

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS

Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo

Dissertação



SOM EM DE VIR:

Por uma cartografia sensível da paisagem sonora urbana

Antonella dos Santos Pons

Pelotas, 2017

Antonella dos Santos Pons

**SOM EM DEVIR:  
Por uma cartografia sensível da paisagem sonora urbana**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Pelotas, na linha de pesquisa Urbanismo Contemporâneo, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Rocha

Pelotas, 2017

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas  
Catalogação na Publicação

P798 Pons, Antonella dos Santos

Som em Devir: Por uma cartografia sensível da paisagem sonora urbana / Antonella dos Santos Pons; Eduardo Rocha, orientador. – Pelotas, 2017.

182 f.: il.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Pelotas, 2017.

1. Paisagem sonora urbana. 2. Cartografia sonora.  
3. Cidade. 4. Som. 5. Contemporaneidade. I. Rocha, Eduardo, orient. II. Título.

CDD: 711.4

Antonella dos Santos Pons

**SOM EM DEVIR:**

**Por uma cartografia sensível da paisagem sonora urbana**

Dissertação aprovada, como requisito parcial, para obtenção do grau de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Data da Defesa: 28 de julho de 2017.

Orientador:

Eduardo Rocha

Professor no Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo UFPel  
Doutor em Arquitetura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Banca Examinadora:

---

André de Oliveira Torres Carrasco (Membro Interno)

Professor no Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo UFPel  
Doutor em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo

---

Eduarda Azevedo Gonçalves (Membro Externo)

Professora no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais UFPel  
Doutora em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

---

Renata Azevedo Requião (Membro Externo)

Professora no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais UFPel  
Doutora em Letras-Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

*Para Cássio e Alana*

## **Agradecimentos**

Ao orientador Edu, por abrir espaço para estudos sensíveis e multidisciplinares dentro do PROGRAU/UFPel, encontros com a arte, música, dança, som e outras viagens, o que de fato permitiu que eu me apaixonasse por este projeto mesmo quando diante dos maiores impasses; por receber e acolher minhas peculiaridades, permitindo-me voos solo; por ter o incentivo como princípio dos ensinamentos e orientações.

À Aline, minha irmã, amiga e co/des/orientadora cuja experiência, carinho, atenção e disponibilidade foram de enorme importância neste trabalho e na minha vida.

Aos queridos Teco (André Barbachan), Bruna Oliveira, Leonardo Furtado e Tiago Kickhöfel, por oferecerem seus corpos e ideias para participar e contribuir com o desenvolvimento desta pesquisa, por dividirem suas conversas, passeios e almas de artista.

Ao professor Wilthon Matos e aos talentosos estudantes do Festival Internacional Sesc de Música: João Pedro Paglios, Luiz Paulo Dourado Freire, Priscila Smaniotto e Thiago Souza Pinto, cujas contribuições trouxeram resultados importantes a esta pesquisa.

Ao professor André Carrasco, por apresentar questionamentos durante a etapa de qualificação, discutir soluções e me aproximar de estudos que fortaleceram a discussão teórica do trabalho, especialmente de Henri Lefebvre e Guy Debord.

À Emanuela di Felice, pela participação na banca de qualificação e orientação das experimentações práticas realizadas na pesquisa.

Ao Grupo de [Des]orientação do Edu Rocha, pela amizade, trocas, desorientações e suporte, em especial ao Gustavo, Rafa, Luana, Carol Clasen, Dekka, Bárbara, Lorena, Fernanda, Talita, Carol Magalhães, Beatriz Escudero e Pierre.

Aos colegas de trabalho Vera, Nilton e Marcelo, cuja amizade e compreensão foram fundamentais, meu respeito e gratidão.

À Paula Weber, por ter emprestado seu talento para deixar esta dissertação linda como ela.

À Helena, antiga colega e nova amiga, com quem eu pude contar em horas difíceis.

Aos queridos Gabriel e Izabel, a quem eu tantas vezes precisei dizer “não posso”, por continuarem sendo meus melhores amigos.

Ao Raphael, por dar suporte extra na criação do nosso filho nos momentos em que precisei me dedicar de corpo e alma à pesquisa.

À minha mãe Cleusa e meus pais Willian e Orlando, pelo apoio constante, torcida e carinho.

Ao Felipe, amor e amigo querido, “que já viajaste tantas canções comigo, e ainda há tantas a viajar...”.

## RESUMO

PONS, Antonella dos Santos. Som em Devir: Por uma cartografia sensível da paisagem sonora urbana. 2017. 182f. [Dissertação de Mestrado]. Pelotas: PROGRAU|UFPEL.

Este estudo exploratório desvenda fenômenos sociais e urbanos emergentes em um plano menos visível: a paisagem sonora urbana. Aborda maneiras sensíveis de romper o paradigma visual no campo da arquitetura e do urbanismo, compreendendo o elemento sonoro a partir da diferença, entendida como “vazamentos” ou rupturas em sistemas hegemônicos existentes. A metodologia desenvolvida propõe o encontro corporal com a cidade como via de superação do adormecimento sensorial presente na vida urbana e nos processos tradicionais de planejamento. Além disso, foi adaptada de forma a estabelecer conexões entre urbanismo, arte e estudos contemporâneos do som, tendo a filosofia da diferença como campo mediador e produtor de resultados. No centro da discussão, a paisagem sonora urbana é abordada a partir de três amplitudes: a produção musical urbana, a experiência corporal na cidade e a produção de territórios sonoros micropolíticos, investigadas através de experimentos realizados na cidade de Pelotas, Rio Grande do Sul, e também em João Pessoa, Paraíba. Além dos experimentos, cada uma das amplitudes contém aproximações com artistas locais (de Pelotas) relacionados aos temas observados: um musicista, uma bailarina e um “pseudo-artista” criador de intervenções sonoras. Além de fornecer vias de reflexão e análise crítica da cidade a partir do som, suas produções localizadas às margens dos circuitos oficiais da música, da dança e da arte impulsionam entradas múltiplas e circunstanciais às temáticas investigadas. Realizando passeios sonoros com cada um deles, foram criados mundos possíveis, imaginados e fabulados, distribuídos em crônicas ao longo da pesquisa. A cartografia sensível entre corpo, cidade e paisagem sonora tem como resultado o mapeamento da potência de pensamento produzida sobre este plano invisível, desvendando tecidos não apreendidos em vistas superiores ou imagens de satélite, explorando novas táticas de apropriação do espaço urbano como vias alternativas aos processos tradicionais.

**Palavras-chave:** paisagem sonora urbana; cartografia sonora; cidade; som; contemporaneidade.

## ABSTRACT

PONS, Antonella dos Santos. Sound in Become: for a sensitive cartography of the urban soundscape. 2017. 182f. [Masters Dissertation]. Pelotas: PROGRAU|UFPEL.

This exploratory study unveils emerging social and urban phenomena on a less visible plane: the urban soundscape. It approaches sensitive ways of breaking the visual paradigm in the field of architecture and urbanism, understanding the sound element upon difference, comprehended as “leaks” or ruptures in existing hegemonic systems. The developed methodology proposes the embodied encounter with the city as a way to overcome the sensorial numbness present in urban life and traditional planning processes. Moreover, it has been adapted in order to establish connections between urbanism, art and contemporary sound studies, having the philosophy of difference as a mediating field and producer of results. At the center of the discussion, the urban soundscape is approached upon three amplitudes: the urban musical production, the embodied experience in the city and the production of micropolitical sound territories, investigated through experiments carried out in the city of Pelotas, Rio Grande do Sul, and João Pessoa, Paraíba. Besides the experiments, each of the amplitudes contains approximations with local artists (from Pelotas) related to the subjects observed: a musician, a dancer and a pseudo-artist who create sound interventions. In addition to providing ways for reflection and critical analysis of the city from sound, their productions located on the edges of official circuits of music, dance and art impel multiple and circumstantial inputs to the themes investigated. Performing soundwalks with each of them, possible worlds were created, imagines and fabled, assembled in chronic throughout the research. The sensitive cartography between body, city and urban soundscape results in the mapping of the power of thought produced upon this invisible plane, unraveling tissues not apprehended in superior views or satellite images, exploring new tactics of appropriation of the urban space as alternatives to traditional processes.

**Keywords:** *urban soundscape; sound cartography; city; sound; contemporaneity.*

## LISTA DE FIGURAS

Figura 00: Mapa dos Desassossegos.....	21
Figura 01: Mediação entre o indivíduo e o ambiente através do som. Fonte: modificado de TRUAX, 1984; WRIGHTSON, 2000.....	38
Figura 02: Estrutura Parte 1 - Modelo estrutural dinâmico de análise da Paisagem Sonora Fonte: ADAMS et al, 2008a.....	40
Figura 03: Explorações do Festival do Sesc. Fonte: Pessoal.....	73
Figura 04: Cortejo do Festival do Sesc. Fonte: Diário da Manhã de 17.01.2017.....	81
Figura 05: Grupo de Metais do Festival, antes da chuva. Janeiro de 2017. Fonte: Pessoal.....	83
Figura 06: Grupo de Metais do Festival, concerto sob a marquise. Janeiro de 2017. Fonte: Pessoal.....	84
Figura 07: Experimento no POP Center. Janeiro de 2017. Fonte: Pessoal.....	86
Figura 08: Festival das Cores, localização. Fonte: Pessoal.....	91
Figura 09: Festival das Cores. Julho de 2016. Fonte: Pessoal.....	93
Figura 10: Esquina da Rua XV de novembro com Rua Sete de Setembro durante o Grupo de Metais. Janeiro de 2017. Fonte: Pessoal.....	105
Figura 11. Passagem 1. Fonte: Pessoal.....	122
Figura 12. Coleção Passagem 1. Novembro de 2016. Fonte: Pessoal.....	122

Figura 13. Percurso do trem de João Pessoa a Cabedelo. Fonte: Pessoal.....	123
Figura 14: Passagens 2, 3 e 4 - caminhando sobre a linha do trem.....	127
Figura 15: Coleção Passagens 2 a 4. Novembro de 2016. Fonte: Pessoal.....	129
Figura 16: Território da casa, Loteamento Umuharama. Fonte: Pessoal.....	134
Figura 17 (Esq.): Re-Ação Pública III, Pelotas, 2005. Fonte: Internet. Disponível em: <a href="https://www.facebook.com/grupocdm">https://www.facebook.com/grupocdm</a> .....	152
Figura 18 (Dir.): Re-Ação Pública XI no evento Paralelo 31, Pelotas, 2012. Fonte: Internet. Disponível em: <a href="https://www.facebook.com/grupocdm">https://www.facebook.com/grupocdm</a> .....	152
Figura 19: Serginho e a Vassoura, na Praça Coronel Pedro Osório. Fonte: Gustavo Batista.....	160

### **LISTA DE ÁUDIOS**

Passeio com um Musicista.....	102
Passeio com uma Bailarina.....	140
Passeio com um Pseudoartista.....	154

### **LISTA DE TABELAS**

Tabela 01: Conceitos relativos aos estudos sonoros aproximados pela pesquisa.....	44
Tabela 02: Características do desenho urbano que podem estimular encontros musicais.....	107
Tabela 03: Relações entre morfologia/desenho urbano e paisagem sonora.....	167

## SUMÁRIO

<b>Iniciando a jornada</b> .....	16
<b>1. Primeiros Passos</b> .....	26
1.1 Arquitetura e urbanismo: percepto sensorial e correntes fenomenológicas .....	28
1.2 Relações entre arquitetura sensorial e espetáculo .....	32
1.3 Intervalo .....	34
<b>2. Portas Entreabertas</b> .....	35
2.1 Passeio pelas principais abordagens sobre o som no ambiente urbano .....	37
2.1.1 Ecologia Acústica e o Projeto Paisagem Sonora Mundial ( <i>World Soundscape Project</i> ) .....	37
2.1.2 Projeto Paisagens Sonoras Positivas ( <i>Positive Soundscapes Project</i> ).....	41
2.1.3 Outras abordagens importantes.....	43
<b>3. Metodologia</b> .....	46
3.1 Reflexões acerca do método .....	49
3.2 O método da cartografia.....	51
3.3 Percursos, caminhadas e errâncias: práticas críticas, estéticas e artísticas .....	59
3.3.1 Passeios sonoros .....	63
3.4 Movimentos para produção de dados e mapeamento de resultados .....	65
3.5 Da transurbância aos passeios sonoros: o conceito de sonurbância .....	67
<b>4. Música na Rua</b> .....	67
4.1 O encontro musical urbano: em direção ao devir menor .....	26

4.2 Experimento: a vida e a arte do encontro .....	73
4.2.1 Música para quem? Um olhar sobre o contexto .....	74
4.2.2 A desterritorialização da música clássica.....	78
4.2.3 Entre marchas e metais .....	81
4.2.4 Experimento POP Center .....	85
4.2.5 Música na rua, democracia ou instrumentalização? .....	88
4.3 Experimento: As cores de julho .....	91
4.4 Aproximações com um musicista .....	95
<b>Passeio com um musicista .....</b>	<b>100</b>
4.5 Música na rua: pistas para um urbanista.....	104
<b>5. E o Corpo? .....</b>	<b>111</b>
5.1. Experiência e infância: sobre o devir-criança .....	114
5.2 Experimento: sons de um percurso nômade.....	116
5.2.1 A Cidade pelo Averso .....	118
5.3 Aproximações com uma bailarina .....	133
<b>Passeio com uma bailarina .....</b>	<b>139</b>
5.4 Nomadismo e experiência .....	26
<b>6. Som e Micropolítica .....</b>	<b>145</b>
6.1 O devir-revolucionário .....	26
6.2 Aproximações com um pseudo-artista .....	148
<b>Passeio com um pseudo-artista.....</b>	<b>153</b>

6.3 Experimento: Varrendo para fora do tapete .....	26
6.4 Espaços lisos: o lugar praticado .....	161
<b>7. Considerações e Próximos Caminhos .....</b>	<b>163</b>
7.1 O Mapa.....	165
7.2 Morfologia e Cotidiano .....	166
7.3 A Paisagem .....	169
<i>Devir-outra-urbanista</i> .....	170
<b>Referências.....</b>	<b>173</b>

**Dissertação para ser lida, sentida e *ouvida*.**

Acesse o material audiovisual através dos QR CODE disponíveis ao longo do volume. Use seu celular ou tablet.

Faça um teste aqui



<http://antonellapons.wixsite.com/somemdevir>

Recomendamos o uso de **fones de ouvido**.

Baixe o aplicativo QR READER



## Iniciando a jornada

Na Arquitetura e no Urbanismo os processos de leitura, diagnóstico e planejamento urbano têm sido frequentemente mantidos presos às metodologias visuais de análise espacial, herança contundente do racionalismo moderno ocidental. Apesar de fortemente negligenciada pelos estudos urbanos, a escuta, como sentido associado à percepção espaço-temporal, tem contribuição fundamental sobre a relação humana com o território e a produção do espaço. Por outro lado, o ambiente sonoro confrontado na cidade, composto por milhares de sons e fontes heterogêneos, oferece informações relevantes sobre as condições sociais que os produzem, e pode ser um fator revelador do espaço e época em que vivemos – a contemporaneidade.

Conforme a concepção posta por Agamben (2009), a contemporaneidade não se restringe ao tempo histórico, mas ao *ser* contemporâneo, ou seja, uma relação com o próprio tempo definida pela capacidade de observar o presente a partir de uma distância segura e suficiente, a qual possa descortinar não apenas suas *luzes*, o que está dado, imposto, mas também o *escuro*, o que no tempo presente permanece dissimulado e arcaico.

