto.com).

“Não tem microfone pra voz. Quem canta é todo mundo. É aproveitar o todo mundo. A coisa é só essa. Nosso samba não tem microfone pra aproveitar o que é mais importante da cultura Africana que é o canto da caverna, a voz gutural, a coletividade do chão. Os instrumentos também são afinados de maneira diferente.

O samba quanto mais simples, mais nobre. A gente não abre mão de manter isso. Na verdade, isso não é uma precariedade, isso é fazer justiça ao samba. Ali, o samba não precisa dessa parafernália eletrônica de tanta caixa. Isso é bom por um lado e ruim por outro. Porque sabendo disso, tem uma galera que se deita no samba pra tirar proveito, e por ser samba, é forte.

Mas assim, o samba tomou essa proporção muito em virtude da carência de cultura popular de qualidade e gratuita... E aí esse samba hoje ganhou um alcance. Esse samba da pedra do sal é assunto já de oito teses pelo mundo afora. Fomos eleitos melhor roda de samba de rua do Brasil. Começou só como *um* samba, e hoje é *o* samba. Hoje somos sete organizadores que já não temos como controlar. Precisa-se da força institucional para manter isso.” (Walmir Pimentel, julho 2015).

O papel institucional que Walmir se refere é sobre a necessidade de regulação do uso daquele espaço, hoje em dia terreno de relações conflituosas e confusas. O sucesso da roda trouxe consigo efeitos colaterais imprevistos como o aumento de público para além dos limites da Pedra. Por consequência, torna mais complicada a organização do evento no sentido de prover segurança, limpeza, respeito aos moradores, enfim, articular um ordenamento que preserve o espaço e não agrida os que nele habitam.

Moradores e frequentadores já não mais diferenciam quem promove o quê. O próprio grupo já procurou a força de segurança local (QG da Praça da Harmonia) solicitando reforço durante o evento.

“Nossa relação com os moradores já foi mais próxima, mais coesa. Só que tudo que acontece nas redondezas eles colocam como culpa da roda de samba, que tá muito grande. Só que a gente vem fazer arte, a gente vem tocar. Esses outros braços da institucionalidade não são nossos. Tem que entrar o batalhão, etc... O nosso samba tem hora pra começar: sete da noite e vai até meia noite. Acabou. O que acontece ali em outros momentos não tem que cair na Roda de samba da Pedra do Sal! O que acontece ali depois é muito negativo pro samba de segunda-feira. Os comerciantes são moradores, na maioria. O morador inconsciente, irresponsável... ele devia saber, olha a gente vai vender até o horário do término do samba. A gente passa ali pra cantar samba, mas tem uma galera que mora, que trabalha e estuda e que precisa ir e vir, gente cadeirante, criança, e aí, como faz? Aquilo é área de uma creche, a gente sempre pede toda hora consciência com garrafa de vidro pra não quebrar nem machucar criança. A gente que tá de fora tem uma preocupação que quem tá vendendo e mora ali, às vezes não tem” (Walmir Pimentel, julho 2015).

O sucesso da Roda da Pedra do Sal atraiu a chegada de vendedores ambulantes e de comerciantes formais e informais instalados em imóveis da Rua da Prainha, que se aproveitam do público conquistado pelo grupo. O espaço da Pedra do Sal não comporta sem distúrbio o número de pessoas que acorre ao local hoje em dia. Para atrair esse público circulante ou ainda sem lugar, a caixa de som amplificada, essa máquina de criar território sonoro, é um dos recursos utilizados pelos comerciantes. Porém são territórios indefinidos, ou para Obici (2006) *Territórios Sonoros Difusos*, aqueles que os limites entre as instâncias do público e privado, coletivo e individual não estão mais delimitados.

O próprio Walmir observa que frequentadores mais antigos já não aparecem tanto, aliás, percepção que vai de encontro com comentários anteriores de alguns dos

entrevistados nesse trabalho. Tantos dissensos também causaram o fim do hábito da conversa entre integrantes e frequentadores ao final da roda.

“A gente ficava comendo churrasco, batendo papo, sentado no banco tomando cerveja. A conversaria que a gente tinha acabou. Não pode mais. Isso foi acabando, não por uma repressão do estado, mas porque acabou tem que ir embora, senão tudo cai na conta da roda” (Walmir Pimentel, 2015).



Figura 20 - Roda de Samba da Pedra do Sal

A despeito da presença de agentes externos ao grupo, que possivelmente descaracterizam o espírito e o objetivo da roda, os integrantes continuam firmando um papel pedagógico de divulgadores da história do povo negro e se posicionando politicamente naquele território simbólico.

“Assim, na essência a gente tá perdendo um pouco do público duro, que não tá vindo mais. Tem uma galera que diz: adoro, mas não quero ir mais. Porque fica uma coisa de exotização, que é esquisito. Aí eu falo, olha, gente, daqui a pouco a gente vai perder isso aqui igual a gente perdeu a [rua] Joaquim Silva [na Lapa]. A Lapa a gente já perdeu há muito tempo. A Lapa virou um núcleo empresarial que lida com o ramo da música. A Pedra do Sal ainda é nossa. As pessoas ainda não se atentam que tem muita gente que não tem nada a ver, só quer saber de dinheiro. Aí o camelô, coitado, mal informado, ele quer vender a cerveja dele.

No intervalo, pego o microfone e começo: gente, estamos numa área bem próxima ao mercado de escravos, onde foi fundado o primeiro terreiro de candomblé urbano do rio de janeiro. A gente

fala das tias baianas, tia Carmem, tia Bibiana, tia Ciata, que acabou ficando mais famosa, mas tinham muitas. Tem uma parte da história que falo pra galera que é a Pedra em si. Ela sempre foi considerada o umbigo da pequena. Era o núcleo, onde os estivadores se reuniam pra cantar, sempre foi usada pra quilar roupa e fazer preceitos do candomblé. Nosso samba se apega toda hora a essa questão histórica. Tem gente que se aproveita do público da Roda de Samba da Pedra do Sal, que a gente não foi chamar ninguém em casa, a gente formou. Formou no enfrentamento, na convicção, nas verdades, na ideologia. É muito fácil jogar no *Maracanã* lotado, vai jogar primeiro no *Bariri* vazio. Construir isso, ninguém quer.

Muitos querem fazer barulho pra vender cerveja e droga. A roda de samba não tem dissidência. A arma do nosso samba é a autonomia política. A roda de samba acaba sendo uma sentinela... Tudo bem a revitalização, mas será que vai se repetir uma reforma Pereira Passos? Que não foi bom pra cultura popular, que a Praca XI sucumbiu... Como vai ser isso?

[Na Pedra do Sal] é onde ainda é muito possível bater nesse preconceito racial velado. Ali, te instrumentaliza, você se arma pra discutir o racismo, ainda muito mal resolvido no país. A música que brota da pedra é a música da memória, da ancestralidade. É uma área importante sobretudo para cultura negra, mas não de segregação negra, de segregação racial. É um ponto de cultura negra, mas que agrega gente diversa, e isso é maravilhoso” (Walmir Pimentel, julho 2015).

5.5.2 “O samba como resistência e encontro” (Zeh Gustavo)

O Terreiro de Breque realiza rodas de samba e música regional brasileira desde 2009, quando foi fundado, inicialmente apenas para tocar e cantar o samba de terreiro, o samba de breque e o sincopado, matizes que consideram menos exploradas. O grupo também apresenta sambas inéditos e muito do que seria o “lado B” de compositores conhecidos. O grupo marcava ponto no Largo São Francisco da Prainha, quinzenalmente nas noites de quinta-feira com o evento *Samba da Saúde*. Um dos seus fundadores, Zeh Gustavo, é também escritor e produtor cultural. Numa dessas noites, apareci para fazer registros da apresentação do grupo. Depois de um tempo que circulava na prainha, a voz de Zeh ao microfone anunciava que eu junto mais tantos outros iríamos *dar uma canja*⁷⁵ naquela noite. Uma surpresa e simpatia, que faz parte do ambiente do samba e do

⁷⁵ No meio da música popular, ‘dar uma canja’ pode ser convidar um cantor ou instrumentista para se apresentar; fazer uma demonstração ou realizar um número extra.

improvisado de quem se apresenta na rua. Claro que acabei entrando na roda pra cantar como quem se sente abraçada.

O Samba da Saúde, em sua fase primeira realizado pelos integrantes do Terreiro de Breque, era ainda uma tentativa de ocupar o Largo São Francisco da Prainha com expressões que representam uma identificação com o lugar, mantendo uma fecundidade criativa, em contraponto a padronização dos espaços. O Largo São Francisco da Prainha fica a cerca de 100 metros da Pedra do Sal. Possui alguns bares, entre eles o conhecido Angu do Gomes, é área de tráfego de ônibus e carros (na rua Sacadura Cabral) e confluência de pessoas. Por ser um local mais aberto e com poucas residências em seu entorno imediato, eventos ali realizados não geram incômodos sonoros aos moradores como aqueles na Pedra do Sal, a poucos metros de distância.

Para Zeh, são as manifestações de rua construídas em diálogo com os moradores que podem servir como ponto de resistência que se opõe ao que ocorreu com o bairro da Lapa. Ao lado do Largo, está instalado o exaustor das obras subterrâneas da região, que emite um som constante nas imediações do Morro da Conceição.

“Quando a gente faz o Samba da Saúde,⁷⁶ a gente tem essa preocupação, de não fazer só o oba-oba. Todos querem se divertir, ganhar seu dinheiro, mas há outras preocupações. A gente acha que se existe uma possibilidade de não gentrificação desse lugar ou de uma gentrificação um pouco mais modesta que ache uma resistência, essa possibilidade está nos agentes culturais e nos moradores tomarem a frente de algumas situações aqui. Que eu acho que está acontecendo, mas não sei se a gente vai ter correlação de força. É difícil ganhar essa batalha.

Quem mora aqui não quer que isso se transforme... e até quem frequenta mais vezes, quem gosta da região, não quer que isso se transforme numa nova Lapa. Não quer. A gente tem um exemplo aí. Muitos de nós passamos por esse movimento da Lapa e vimos o que aconteceu lá. Eu frequentava lapa, originalmente comecei a tocar lá... meu grupo surgiu aqui mas começa a tocar na lapa. Você vai hoje e não encontra muitas matrizes da nossa música, você só repetição, repetição... e o próprio samba por exemplo, pouquíssimo espaço, é música de rádio que domina, é DJ, é festa, entendeu? Nada contra festa, mas festa você vê em qualquer lugar. Você vai transformar um lugar que tem sua especificidade, sua autenticidade... Vai transformar esse lugar num lugar qualquer?” (Zeh Gustavo, março 2015).

⁷⁶ Projeto que acontecia quinzenalmente nas noites de quinta-feira no Largo São Francisco da Prainha, promovido pelo grupo Terreiro de Breque

De uma certa maneira, o presságio de Zeh vai tomando forma. Os bares do entorno, moradores da comunidade, além da própria CDURP junto com a Porto Novo costumavam realizar eventos nessa localidade. No entanto, as licenças para realização de eventos no Largo vem se tornando cada vez mais difíceis, como fala Zeh em conversa em outubro de 2016, bem depois da primeira entrevista. Os comerciantes locais não apoiam financeiramente a iniciativa (o único que colaborava para a manutenção do evento era o Armazém 04, bar na esquina da Rua da Prainha) e também se reportam à CDURP quando o grupo tenta se manter de forma independente vendendo a própria cerveja para arcar com os custos (aluguel de equipamentos, músicos, ensaios).

“O Largo [São Francisco] da Prainha tem sido difícil liberar na Prefeitura. Fora isso, o único comerciante que ajudava na manutenção dos eventos era o Armazém Zero4, e este cortou qualquer ajuda. A Prainha está, digamos, privatizada. Quando eu falo da Prainha estar privatizada, quer dizer que os interesses privados vão prevalecendo. Exemplo: o próprio Som das Artes⁷⁷. Os comerciantes locais reclamavam, porque o evento vendia comida e bebida e a Guarda Municipal começou a impedir o evento de acontecer. Mas é aquilo: os comerciantes não querem ajudar em nada! E as atividades geram despesas. Como faz? E se vendemos nossa própria cerveja, eles reclamam, denunciam e etc” (Zeh Gustavo, outubro de 2016)

A Guarda Municipal passou a coibir a realização do Samba da Saúde no Largo da Prainha. Hoje em dia, o Samba da Saúde é realizado na Praça da Harmonia, numa parceria de Zeh Gustavo com Raphael Moreira e Alexandre Nadai, sambistas de outros grupos que já atuavam nessa localidade. Os três são moradores da região. Ações estéticas no espaço público reacendem a ideia de direito à cidade, lançada por Henri Lefebvre (2001) no final dos anos 60. Para Lefebvre, as pessoas teriam papel ativo sobre a forma de habitar a cidade, produzida como obra humana coletiva em que cada indivíduo e comunidade tem espaço para manifestar sua diferença. A produção social do espaço se daria mais pelo desejo de seus cidadãos (e não do poder público), como um direito de criação e plena fruição do espaço social.

Prevaleceria a lógica da *apropriação* do espaço pelos cidadãos, sua transformação para satisfazer e expandir necessidades e possibilidades da coletividade.

⁷⁷ O evento Som das Artes era uma ação promovida nas noites de segunda-feira pelos moradores no Largo da Prainha com música e venda de artesanato, bebidas e comidas, que também foi proibida.

Apropriação tem a ver com o uso e precisa acontecer coletivamente como condição de possibilidade à apropriação individual. A rua seria também o espaço simbólico de luta política e de disputa pela cidade que se quer. “O samba como resistência e encontro, poesia qual outra forma de luta”, como diz Zeh sobre o samba que se faz na rua, procura demarcar seu espaço, manter acesa a chama de promover encontros, criar e existir.

5.5.3 “Um som legal é quando vem o Escravos da Mauá” (Paulo Dalier)

O Largo São Francisco da Prainha é o berço do Bloco Escravos da Mauá, cuja trajetória é tão bem delineada no livro “O samba serpenteia com o Escravos da Mauá” (2016), de Caroline Peres Couto. Na obra, Caroline defende que a atuação do bloco nascido em 1993 contribuiu para modificar a representação que muitos moradores e visitantes faziam da região portuária e deu origem ao processo de “revalorização espontânea do porto” (COUTO, 2016, p.18). Segundo Caroline Couto, foi a partir da presença do bloco Escravos que uma nova circulação de pessoas foi atraída criando um outro tipo de visibilidade para o local, antes estigmatizado. Um processo que se inicia bem antes da implementação do Projeto Porto Maravilha, que se efetiva em obras no ano de 2009.

Segundo Couto, “a atmosfera amistosa das rodas de samba do Escravos da Mauá funciona como um catalisador de emoções, capaz de transformar estigmatização e tensão – até então cultivada entre os frequentadores – em afetividade e relaxamento, promovendo um clima de amizade e de conciliação com a cidade” (COUTO, 2016, p.18).

Formado por músicos amadores (todos exercem outras profissões), o Escravos da Mauá sempre se dedicou a tocar o samba de raiz como também são engajados em difundir a história do Porto. Foram seus integrantes que lançaram o CD-ROM Circuito Mauá: Saúde, Gamboa e Santo Cristo, resultado de uma pesquisa que resgata o passado da região desde o século XIX.

Seus ensaios acontecem às sextas-feiras no Largo São Francisco da Prainha, denominada sua sede social a céu aberto. Quando começaram a tocar lá, o espaço era marginalizado e até desconhecido por muitos moradores do Rio, que evitavam a região. Havia uma ideia de local perigoso, imaginário que o Escravos ajudou a desconstruir. Couto (2016) defende que ao criar o hábito de frequentar o Porto para participar das rodas do bloco, as pessoas passaram a perceber a região não mais como

uma área industrial e arriscada, mas como espaço de moradores que possuem suas práticas cotidianas como qualquer outro bairro. Os frequentadores do Escravos também começaram a se dar conta de toda riqueza histórica e arquitetônica que a região detém, algo sempre ressaltado pelos integrantes do bloco, seja nas letras das músicas ou em suas falas nos intervalos. O patrimônio local da cultura negra, o samba, a arte popular e a história e evolução urbana são cantados em seus versos.

Aliás, meu primeiro contato com a região portuária se deu por ocasião do Escravos da Mauá no começo dos anos 2000 para ver um ensaio noturno do bloco no Largo São Francisco da Prainha. Era recém-chegada à cidade (cheguei para morar no Rio de Janeiro em 1997) e não entendia muito bem as dinâmicas do lugar, embora já tivesse ouvido falar sobre o suposto perigo que era frequentar aquelas bandas. A ida ao Escravos foi uma boa iniciação à cultura carioca do samba e qualquer apreensão por estar na região portuária numa noite de sexta-feira se desfez, o que me faz concordar com o argumento de Carol Couto (2016).