Para além da preferência ocidental pelo sentido da visão, o adormecimento de nossas capacidades sensoriais é um mecanismo de enfrentamento dos intensos e constantes estímulos sensoriais vivenciados na cidade contemporânea, o qual Simmel (1973) denominou atitude *blasé*. No entanto, a cidade deve ser experimentada por todos os sentidos, percorrida, caminhada, tocada, ouvida, sentida. O corpo integra esta experiência multissensorial que está em constante interação com o meio ambiente como único meio de acesso a ele (PALLASMAA, 2011). Através das sensações, que ressoam em nossos corpos por meio dos sentidos, somos levados a uma possível compreensão das relações entre corpo, paisagem sonora e ambiente urbano.

Do ponto de vista do planejamento urbano, a vivência e a experiência corporal no espaço da cidade passaram a ter papéis coadjuvantes quando a crescente expansão urbana (no decorrer da revolução industrial) exigiu que a cidade, até então construída com base em séculos de experiência, passasse a ser desenvolvida por planejadores teóricos, urbanistas – especialmente após o movimento moderno, no início do século XX (GEHL, 2013). Em contrapartida, o processo globalizado de pacificação dos espaços públicos, utilizado como equipamento base da necessidade capitalista de modelar tudo o que rodeia sua sociedade, está inserido em um processo social urbano mais abrangente, a espetacularização das cidades, onde a imagem media as relações sociais e “o espetáculo apresenta-se como algo grandioso, positivo, indiscutível e inacessível (...)” (DEBORD, 2003, p. 17). O bem-estar humano é arrastado por poderosas forças sociais que contribuem com a manutenção do contínuo movimento de lucro e investimento, imprescindível ao modo de produção capitalista, sustentando o mercado imobiliário como um importante estabilizador da economia mundial (HARVEY, 2009).

A atualidade da teoria do espetáculo desenvolvida por Guy Debord (1997) contribui para a análise dos fenômenos sonoros contemporâneos que este estudo se propõe a realizar, sobretudo no que se refere às lógicas (de dominação) atuantes na paisagem sonora urbana. Uma vez que o empobrecimento e a fragmentação da vida cotidiana em elementos cada vez mais separados são reconstituídos através da acumulação de espetáculos, “o espetáculo consiste na recomposição, no plano da *imagem*, dos aspectos separados. Tudo o que falta à vida acha-se no conjunto de representações independentes que é o espetáculo” (JAPPE, 2008, p. 17, grifo da autora). Como estágio máximo da abstração, o espetáculo manipula, acima de tudo, o sentido da visão, que é também o da separação. As representações nascem da prática social coletiva, mas comportam-se como seres independentes e comunicam-se sob a forma de monólogo (DEBORD, 1997; JAPPE, 2008).

A compreensão e análise das sonoridades nos espaços urbanos permite relacionar expressões das forças sociais dominantes e seus respectivos escapes. As mudanças tecnológicas afetaram drasticamente a paisagem sonora urbana, e o aumento dos níveis sonoros acompanha e consolida o crescimento e o progresso da indústria. Entretanto, ao passo que um grande número de pessoas vive confortavelmente imersa e absorta na rotina capitalista espetacular, o ambiente acústico é o campo onde notadamente a influência do sistema perturba. Os sons produzidos pelo cotidiano capitalista – em destaque os dos sistemas de transporte – são muitas vezes considerados ruídos, maus, e devem ser reduzidos. Para esses ruídos a noção de progresso anda na direção oposta, dada a abordagem negativa que os métodos racionais de estudos do som atribuem a eles.

Por outro lado, assim como o tecido urbano, a sonoridade urbana é uma composição dialética, pois corresponde à expressão sônica de fenômenos sociais fragmentados, heterogêneos (não obstante as tentativas de homogeneização) e contingentes, os quais compõem os espaços contemporâneos, especialmente nas cidades latino-americanas. Por isso, na corrente contrária às forças dominadoras do ambiente sonoro urbano, existem escapes que manifestam outras nuances da cidade, menos homogêneas, fugidias aos ouvidos menos atentos; são sons *menores* que não reproduzem códigos estabelecidos, pois se originam em um devir-menor, imanentes aos processos de desterritorialização<sup>1</sup>.

A despeito da crítica realizada pela teoria política à ontologia de Deleuze e Guattari (ZIZEK, 2008; GARO, 2008) – em virtude de supostas fragilidades e inconsistências – lançamos mão de seus fundamentos pela necessidade de nos aproximar de fenômenos não categorizáveis ou classificáveis. Não identificamos uma base transcendental estável na composição da paisagem sonora, senão relações em constantes processos de devir.

---

<sup>1</sup> O significado de desterritorialização, deixar o território, só é compreendido se associado aos elementos território, terra e reterritorialização, componentes cujo conjunto forma o conceito de Ritornelo, criado por Deleuze e Guattari (ZOURABICHVILI, 2004), abordado no capítulo 3, Metodologia.

Como meio de compreender processos de subjetivação – criação coletiva da realidade – os quais envolvem aspectos políticos, sociais e culturais da paisagem sonora urbana, nos apoiamos na cartografia sentimental pensada por Suely Rolnik (2014), a qual estimula a vulnerabilidade do corpo e das emoções, uma vez constrangidos pelos processos capitalistas de espetacularização, de instrumentalização da cultura, entre outros. Entre a capacidade de se deixar afetar pelas sensações corporais e a possibilidade de criar novas formas de representação da realidade, encontra-se a potência de criação e pensamento. Assim, a partir da cartografia *sensível* da paisagem sonora urbana, nos voltamos para práticas minoritárias e moleculares, táticas de resistência, em geral silenciadas pelas camadas hegemônicas fetichistas, compreendendo o elemento sonoro por meio da diferença<sup>2</sup>, entendida como vazamentos ou rupturas em sistemas dominantes existentes.

De certa forma, o caminho de Deleuze e Guattari é o caminho do meio, da linha de fuga, já que desloca o papel central da contradição como está posto na dialética marxista. Sob esse aspecto, procuramos expor algumas ambiguidades enfrentadas ao longo do trabalho, visto que, embora pensando a diferença por ela mesma, não nos encontramos estanques à teoria política e às contradições dialéticas, considerando a coerência e os inúmeros desdobramentos das análises marxistas direcionados à produção do espaço urbano.

Apesar de escondê-lo por trás da tentativa de organização metodológica e científica, a cartografia sensível realizada por este trabalho é composta pelos mesmos planos os quais constituem a cidade e seu ambiente sonoro: o plano da organização, molar, o plano dos escapes, molecular, e as linhas de desterritorialização, ou seja, linhas de fuga as quais nos encaminham aos devires minoritários e à conseqüente formação de novos territórios,

---

<sup>2</sup> Relativa à filosofia da diferença originada nos escritos de Nietzsche, que considerados coletivamente, “ajudaram a moldar o discurso pós-moderno diretamente, como no caso de Heidegger, Derrida, Foucault, Lyotard, Paul de Man, Gilles Deleuze e Félix Guattari” (PETERS, 2000, p. 51).

novas formas de ser e agir no mundo. Reconhecemos na cartografia uma alternativa confiável em direção à ruptura de paradigmas visuais impostos, mesmo que os devires-minoritários resultem, afinal, em micro-rupturas, ou seja, não venham a produzir novos modelos em substituição dos anteriores.

O diálogo entre urbanismo e som é abordado por meio de três amplitudes: a produção musical urbana; a experiência corporal na cidade pelo som; a produção de territórios sonoros micropolíticos; investigadas através de experimentos realizados na cidade de Pelotas, Rio Grande do Sul e também em João Pessoa, Paraíba. Além dos experimentos e experimentações, cada uma das amplitudes contém aproximações com artistas locais (de Pelotas) relacionados aos temas observados: um musicista, uma bailarina e um “pseudo-artista” criador de intervenções sonoras. Para além de fornecer vias de reflexão e análise crítica da cidade a partir do som, suas produções localizadas às margens dos circuitos oficiais da música, da dança e da arte impulsionam entradas múltiplas e circunstanciais às temáticas pesquisadas. Mediante a realização de passeios sonoros com cada um dos artistas, foram criados mundos possíveis, imaginados e fabulados, agenciados em crônicas distribuídas ao longo da pesquisa.

No decorrer dos estudos práticos são produzidas explorações, observações, experimentações artísticas e sônico-musicais e narrativas literárias, as quais buscam cartografar a cidade por meio de *perceptos* sensoriais e *affectos* sonoros, presentes em blocos de sensações. Existe uma relação íntima entre a noção de sensação e as noções de força, percepto e affecto. Segundo Deleuze e Guattari (1992), as sensações, assim como os perceptos, não são percepções que remetem a um objeto, mas capturam forças. Força, por outro lado, é a instância que deflagra a sensação. Affecto, por sua vez, é o devir, a zona de indeterminação onde sensações ressoam e transbordam dos corpos que se encontram.

Dessa forma, esta pesquisa tem como principal objetivo **explorar táticas de apropriação sensível da paisagem sonora urbana abordando o elemento sonoro como potência de devir**, ou seja, de transformação, construindo vias alternativas de mapeamento das potências de pensamento produzidas sobre este plano invisível, desvendando tecidos não apreendidos em vistas superiores ou imagens de satélite.

Entre os objetivos específicos estão: revisar a literatura relativa aos estudos contemporâneos do som e da paisagem sonora urbana; acompanhar eventos de música, arte, política e outras intervenções relacionadas às sonoridades urbanas; examinar aspectos sensíveis, relevantes e orientadores do som no espaço público; realizar passeios sonoros com artistas locais e agenciar seus resultados com conceitos da filosofia da diferença. Como resultado, pretende-se produzir narrativas que despertem a atenção do profissional arquiteto-urbanista para a importância e relevância do encontro sensível com a paisagem sonora urbana nos processos de leitura, diagnóstico, projeto e planejamento da cidade, expondo algumas possibilidades metodológicas.

Salientamos a *exploração de táticas* como divergentes da produção de estratégias. Conforme posto por Michel de Certeau (1998), estratégias estão ligadas a aplicação de modelos hegemônicos, enquanto táticas são atividades determinadas pela ausência de poder e consequente maleabilidade. Estão mais próximas de atividades de resistência e subversão, caracterizadas pela improvisação e, portanto, adaptáveis em relação aos contextos de aplicação. De forma alguma se mantêm fixas, encontram-se abertas a modificações e reinvenções, por isso, mostram-se adequadas aos dispositivos metodológicos aqui utilizados.

Da necessidade de observar tópicos múltiplos de forma não profunda ou especializada, mas amplamente superficial, conectando-os através de agenciamentos, iniciamos o primeiro capítulo, “Primeiros Passos”, explorando a crítica realizada no campo da arquitetura e do urbanismo em relação aos fundamentos racionais apoiados na

organização e estética visual em detrimento da sensibilidade corporal humana, expondo dificuldades enfrentadas e caminhos escolhidos pelo campo para associar o corpo sensível aos seus discursos. Reconhecemos na produção do espaço como “lugar” – mercadoria subjugada ao valor de troca – a desconexão entre o sentido fenomenológico do habitat, experiência anterior ao pensamento, e a urbanização corrente.

O segundo capítulo, “Portas Entreabertas”, trata da busca por trabalhos realizados, ou entradas que abordem o tema do som no espaço urbano sob uma perspectiva não exclusivamente física ou matemática (acústica). Por meio da análise crítica destes estudos, manuseamos ao longo da pesquisa conceitos como paisagem sonora (SCHAFER, 2011), escuta nômade (SANTOS, 2002) e territórios sonoros (OBICI, 2006).

No terceiro capítulo, mostramos a reflexão e tentativa de costura metodológica adequada para realizar a pesquisa compreendendo a paisagem sonora urbana sob seus aspectos sensíveis, sociais e políticos. Com base no Método da Cartografia, proposto por Deleuze e Guattari (1992), procuramos vincular conceitos filosóficos a aplicações que pudessem oferecer suporte aos estudos da cidade a partir do som, tendo o “devir” como centro das articulações. Além disso, desenvolvemos algumas experimentações baseadas nas práticas de errâncias urbanas e passeios sonoros, de forma a adaptar e improvisar procedimentos no decurso dos temas estudados.

Em seguida, são apresentadas experimentações sonoras realizadas nos contextos das cidades de Pelotas e João Pessoa. No capítulo 4, “Música na Rua”, exploramos maneiras pelas quais a prática da música na rua pode ser empregada como estratégia de homogeneização ou tática de resistência, tendo como pano de fundo a cidade de Pelotas. Para tanto, foram observados o Festival das Cores, em 2016, e a sétima edição do Festival Internacional Sesc de Música, em 2017. Em conjunto com um musicista urbano, foram discutidos aspectos afetivos da paisagem sonora de Pelotas e ainda realizado um passeio sonoro.

No quinto capítulo “E o corpo?”, investigamos a importância da *experiência* em relação às sensações e percepções e sua conexão com a produção do pensamento. Embora diante de um tema complexo, desenvolvemos no âmbito da pesquisa um experimento denominado *sonurbância*, realizado na cidade de João Pessoa, durante o Seminário Internacional Urbicentros 5, o qual intervém e cria paisagens sonoras em espaços urbanos intersticiais, ao passo que procura identificar sob quais aspectos a estrutura e as dinâmicas da cidade contemporânea se conectam ou se fragmentam. Em conjunto com uma bailarina, examinamos relações entre som, cidade e movimento, além de um passeio sonoro atravessando camadas distintas da morfologia urbana de Pelotas.

No sexto capítulo, “Som e Micropolítica”, observamos o uso do elemento sonoro como prática política molecular, buscando por interferências criativas não condicionadas às imposições da organização espetacular. Realizamos um passeio sonoro com um *pseudo-artista*, integrante do Centro de Desintoxicação Midiática, grupo criador de intervenções sonoras urbanas, além de discutir outras questões emergentes sobre o tema. Exploramos o trabalho do artista pelotense Serginho da Vassoura, músico e artista urbano conhecido por sua crítica ao cotidiano e aos valores tradicionais da cidade de Pelotas, especialmente no que diz respeito à arte e à cultura.

Por fim, no último capítulo são expostas algumas considerações relacionadas ao percurso da investigação e seus desdobramentos. Embora não haja conclusões finais rígidas, procuramos compreender o alcance da pesquisa, das saídas encontradas, bem como suas lacunas, abrindo caminhos para novos estudos interessados em desenvolver pesquisas sobre o som urbano ou provocar rupturas no âmbito da hierarquia visual e outros paradigmas tradicionais dominantes no campo da arquitetura e do urbanismo.