O espaço estava lotado e tudo corria com tranquilidade. Dava para perceber que o evento era frequentado por moradores e pessoas de “fora”, entre as quais eu me incluía. Movidas pelo samba, pessoas tomavam as ruas para se encontrar, cantar, beber, dançar, e também vender mercadorias no meio da multidão. A rua é o único espaço onde o evento poderia se desenrolar daquela maneira. Sem cobrança de ingresso, sem lugar marcado, sem dentro e fora marcado por paredes. O poder movente da música carreando pessoas para a rua e ressignificando espaços públicos.

No capítulo *o som e lugar*, vimos que a abordagem acustemológica de Feld (2015) se orienta pela experiência situada e pelas histórias de escuta. Um conceito que ele desenvolveu a partir de seus estudos etnográficos com o povo Kaluli, na floresta de Bosavi, na Papua Nova Guiné. Um dos principais aprendizados com os Kaluli, diz Feld, “foi a lição diária de escutar como um hábito, uma poderosa demonstração de escuta cotidiana e situada, como um saber enraizado da localidade”. Transfiro esse conceito desenvolvido junto a um povo específico para o ambiente da cidade, não para exotizar os residentes e frequentadores da região portuária, mas entendendo as histórias de escuta como uma forma de conhecer uma localidade da cidade tentando criar uma acustemologia urbana, escutando o lugar e escutando as histórias de escuta das pessoas do lugar.

Tal qual a Roda de Samba da Pedra do Sal, os entrevistados dessa pesquisa fazem referências espontâneas ao Escravos de Mauá. “Escutar as histórias de escuta”,

como diz Feld, é meio de acesso a um lugar ao se entrar em contato com o conhecimento que alguém possui sobre esse lugar. Em relação ao Escravos de Mauá, o sentimento de afeto parece permanecer desde os primeiros tempos até os dias de hoje.

“O Largo [São Francisco] da Prainha o que tem de mais icônico e importante é o carnaval do Escravos da Mauá. Quando comecei a frequentar eram 100 pessoas, depois são 10 mil pessoas. Então, uma loucura essa ida dos jovens pro samba”. (Egeu Laus, entrevista junho 2015).

“Um som legal acontece em dias de Carnaval quando vem o Escravos da Mauá. Uma sexta por mês, eles fazem um show na prainha, cantam músicas antigas”. (Paulo Dallier, março 2015).

“Eu comecei a me aproximar da região por conta do Samba da Pedra do sal, que é um resistência, de segunda-feira. Foram surgindo outros movimentos na prainha, mas lá também já tinha uma vez por mês o bloco de carnaval Escravos da Mauá” (Rodrigo Doni, julho 2016).

Como argumenta Teresa Guilhon Barros e Ricardo Costa (2014), ambos fundadores do bloco, trata-se de um grupo cultural com uma história singular: operando numa área marginalizada do centro da cidade – a região do entorno do porto – contribuiu significativamente para a recuperação da autoestima do lugar e de sua população. No período pré-carnavalesco, o bloco se articula numa rede de cooperação com escolas e artistas da comunidade para oferecer oficinas abertas que cobrem diferentes linguagens.

O conceito *lucro zero* está na base do projeto de sustentabilidade do Escravos, explica Barros e Costa (2014). A partir de 2000, após conseguirem reduzir os déficits financeiros dos primeiros anos, todo superávit decorrente dos apoios econômicos que passaram a receber ao se integrarem à liga de blocos Sebastiana é revertida para projetos e companhias da região. O grupo aceita de bom grado os apoios, mas reverte os excedentes para os grupos culturais da região e que sobrevivem com dificuldade. Em troca, esses grupos enriquecem o cortejo do Escravos durante o carnaval, como explica Barros & Costa (2014).

“Todas as ações convergem para o desfile e têm como objetivo específico a excelência artística do cortejo. Em sentido amplo, porém, a ideia é que tais oficinas integrem-se de forma orgânica nas atividades regulares dessas instituições (que têm vida própria, projeto próprio e transcendem de longe a colaboração episódica que dão ao bloco), contribuindo para a transformação do território pela arte” (BARROS & COSTA, 2014, versão online, não paginado).

Outra ideia que permeia o pensamento do grupo, é que “não é bloco que desfila na área portuária; é a zona portuária que desfila pelo bloco”, já que muitas de canções se referem à região e seu desfile é repleto de agentes e coletivos culturais da zona portuária. Além dessas ações, o bloco tem também grande articulação comunitária, participando regularmente de festividades e eventos com grupos e instituições locais. “Sem nenhuma estrutura organizacional formal, mostrou força e resistência ao longo de mais de duas décadas de existência para sobreviver, crescer e se relacionar com o entorno de forma inovadora” (BARROS & COSTA 2014, versão online não paginada).

Se por um lado, a região não ganhava muita atenção do poder público à época, por outro, parece ter sido justamente essa negligência que abriu margem para apropriação do espaço público de forma espontânea e criativa (COUTO, 2016; BARROS & COSTA, 2014), como é o caso do bloco Escravos de Mauá e da Roda de Samba da Pedra do Sal, ambas atividades iniciadas antes da realização do Projeto Porto Maravilha. A pouca presença do poder público pode trazer insegurança como também pode dar mais flexibilidade para uso do espaço comum. A história do bloco já é bem narrada por Carol Couto (2016) e Teresa Guilhon Barros & Ricardo Sacramento Costa (2014). Aponto aqui a contribuição que o bloco Escravos da Mauá fez e faz para a autoestima da área portuária através de suas ações em parceria com a comunidade, como também por meio da música e das palavras entoadas em praça pública, gerando ondas de sociabilidade e afetos de pertencimento.

5.5.4 “A gente vê claramente que tá sob o comando de uma organização privada” (Mestre Carlão)

O mestre dá o toque no berimbau e não há como ficar imune. O som metálico desse instrumento, constituído de um fio de aço amarrado a uma vara envergada onde ainda se encaixa uma cabaça de fundo cortado, forma arcos no espaço capturando até os ouvidos mais displicentes. O som esculpe o território. Não há como se confundir, é a capoeira que vai começar. É jogo, é dança, é luta

Desde julho de 2012, pouco depois do sítio arqueológico do Cais do Valongo ter sido descoberto quase sem querer, devido às escavações e obras do Projeto Porto Maravilha, mestre Carlão [Carlo Alexandre Teixeira], do grupo Kabula, passou a realizar uma roda de capoeira Angola um sábado por mês. Por cinco anos (2012 - 2017)

o Grupo KABULA realizou, em parcerias com diversos grupos de capoeira, as "Rodas de Capoeira do Cais do Valongo", projeto que gerou desdobramentos e outras iniciativas envolvendo capoeira, audiovisual, literatura e oficinas, dentre elas o "Memórias do Cais do Valongo"⁷⁸, vídeo que também fez parte do dossiê de candidatura do Cais do Valongo a Patrimônio histórico da Humanidade.

Por incrível que pareça, o Cais do Valongo foi ocultado por quase dois séculos (Pacheco, 2015). Situado hoje na bifurcação das ruas Camerino e Sacadura Cabral, o Cais do Valongo foi um dos maiores portões do tráfico escravista nas Américas. Em 1843, foi embelezado para receber a Imperatriz Teresa Cristina, passando a ser chamado Cais da Imperatriz. Em 1906, com as 'reformas modernizantes' do prefeito Pereira Passos, o cais foi soterrado para ampliação do porto da cidade. As obras do Projeto Porto Maravilha, inadevertidamente, contribuíram para seu reaparecimento, em 2011.

A roda de capoeira intervém no espaço público com um objetivo bem claro: tornar visível e audível as tradições do povo negro através desse jogo que também é dança e luta. As ladainhas contam histórias que na companhia da bateria de Angola - formada por três tipos berimbau, pandeiros, agogô, reco-reco e atabaque - ampliam a presença da roda e dão o ritmo do jogo. No caso da ocupação do Valongo há o componente político de firmar aquele território como um solo negro e de expressão de respeito aos ancestrais que ali passaram e sofreram. O que vale como um contraponto a se fazer do local apenas um ponto de visitação turística, o que as placas informativas oficiais ao redor do monumento, em sua superficialidade, deixam transparecer.

⁷⁸Memórias do Cais do Valongo: <https://www.youtube.com/watch?v=EAQranIgyCA>



Figura 21 - Mestre Carlão em primeiro plano (jogando de camisa branca). Imagem: Rui Zilnet

Em 2015, a Prefeitura do Rio de Janeiro e o Instituto Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) elaboraram um dossiê técnico com pedido de inclusão do Cais do Valongo na lista Patrimônio Cultural da Humanidade da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco). Em março de 2016, o dossiê foi aceito para análise pela Unesco. Em julho de 2017, a UNESCO reconheceu o Sítio Arqueológico Cais do Valongo como Patrimônio Mundial. O Cais do Valongo já é declarado patrimônio carioca e nacional, embora Carlão e outros agentes tenham críticas a respeito do uso desse espaço. Como não há atividades pedagógicas, especula-se que o local só servirá para atrair turistas.

“Dizem que aquilo ali vai ser o ponto de maior visitação depois do Cristo aqui no Rio. É o que o pessoal profetiza... Mas ainda não tem nada mais instrutivo. Se eles transformassem o Galpão da Cidadania⁷⁹, que é Doca Pedro II na verdade, em algo legítimo pra população. Pra aquilo ser útil para os herdeiros dessa herança africana era preciso pegar o prédio que é o maior símbolo da obra do negro, e transformar aquilo num centro de referência do que

⁷⁹ O atual Galpão da Cidadania está instalado no prédio onde era a Doca Pedro II, projetado por André Rebouças, tido como primeiro engenheiro negro da história brasileira e que recusou que o imóvel fosse construído com mão-de-obra escrava. O prédio fica em frente ao Cais do Valongo, daí que Carlão considera que sejam realizadas políticas abrangendo todo o complexo.

aconteceu naquele local, na Pequena África. (...) Aí, sim, acho que seria um ponto interessante no Cais do Valongo. Seria a associação do Cais com o sítio histórico, aí vira realmente um projeto, uma política pra região. O sítio do IPN⁸⁰ passaria a ser valorizado e reconhecido em toda sua complexidade e importância” (Mestre Carlão, entrevista em março de 2015).

Mestre Carlão parou de organizar a roda em 2017 por achar que não estava fazendo mais sentido dentro daquele novo cenário que a região portuária se transformou. Foram mais de 50 edições desde o início. A roda de capoeira do Cais do Valongo era antecedida por uma Roda de Saberes (imagem 21), onde convidados diversos falavam e debatiam sobre temas atuais ou relacionados à cultura de herança africana.



Figura 22 - Roda de saberes, reunião que antecedia a Roda do Cais do Valongo, com o convidado mestre José Carlos Rogers. Imagem: Claudia Holanda.

Passaram por essa roda dezenas de mestres de capoeira, professores e artistas. Algumas dessas palestras se transformaram no livro “O Porto importa”⁸¹, organizado pelo mestre Carlão. O projeto foi possível por conta de uma premiação que a produtora

⁸⁰ IPN é o Instituto de Pesquisa e Memória Pretos Novos, localizado na Rua Pedro Ernesto, 36, próximo à Praça da Harmonia, e poucos minutos de caminhada do Cais do Valongo. O IPN foi fundado após a descoberta de ossadas junto à terra revolvida no chão da casa que estava sendo reformada. O fato foi comunicado aos órgãos públicos e logo depois descobriram que a área era a do Cemitério dos Pretos Novos, que há muito tempo tinham perdido a localização. O termo “pretos novos” se refere às pessoas negras que não suportavam os maus tratos da viagem e morriam ao chegar em terra.

⁸¹Disponível em <https://kabalartes.wordpress.com/2015/01/01/rodadossaberes/>

Kabula Artes e Projetos, da qual Carlão faz parte, recebeu da Porto Maravilha Cultural por meio da CDURP por conta da Lei municipal complementar n.101/2009. Essa lei estabelece que a *Operação Urbana Consorciada da Região do Porto do Rio de Janeiro* reinvesta pelo menos 3% dos fundos coletados da venda de títulos dos *Certificados de Potencial Adicional de Construção* (Cepac) na recuperação do patrimônio local e na promoção de atividades culturais na região.

Com esse prêmio, também foi realizado o filme média-metragem “Memórias do Cais do Valongo”⁸², sob direção de Antônio Carlos Muricy e co-direção de Mestre Carlão, que enfatiza o passado da uma área da zona portuária que ficou conhecida como *Pequena África* e como a economia em torno do comércio de escravos repercute até hoje na cidade.

Além de mestre de capoeira Angola, Carlão também é mestre em Estudos Contemporâneos das Artes. Atua na região portuária desde 2007, quando era diretor de projetos da Associação cultural Ilê Mestre Benedito de Angola (Acimba), com sede na rua Leandro Martins, situada dentro do losango que consideram a zona portuária. A Kabula Artes e Projetos foi fundada em 2004, em Londres, por designers, artistas, professores, trabalhadores autônomos, funcionários de empresas privadas e públicas para a criação de um projeto de capoeira inovador, com o desenvolvimento de trabalhos artísticos, culturais e educacionais. O Kabula Artes e Projetos também integrou a Associação Cultural Ilê Mestre Benedito de Angola (ACIMBA) e o movimento cultural Conexão Carioca de Rodas na Rua (CCRR).

Inspirado em Michel de Certeau, mestre Carlão entende a roda de capoeira que promove como um movimento de contraconduta, se opondo ao modelo de administração pública em aliança direta com interesses privados.

“Hoje em dia, tudo que acontece ali [no porto] é formalizado, dirigido, coordenado pela CDURP, né.. O Porto é uma cidade dentro da cidade, ali é tudo privatizado.. quer dizer, a CDURP e a Porto Novo, que são companhias privadas e públicas, capital misto... Mas é a Porto Novo que manda ali, claro, com todo aval da prefeitura.

Então, não sei se estou sendo claro, mas assim, eu acho que é uma mudança sutil, imperceptível pra quem não tem conhecimento da região, pra quem não circula ali, mas pra gente que tá ali, a gente vê claramente que tá sob o comando de uma organização privada que tem seus interesses próprios e manipula a cultura ao bel prazer dos interesses das grandes empresas que tão controlando a região... Quer dizer, quem trabalha com cultura, quem trabalha com ações culturais

⁸²Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=EAQranlgycA>

fica dependendo da boa vontade deles de liberar algum recurso que é destinado para a cultura por lei, que são os 3% das CEPACs, o imposto sobre construção imobiliária de lá. O livro, de certa forma, tem alguma provocação, o texto que foi colocado na abertura da exposição tem alguma provocação...

A estratégia do estado é essa: eles agem com a estratégia de controle, também através dos editais. Eles vem com a estratégia, a gente vem com a tática. A gente vem com a tática de ruptura, ne, de interrupção mesmo. Dentro do espaço deles, a gente apresenta nossa crítica... Aqui não é pra ser bonzinho, aqui é pra falar o que tá acontecendo, pra ter uma visão crítica. A gente publica isso depois, né.. publica e eles leem... pior que a coisa é tão fraca que eles leem, gostam, e continuam fazendo a mesma política, entendeu? Se apropria, toma conta e usa isso” (Mestre Carlão, março 2015).

A cartografia é um modo de pesquisar que se faz *com* o outro e não *sobre* o outro, de um jeito que a política de narrativa se empenha em explicitar o conhecimento articulado conjuntamente em campo, como um modo de conhecer situado e engajado. Isso se reflete em não fazer da escrita um terreno liso, mas um espaço de lutas, já que na escrita alguns mundos ganham consistência enquanto outros são embaciados ou mesmo apagados (MORAES & BERNARDES, 2014). Aquele a quem interpelamos é tomado como um sujeito agente e detentor de conhecimento, não como objeto passivo alvo de nossas ações (MORAES, 2014).

O discurso de Carlão aponta para o contra-uso (LEITE, 2007) ou para ação tática sobre o espaço (CERTEAU, 2008). A tática é gesto de aproveitar a ocasião, sem no entanto, aumentar a propriedade ou estocar benefícios. É ação situada num território para depois partir em retirada. Há mobilidade, conseguindo estar onde ninguém espera. “Em suma, a tática é a arte do fraco” (CERTEAU, [1990] 2008, p. 101). Certeau cita *Da Guerra*, obra de Clausewitz onde ele também fala sobre a astúcia, observando que quanto maior um poder, tanto menos pode permitir-se mobilizar uma parte de seus meios para produzir efeitos de astúcia. Seria demasiado perigoso usar efetivos consideráveis para jogos de aparências. O poder se acha amarrado à sua visibilidade e não se pode correr o risco de fingir com suas forças. Ao contrário do fraco, que se faz valer muitas vezes apenas pela astúcia (CERTEAU, 2008).