# mapa dos desassossegos

JOÃO PESSOA

ESTAÇÃO JOÃO PESSOA

linha férrea

Rio Paraíba

ESTAÇÃO JACARÉ CABEDELÔ

*devir-criança-errante*

PELOTAS

CASA DA BAILARINA

FESTIVAL SESC DE MÚSICA

POP CENTER experimento

GRUPO DE METAIS

CORTEJO

PASSEIO COM UMA BAILARINA

*devir-menor*

*Passeios*

*Afectos*

*Música para quem?*

*Perceptos*

*Experiência*

*devir-revolucionário*

PASSEIO COM UM PSEUDO-ARTISTA

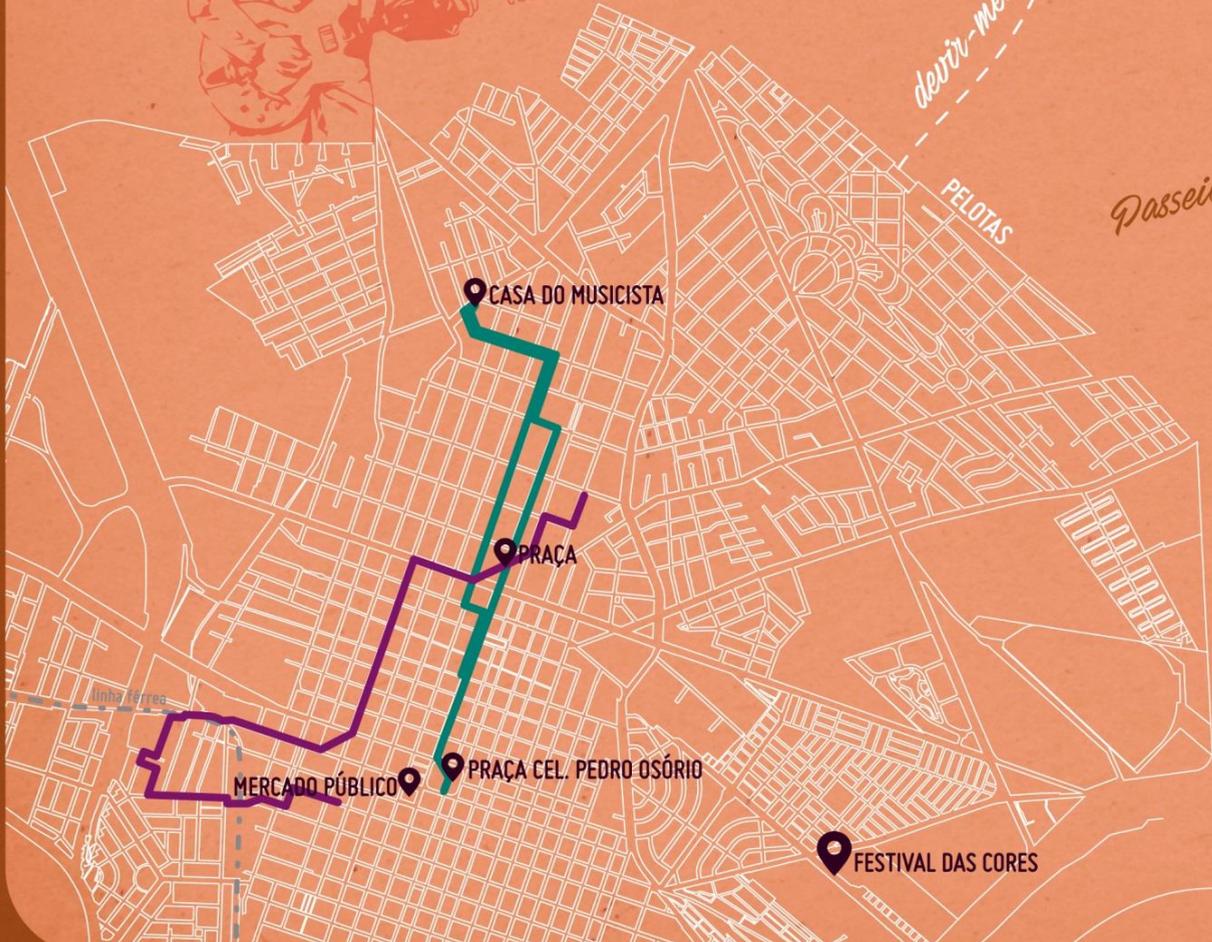
*Quando você vai se despir de suas ideias?*



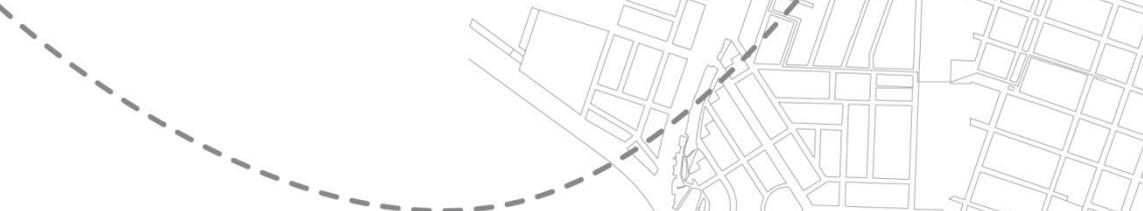
DEVIR-OUTRA-URBANISTA...



PASSEIO COM UM MUSICISTA



# 1. PRIMEIROS PASSOS



Nessa parte de Nova Orleans, na realidade, sempre se está próximo de uma esquina e sempre se ouve, algumas portas mais abaixo, na rua, o som de estanho de um piano que está sendo tocado com a apaixonada fluência de dedos escuros. Esse piano tocando blues expressa o espírito da vida que se leva nesse lugar.

(WILLIAMS, 1980, p. 28)

## 1.1 Arquitetura e urbanismo: percepto sensorial e correntes fenomenológicas

A crítica contemporânea à preferência pelo sentido da visão na cultura ocidental e, particularmente, ao exaustivo uso de imagens nos processos de projeto conduz à importância da experiência sensorial para a arquitetura e urbanismo. A vivência humana e nossa percepção do mundo dependem de um encontro corporal com as situações, potencializado pela provocação de todos os sentidos, simultaneamente (PALLASMAA, 2011). Este encontro não é separável em partes ou experiências não relacionáveis entre si, e a intensidade dos laços e sentimentos que dele emergem está vinculada ao arranjo das qualidades sensoriais despertadas nos espaços que confrontamos.

Juhani Pallasmaa, em seu ensaio *An architecture of the seven senses* (2006), explica como os espaços físicos são experimentados a partir de sete sentidos: audição, visão, olfato, tato, paladar, músculos e esqueleto. Os olhos convidam e suscitam sensações musculares, táteis e orais, reveladas pela arquitetura através de materiais, cores e detalhes que evocam emoções multissensoriais. A audição e olfato são os sentidos relacionados à intimidade, memória e imaginação. Além disso, a verdade contida em materiais naturais como pedra, tijolo e madeira, incorpora a dimensão do tempo e o processo de envelhecimento na construção do habitat, o que aprofunda a relação existencial entre homem e arquitetura, uma vez que o insere no *continuum* da existência.

Posso não lembrar a aparência da porta de entrada para a casa de fazenda do meu avô na minha infância, mas lembro-me da resistência de seu peso, da pátina superficial da madeira marcada por meio século de uso, e lembro-me especialmente do perfume da casa que batia no meu rosto como uma parede invisível atrás da porta (PALLASMAA, 2006, p. 32, tradução da autora).

Dessa maneira, o arquiteto empenha-se em produzir arquitetura e espaços físicos sob a forma de *perceptos* sensoriais. Deleuze e Guattari chamam de *percepto* a transformação

de um grande complexo de sensações e percepções cuja consistência passa a ser independente de quem o sentiu. Está relacionado com a potência de despertar em outros esta complexidade perceptiva, como o faz uma pintura ou uma passagem literária.

O objetivo da arte, com os meios do material, é arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar o afecto das afecções, como passagem de um estado a um outro. Extrair um bloco de sensações. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 217)

Quando o arquiteto-artista exprime através dos materiais e configuração de sua obra esse conjunto de sensações capaz de *afectar* corpos que os encontram, está dando consistência a *perceptos* sensoriais, os quais se tornam completamente livres de quem os experimentou primeiramente. O conjunto de perceptos e afectos formam *blocos de sensações*, uma espessura contida na obra de arte a qual vale por si mesma, é atemporal, dialoga com o passado perspectivando o futuro (DELEUZE; GUATTARI, 1992). Assim, através do diálogo entre o modelo precedente – paradigma – e o novo – ruptura, a arte tem um compromisso com a diferença, tornando-se independente do indivíduo que a materializou.

A negligência com os sentidos, o corpo e a memória, esteve massivamente presente no vocabulário modernista, movimento o qual, a partir da ruptura com os padrões arquitetônicos do século XIX, enfatizou a arte da visão e o intelecto, desabrigando em grande parte a percepção, os sentidos e os valores populares, notadamente no que se refere às correntes racionalistas de produção e arranjo do espaço urbano lideradas por Le Corbusier. Por outro lado, a complexificação pós-moderna da organização do espaço levou a uma crise onde categorias espaciais dominam categorias temporais, permanecendo nossos hábitos perceptuais incapazes de acompanhar esses novos *hiperespaços* (HARVEY, 2014).

Nessa direção, a crise é enfrentada pelos fundamentos racionais apoiados na funcionalidade e estética visual. É através das correntes fenomenológicas que a investigação arquitetônica retorna ao enraizamento humano sensível e originário no espaço/tempo do mundo, no qual o habitar compreende experiência existencial anterior ao pensamento, cujo sentido é apreendido de forma não conceitual, mas trata de uma dimensão fundamental da existência (FURTADO, 2005). Para Henry Lefebvre, a experiência do habitar foi frequentemente substituída pela investigação acerca do lugar da habitação (LEFEBVRE, 1978); economistas e planejadores condicionam o habitat ao espaço construído definido quantitativamente pela área ocupada e geometria, enquanto a crescente urbanização rarefaz a espacialidade como esquematização do ambiente circundante a partir da atitude do corpo em relação ao mundo.

Para as atuais correntes fenomenológicas da arquitetura, onde se encontram Juhani Pallasmaa, Steven Holl, Christian Norberg-Schulz, entre tantos outros, a fenomenologia significa a compreensão das relações entre corpo e espaço a partir de sua *facticidade*, ou seja, do habitar enquanto prática corporal humana. Entender a habitação de um espaço como um fenômeno é significativo para a compreensão das relações e influência da arquitetura sobre nossa percepção espacial. Em decorrência disso, os estudos que conectam arquitetura e sentidos, ou relacionam corpo multissensorial e lugar ou espaço construído, apoiam-se em superfície nas teorias fenomenológicas.

Sob outra perspectiva, a fenomenologia de Husserl e Merleau Ponty é criticada na contemporaneidade por tratar do estudo das essências dos fenômenos, “essência da percepção”, “essência da consciência”, e assim por diante, o que remete ao pensamento árvore, cujas raízes-essências não abrangem a multiplicidade e os atravessamentos implícitos em tais fenômenos. Dada a impossibilidade de definir essências para a complexidade da percepção corporal na contemporaneidade, principalmente para a

percepção auditiva, a aproximação à fenomenologia se dá em função da crítica à exclusão da experiência sensorial no que tange a arquitetura e o urbanismo.

Assim, ao passo que Merleau Ponty faz uma crítica à hegemonia da visão considerando a percepção como uma atitude corporal absoluta, não separável em sentidos específicos, para Pallasmaa (1999), a desqualificação do diálogo corporal com as cidades e a arquitetura desestabiliza o sistema sensorial humano, e provoca o aumento da alienação e da solidão próprias do mundo tecnológico atual. Na cidade, as divisas habituais do espaço e do tempo foram transformadas pelas comunicações contemporâneas, produzindo tanto um novo internacionalismo como fortes diferenciações internas, as quais foram transformadoras para cidades e sociedades antes baseadas no lugar, na função e no interesse social (HARVEY, 2014).

Na contemporaneidade, os aparatos da vida cotidiana, inclusive as grandes obras arquitetônicas planejadas para a visão, detêm nossa atenção desviando-nos de experiências sensoriais complexas, posicionando-nos diante de dispositivos que nos direcionam a dissimuladas exigências econômicas, em prejuízo de uma consciência sensibilizada aos prazeres físicos e emocionais de nossas percepções (HOLL, 2006). Os meios tecnológicos de comunicação em massa satisfazem aos anseios mais urgentes, enquanto somos convertidos em receptores inertes de informações vazias capazes de enfraquecer a potência de nossa existência.

Essas relações colonizadas pelas lógicas ligadas ao trabalho cotidiano, ao consumo e à produção de coisas, forçosamente embaraçam as noções de necessidade e desejo: embora existam necessidades funcionalizáveis e, portanto classificáveis de acordo com imperativos econômicos, normativos e sociais, os desejos humanos sensíveis e profundos, aqueles que antecipam imaginariamente sua satisfação, recobram fundamentalmente o sentido fenomenológico do habitar (FURTADO, 2005).

## 1.2 Relações entre arquitetura sensorial e espetáculo

A arquitetura tem se tornado a arte da imagem impressa pelo olho apressado da câmera - “em vez de experimentar nosso estar no mundo, permanecemos do lado de fora como espectadores de imagens projetadas na superfície da retina” (PALLASMAA, 2006, p. 29, tradução da autora). Articulando com a tese de Debord, na qual a sociedade foi tomada pela teatralidade e representação, onde a aparência da mercadoria é mais importante que o seu valor de uso, pois é o que atrai a contemplação e mantém o espetáculo em curso, essa inferência sustenta a compreensão da arquitetura como mercadoria engenhosamente subjugada ao valor de troca, impregnada pelo fetichismo característico e pela alienação do sensível, que permanece encoberto e domesticado sob as camadas do ver (DEBORD, 1997).

O espaço habitado, em seu sentido fenomenológico, surge como espécie de ancoragem da existência no horizonte do mundo, assim como a distinção entre figura e fundo é percebida pela fixação da figura que aparece como um relevo em relação ao fundo. Logo, não deveria a arquitetura corresponder à espacialização das formas originárias de estar no mundo?

Na produção capitalista espetacular, dominada pelas categorias do ver, os espaços são unificados e banalizados, a autonomia e as individualidades dissolvidas, na medida em que o tempo cronológico é desassociado em virtude de um tempo virtual onde somos desvinculados de nossa própria história e origens (DEBORD, 1997). Entretanto, nosso encontro com o mundo e nossa percepção existencial se dá quando deixamos de ser meros espectadores visuais e passamos a pertencer e existir de maneira indissolúvel. Sob este aspecto, nossa existência é sustentada pela função atemporal da arquitetura, a qual possibilita-nos perceber a dialética das condições humanas de permanência e mudança, através de metáforas inconscientes entre corpo e ambiente (PALASMAA, 1999). A

arquitetura e a arte mediam a relação entre homem e natureza, reconstruindo a interioridade humana, tornando o ambiente exterior uma extensão desta realidade interna.

A complexidade de sensações que a cidade contemporânea evoca origina-se na combinação de elementos absolutamente contraditórios: uma paisagem física complexa perpassada por inovações culturais, além de conflitos de ordem social e insatisfação política. Esta heterogeneidade toma forma acentuada nas cidades latino-americanas, impulsionada por profundas desigualdades sociais. Por outro lado, os espaços e a cidade são experimentados enquanto o corpo se move, vê, cheira, toca, ouve, degusta, através de seu esqueleto e músculo (HOWES, 2003).

Enquanto a visão exterioriza, a audição interioriza; os ouvidos apontam para o interior do corpo e não possuem dispositivos físicos naturais para apartar a comunicação do exterior para o interior. Os olhos podem ser fechados, mas para proteger o corpo de informações sonoras malquistas há somente um engendrado mecanismo psicológico capaz de concentrar a atenção em sons desejáveis (SCHAFER, 2011). Nas cidades caóticas, no entanto, repetidamente não é possível acionar este sistema, os sons ultrapassam barreiras físicas, invadem o corpo e a consciência sem que exista o poder de controlar quaisquer respostas perceptivas. A tentativa de moldar a cidade aos nossos *afectos* é frustrada no momento em que os sons afetam tudo o tempo todo, e essa resistência inflige que sejamos constantemente moldados por influências hegemônicas externas à medida que tentamos impor nossas próprias formas pessoais.