Sem lugar próprio, mas operando no lugar de um outro, a tática (CERTEAU, 2008) é determinada pela ausência de poder instituído, aqui representados pelos agentes independentes em suas ações no espaço urbano, enquanto a estratégia é organizada pelo postulado de um poder, no caso os organismos que administram a

região portuária. A Roda de Samba da Pedra do Sal, Roda de capoeira do Cais do Valongo, Samba na Saúde, o Escravos de Mauá, e provavelmente outros atores não citados aqui, agem em movimentos táticos como contra-usos, se infiltrando no terreno do forte, intervindo no cenário urbano com sua presença e sonoridades.

Subvertem usos predeterminados do espaço (a rua é passarela, a praça é palco) em operações desviantes e que afirmam a cidade como sítio de disputas. O espaço concebido dá um lugar ao espaço vivido (LEFEBVRE, 2006), palco de relações onde predominam modos de apropriação por vezes distintos daquele planejado pelo poder instituído. Destoando de discursos cooptados, mesmo que por alguns instantes, por meio de suas práticas poéticas e políticas, esses agentes táticos interrompem dinâmicas de uso utilitário da cultura da cidade-conceitodisputandonão só territórios, mas imaginários. Liberdade caça jeito, diria Manoel de Barros.

Considerações finais

“Que a importância de uma coisa há que ser medida pelo encantamento que a coisa produza em nós”
Manoel de Barros

A cidade, organismo que funciona cada vez mais em rede, continua sendo o lugar dos fluxos de dinheiro, de serviços, de pessoas, de bens. Alguns prognósticos dizem que nos próximos 40 anos, mais de 60% das pessoas irão viver em ambientes urbanos. Que cidades serão essas? Talvez um sonho moderno inacabado. A cidade não é instância menor, mas algo que nos constitui. Vivemos na cidade. Fazemos a cidade. A cidade é um campo de afetos.

O espaço acústico também é um estado psíquico (RIBEIRO, 2015). Cabe então perguntar qual o papel e a posição do som no ambiente urbano cada vez mais híbrido. O fenômeno do som se funde no espaço e no tempo, como expresso na palavra inglesa *spime* (*space and time* unidos) e assim participa da construção do real. Essa tese buscou abordar sonoridades para construir conhecimento sobre um lugar, a região portuária do Rio de Janeiro. Sua intenção foi produzir um saber sobre territórios da região portuária, através da relação que as sonoridades estabelecem com as pessoas e o ambiente urbano, considerando que a cidade fala por suas sonoridades.

Nesse sentido, acredito que o trabalho demonstra que uma análise por meio da escuta de sonoridades e da escuta dos sujeitos do lugar é capaz de revelar elementos essenciais da vivência urbana, como hábitos, traços sociais e culturais. No caso da presente pesquisa, memórias de um passado recente dessas localidades ganham preponderância, provavelmente pela rápida transformação estrutural que também afetou a vida no espaço público comum.

Esse trabalho é uma cartografia, e também por isso, é como se fosse um retrato parcial, um relance, um instantâneo de um momento de um território em transição.

A cidade é em si um todo dinâmico, porém isso se assevera de modo agudo em territórios que sofreram impactos de projetos de intervenção de grande porte, como foi a região portuária com a implementação do Projeto Porto Maravilha. Nos deparamos aqui um processo onde nada ainda se acomodou. Em meio a aceleradas transformações, os sons dessa transição geram contágios, inventam outros lugares e novas presenças de nós mesmos. Assim, a Pedra do Sal da manhã não é a mesma da noite, nem nós o somos ali. Vivenciamos outras experiências. Nossas percepções são

capturadas por outros signos e meios. A música, a luz, a dança, a festa, os fluxos sonoros, nos afetam em meio a recíprocas interferências. Assim nossa investigação de sonoridades urbanas pode fornecer pistas de como a experiência do lugar pode vir a ser produzida, controlada e consumida.

Esse trabalho se ocupou com o ordinário, o dia-a-dia, o cotidiano onde a vida vivida acontece. Fiz uso de uma série de dispositivos: cartografia, acustemologia, acústica, caminhadas sonoras, entrevistas, paisagem sonora, registros audiovisuais, produção de mapa sonoro, levantamento e leitura da bibliografia.

Diversos foram os campos teóricos (e os métodos e procedimentos de pesquisa) que contribuíram para a realização de um trabalho que se apresenta com marca do ecletismo, sem conhecer filiação a nenhum autor específico. De um lado porque, como diz Sterne (2003), existe uma vasta literatura sobre a história e filosofia do som, mas que ainda se mantém conceitualmente fragmentada, de modo que adotar uma linha teórica exclusiva não seria suficiente. De outro, porque assim é a atividade de uma cartografia: um método inventivo que acompanha processos e que se faz a partir da experiência direta, dos agenciamentos produzidos. O pesquisador-cartógrafo se guia por pistas, não por regras a serem aplicadas, já que para acompanhar um processo não é possível ter de antemão a totalidade dos procedimentos metodológicos.

A qualidade da pesquisa cartográfica está atrelada à sua fundamentação teórica e aos efeitos que gera, indagando se a pesquisa cria sentido (PASSOS, KASTRUP & ESCÓSSIA, 2010). Modestamente, acredito que esse trabalho gerou efeitos naqueles que nele se envolveram, ao despertar uma nova chave de atenção para o espaço e interferir em modos de pensar sobre um local. Se o mesmo acontece com quem venha a ler essa tese, creio sero desdobramento que todo autor almeja.

Obviamente, houve limitações. Em todo trabalho há restrições e isso não é necessariamente negativo. Esse trabalho, por exemplo, teria sido mais influente se tivesse elaborado algo que fosse uma política sonora para esses espaços. Mas para isso, seria preciso reunir os diversos atores num debate franco (artistas, agentes culturais, moradores, entes públicos), tarefa imensa e irrealizável no prazo temporal de uma tese de doutorado na universidade contemporânea. Por fim, deixo claro que a tese não tem um tom conciliador, ao contrário, aponta as ranhuras e não omite dissensos. Há uma utopia de fundo: que essa tese servisse como um disparador para pensar a cidade pelo sensível, e não apenas pelo mercadológico ou pelo pensamento utilitário

onde a cidade é um emaranhado de pistas rápidas com objetivo de acelerar o fluxo do tráfego de automóveis.

As relações de confiança se fazem com tempo e envolvimento. Esse trabalho também foi forjado nas noites, nos encontros inesperados, nas conversas informais, no mistério do mundo que faz brotar amizades. Ganhou liga ainda no jogo da capoeira de mestre Carlão, nas rodas de samba da Pedra do Sal e do Largo da Prainha, onde com o grupo Terreiro de Breque, cantei. Essas simpatias, afinidades e parcerias formam a fibra de rizomas que essa pesquisa entrelaça. A pesquisa cria teias, planos de influência. Os depoimentos colhidos em conversas com moradores, músicos, agentes culturais e frequentadores foram costurados dentro da narrativa, porém sem a intenção de supor que as cartografias aqui desenhadas sejam definitivas. Há um fora que jamais se esgota.

Ao se trabalhar com o som da cidade, o ponto central desse trabalho é uma atitude: a escuta. Isto significa a recusa em ter a primeira palavra. Além disso, ir ao encontro do lugar onde a primeira palavra nos é dita, no sítio concreto da vida vivida, não nas abstrações da vida pensada.