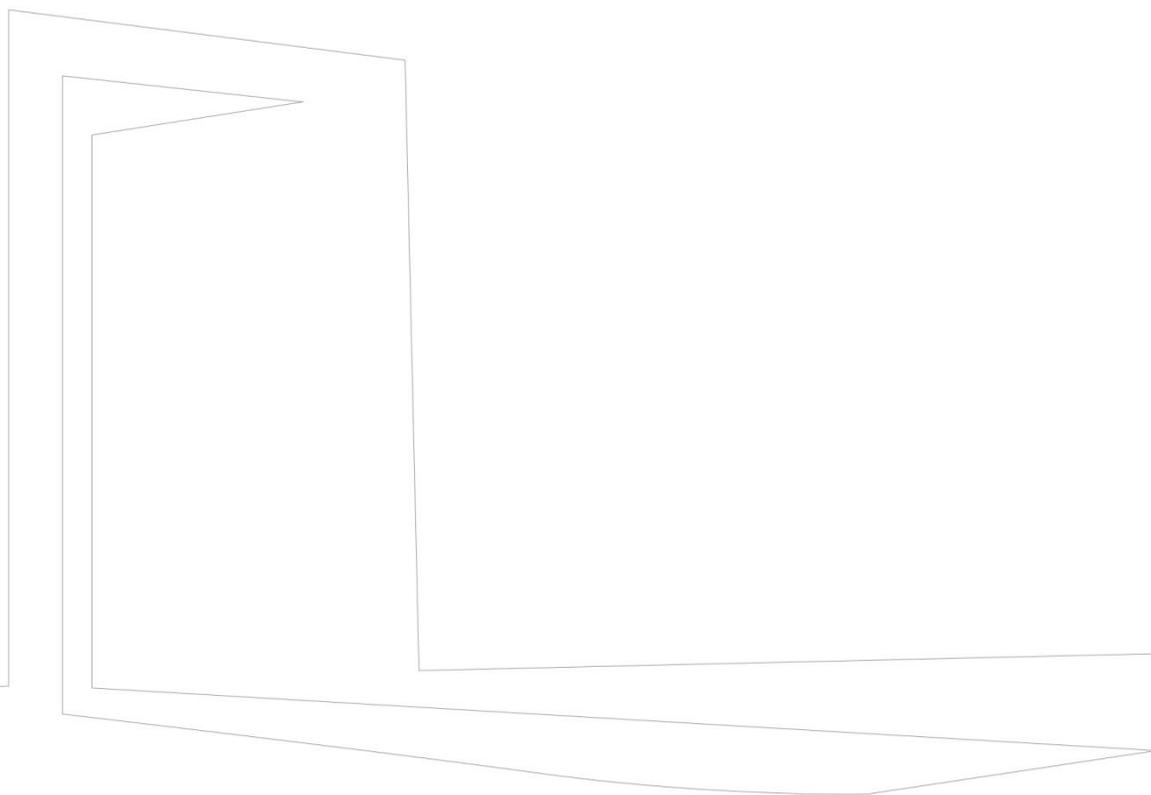
Frequências sonoras baixas (sons graves) provocam vibrações corporais; neste momento a audição se encontra com o tato, ou o sentido da localização no tempo-espaço se funde com o sentido da intimidade, provocando sensações de estranhamento. O espaço construído se comunica diretamente com o usuário quando ecoa ou reverbera os sons produzidos por quem passa por ele.

Sentimos e vivemos os lugares de acordo com um arranjo de provocações sensoriais que despertam camadas e combinações de diferentes sentidos. Através dos sons percebemos intimidade, monumentalidade, rejeição ou proteção, medimos os espaços, calculamos distâncias, compreendemos o silêncio, a solidão e a imanência, e por eles nos posicionamos no espaço-tempo do mundo.

### **1.3 Intervalo**

Até aqui, foram observadas e experimentadas ideias que fundamentam a importância da compreensão do corpo sensível, sensorial, para a arquitetura e o urbanismo. Assim, este trabalho não trata puramente da hostilização dos outros sentidos e consequente priorização da escuta, mas sim da compreensão de sua participação no diálogo corporal com os espaços da cidade. Por aproximarem as noções de lugares físicos, geográficos, da percepção e sensibilidade humana, os estudos sensoriais estabelecem uma ligação entre o campo da arquitetura e do urbanismo com a investigação da paisagem sonora urbana. No próximo capítulo serão apresentadas portas entreabertas, que significam a revisão e análise de estudos sonoros anteriores que tiveram grau de influência sobre a presente pesquisa.

## 2. PORTAS ENTREABERTAS



Certos aspectos de sons têm uma alma-alada e rápida, mas suscetíveis de psicologia e sociologia. Porque bom é que os ignorantes o saibam — as sociedades existem dentro das cores, dos sons, das frases e há regimes e revoluções, reinados [?], políticas e (...) no conjunto instrumental das sinfonias, no todo orgânico das novelas, nos metros quadrados de um quadro complexo, onde gozem, sofram, e misturem as atitudes coloridas de guerreiros, de amorosos ou de simbólicos.

(PESSOA, 1982, p. 347)

## **2.1 Passeio pelas principais abordagens sobre o som no ambiente urbano**

Ainda hoje, grande parte dos estudos científicos que relacionam o som com a paisagem urbana trata da redução dos níveis de ruído ambiental, ou seja, do controle da poluição sonora urbana. Michele Hilmes declarou, em 2005, que os estudos do som tendem a permanecer em segundo plano como um “campo emergente”, subjugado à primazia visual na medida em que está associado à emoção e subjetividade, enquanto a ação principal ocorre em outras disciplinas ligadas à racionalidade e objetividade da visão (HILMES, 2005). No entanto, é crescente o número de autores cujos estudos são chave para aprofundar a compreensão do impacto da paisagem sonora na produção de espaço e relação sensível entre corpo e cidade. Em vista disso, uma tentativa de revisão desses autores e investigações sonoras as quais fogem à temática das disciplinas acústicas tradicionais é realizada a seguir, abordando relações entre som, espaço e sociedade, conforme sua relevância ao presente estudo.

### **2.1.1 Ecologia Acústica e o Projeto Paisagem Sonora Mundial (*World Soundscape Project*)**

Os estudos da Ecologia Acústica iniciaram no final dos anos 60 na Simon Fraser University, Canadá. Antes disso, os estudos do som aproximavam-se da análise de estruturas linguísticas ou musicais, ou de medições quantitativas dos níveis de ruído. Seu criador, R. Murray Schafer – músico, compositor e professor pela SFU – sustentava que devemos ouvir o ambiente acústico como a uma composição musical, da qual somos simultaneamente coautores, executores e público. Sob esta ótica, a poluição sonora acontece porque o homem não ouve minuciosamente e passa a ignorar ruídos que não lhe são agradáveis, o que caracteriza uma abordagem negativa. O termo paisagem sonora (*soundscape*, concebido em analogia a *landscape*, palavra correspondente à paisagem, em inglês) foi criado para definir o seu campo de estudo: qualquer campo de estudo

acústico, desde uma música, um programa de rádio, ao ambiente sonoro, de uma forma geral (SCHAFER, 2011).

Partindo da crítica à dominância visual na sociedade, Schafer defende a prática de exercícios para treinar habilidades de escuta, o que ele chama de “competência sonológica”. Além disso, desenvolveu uma série de exercícios de “limpeza dos ouvidos” e “*soundwalks*” (traduzidos neste trabalho como “percursos sonoros”, aprofundados adiante), passeios meditativos mantendo o sentido aural ativado em busca de uma maior consciência do ambiente acústico. O foco da Ecologia Acústica está, portanto, em uma abordagem positiva do ambiente sonoro, compreendendo o ambiente acústico como um campo de pesquisa no qual os sons possuem significados além de suas propriedades físicas (altura, intensidade) e códigos perceptivos que dizem respeito às suas relações individuais e culturais. Segundo Schafer, desde a revolução industrial, um número crescente de paisagens sonoras únicas tem desaparecido ou submergido sob a nuvem do som de fundo característico da cidade contemporânea, o tráfego (SCHAFER, 2011; WRIGHTSON, 2000).

No início dos anos 70, Schafer e um grupo de compositores e estudantes, dentre eles Barry Truax e Hildegard Westerkamp, engajaram-se no Projeto Paisagem Sonora Mundial (*World Soundscape Project* - WSP). Neste projeto, o qual teve como estudo central inicial a Paisagem Sonora de Vancouver, foram colhidos dados e informações de paisagens sonoras do Canadá e Europa, estudados em termos de seus significados sociológicos, estéticos, filosóficos e científicos. A partir dele, foi criado o Fórum Mundial de Ecologia Acústica (*World Forum for Acoustic Ecology*), cujas associações atualmente estão espalhadas pelo mundo dando continuidade aos estudos do tema (SCHAFER, 2011; WRIGHTSON, 2000).

No livro *A Afinação do Mundo*, Schafer reúne textos e documentos do WSP para estudar o ambiente acústico de forma sistemática, formalizando conceitos e termos desenvolvidos por ele nos estudos da Ecologia Acústica. A terminologia de análise das paisagens sonoras inclui “som fundamental”, sons de fundo que sustentam outros eventos sonoros, mais fugidios; “marcos sonoros”, sons que possuem características ou qualidades que os tornam especiais ou significativos para uma comunidade, e “sinais sonoros”, sons destacados que referem-se a recursos de avisos acústicos, como sinos, sirenes ou apitos. Estes termos são relacionados por ele à teoria da *Gestalt*, na qual a compreensão do todo é imprescindível à compreensão das partes: os sinais ou marcos sonoros representam a *figura, ou seja*, o foco de interesse. Os sons fundamentais correspondem ao *fundo*, ao cenário, e a paisagem sonora ao *campo*, isto é, ao contexto onde a observação ocorre. A terminologia de Schafer dá suporte a muitos estudos atuais que lidam com características culturais ou sociais do ambiente sonoro urbano (SCHAFER, 2011).

Integrante do WSP, Barry Truax argumenta sobre a capacidade do som em transmitir informações, como um mediador entre ouvinte e ambiente. No livro *Acoustic Communication*, o autor faz uma dupla crítica: primeiro às disciplinas tradicionais pela fragmentação dos estudos dos fenômenos sonoros no discurso acadêmico, e segundo, aos próprios estudos das ciências sociais, os quais mantinham até então um “ponto cego” na área da comunicação com relação à percepção. O modelo da comunicação acústica desenvolvido por Truax, baseado no conceito de troca de informações, situa a escuta no centro do processo. A influência do som enquanto mediador parte de ambas as direções – indivíduo e ambiente - e o contexto tem parte fundamental na medida em que as informações dependem tanto da natureza dos sons quanto do contexto da escuta (Fig. 02) (TRUAX, 1984).

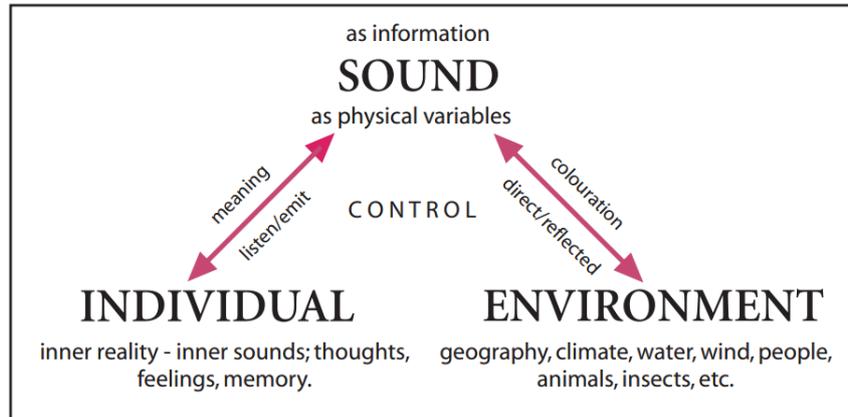


Figura 01: Mediação entre o indivíduo e o ambiente através do som. Fonte: modificado de TRUAX, 1984; WRIGHTSON, 2000.

Os trabalhos da Ecologia Acústica mantêm certo caráter rígido e idealista na medida em que classificam características sonoras da paisagem através de terminologias específicas e têm como objetivo aplicações higienistas e o próprio projeto da paisagem sonora urbana.

Embora não desprezado de conceituações transcendentais que atribuem aspectos valorativos ao som a uma ideia de afinação do mundo, Schafer abriu portas para uma conceituação perceptiva e comunicacional do universo sonoro. A estratégia de ouvir a paisagem sonora urbana como a uma composição musical implica em estar diante de uma ideia pré-concebida, transcendental, da sonoridade urbana, e porque não dizer, domesticada. Contudo, sua contribuição passou a ser fundamental na medida em que aproximou o estudo da paisagem sonora do campo da arquitetura e do urbanismo, considerando o ambiente acústico sob perspectivas sociais, culturais, individuais e coletivas.

### **2.1.2 Projeto Paisagens Sonoras Positivas (*Positive Soundscapes Project*)**

O *Positive Soundscapes Project* (Projeto Paisagens Sonoras Positivas) foi uma associação entre cinco universidades inglesas – Salford, Warwick, Manchester, Manchester Metropolitan e London Arts – entre os anos de 2006 e 2009. A partir da comunicação entre diferentes disciplinas (Engenharia de Qualidade do Som, Acústica, Fisiologia Acústica, Psicoacústica, Psicologia, Artes Sonoras, Ecologia Acústica e Ciências Sociais) produziu métodos interdisciplinares para estudar aspectos desejáveis da paisagem sonora, os quais, anteriormente analisados por sociólogos ou artistas, tinham pouco impacto sobre a engenharia acústica quantitativa, e, por conseguinte, reduzidas possibilidades de aplicação prática dos resultados (DAVIES et al, 2013). Por outro lado, enquanto as disciplinas de Artes e Ciências Sociais interpretavam a percepção da paisagem sonora como um conceito multidimensional, a Engenharia Acústica tradicional concentrava-se na redução dos níveis de ruído, considerando os sons ambientais urbanos exclusivamente sob aspectos negativos.

O grupo tinha como principais objetivos, portanto, reconhecer a relevância das paisagens sonoras positivas; produzir uma noção matizada e complexa da resposta dos ouvintes aos diferentes aspectos da paisagem sonora a partir de uma gama de métodos interdisciplinares, além de desenvolver uma estrutura para integrar o processo de planejamento urbano com relação à avaliação e criação de paisagens sonoras positivas (Fig. 03).

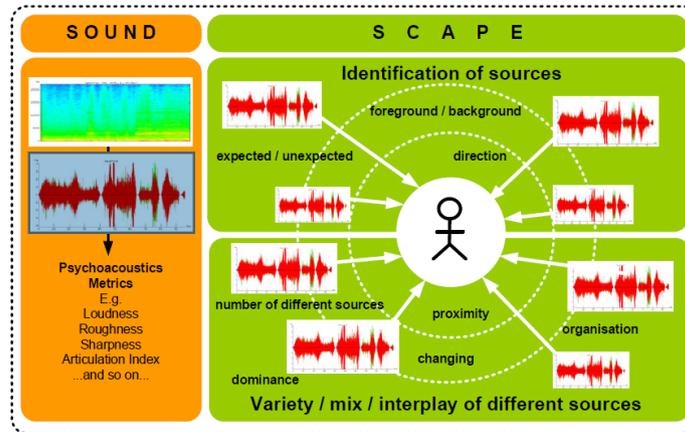


Figura 02: Estrutura Parte 1 - Modelo estrutural dinâmico de análise da Paisagem Sonora Fonte: ADAMS et al, 2008a.

O trabalho de campo qualitativo utilizou e amplificou conceitos e métodos (sobretudo os *Soundwalks*) desenvolvidos por Schafer e o WSP para analisar a percepção e compreensão individual da paisagem sonora de Manchester e Londres, com base em quatro grupos focais. Dentre os resultados está a compreensão de que as pessoas extraem significados da paisagem sonora em termos de atividade e comportamento, e que, embora influenciada por aspectos culturais, a distinção entre som e ruído é essencialmente emocional (ADAMS et al, 2008a; ADAMS et al, 2006). O grupo apresentou painéis em vários congressos, entre eles o *EuroNoise* – Congresso Europeu e Exposição sobre Engenharia de Controle de Ruído – e *InterNoise* – Congresso Internacional e Exposição sobre Engenharia de Controle de Ruído.

### 2.1.3 Outras abordagens importantes

No início dos anos 2000, Michael Bull afirma que não há relatos contemporâneos da natureza auditiva da experiência cotidiana nos estudos urbanos e culturais, enquanto aprofunda estudos sobre o impacto da tecnologia no comportamento urbano, tomando como objeto o uso de *personal stereos* (fones de ouvido, ou *ipods*) nos deslocamentos e na vida cotidiana na cidade (BULL, 2000). Nesse caminho, Brandon Labelle, músico, artista e autor do livro *Acoustic Territories: Sound Culture and Everyday Life*, entre outros, demonstra como o som e a escuta conecta-nos uns aos outros e ao ambiente, e a forma como essas conexões estão tecidas na vida cotidiana (LABELLE, 2010).

Para Labelle, o som é uma rede que nos permite pertencer, territorializar, na mesma intensidade em que provoca desterritorializações, escapes, em busca de uma nova proximidade; funciona como um significante da condição contemporânea na medida em que cria laços de intimidade em lugares compartilhados que não pertencem a ninguém, e ao mesmo tempo pertencem a todos (LABELLE, 2010).

Os estudos do centro de pesquisa sobre o espaço sonoro e o entorno urbano *Le Cresson*, da Escola Nacional Superior de Arquitetura de Grenoble abordam temas das sonoridades urbanas a partir de deslocamentos e percursos feitos a pé, além de cartografias sensíveis onde os pesquisadores experimentam lugares com seu próprio corpo. A subjetividade perceptiva é compreendida a partir de métodos interdisciplinares entre arquitetura, arte, ciências sociais e campos mais analíticos como engenharia, física e ecologia. Participam do grupo os professores e pesquisadores Jean-Paul Thibaud e Jean-François Augoyard, cujas publicações internacionais têm tido importante influência sobre estudos do som no ambiente urbano.

O projeto “Cartografia Sonora: Observatório de Transformação Urbana do Som” parte de um grupo de investigação interdisciplinar entre a Universidade de Barcelona e a

Universidade Estadual Paulista (UNESP). Concentra-se na análise do ambiente acústico da Praça Salvador Seguí e entorno, no bairro Raval, Barcelona, cujas novas migrações e transformações urbanas ocorridas nos últimos dez anos caracterizam-no como zona de tensão e conflito. Aborda a composição da paisagem sonora urbana como reflexo de mudanças estruturais da sociedade: “toda mudança em um meio ambiente, natural ou cultural, implica em uma mudança sonora”. Por outro lado, utiliza o elemento sonoro como material constituinte de uma cartografia artística, composta por gravações e diagramas gráficos das experimentações, a qual leva a um mapa sonoro artístico disposto em camadas múltiplas (CERDÀ, 2012).

No Brasil, o livro “Música nas ruas do Rio de Janeiro” propõe uma reflexão crítica sobre a ocupação dos espaços públicos pela música tocada nas ruas do centro do Rio, e discute como são ressignificados os espaços públicos da cidade através dessas intervenções artísticas, constituindo o que os autores denominam “territorialidades sônico-musicais” (HERSCHMANN; FERNANDES, 2014).

Fátima Carneiro dos Santos propõe a prática da *escuta nômade*, uma escuta inventiva e propositiva não baseada em concepções sonoras postas *a priori*, mas que age compondo a paisagem à medida que é contagiada pela “música das ruas”. Propõe a reformulação da maneira como nos relacionamos com as sonoridades urbanas baseada na possibilidade de múltiplas e variadas escutas implicadas no contexto de cada paisagem sonora. Além de desmanchar as fronteiras entre o musical e o não musical, esta concepção mobiliza a criatividade dos ouvidos urbanos desafiando noções habituais de som e ruído (SANTOS, 2002). Não obstante a noção de escuta nômade tenha sido apresentada anteriormente por Sílvio Ferraz (1998), ali o âmbito urbano não é enfatizado, razão pela qual a proposta de Fátima dos Santos pareça mais adequada a este estudo.

Giuliano Obici, em sua dissertação de mestrado intitulada “Condição da Escuta: mídias e territórios sonoros” – apresentada para o Mestrado em Comunicação e Semiótica da

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), escreve sobre *territórios sonoros*. Baseados nas noções de ritornelo e território em Deleuze e Guattari, os territórios sonoros são marcados pelas potências de afecto do som, as quais operam na subjetividade de forma frágil e potente. São territórios que atuam em matérias sensíveis, por isso sua fragilidade existencial, modulando sensações e produzindo potências audíveis, qualidades expressivas e modos de existência, bem como demarcações extensivas. Nesta concepção, a música seria o paradigma máximo dos processos de desterritorialização e territorialização, o território sonoro por excelência (OBICI, 2006).

No Rio Grande do Sul, a dissertação de mestrado “Doce Som Urbano: o triângulo e as territorializações dos vendedores de chegadoinho em Fortaleza”, de Thaís Aragão – apresentada no Programa de Pesquisa e Pós Graduação em Planejamento Urbano e Regional da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PROPUR) – descreve o processo de territorialização dos vendedores de “chegadinho” (um tipo de biscoito doce), que anunciam seus deslocamentos por meio do som do triângulo, na cidade de Fortaleza, Ceará (ARAGÃO, 2012). Também no PROPUR, Renata Machado identificou com a dissertação “Planejamento Urbano na Escuta: Sons da cidade” a baixa recorrência de trabalhos abordando o tema do som nos congressos nacionais da área de Planejamento Urbano e Regional (MACHADO, 2011).

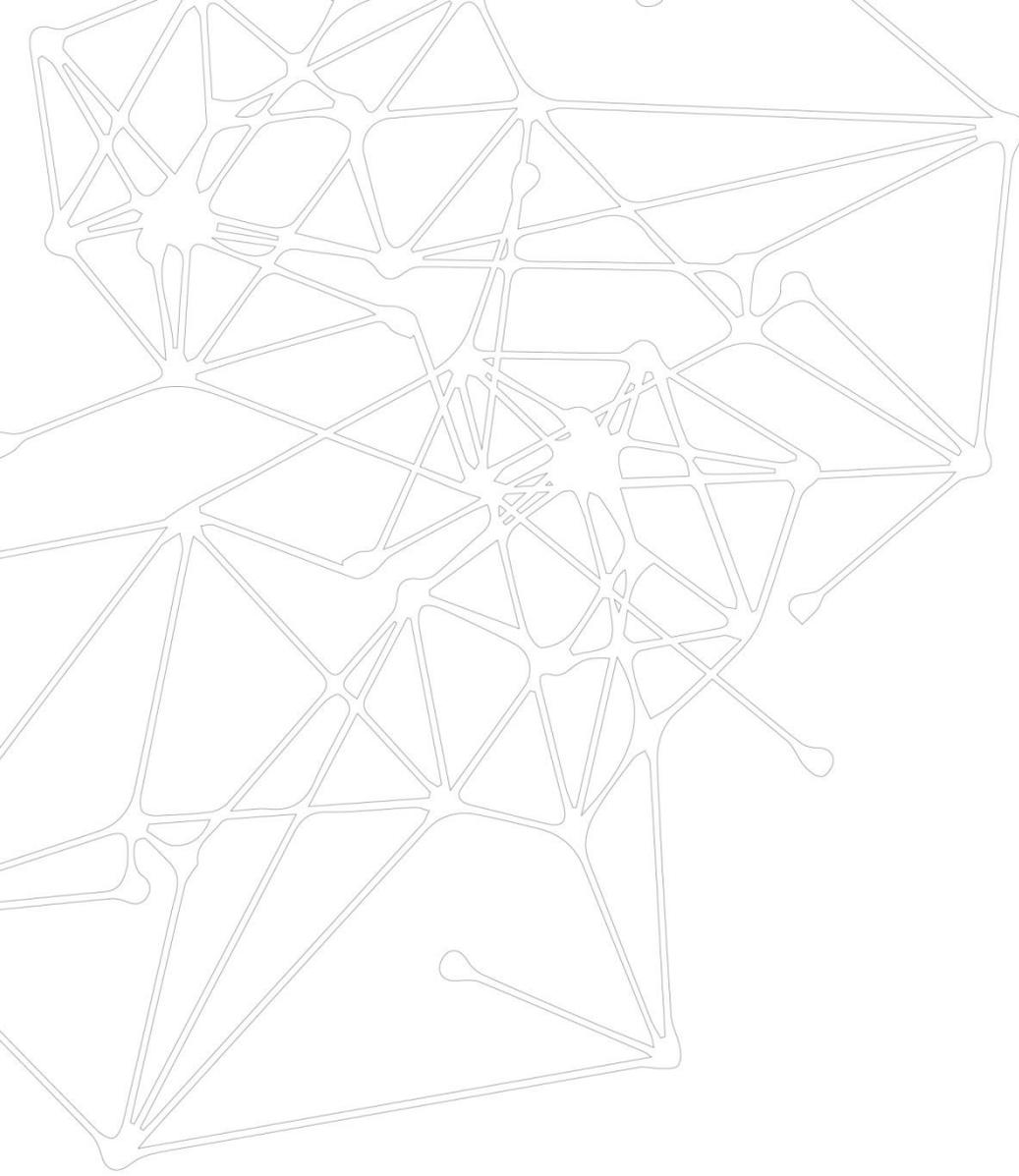
Em Pelotas, André Barbachan Silva apresentou a dissertação de mestrado “Qual o som desse lugar?” – Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas – onde documenta e analisa obras de arte sonoras de sua autoria, aplicando os conceitos de Roland Barthes desenvolvidos originalmente para a fotografia, conceituando-os como *studium* e *punctum sonoros* (SILVA, 2016).

Além dos estudos teóricos, práticas e instalações de arte sonora provocam a sensibilização da consciência auditiva. Obras de artistas como Hildegard Westerkamp, Pauline Oliveros, Brandon Labelle, Janete Cardiff, Peter Cusack e Raquel Stolf contribuem

com reflexões sobre formas de escutar, e problematizam os vínculos entre sonoridade e planejamento do espaço urbano. O documentário *Soundwalkers*, realizado por Raquel Castro, apresenta entrevistas com artistas, músicos, arquitetos e teóricos para abordar temas da ecologia acústica e percepção sônica, tendo aparecido em diversos festivais e conferências sobre som (CASTRO, 2015).

**Tabela 01: Conceitos relativos aos estudos sonoros aproximados pela pesquisa**

<b>Conceitos</b>	<b>Perspectiva</b>	<b>Autores</b>
<b>Paisagem Sonora (Urbana) - PSU</b>	Ambiente sonoro urbano, tudo o que soa na cidade. A PSU pode conter em seu interior várias e distintas paisagens sonoras, bem como marcos, sinais e sons de fundo diversos.	SCHAFFER, 2011
<b>Territórios Acústicos/ Sonoros</b>	Concepção existencial dos territórios sonoros, relativos às potências de afecto marcadas pela fluidez e fragilidade do som.	LABELLE, 2010 OBICI, 2006 [Deleuze; Guattari]
<b>Escuta Nômade</b>	Uma escuta que age compondo a paisagem sonora. É relativa ao território intensivo de recepção das sonoridades urbanas.	SANTOS, 2002 FERRAZ, 1998 [Deleuze; Guattari]
<b>Passeios Sonoros</b>	Procedimentos empíricos de apropriação da paisagem sonora a partir de percursos.	SCHAFFER, 2011 WESTERKAMP, 2006
<b>Marcos Sonoros</b>	Sons que possuem características ou qualidades que os tornam especiais ou significativos para uma comunidade.	SCHAFFER, 2011
<b>Sinais Sonoros</b>	Sons destacados, referem-se a recursos de avisos acústicos, como sinos, sirenes ou apitos.	SCHAFFER, 2011



### 3. METODOLOGIA

Somos nós, pois, condenados a ficar sociologicamente surdos à bela diversidade sonora da cidade hoje?

(AUGOYARD, 2008, p. 128, tradução da autora)

### **3.1 Reflexões acerca do método**

A definição do método e do tipo de abordagem a ser empreendida representou até o momento um longo processo neste estudo. Quando se fala em estudo do som, emergem a superfície inúmeras abordagens possíveis, conforme mostrado anteriormente; no entanto, a tentativa de estudar sonoridades desconsiderando singularmente suas características físicas (acústicas) ou evitando classificações e experimentos que pudessem menosprezar ou condicionar a riqueza das relações a serem observadas representou um desafio por vezes temeroso, sobretudo compreendendo a inserção da pesquisa no âmbito da arquitetura e do urbanismo.

Por este motivo, antes de mergulhar na questão do método, convém referir o dilema enfrentado pela disciplina Arquitetura e Urbanismo a respeito de sua localização no mundo científico, cujas ambivalências e paradoxos tornam a arquitetura um saber sempre inacabado, tradicionalmente construído sobre valores antagônicos que a aproximavam da utopia e mantinham o fazer arquitetônico nas pantanosas regiões limítrofe entre racionalidade e sensibilidade, austeridade técnica e fruição estética (FURTADO, 2005).

Apesar de por longo período ter oscilado entre a engenharia e a arte, classificada ora como ciência exata ora como belas artes, entre outras análogas, as tentativas taxonômicas não esconderam a permanência do diálogo entre estas duas grandes áreas, enquanto a evolução de outros campos da ciência evidenciou a existência de novas complexidades envolvendo a produção do habitat. Recentemente a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), entidade que normatiza a educação superior no Brasil, inseriu a disciplina no campo das Ciências Sociais Aplicadas, o que simbolicamente expôs sua vulnerabilidade às nuances sociais, políticas e etnográficas. Curiosamente, no entanto, esta classificação permanece supostamente

frustrada, pois passaria a reduzir o caráter filosófico e artístico presentes no fazer arquitetônico.

Tão intrincada quanto sua categorização no mundo científico, é, portanto, a definição de métodos para a realização da pesquisa em arquitetura e urbanismo. No âmbito da investigação quantitativa, cujas técnicas metodológicas isolam o objeto e reduzem as chances de obter conclusões não confiáveis, o julgamento humano pode tornar-se inoperante e ser substituído pela aplicação de alguma regra de procedimento que muitas vezes submete o próprio conteúdo do estudo ou tema da pesquisa à metodologia disponível (BECKER, 1999).