Referências

- ABREU, Mauricio de. **Evolução urbana do Rio de Janeiro**. 2013. 4ª edição. Rio de Janeiro. Instituto Pereira Passos.
- ANCOP. **Dossiê Megaeventos e Violações dos Direitos Humanos no Brasil**. Articulação Nacional dos Comitês Populares da Copa, 2014.
- AGAMBEN, Giorgio. **Estado de exceção**. Tradução Iraci Poleti. Boitempo editorial. São Paulo. 2004.
- ANJOS, Moacir dos. **As ruas e as bobagens**: anotações sobre o *delirium ambulatorium* de Hélio Oiticica. Revista ARS. Ano 10, n.20. ECA-USP. 2012
- ARKETTE, Sophie (2004). “Sounds Like City”, *Theory, Culture & Society*, Vol 21, pp. 159-168.
- ATALLI, Jacques. **Ruidos. Ensayo sobre la economía de la música**.. Siglo XXI editores. México. 1995
- AUGOYARD, Jean-Francois. **Step by step. Everyday walks in a French urban housing project**. Translated by David Ames Curtis. University of Minnesota Press. Minneapolis. London. 2007.
- AUGOYARD, Jean-Francois & TORGUE, Henry (ed). **Sonic experience**. A guide to everyday sounds. Tradução de Andra McCartney and David Paquete. 2006.
- BACK, Les. **The art of listening**. Berg publishers. 2007.
- BATESON, Gregory. Steps to ecology of mind. University of Chicago Press. 1972.
- BARROS, Teresa Guilhon & COSTA, Ricardo Sarmiento. Redes de afeto e pertencimento no carnaval de rua da região portuária carioca. In: De baixo para cima. Eliane Costa e Gabriela Agustini (orgs). Rio de Janeiro. Ed. Aeroplano, 2014.
- BERENDT, Joachim-Ernst. **Nada Brahma: a música e o universo da consciência**. 1997. Cultrix.
- BOYER, M. Christine. **Cities For Merchandising History South Street Seaport**, Sorkin, (Ed.) Variations a Park: the American City and the End of Public Space. NewYork: Hilland Wang. 1992.
- BULL, Michael& BACK, Les (Eds.) **The Auditory Culture Reader**. Oxford/New York: BergCheca, B. s.d. *Los Cinco Sentidos y la Arte*, Madrid: Ed. do Museu del Prado. 2003
- CAGE, John. **Silence**. United States of América: Wesleyan Paperback, 1961.
- CAMBRÓN, Miguel Alonso. **Etnografía sonora. Reflexiones prácticas**. Revista de Humanidades Sarasuati. No.4. 2010.
- CANEVACCI, Massimo. A cidade polifônica. Ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana. Studio Nobel. 1993.
- CARERI, Francesco **Walkscape. El andar como práctica estética**. Barcelona: Gustavo Gili. 2005.
- CARLYLE, Angus. *The God’s eye and the Buffalo’s breath: seeing and hearing web-based sound maps*. Invisible places Soundind cities. Viseu, Portugal. July, 2014.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Artes de fazer. Ed.Vozes. 1996

CLIFFORD J. **Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography**, ed. J Clifford, GE Marcus, pp. 1–26. Berkeley: Univ. Calif. Press . 1986.

COBUSSEN, Marcel. **Towards a new sonic ecology**. Leiden University. Inaugural lecture. 2016.

COMA, Mauro C. Del sueño olímpico al proyecto porto maravilha: el “eventismo” como catalizador de la regeneración a través de grandes proyectos urbanos. *Urbe. Revista Brasileira de Gestão Urbana*. Vol 3, n. 2, 2011

CONNOR, Steve. **Rustications: animals in the urban mix**. In: The acoustic city, Jovis. Gandy, Matthew & Nilsen, BJ (eds). 2014.

CORBIN, Alain. **Village Bells: Sound and Meaning in the Nineteenth-Century French Countryside**. Martin Thom, tradução. New York: Columbia University Press. 1998

CORTÊS, Marina; NIEMEYER, Lygia. **O potencial da utilização da ferramenta de mapa de ruído em diferentes escalas de análise**. 2013. XII ENCAC VIII ELACAC

CORTÊS, Marina; HOLANDA, Claudia & NIEMEYER, Lygia. Integração de critérios qualitativos à avaliação sonora da pedra do sal e seu entorno, Rio de Janeiro, Brasil. In: XIII Encontro Nacional e IX Encontro Latino-americano de Conforto no Ambiente Construído. ENCAC ELACAC, 2015

COSTA, Ricardo & BARROS, Teresa Guilhon. **Redes de afeto e pertencimento no carnaval de rua da região portuária carioca**. *De baixo pra cima*. Costa, Eliane & Agustini, Gabriela. Organizadoras. Aeroplano editora. 2014.

COUTO, Caroline Peres. **O samba serpenteia com o Escravos da Mauá**. Mórula editorial. 2016.

DAVIS, Mike. *Ecologia do medo*. Editora Record. 2001.

DEBORD, Guy. **Introdução a uma crítica da geografia urbana**. Publicado no # 6 de Les lèves nues. Set,1955.

DEBORD, Guy. **Teoría de la deriva**. #2 de Internationale Situationniste. 1958

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DEGEN, Monica. **Consuming urban rhythms: Let's ravalejas**. In: Geographies of rhythm: nature, place, mobilities and bodies. 2010. Edited by Tim Edensor. Ashgate.

DELEUZE, G. GUATTARI, F. **Mil platôs** (volume I). São Paulo: editora 34, 1995.

DELEUZE, G. GUATTARI, F. **Mil platôs** (volume 4). São Paulo: editora 34, 1997.

DROBNICK, Jim (ed). **Listening Awry**, in Aural Cultures. Banff: YYZ Books, 2004

ERLMANN, Veit. **Hearing Cultures: Essays on Sound, Listening and Modernity**. London: Berg. 2004

FELD, Steven. **Listening to Histories of Listening: Collaborative Experiments in Acoustemology with Nii Otoo Annan**, cap.6. In: Musical listening in the age of technological reproduction. Gianmario Borio (ed). 2015. Ashgate publishing.

_____. **Acoustemology**. In: Novak, David and Sakakeeny, Matt. *Keywords in sound*. 2015. Duke University Press.

_____. **Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression**. 3a edição. Duke University Press. 2012.

_____. **Waterfalls of song: an acoustemology of place resounding in Bosavi, Papua New Guinea.** In: Senses of Place. Feld, S. and Basso, K. (eds). School of American Research Press, Santa fé. New Mexico. 1996

FELD, Steven & BRENNEIS, Donald. **Doing anthropology in sound.** In: American Ethnologist, Vol. 31, No. 4, pp. 461 –474. 2004

FLORENTIO, Manolo. **Em costas negras: uma história do tráfico de escravos entre a África e o Rio de Janeiro** (séculos XVII e XIX). Editora Unesp. 2015.

FORTUNA, Carlos. **Imagens da cidade: sonoridades e ambientes sociais urbanos.** In: Revista Crítica de Ciências Sociais. N.51. Junho 1998.

FRANKLIN, Ursula. **Silence and the notion of the commons.** In: Soundscape, the journal of Acoustic Ecology. Vol.1, n.2. Silence, noise and the public domain. 2000.

GAUDENZI, Sandra. **The Living Documentary: from representing reality to co-creating reality in digital interactive documentary.** Doctoral thesis, Goldsmiths, University of London. 2013.

GOODMAN, Steve. **Sonic warfare: sound, affect, and the ecology of fear.** The MIT Press. Cambridge, Massachusetts. London, England. 2010.

GUIMARÃES, Roberta Sampaio. Discursos de visibilidade e novos usos do território: o caso da Pedra do Sal (RJ). 32o. Encontro annual da ANPOCS. 2008.

GUEDES, Italo César Montalvão; BERTOLI, Stelamaris Rolla. **Mapa acústico como ferramenta de avaliação de ruído de tráfego veicular em Aracaju - Brasil.** PARC Pesquisa em Arquitetura e Construção, Campinas, v. 5, n. 2, p. 40-51, jul./dez. 2014

HARVEY, David. **A Condição Pós-moderna,** São Paulo, Loyola. 1992.

HIRAMATSU, K; TORIGOE, K; DUBOIS, Danièle & SCHULTE-FORTKAMP, B. The concepts of soundscape. Are there shallow soundscapes and deep soundscapes? In: 38th International Congress and Exposition on Noise Control Engineering 2009, INTER-NOISE, 2009.

HOLANDA, Claudia. **Escuta cartográfica.** In: Corpocidade 5: Gestos urbanos. Caderno de agenciamentos. Brito, Fabiana & Jacques, Paola (coords). UFBA. Salvador. 2016.

HOLANDA, Claudia; REBELO, Pedro & PAZ, André. **Soundmaps as iDocs? Modes of Interactivity for Storytelling with Sound.** In: Leonardo Music Journal, Vol. 26, pp. 80–82, 2016. ISAST. 2016.