Em geral, pesquisas que lançam mão de metodologias quantitativas para avaliar o som abordam-no sob um ponto de vista negativo, consideram a necessidade de controle e redução dos níveis de ruído, mas não se concentram na importância da experiência individual, coletiva e social para compreender a sonoridade em ambientes urbanos. Como exemplo, o Laboratório de Acústica Ambiental da Universidade Federal do Paraná identificou efeitos na saúde relacionados à exposição ao ruído (ZANNIN; DINIZ 2002); além disso, realizou um estudo para descrever incômodos causados pelo ruído à população de Curitiba (ZANNIN et al, 2002), a partir de questionários aplicados. Mais tarde, o grupo reconhece a importância de aglutinar interpretações subjetivas às análises objetivas sobre o incômodo causado pelo fragor urbano (ZANNIN et al, 2003).

Em busca de um enfoque metodológico adequado para compreender a experiência sonora na cidade, características comuns à pesquisa qualitativa foram identificadas: adequação do método ao tema estudado, acesso a experiências e suas particularidades, desenvolvimento de conceitos ao longo do processo de pesquisa e transformação dos dados (notas de campo, transcrições, imagens, gravações, interpretações) em narrativa textual (FLICK, 2009).

Howard Becker fala sobre “um modelo artesanal de ciência, no qual cada trabalhador produz as teorias e métodos necessários para o trabalho que está sendo feito” (BECKER, 1999, p.12), uma costura metodológica que busca acolher a questões específicas do trabalho em andamento e permite interpretar fenômenos contemporâneos além das ideias gerais de métodos criados anos atrás. O que não significa, porém, que tais ideias devam ser ignoradas, mas abre possibilidade para novas interpretações peculiares aos fenômenos em questão. Becker compara este modelo à construção de uma casa: embora existam princípios gerais a serem seguidos, as soluções adotadas atendem a situações específicas e exigem um certo nível de improvisação.

Enquanto considera a importância do julgamento humano na realização da pesquisa (em detrimento de interpretações efetivadas por máquinas ou algoritmos), Becker (1999) encara a possibilidade de tendenciosidades e produção de resultados distorcidos como consequência de procedimentos não especificados. No entanto, em lugar de limitar o estudo aos recursos científicos mecânicos disponíveis, sugere a explicitação das bases das ponderações pessoais do pesquisador, a fim de que outros possam a partir delas transcorrer suas próprias leituras e derivar suas próprias conclusões.

### **3.2 O método da cartografia**

Proposto por Gilles Deleuze e Félix Guattari, o método da cartografia, em congruência com a análise de Becker, aborda multiplicidades dos fenômenos inerentes à pesquisa. Não objetiva um fim concreto proveniente de acontecimentos narrados como fatos históricos e representativos, mas assim como uma paisagem geográfica não é estática, o método e seus objetivos mudam no decorrer do processo (DELEUZE, 1992). Neste caso, o processo é entendido como processualidade, ou seja, o cartógrafo aproxima-se de um processo que já se encontra em curso, entrando em seu percurso para, a partir dele, definir suas metas. Mantém-se em contato direto ao passo que participa e investiga,

assemelhando-se ao método da observação participante nas pesquisas etnográficas (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2014).

Da crítica ao modelo da ciência representada por uma árvore, cujos galhos (disciplinas) só podem se comunicar com o tronco e nunca entre si, surge a noção do rizoma, inspirado em um sistema aberto, “quando os conceitos são relacionados a circunstâncias e não mais a essências”.<sup>3</sup> Apresenta uma alternativa às maneiras tradicionais de organizar o conhecimento, uma vez que os conceitos passam a ser subordinados aos fenômenos, em lugar de possuírem um significado puro - essencial.

O estudo da contemporaneidade pressupõe o conhecimento dos contextos de origem e quase que forçosamente exige uma abordagem interdisciplinar, consideradas as inseguranças e incertezas que emergem à tentativa de compreender um processo que permanece em curso. A multiplicidade conceitual do sistema circunstancial de Deleuze e Guattari oferece suporte à produção científica de diversas disciplinas que se comprometem com a iluminação dos fenômenos contemporâneos, aquelas que olham para “o escuro do seu tempo como algo que lhe(s) concerne e não cessa(m) de interpelá-lo” (AGAMBEN, 2009, p. 64).

Assim como o modelo artesanal de ciência proposto por Howard Becker renuncia aos possíveis privilégios e conveniências da especialização, o encontro com as multiplicidades agenciado pelo rizoma ocorre em um campo superficial, no percorrer de grandes distâncias, onde podem ser agregadas ao processo ou deixadas de lado, permitindo relações aleatórias a partir do impulso suscitado pelo desejo, cuja existência não é negada. Do contrário, reside justamente no desejo todo potencial revolucionário de transformação (DELEUZE, 1992). A profundidade do pensamento arborescente (proveniente de conceitos essenciais, verticais, processados através de dicotomias) não é

---

<sup>3</sup> Extrato da entrevista concedida por Gilles Deleuze ao jornal *Liberación*, em 23 de Outubro de 1980.

mais hegemônica, ao passo que a superficialidade é valorizada, não sendo abordada negativamente como o oposto de profundo, mas como vasta dimensão, relacionada ao modo como o pensamento humano é materializado (SOUZA, 2012).

Por outro lado, o método da cartografia não pretende controlar variáveis, isto é, não isola o objeto ou o fenômeno em estudo de suas articulações históricas e conexões com o mundo; a atenção do cartógrafo é o que direciona o estudo à abertura e ao encontro com os afetos que emergem no percurso. Portanto, o próprio cartógrafo é o elemento chave que realiza a organização dessas articulações, desenhando uma rede de forças com a qual o fenômeno estudado encontra-se articulado (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2014).

Estabelecendo um paralelo às práticas cotidianas aprofundadas por Michel De Certeau, o ato de ouvir pode ser observado como um saber cognitivo privado de uma autoconsciência possivelmente capaz de torná-lo um conhecimento discursivo; “(...) há saber, mas *inconsciente*, reciprocamente, é o inconsciente que sabe.” (CERTEAU, 1998, p. 143). Existiria, portanto, um saber ouvir, sobre o qual os portadores não refletem, mas cuja apropriação flutua entre a inconsciência dos praticantes e a reflexão dos ora não praticantes em um espelho discursivo do qual não têm posse? Sendo este o caso, como um saber privado de procedimentos legíveis poderia ser estudado?

O método da cartografia compreende a cognição, base da atividade de investigação, como um ato incorporado e comprometido com a realidade observada. Por isso “não opõe teoria e prática, pesquisa e intervenção, produção de conhecimento e produção da realidade” (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2014, p. 131). O olhar do pesquisador é dissolvido na medida em que habita o território existencial, e o resultado é o mapa dos *afectos* e a produção de *perceptos* sensoriais.

Para Deleuze e Guattari, a filosofia consiste na criação de conceitos. Por meio da processualidade de seu pensamento, desenvolveram uma série de conceitos operados

sob circunstâncias diversas, cujas formas flutuantes, sentidos e contextos variam ao longo de suas obras. Da mesma forma, a compreensão destes conceitos pode variar de acordo com a localização espaço-temporal do observador, bem como suas conjunturas intensivas. Cada conceito deve ser concebido como uma multiplicidade (DELEUZE; GUATTARI, 1992).

Ao considerar a diferença entre estados do pensamento criativos e representativos, o que move os desdobramentos desta pesquisa é a ideia de coexistência. Se, por um lado, a criação habita um território liso multidirecional e, por outro, a representação é dada por divisões organizacionais (espaços estriados), conduzimos o estudo da paisagem sonora urbana a partir da simultaneidade destes planos.

Ao expor noções como *devir*, *ritornelo*, *agenciamento*, etc., não pretendemos estabelecer clausuras ao pensamento por meio de planos bem definidos, mas lançar ideias disjuntivas as quais, operadas nos estudos práticos, permitiram a exploração dos eventos sonoros urbanos no âmbito de sua processualidade. Por outro lado, embora os conceitos tratados a seguir estejam entre os mais conhecidos e explorados nos desdobramentos da obra de Deleuze e Guattari, eles permanecem pouco utilizados no campo da arquitetura e do urbanismo, o que justificaria uma apreensão prévia de suas implicações.

A ideia de coexistência de camadas majoritárias – molares maiores – e minoritárias – moleculares, *menores*, as quais são permanentemente atravessadas por linhas de fuga acompanha nossa produção de pensamento e a própria compreensão da cidade: uma ordem composta por segmentos rígidos, molares (organização dos lugares, dos materiais, das medidas, dos comportamentos cotidianos); segmentos maleáveis, moleculares (táticas de apropriação, artifícios, rupturas de padrões); ambos atravessados por linhas de fuga, forças de desterritorialização.

A seguir, nos concentramos em alguns conceitos considerados fundamentais para a ontologia de Deleuze e Guattari, cujos potenciais permanecem abertos de acordo com as múltiplas conexões aos fenômenos observados, possibilitadas pelo rizoma. Encontram-se intimamente interconectados. O conhecimento de uns reforça a compreensão de outros, posto que, ao final, levam ao mesmo lugar: a produção de subjetividades por meio da diferença.

### ***Devir***

Baseado no *processo* e na *diferença*, o devir é a flutuação *entre* modos pré-individuais e modos subjetivados, a qual acontece a partir de encontros definidos por seu potencial bom ou ruim. O “nada” que faz com que algo tenha se passado: “o que aconteceu?” – Zona de indiscernibilidade (DELEUZE; GUATTARI, 1997, vol. 3). São mudanças intensivas, vibrações que atravessam para além de nossa resistência, provocando resultados extensivos, factuais, fissuras moleculares nas maneiras de existir predominantes. A noção de devir implica que duas instâncias do ser não podem ser as mesmas através da passagem do tempo, concepção fundamentada em Bergson e Nietzsche. Relativo à concepção pós-moderna de sujeito, este conceito substitui, portanto, imagens do pensamento baseadas em identidades fixas e essências, e, no contexto de processos de investigação, resulta no acolhimento de diferenças e imprevisibilidades.

A ideia de som em devir está direcionada a um devir-audição em meio à racionalidade visual. Isto porque os devires agem para desestabilizar modos de ser dominantes, logo, são sempre minoritários. Assim como não existe um devir-homem em uma sociedade onde o homem ocupa uma posição dominante, também não existiria um devir-visão no âmbito da razão ocidental ou das práticas tradicionais da arquitetura e do urbanismo. Apesar disso, o som e a audição podem corresponder a modelos majoritários, da mesma forma como a mulher pode atender às expectativas da sociedade patriarcal. Neste caso, a paisagem sonora urbana está impregnada pelos sons do tráfego, das máquinas e de

outras manifestações conexas às lógicas produtivas majoritárias e, se compreendida exclusivamente sob esta ótica, não provém ímpetus à produção de diferenças que levariam ao devir.

Mais a fundo, interessa-nos pensar o som enquanto força de desterritorialização, investigar maneiras e circunstâncias pelas quais as sonoridades podem provocar encontros potentes nos conduzindo aos devires minoritários – o devir-criança, o devir-revolucionário e o devir-outro-urbanista. O importante é partir das minorias, do *menor* ou *molecular* – os quais se encontram sempre em processo, nunca como modelo – para produzir realidades transformadas, uma nova história e um *re-início*. A produção de identidades a partir da diferença é determinada como “repetição”, e nos leva à compreensão do conceito de *ritornelo*, proposta a seguir.

### ***Ritornelo***

O Ritornelo atribui um valor existencial ao território, entendido como processo. Nele, desterritorialização é a passagem de um estado intensivo para outro, a saída que compreende o retorno a uma nova forma de território, motivada estreitamente pelo desejo. Três movimentos coexistem neste conceito, e estão implicados uns nos outros: a formação do território, os movimentos pelos quais se deixa um território (a operação da linha de fuga, desterritorialização) e a volta ao território – reterritorialização (ZOURABICHVILI, 2004).

Embora não mantenha a característica da iteração contida em sua concepção original, o ritornelo é um conceito apropriado por Deleuze e Guattari originário na música erudita. Relativa ao “eterno retorno” de Nietzsche, a repetição pensada pelos filósofos não traz de volta “o mesmo”, mas aquele que devém. Sempre haverá alterações e reconfigurações emergindo dos elementos e forças que atuam no processo. O grande ritornelo ergue-se à

medida que nos afastamos de casa, mesmo que seja para ali voltar, uma vez que ninguém nos reconhecerá mais quando voltarmos.

Estão envolvidos na ideia do ritornelo os elementos terra, território, caos e cosmo, e a coexistência de elementos e movimentos de passagem de um território a outro são inerentes à sua acepção. Saltar do caos a um território de ordem, organizar o território da casa a partir da ordem conquistada, lançar-se em uma linha de ruptura criada a partir da saída da casa. São três movimentos intrínsecos à ideia de ritornelo, não podendo ser reduzidos a apenas um ou dois deles, o que caracteriza a concepção conceitual dada a este termo por Deleuze e Guattari (1997, vol. 4).

### ***Agenciamento***

Um agenciamento pode ser entendido como qualquer número de componentes, coisas, elementos e aspectos – forças, materialidades, discursos, afectos, expressões – formando um todo complexo continuamente em transformação, o qual não possui uma identidade permanente ou uma organização. Pode ser examinado a partir da perspectiva de seus efeitos múltiplos, sejam eles, por exemplo, estéticos, corporais, construtivos ou consumptivos (MOISALA et al, 2017).

A noção de agenciamento sugere que a paisagem sonora urbana não possui essência, trata-se de um ser material social plural e distribuído, compreendido como uma constelação de mediações de tipos heterogêneos. Acompanhando a noção de ritornelo, todo agenciamento é territorial e inclui processos de territorialização, porque são feitos de materiais fragmentados. Um território assegura e regula e mantém juntos os elementos heterogêneos. Assim, o agenciamento possui quatro pontas: território, desterritório, expressão (dizível) e conteúdo (visível). Território, reterritório, desterritório são movimentos do ritornelo.

Os agenciamentos podem ser de dois tipos: molares e moleculares. Os primeiros são unificáveis, totalizáveis e organizáveis, possuem modelos arborescentes, sistemas hierárquicos com centros de significados e subjetivação. Os segundos, agenciamentos moleculares, são constituídos por intensidades e diferenças não firmadas em categorias distintas e reconhecíveis. São rizomáticos, não possuem unidade e incorporam uma organização fluída, operados por variações, expansão, ramos e conquista. No entanto, agenciamentos molares com estruturas árvore e agenciamentos moleculares com sistemas rizomáticos não devem ser separados uns dos outros como um dualismo, mas em vez disso, estruturas árvores tem ramos rizomáticos e rizomas têm seus próprios pontos de arborescência (MOISALA et al, 2017).

### ***Espaço liso/ espaço estriado***

Não existe uma separação concreta entre liso e estriado. Para esclarecer o conceito de espaço liso e espaço estriado, os autores utilizam os exemplos do mar e da cidade. O mar, arquétipo do espaço liso, ou o “espaço liso por excelência”, antes navegado de forma nômade, empírica e complexa, orientada por ventos, ruídos, cores e sons do mar, sofreu estriagens a partir da navegação moderna. O espaço do mar foi domado por linhas de latitude e longitude, quadrantes, pontos, organização.

Em contrapartida, a cidade, “espaço estriado por excelência”, produz espaços lisos os quais se voltam contra sua organização: “favelas móveis, temporárias, de nômades e trogloditas, restos de metal e de tecido, patchwork, que já nem sequer são afetados pelas estriagens do dinheiro, do trabalho ou da habitação” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, vol. 5, pp. 188-189).

Na concretude da paisagem sonora também encontramos a coexistência de espaços lisos e espaços estriados: os sons do cotidiano capitalista estruturados na reprodução dos modos de produção, repartidos de acordo com os momentos do dia, tempo cronológico e

linear, assim como práticas sonoras nômades que escapam a estas estrias, fluem por espaços lisos e tempos intensivos. No entanto, ser nômade não significa não ter território. O território do nômade são seus trajetos e os pontos só existem para ser abandonados.

“Por isso, o que ocupa o espaço liso são as intensidades, os ventos e ruídos, as forças e as qualidades tácteis e sonoras, como no deserto, na estepe ou no gelo. Estalido do gelo e canto das areias. O que cobre o espaço estriado, ao contrário, é o céu como medida, e as qualidades visuais mensuráveis que derivam dele” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, vol. 5, p. 185).

É curioso notar como Deleuze e Guattari se apoiam em conceitos da música erudita, como ritornelo, ou naqueles que procuram romper com as noções da música clássica, como espaço liso e espaço estriado, para desenvolver suas noções mais importantes. Além disso, utilizam a potência da sensação (acontecimento) causada pela música para explicar o conceito de afecto. Isso dá uma dimensão da influência da arte musical na produção de seu pensamento e filosofia. Na continuação deste capítulo, abordaremos algumas táticas de resistência – forças de desterritorialização – as quais os estudos urbanos e sonoros possuem em comum: a realização de percursos.

### **3.3 Percursos, caminhadas e errâncias: práticas críticas, estéticas e artísticas**

Os passeios sonoros, aprofundados no decorrer deste capítulo, são procedimentos cartográficos que sucedem experiências de caminhar como prática crítica, estética e artística. Vários são os autores que discorrem sobre os prazeres do caminhar errático, a experimentação crítica urbana através do corpo, o percorrer cotidiano como ato artístico. Entre eles, em seu proveitoso ensaio *Caminhar* (2012), Henry Thoreau refere-se ao ato de caminhar como uma arte: a arte de buscar o inapreensível encontro com o sagrado, de abandonar-se em caminhos sem rumo ou abandonar. Errar, perder-se voluntariamente para ter no próprio percurso a oportunidade de se reencontrar, seja consigo mesmo, com

a memória local, ou com o estar no mundo, é prerrogativa dos andarilhos corajosos; esta prática permeia apreensões espaciais diferenciadas em lugares já conhecidos, cotidianos.

Thoreau evidencia ainda a liberdade associada à “profissão” de Andarilho Errante, ironicamente posicionada por ele ao lado da Igreja, do Estado e do Povo como um quarto estado, para precocemente criticar e denunciar o então embrionário *American Way of Life*: “Não há riqueza capaz de comprar o tempo livre, a liberdade e a independência necessários, que são o cabedal nessa profissão” (THOREAU, 2012, p. 83).

No capítulo dedicado às *Práticas do Caminhar*, em *A Invenção do Cotidiano*, Michel de Certeau (1998) revela práticas organizadoras que caracterizam a cidade habitada, mas escapam à legibilidade da ficção do saber; são as práticas ordinárias da cidade, elementarmente constituídas pelo caminhar dos pedestres, omissas à ilusão totalizadora que permite ao espectador (ou planejador, especialista urbano) da *cidade-panorama* (visual, espetacular) ser um deus onividente.

Ainda segundo Certeau, a apreensão tátil do território físico por meio da deambulação pedestre transforma lugares em espaços. A espacialização, como um fenômeno instável e transitório, decorre da movimentação do corpo caminhante no lugar físico e fixo. Por isso, para ele, as tentativas de fixação das trajetórias dos pedestres em mapas urbanos funcionam como “procedimentos de esquecimento”, pois remetem à ausência das próprias práticas do caminhar, ou seja, das operações de espacialização. No momento em que se tornam linhas ou curvas visíveis, o próprio ato invisível de agir que constitui estas práticas, transformado em legibilidade, resulta esquecido (CERTEAU, 1998).

Paola Jacques aborda as errâncias urbanas como um tipo peculiar de apropriação do espaço público, resistente ao urbanismo totalitário e hegemônico, fundamentado na racionalidade técnica e em modelos ideais, ao passo que versa sobre o urbanista errante: aquele especialista urbano que, tomado por um devir errante, passa a se interessar pelas

práticas, ações e percursos. Escolhe vivenciar a cidade por dentro (ou *embaixo*, conforme Certeau) em lugar de vê-la por cima, a partir de representações, planificações e mapas, característica da dominância visual difundida no urbanismo tradicional encoberta pela veneração de desenhos e imagens (JACQUES, 2006).

A experimentação da cidade a partir de percursos e errâncias foi anteriormente proposta pela Internacional Situacionista, movimento o qual teceu uma importante crítica ao Urbanismo Moderno, atuante na Europa desde o final dos anos 50 até o início da década de 70, cujos estudos têm se mostrado de grande utilidade para as abordagens contemporâneas da cidade. A criação de *situações* (conceito inspirado na *teoria dos momentos* de Henry Lefebvre) deveria atribuir novos significados à vida cotidiana; elas funcionariam como jogos articulados no espaço-tempo capazes de incitar nos habituais fazeres diários o incontrolável e o apaixonante. Uma vez que aconteciam no espaço-tempo – ao contrário dos *momentos* de Lefebvre, essencialmente temporais – a ampliação das noções de apropriação e percepção do espaço propostas pelas derivas (experiências situacionistas) davam-se no âmbito urbano (DIAS, 2007).

A deriva situacionista designa tanto um referencial teórico quanto um procedimento prático, e, segundo Debord, está ligada de forma indissociável aos efeitos de natureza psicogeográfica, ou seja, aos impactos e influências que o meio geográfico, planejado ou não, tem sobre o comportamento humano. Enquanto aporte teórico, a deriva é descrita por Debord como investigação espacial e conceitual da cidade, implicada em uma conduta “lúdico-constructiva”, a qual, através de técnicas de procedimentos práticos de andar errático, analisa a natureza afetiva das relações entre indivíduos e o contexto urbano, provocando o retorno do caráter lúdico à vivência cotidiana nas cidades (DIAS, 2007). Sob o ponto de vista empírico, a deriva “se apresenta como uma técnica de passagem rápida por ambiências variadas”, a ser praticada a partir de um conjunto de regras estipuladas previamente (DEBORD, 1958. In: JACQUES, 2003, p. 87). Como um

jogo, relaciona racionalidade e brincadeira, tendo a abertura ao acaso e à aleatoriedade como parte do plano das explorações.

Careri (2013) atribui ao caminhar um método simbólico com o qual o homem primitivo transformou a paisagem natural, identificando nesta ação a mais fundamental relação estabelecida por ele com o território. Tendo sido mais tarde vivenciado na religião e na literatura sob a forma dos percursos sagrados, da peregrinação e da procissão, somente a partir do século XX, porém, o caminhar foi vestido como forma de experienciar, compreender e modificar a paisagem urbana, atingindo caráter estético, particularmente a partir dos movimentos Dadá, Surrealismo, Internacional Letrista e a Internacional Situacionista (IS).

Conduzindo um seguimento da teoria da deriva sob a influência da investigação urbana realizada pela IS, nos anos 90, Francesco Careri cria o grupo Stalker<sup>4</sup>, cujo território exploratório de ação e experimentação extrapola os limites administrativos da cidade; o grupo perambula pelas margens, nas fronteiras onde a periferia se transforma em “não-cidade”. A finalidade é percorrer o mapa, transformar a experiência antiarte em prática estética, desenhando a arquitetura dos passos, permanecendo sensível às transformações contemporâneas enquanto características de uma sociedade em mutação, mas, sobretudo, buscar a cidade nômade no interior ou nas bordas da cidade sedentária. “A cidade nômade é o próprio percurso, o sinal mais estável dentro do vazio, e a forma dessa cidade é a linha sinuosa desenhada pelo subseguir-se dos pontos em movimento” (CARERI, 2013, 42). Daí, o termo transurbância, em analogia aos percursos sazonais de pessoas e animais denominados “transumância”, de raízes no período

---

<sup>4</sup> Coletivo de arquitetos e pesquisadores ligados à Universidade Tre de Roma, fundado na metade dos anos 90 por Francesco Careri, Lorenzo Romito e Peter Lang. Para mais informações, acessar: <http://spatialagency.net/database/how/subversion/stalkerosservatorio.nomade>

neolítico. De forma sucinta, transurbância designa o caminhar como prática estética (e crítica) por entre vazios e trechos de ordem da cidade contemporânea.

### **3.3.1 Passeios sonoros**

Os percursos sonoros desenvolvidos originalmente por Schafer sob o nome de *soundwalks* não deixam de se assemelham às derivas situacionistas, ao urbanismo errante e às perambulações dos Stalkers, a despeito de sua orientação específica à observação do som e das paisagens compostas por este elemento. O termo *soundwalk*, conforme concebido originalmente por R. Murray Schafer, pode ser traduzido como “percurso sonoro” ou, literalmente, “passeio sonoro”. Em primeira instância, designa uma prática metodológica empírica desenvolvida para identificar componentes e características da paisagem sonora existente (ADAMS et al, 2008b).

De acordo com Westerkamp, *soundwalking* é uma prática que torna consciente nossa participação como ouvintes e produtores de sons na criação da paisagem sonora. É uma exploração da relação corpo/ouvido-ambiente não mediada por equipamentos como microfones, fones de ouvido ou gravadores ou ainda, uma introdução intensa na experiência de escuta sem compromisso. Na medida em que um percurso sonoro objetiva escutar o meio ambiente e explorar a relação entre ouvido e paisagem sonora, além de aumentar a percepção auditiva também desperta outros sentidos, estimulando a natureza multissensorial da interação entre corpo e meio ambiente. “Quando *soundwalking* desenvolve-se em uma prática regular, torna-se uma rica fonte de conhecimento e inspiração da paisagem sonora e, idealmente, uma condição favorável para mudanças no ambiente acústico” (WESTERKAMP, 2006, tradução da autora).

Um percurso sonoro também pode ser uma exploração da paisagem sonora tendo uma partitura como guia, ou seja, um mapa que chama a atenção do ouvinte para os sons que

serão ouvidos no decorrer do percurso. Ou ainda, pode ser uma intervenção-composição da paisagem sonora, quando o caminhante produz sons durante o percurso com determinada intenção. O importante é considerar que são percebidas ou produzidas informações *acústicas* (SCHAFER, 2011).

Para Schafer (2011), o relato de impressões pessoais em relação ao som deve acontecer através do uso do próprio som. Ao contrário de testes realizados por psicólogos estudiosos dos processos de percepção, nos quais as impressões dos ouvintes são registradas através de narrativas de livre associação, são as práticas sonoras que conferem a possibilidade de percepções fidedignas.

O fato é que além de aproximar as pessoas de seus contextos acústicos, o *soundwalking* tem sido utilizado como ferramenta metodológica para envolver profissionais que trabalham com desenho, planejamento e desenvolvimento urbano, e pode ter seus conceitos adaptados ou ampliados de acordo com diferentes contextos de pesquisa, ser realizado em grupo ou individualmente, gravado ou não. Em 2008 o Projeto Paisagens Sonoras Positivas aponta para uma lacuna significativa no estudo da eficácia do *soundwalk* como metodologia, e, portanto, desenvolve um artigo sobre o tema (ADAMS et al, 2008b). Nele, indica que apesar da intenção inicial de Schafer em utilizar o percurso sonoro como um fim em si próprio, a maioria dos trabalhos que o empregam como método o tem como meio através do qual a paisagem sonora urbana é acessada e avaliada.

Relacionadas com as práticas estudadas, as estratégias de *soundwalking*, as quais sugerem percorrer caminhos cotidianos mantendo sensível o sentido aural, intervindo ou atentando para as próprias sonoridades produzidas, além de permitirem uma análise crítica do ambiente sonoro urbano, incitam o jogo e a participação, associando-se com a subversão do espetáculo e do consumo modernos, promovendo territorializações a partir do encontro entre corpo sensibilizado e espaço urbano vivido.

### 3.4 Movimentos para produção de dados e mapeamento de resultados

A investigação e produção de relações sensíveis entre corpo, paisagem sonora e ambiente urbano realizada nesta pesquisa parte da exploração de três amplitudes do som na cidade: a produção musical urbana; a experiência corporal na cidade a partir do som; a produção de territórios sonoros micropolíticos; as quais são investigadas através de experimentos e experimentações realizadas na cidade de Pelotas, Rio Grande do Sul e também em João Pessoa, Paraíba.

Cada capítulo – cada amplitude – traz suas peculiaridades metodológicas, uma vez que as abordagens foram adaptadas aos contextos de estudo. É importante compreender que na pesquisa cartográfica as etapas de análise, coleta e discussão de dados são entrecruzadas, já que também são capturadas em sua processualidade. Por outro lado, uma cartografia não se realiza com um simples sobrevoo sobre o objeto investigado, é fundamental compartilhar o território existencial da pesquisa (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2014).

Assim, foram realizadas experimentações em festivais de música, passeios sonoros, além do desenvolvimento de alguns experimentos no contexto da pesquisa, em destaque uma apresentação musical durante o Festival Internacional Sesc de Música e a *sonurbância* em João Pessoa, apresentadas adiante.

Além dos experimentos e experimentações, cada uma das amplitudes contém aproximações com artistas locais (de Pelotas) relacionados aos temas observados: um musicista, uma bailarina e um pseudo-artista criador de intervenções sonoras. Assim, a arte apresenta-se como mediadora entre a discussão conceitual e a experiência concreta de habitar a superfície estudada.

Durante as aproximações com os artistas, três movimentos foram associados à etapa de produção de dados e resultados: o primeiro refere-se à aplicação de entrevistas

semiestruturadas, onde os participantes são questionados sobre suas suas impressões a respeito da sonoridade no ambiente urbano, e como utilizam a rua e os espaços públicos. O segundo movimento lança mão de passeios sonoros para experimentar a paisagem sonora urbana partindo de um percurso da vivência cotidiana de cada participante. Com isso, participantes e pesquisadora são mobilizados a refletir sobre a influência dos sons no cotidiano individual e coletivo da cidade. Neste momento, o passeio sonoro é realizado em dupla e inclui uma nova entrevista sobre as percepções que emergiram do encontro. Durante o passeio, a pesquisadora encarrega-se de gravar o áudio e tomar notas, enquanto ao participante cabe ouvir os sons conectando-se corporalmente com a paisagem.

Em seguida, as gravações de áudio das entrevistas são transcritas e os textos analisados em relação à revisão teórica estudada. Novos conceitos podem emergir nessa etapa e são aprofundados dentro de cada aproximação. Continuando a etapa, a pesquisadora realiza novos passeios sonoros em busca de reflexões e diferenças acerca dos sons percebidos. Então, a partir dos dois percursos realizados, são produzidos *perceptos* sensoriais na forma de narrativa textual, os quais intentam expressar a realidade sonora confrontada sob a perspectiva do encontro corporal com a cidade. Mediante a realização de passeios sonoros com cada um dos artistas, foram criados mundos possíveis e fabulados, agenciados em crônicas ao longo da pesquisa.

Os agenciamentos são abertos a quaisquer entradas que possam potencializar suas intenções e procuram, ao final, produzir algumas pistas ou táticas para que outros arquitetos-urbanistas possam, à sua maneira, realizar estas cartografias.