HOLANDA, Claudia & REBELO, Pedro. **The sounds around: engagement, research, archive in soundmaps.** In: Sound Thought 2016. Dialogues: sound and music across the arts. Glasgow. 2016.

HOLANDA, Claudia. **Soundmap: the interface is the narrative.** In: Writing as practice, practice as writing. International Conference on Artistic Research. The Hague, Abril, 2016.

HOSOKAWA, Shuhei “The Walkman Effect.” *Popular Music* 4 (Performers and Audiences): 165-180. 1984.

INTERNATIONAL ORGANIZATION FOR STANDARDIZATION (ISO). *12913-1:2014 Acoustics. Soundscape. Part 1: Definition and conceptual framework.* Geneva:

ISO. 2014.

JACQUES, Paola Berenstein. **Breve histórico da Internacional Situacionista – IS (1)**. Revista Vitruvius. Ano 3, abril 2003

JACQUES, Paola Berenstein. **Errâncias urbanas: a arte de andar pela cidade**. In: ARQtexto 7. 2005.

JACQUES, Paola Berenstein. 2012. **Elogio aos errantes**. Salvador : EDUFBA, 2012.

JEUDY, Henri-Pierre. **Espelho das cidades**. Casa da Palavra.2005

JEUDY, Henri Pierre & JACQUES, Paola Berenstein. **Corpos e cenários urbanos. Territórios urbanos e políticas culturais**. EDUFBA. 2006.

JUDD, D. & FAINSTEIN, S. (eds). **The Tourist City**. Yale University Press: New haven. 1999

KANG, Jian & SCHULTE-FORTKAMP, Brigitte (Ed.). **Soundscape and the Built Environment**, CRC Press, 2016.

KANG, Jian; ALETTA, Francesco; GJESTLAND, Truls T.; BROWN, Lex A.; BOTTELDOOREN, Dick; SCHULTE-FORTKAMP, Brigitte; LERCHER, Peter; VAN KAMP, Irene; GENUIT, Klaus; FIEBIG, André; COELHO, José Luis Bento; MAFFEI, Luigi; and LAVIA, Lisa. **Ten questions on the soundscapes of the built environment**. In: **Building and Environment**. Agosto 2016.

KARASCH, Mary. **A vida dos escravos no Rio de Janeiro**. 2000. Companhia da Letras.

KARLSSON, Henrik. **The acoustic environment as a public domain**. In: **Soundscape, the journal of Acoustic Ecology**. Vol.1, n.2. Silence, noise and the public domain. 2000.

KASTRUP, Virgínia e PASSOS, Eduardo. 2014. **Cartografar é traçar um plano comum**. In: **Pistas do método da cartografia vol 2: a experiência da pesquisa e o plano comum / Porto Alegre: Sulina, 2014**.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia e ESCÓSSIA, Liliana da (orgs). **Pistas do método da cartografia. Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre, Sulina, 2010.

KASTRUP, Virginia. **A rede: uma figura empírica da ontologia do presente**. In: **Tramas da rede: novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação**. Organizador André Parente. Porto Alegre. 2004.

KYTO, Meri; REMY, Nicolas & UIMONEN, Heikki. **European Acoustic Heritage**. Tampere University e CRESSON. 2012.

LA BARRE, Jorge de. **Poder, território, som: alguns comentários**. In: **El oído pensante, vol. 2, n.1**. 2014.

- LABELLE, Brandon. **Acoustic Territories: Sound Culture and Everyday Life**. New York: Continuum. 2010.
- LATOURE, Bruno. **Reagregando o social**. Salvador: EDUFBA, 2012.
- LEADLEY, Marcus. **In Situ Listening: soundscape, site and Transphonia**. PhD Sonic Arts thesis. Goldsmiths, University of London. 2015.
- LEITE, Proença Rogério. **Contra-usos da cidade. Lugares e espaço público na experiência urbana contemporânea**. 2a.edição. Editora UFS, 2007.
- LES, Back. **The art of listening**. Berg publishers. 2007.
- LEFEBVRE, Henri. “Rhythmanalysis of Mediterranean Cities”, in *Writings on Cities*. Grã Bretanha: Blackwell Publishers. 1997.
- LEFEBVRE, Henri. Rhythmanalysis. **Space, time and everyday life**. Translated by Stuart Elden & Gerald Moore. 2004.
- LEFEBVRE, Henri. **A produção do espaço**. Trad. Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins (do original: *La production de l'espace*. 4e éd. Paris: Éditions Anthropos, 2000).
- LOPES, Nei. **Partido Alto Samba de Bamba**. Rio de Janeiro: editora Pallas, 2005.
- MCCARTNEY, Andra S. J. *Soundwalks*, 1997.
- MCCARTNEY, Andra S. J. **Sounding Places: Situated conversations through the soundscape compositions of Hildegard Westerkamp**. Tese (Doutorado em Música) - York University, Toronto, 1999.
- MCCARTNEY, Andra, **Soundscape works, listening and the touch of sound**. In: Drobnick, J. (Ed.), *Aural Cultures*. YYZ Books & Walter Phillips Gallery Editions, Toronto, pp. 179 e 185. 2004.
- MCCARTNEY, Andra. **Soundwalking: creating moving environmental sound narratives**. In: *The Oxford Handbook of Mobile Music Studies, Volume 2*. Edited by Sumanth Gopinath and Jason Stanyek. 212-237. 2014.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo. Ed. Martins Fontes, 1996
- _____ **O Olho e o Espírito**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- MIYARA, Federico. Acoustic violence: a new name for a old social pain. In: *Hearing rehabilitation quartel*, vol. 24, n. 1. 1999.
- MORAES, Márcia. **Do pesquisar com ou tecer e destecer fronteiras**. In: *Cartas para pensar: políticas de pesquisa em psicologia*. Orgs Anita Bernardes, Gilead Tavares & Marcia Moraes. EDUFES. 2014.
- MORAES, Márcia & BERNARDES, Anita. **Apresentação**. In: *Cartas para pensar: políticas de pesquisa em psicologia*. Orgs Anita Bernardes, Gilead Tavares & Marcia Moraes. EDUFES.
- MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro**. Coleção Biblioteca Carioca. 1995.
- NAKAHODO, Lilian & QUARANTA, Daniel. **Soundwalk: Práticas artísticas de Caminhadas Auditivas e a ressignificação da Paisagem Sonora**. XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Natal – 2013

- OLIVEROS, Pauline. **Deep Listening: A Composer's Sound Practice**. iUniverse. USA. 2005.
- OBICI, Giuliano. **Condição de escuta. Mídias e territórios sonoros**. Mestrado PUC-SP. São Paulo. 2006.
- OUZOUNIAN, Gascia (2014). "Acoustic Mapping: Notes from the Interface". In Gandy and Nilsen (eds.) *The Acoustic City*. Berlin: Jovis.
- PALOMBINI, Carlos. *Rainforest Soundwalks: Ambiences of Bosavi, Papua New Guinea, o CD do antropólogo Steven Feld*. Per musi online. No.8. resenhas. Escola de música da UFMG. 2010.
- PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virginia & ESCÓSSIA, Liliana da.(Orgs) **Pistas do método da cartografia. Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Ed. Sulina. 2010
- PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virginia & TEDESCO, Silvia. (Orgs). **Pistas do método da cartografia. A experiência da pesquisa e o plano comum**. Vol.2. ed. Sulina. 2014.
- PAQUETTE, David. **Describing the contemporary sound environment: an analysis of three approaches, their synthesis and a case study of commercial drive, Vancouver, British Columbia**. Master Thesis. Simon Fraser University. 2004.
- PAQUETTE, David. **Describing urban ambiances: The CRESSON research laboratory**. Vol.7. N.1. In: WI Journal of mobile media. Sound moves. 2013
- PAQUIN, Louis-Claude. **Comprendre les médias interactifs**. Québec: Isabelle Quentin éditeur, 2006.
- PAZ, André & SALLES, Julia. Dispositivo, Acaso e Criatividade: Por uma estética relacional do webdocumentário. In: *Revista Doc On Line*, n. 14, Agosto de 2013.
- PINCH, T. & BIJSTERVELD, K., **Sound Studies: New Technologies and Music**. *Social Studies of Science*, 34(5), pp.635–648. 2004.
- PINE, B. Joseph & GILMORE, James H. **The experience economy: work is theatre & every business a stage**. Boston: Harvard Business School, 1999.
- POWER, Nina. **Soft coercion, the city, and the recorded female voice**. In: *The acoustic city*. Gandy, Matthew & Nilsen, BJ (eds), 2014. Jovis.
- RÊGO, Andréa Queiroz. 2006. Paisagens sonoras e identidades urbanas: os sons nas crônicas cariocas e as transformações do bairro de Copacabana (1905-1968). Rio de Janeiro. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Urbanismo, 2006.
- RIBEIRO, Luís Claudio. **As paisagens sonoras e o seu mapeamento: uma cartografia do sentido**. In: *Interact*. Revista online de Arte, Cultura e Tecnologia. 2015. Acesso em dezembro de 2016.
- RIO, João do. **A alma encantadora das ruas**. crônicas. organização Raúl Antelo. São Paulo. Companhia das Letras. 2008
- ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental. Transformações contemporâneas do desejo**. ed.Sulina. UFRGS. 2a.edição. 2014.
- SALLES, Julia. Agenciamento e indeterminação: conceitos para um estudo do

documentário interativo. In: Rebeca, Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. Ano 3, ed.6. Julho - Dezembro, 2014.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**. Técnica e tempo. Razão e emoção. Editora da USP. 2006.

SANTOS, Luana. **Todos na Produção. Um estudo etnográfico das narrativas sônicas e raps em um bairro popular do Sul do Brasil**. Tese doutorado em Etnomusicologia. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. 2015.

SANTOS, L. C; VALADO, F. **O mapa de ruído municipal como ferramenta de planejamento**. In: Acustica, Guimarães. Anais. Guimarães: Universidade do Minho, 2004. p. 1-8. 2004.

SCHAEFFER, Pierre. **In search of a concrete music**. 2012. University of California Press.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente, a paisagem sonora**. São Paulo. Ed. Unesp. [1977] 2011.

_____. **O ouvido pensante**. Unesp. Tradução Marisa Fonterrada. São Paulo. 1992

SCHULTE-FORTKAMP, Brigitte & JORDAN, Pamela. **When soundscape meets architecture**. Noise Map. Published by De Gruyter Open. 2016.

SIGOUD, Márcia; PINHO, Claudia Maria. **Morro da Conceição: da memória o futuro**. Instituto Municipal de Urbanismo Pereira Passos. Rio de Janeiro. Sextante. 2000.

SIGNORELLI, Valerio. "Unfolding the Soundmaps. Suggestions for Representing and Technologies," in proceedings of Invisible Places conference, 18-20 July 2014, Viseu, Portugal.

SILVA, Rita de Cácia Oenning. **Sons e sentidos: entrevista com Steven Feld**. Revista de Antropologia. São Paulo, v. 58, n. 1, p. 439-468, aug. 2015.

SMITH, Neil. **New Urban Frontier: Gentrification and the Revanchist City** (London and New York: Routledge, 1996).

SOUTHWORTH, M. **The sonic environment of cities**. Massachusetts Institute of Technology . Master Thesis in City Planning. 1967.

SWYNGEDOUW, E; MOULAERT, F & RODRIGUEZ, A. Neoliberal Urbanization in Europe: large escale urban development projects and the new urban policy. *Antipode*, 34. 2002.

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

STERNE, Jonathan. **Soundscape, landscape, escape**. In: Soundscape of the urban past. staged sound as mediated cultural heritage. Bijsterveld, Karin (ed). transcript Verlag, Bielefeld. 2013.

TABORDA, Tato. **Biocontraponto. Um enfoque bioacústico para a gênese do contraponto e das técnicas de estruturação polifônica**. In Debates: Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO. 2001.

- TAYLOR, D.R.F. **Fifty Years of Cartography: Some Personal Reflections.** *The Cartographic Journal*, 50(n.2), pp.187–191. 2013.
- TAYLOR, D.R. Fraser. **The theory and practice of cybercartography: an introduction, cap. 1.** In: *Cybercartography: theory and practice*. Edited by D.R.Fraser Taylor. Elsevier. 2005.
- TAYLOR, D.R. Fraser. **The concept of cybercartography.** In: *Maps and the Internet*. Michael Peterson (org). Elsevier, Amsterdam. 2003.
- THÉBERGE, Paul. **Sound Maps: Music and Sound in Cybercartography.** In: *Cybercartography: theory and practice*. Edited by D.R.Fraser Taylor. Elsevier. 2005.
- THIBAUD, J. **A sonic paradigm of urban ambiances.** *Journal of Sonic Studies*. 2011.
- THIBAUD, J. **A cidade através dos sentidos.** In: *Cadernos PROARQ* 18. 2010.
- THIBAUD, J. **The sonic composition of the city.** *The Auditory Culture Reader*. 2003.
- THOMPSON, E. **The Soundscape of Modernity.** Cambridge, MA: The MIT Press. 2002.
- THOREAU, Henry David. **Walking.** in: *The Atlantic magazine*. 1862
- THOREAU, Henry David. **Andar a pé.** Trad. Sarmiento de Beires e José Duarte. versão eBooksBrasil. 2003
- TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar. A perspectiva da experiência.** DIFEL. 1983. São Paulo.
- TRUAX, Barry. **Acoustic Communication,** Greenwood Publishing Group. 2a.ed. 2001.
- UIMONEN, H., **Cognitive Maps and Auditory Perception,** In: H. Järviluoma and G. Wagstaff, eds. *Soundscape Studies and Methods*. Helsinki: Finnish Society of Ethnomusicology. 2002.
- UIMONEN, H. **Towards the Sound. Listening, change and the meaning in the sonic environment.** PhD thesis. Tampere University. 2005.
- ULTRARED. **10 preliminary theses on militant sound investigation.** Published by Printed Matter, Inc., New York City, 2008. www.printedmatter.org
- ULTRARED. **Five protocols for organized listening. With variation.** 2012
- ULTRARED. **The Co of Kotti & Co. An investigation of organized listening.** UltraRed meets KOTTI & CO. 2013.
- ULTRARED. **Practice sessions workbook.** 2014
- VIANNA, Luiz Fernando. **Geografia carioca do samba.** Rio de Janeiro. Casa da Palavra, 2004.
- VOEGELIN, Salomé. **Listening to noise and silence. Towards a philosophy of sound art.** Continuum. New York. London. 2010.
- WALDOCK, Jacqueline. "Soundmapping: Critiques and Reflections on this New Publicly Engaging Medium", in *Journal of Sonic Studies*, October 2011. <http://journal.sonicstudies.org/vol01/nr01/a08>

WESTERKAMP, Hildegard. 2000. **Editorial**. In: Sounscape, the journal of Acoustic Ecology. Vol. 1, Number I, Spring 2000.

WESTERKAMP, Hildegard. **The Soundscape on Radio**. In Radio Rethink, Art, Sound and Transmission, by Daina Augaitis and Dan Lander, eds. Pub by Walter Philips Gallery, 1994a.

WESTERKAMP, Hildegard. **Soundscape of Cities**. Palestra no Symposium Von Bauhaus zu Soundscape: Klangologie-ein neuer Horizont des Designs, Goethe Institut Tokyo, October 5-9, 1994. Disponível em <http://www.sfu.ca/~westerka/writings%20page/articles%20pages/soundcities.html>

_____. **Soundwalking**. In *Sound Heritage* 3 no. 4, 1974: 18-27.

_____. **Speaking from inside the soundscape**. In *The Book of Music & Nature*, eds. David Rothenberg & Marta Ulvaeus, A Terra Nova Book, Wesleyan University, Middletown, Connecticut, USA, 2001

_____. **Soundwalking as Ecological Practice** In *The West Meets the East in Acoustic Ecology Proceedings for the International Conference on Acoustic Ecology*, Hirosaki University, Hirosaki, Japan. November 2-4, 2006

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ZOURABICHVILI, François. **O vocabulário de Deleuze**. Rio de Janeiro. Trad. André Telles. Relume Dumará. 2004.

Audiovisuais

Todo mapa tem um discurso. Roteiro, Montagem e Direção: Francine Albernaz e Thaís Inácio. Realização: Programa Rede Jovem. 2014. <http://todomapatemumdiscurso.wordpress.com/>

Além do Mapa, Google - <https://beyondthemap.withgoogle.com/pt-br/> - acesso em agosto de 2016

Morro da Conceição. Documentário. Direção: Cristiana Grumbach. 2005. Brasil.