### 3.5 Da transurbância aos passeios sonoros: o conceito de sonurbância

No capítulo 5, “E o Corpo?”, será contextualizada a prática metodológica formulada no âmbito desta pesquisa a partir de uma abordagem híbrida entre a transurbância do grupo Stalker e os passeios sonoros de Schafer e Westerkamp, denominada *sonurbância*. É identificada como a prática de ouvir, explorar, intervir e compor a paisagem sonora de territórios urbanos intersticiais, considerando a análise do território sonoro da cidade a partir de seus vazios, margens e fragmentos de ordem. Foi aplicada na cidade de João Pessoa, Paraíba, durante o Seminário Internacional Urbicentros 5, conforme apresentado no capítulo 5.

Além de investigar as peculiaridades estruturais da formação da cidade contemporânea a partir de sua paisagem sonora e do que dela possa emergir, a sonurbância, enquanto metodologia cartográfica e procedimento empírico, é identificada tanto como meio de acesso às sonoridades urbanas, promovendo o engajamento perceptivo do corpo humano com o espaço circundante, como fim em si mesmo, na medida em que articula apropriação e intervenção na paisagem sonora dos territórios atuais. Sob outra perspectiva, apresenta-se como uma forma de apropriação que deixa marcas temporárias, rastros nômades de atos criativos os quais buscam na superação da passividade corporal sua realização.

Para que este procedimento componha uma metodologia de pesquisa, outros meios e ferramentas foram agregados, não perdendo de vista os agenciamentos e desvios que compõem o rizoma, conforme mostrado acima, como observação, gravações sonoras e audiovisuais, intervenções sonoras e notas de campo, entrevistas e análise do material coletado aproximando os eventos à teoria e aos conceitos relacionados.

## 4. MÚSICA NA RUA



E a cidade se apresenta  
Centro das ambições  
Para mendigos ou ricos  
E outras armações  
Coletivos, automóveis,  
Motos e metrôs  
Trabalhadores, patrões,  
Policiais, camelôs

A cidade não pára  
A cidade só cresce  
O de cima sobe  
E o de baixo desce

Chico Science, A Cidade

#### 4.1 O encontro musical urbano: em direção ao devir menor

Para Deleuze e Guattari uma sociedade não se define por suas contradições, mas por suas linhas de fuga (NETO, 2015). Se a prática em arquitetura e urbanismo, bem como a própria paisagem sonora urbana, é atravessada por planos distintos coexistentes, buscamos por acontecimentos e experiências que interrompam a história e possam direcionar a transformação de paradigmas rígidos por meios das linhas de fuga e dos devires minoritários.

O dinamismo das minorias, enquanto potências que não venham a se tornar modelo, é um certo nomadismo, um deslocar-se por espaços lisos que culmina no devir e no acontecimento. Ser nômade não significa não ter território, mas o território do nômade são seus trajetos: os pontos só existem para ser abandonados (SANTOS, 2002). Nesse caso, o entre-dois ou *intermezzo* toma toda consistência, autonomia e direção própria.

Entretanto, compreendemos a articulação entre planos e linhas como fundamental para as discussões que aqui se inserem, em que se pese a influência do plano molar, organizacional e estriado, para o pensamento sobre a cidade do ponto de vista da arquitetura e do urbanismo. Por isso, no decorrer dos capítulos há variações entre discursos de caráter urbano formal, histórico, jornalístico e discursos relativos às aproximações de processos intensivos, experiências em curso.

O som como vibração não prescinde de um meio material para existir; pode-se dizer que dele é indissociável. Da mesma forma, forças intensivas se expressam em um plano ao qual são imanentes. Sons se propagam por meio de relações que envolvem deslocamentos em espaços tangíveis, enquanto afectos se estendem sobre planos invisíveis. Ambos os territórios, os primeiros de caráter extensivo e os últimos, intensivo, acompanham e dão corpo às transformações provocadas por esses deslocamentos. Neste processo, os planos, lugares do acontecimento, exercem forças reativas e sua influência

sobre as transformações são, portanto, tão importantes quanto os próprios deslocamentos.

Eventos de música na rua<sup>5</sup> estão dificilmente à parte dessas relações extensivas e intensivas, pois a música é força de afecto, instância dos devires, e os espaços urbanos e suas relações participam (re)ativamente na produção desses acontecimentos. São práticas de ocupação da rua que promovem reconfigurações espaciais, temporais e sociais, mas também estão relacionadas a construções simbólicas e reformulações de identidades culturais coletivas e múltiplas. Pela superfície, alteram o cotidiano programado pelas relações de produção, enriquecem a experiência urbana, atraem corpos, olhares, movimentos, mas, para além disso, podem sutilmente causar variações profundas nos modos de pensar e agir, uma vez que são potenciais lugares da expressão da diferença e das transgressões ou, por outro lado, dos instrumentos de representação e controle.

Na esteira das vanguardas musicais do início do século XX, por entre desdobramentos do manifesto “A arte do Ruído” de Luigi Russolo (2005), John Cage amplia a noção do que é música quando propõe a intromissão de ruídos externos às salas de concerto. Os limites entre música e sons ambientais desvanecem ao passo que Cage opera uma prática musical rizomática, rompendo predeterminações de ordem transcendental e abrindo ao acaso decisões compositivas. A formação de um bloco som/música é proporcionada pela compreensão dos sons, do silêncio e da paisagem como música (SANTOS, 2000). Esta compreensão abre à sensibilidade as práticas de música na rua: não se trata apenas da manifestação de um enunciado musical estruturado, mas de todo um conjunto sonoro que interfere e compõe este bloco: vozes, conversas, trânsito, canto, instrumentos,

---

<sup>5</sup> Na rua e não *de* rua, pois não se pretende aqui classificar música ou musicistas entre “de rua”, “de teatro”, etc. Da mesma forma, a “rua” pode ser qualquer espaço público aberto da cidade: vias, calçadas, praças, parques, entre outros.

animais, natureza, associados a práticas, materialidades, crenças, valores, discursos, os quais formam, enfim, o encontro musical urbano.

Encontros musicais urbanos por meio da prática de música na rua podem ser aqueles eventos não passíveis de categorizações, identidades ou sistemas rígidos, mas que envolvem a captura de um bloco som/música nos termos de sua processualidade, através de uma escuta nômade, sem referenciais fixos (SANTOS, 2002).

Para Gilles Deleuze (1998), encontros são os instantes em que um objeto ou um processo abre mão de ser reconhecido imediatamente nos termos do já dado, como semelhante ou contrário a algo conhecido, familiar. Em um encontro, uma coisa só pode primeiro ser sentida, e seu poder de afetar e fazer a diferença é percebido. Quando potente, o encontro produz marcas, estados inéditos em relação à consciência subjetiva atual os quais expandem nossa capacidade de agir no mundo (MOISALA et al, 2017; ROLNIK, 2014). Para isso, as marcas, gênese de um devir, carecem de um plano intensivo onde possam reverberar suas forças desestabilizadoras dos atuais modos de ser.

No presente capítulo foram realizadas explorações e experimentos com o intuito de observar a participação da música nas dinâmicas urbanas e na composição dos encontros musicais. Além disso, investigam-se as maneiras pelas quais essa prática pode atuar como estratégia de homogeneização ou tática de resistência, segundo as definições dadas por Michel de Certeau (1998), tendo como pano de fundo a cidade de Pelotas. Para tanto, foram explorados dois eventos de diferente natureza, o Festival das Cores, em 2016, e a sétima edição do Festival Internacional Sesc de Música, em 2017, a qual inicia a apresentação dos experimentos. Em conjunto com um musicista/artista urbano participante do Festival das Cores, foram discutidos aspectos afetivos da paisagem sonora de Pelotas e ainda realizado um passeio sonoro. O corpo conceitual produzido a partir desses encontros é revelado a seguir.

## **4.2 Experimento: a vida e a arte do encontro**

Quais são os encontros vivenciados em um festival de música erudita? No decurso da sétima edição do Festival Internacional Sesc de Música, transcorrida em janeiro de 2017 em Pelotas, dois momentos nos quais o festival propõe a realização de concertos na rua foram acompanhados pela pesquisadora. Primeiro, o Cortejo Musical de inauguração, um recorrido a partir do Mercado Público, através do Calçadão da Rua Andrade Neves, Rua Sete de Setembro, retornando pela Rua XV de Novembro até alcançar o Mercado novamente. O segundo, a apresentação do Grupo de Metais do Festival, decorrida no calçadão da Rua Sete de Setembro, esquina com a Rua XV de Novembro. Em seguida, realizou-se para esta pesquisa um experimento/apresentação onde um quarteto de cordas formado por quatro estudantes do festival foi deslocado para a praça em frente ao POP Center, externa ao âmbito dos concertos oficiais (Fig. 03). As apresentações foram investigadas com curiosidade atenta e participante, na expectativa de que os encontros produzidos pudessem conter potentes agentes de desterritorialização.



Figura 03: Explorações do Festival do Sesc. Fonte: Pessoal.

#### 4.2.1 Música para quem? Um olhar sobre o contexto

Nos últimos anos, a cidade de Pelotas vem passando por intensos processos de transformação urbana, comuns a muitas outras cidades do país e do mundo. Tais processos estão relacionados ao desenvolvimento de planos de regeneração urbana como instrumentos para solucionar crises financeiras e impulsionar a economia, determinados por coalizões entre setores públicos e privados. Compreendem a preservação e restauração de prédios em áreas centrais históricas concomitante à desmedida expansão urbana em áreas periféricas, com a construção de conjuntos habitacionais destinados à baixa ou média renda, ou condomínios luxuosos, murados e desconectados do tecido urbano.

Segundo Paola Jacques (2003), dois conceitos estão envolvidos neste fenômeno contemporâneo: o de congelamento da vida urbana, o qual envolve a “patrimonialização” exagerada em áreas centrais como meio de restauração da imagem urbana para fins turísticos, e o de difusão (abordado no próximo capítulo), processo pelo qual a urbanização genérica e desenfreada sustenta a reprodução do sistema capitalista através do mercado imobiliário. Dessa forma, correntes distintas do pensamento urbano contemporâneo decorrem para um mesmo resultado: a cidade espetacular.

No caso do centro de Pelotas, as transformações envolveram projetos de restauração e fórmulas estereotipadas de “revitalização” e “requalificação”, cuja tentativa de criar uma imagem “universal” da cidade teve como principais consequências a gentrificação e a tentativa de homogeneização e imposição de modos e valores sociais. O início desse processo foi marcado pela remoção do antigo camelódromo do centro comercial, evoluindo ano após ano até os dias atuais.

Até o final dos anos 90, os arredores do Mercado Público eram ocupados por centenas de bancas ambulantes as quais formavam o Camelódromo (o número chegou a 300). Condições espaciais e sociais precárias levaram a um complicado processo de negociações entre prefeitura e vendedores, imbuídas por intensa pressão da mídia impressa – “Por si só, o Camelódromo situado em torno do Mercado Público é um péssimo cartão de visitas para Pelotas, tendo em vista as más condições do local (...)” (Diário Popular, de 22.07.97, p. 02) – o que acabou por remover os vendedores ambulantes do local (GOULARTE, 2008).

Inicialmente, a solução adotada pela prefeitura para a problemática das condições de trabalho e higiene foi destruir de forma hostil as bancas ociosas localizadas na Rua Andrade Neves. Em seguida, destituído de suporte adequado para a transição, o conjunto foi relocado sob uma estrutura metálica originalmente desenvolvida para um terminal de ônibus, localizada junto à Praça Cipriano Barcelos (conhecida como Praça dos

Enforcados), afastado das atividades do centro comercial. O despejo da zona do Mercado em 1998 aconteceu antes da conclusão das novas instalações, processo o qual resultou traumático para os ambulantes (GOULARTE, 2008). A ocorrência de um grave incêndio em 2012 culminou na construção do prédio composto por elementos pré-moldados, com tipologia de “caixa de sapatos”, renomeado para POP Center, onde o aluguel valorizado de bancas com tamanho reduzido passou a ter um controle mais rigoroso por parte da prefeitura.

A partir dos anos 2000, em decorrência da inserção no Programa Monumenta<sup>6</sup>, se iniciou um encadeamento de transformações que mudariam drasticamente o caráter do centro da cidade, as quais culminariam na imagem que hoje passou a ter nome e sobrenome: Centro Histórico de Pelotas. A recuperação do patrimônio cultural urbano das cidades brasileiras pelo Programa Monumenta teve como impulso a tendência internacional de articulação entre políticas culturais e políticas urbanas como estratégia para a superação das crises econômicas e sociais que assolaram as cidades europeias e americanas nos anos 70, provocadas pelo fim do modelo de produção fordista. Nesta conjuntura, o modelo da cidade industrial foi substituído pelo da cidade cultural, onde a instrumentalização da cultura seria o elemento utilizado para recuperação de cidades decadentes (SELDIN, 2017). Assim como a arquitetura, neste novo modelo as práticas artísticas antes subversivas passaram a ser progressivamente apropriadas pelos instrumentos capitalistas de fixação de desejos.

Com as restaurações e requalificações em curso, iniciaram-se medidas de gentrificação e higienização urbana. Na sequência da remoção dos camelôs, foram dispersas as prostitutas e os vagabundos que zanzavam pela Praça Coronel Pedro Osório. Como

---

<sup>6</sup> Programa do governo federal desenvolvido sob orientação da UNESCO para recuperar o patrimônio cultural urbano em 26 cidades brasileiras, através de ações organizadas pelo IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional) com apoio financeiro do BID (Banco Interamericano de Desenvolvimento).

consequência da restauração do prédio do Mercado Público, a valorização dos aluguéis dos quiosques impediu a permanência das antigas bancas populares que ainda resistiam à assepsia dos arredores, então substituídas por lojas, bistrôs e restaurantes recomendados pelo TripAdvisor<sup>7</sup>. Também se intensificaram os dispositivos de fiscalização e policiamento, contribuindo com o perfil turístico e *business-friendly*. Mais recentemente, a presença dos guardadores de carros foi substituída pelo controle das vagas de estacionamento através de parquímetros instalados em toda área central e adjacências.

Assim, a imagem da cidade de Pelotas vem sendo construída e consolidada “através de faces limitadas, socialmente aceitas e frequentemente estereotipadas, que reduzem as múltiplas dimensões urbanas a uma única identidade visual coerente (...)” (SELDIN, 2017, p. 62). Nesse sentido, programas e eventos culturais e artísticos podem tanto estar alinhados a lógicas de “culturalização” quanto a táticas de resistência a fenômenos excludentes, uma vez que a arte é capaz de reinventar novas formas para a existência e ainda permanece como um dos poucos espaços da liberdade. No entanto, a questão lançada por Jappe (2011, p. 204) permanece atual: “Mas qual arte?”.

O Festival Internacional Sesc de Música foi estudado pela pesquisa em função de incluir a realização de alguns eventos de música na rua, de maneira a investigar seu impacto na vida social urbana, além de sua proposta democrática e a “programação de concertos e espetáculos diversificada e gratuita para a comunidade”<sup>8</sup>. Por meio dos encontros musicais observados/propostos será possível examinar algumas contradições características da vida na cidade, contrapondo a espetacularização do espaço a uma possível participação e inclusão popular, levando a questionamentos sobre a natureza cultural e artística do festival. Antes, porém, serão feitas algumas aproximações sobre contextos da música clássica relevantes aos estudos da cidade.

---

<sup>7</sup> Website de viagens que fornece informações e indicações turísticas.

<sup>8</sup> <https://www.sesc-rs.com.br/festival/apresentacao.php>

#### 4.2.2 A desterritorialização da música clássica<sup>9</sup>

(...) deve-se ter cuidado com a mudança para um novo gênero musical, que pode por tudo em risco. É que nunca se abalam os gêneros musicais sem abalar as mais altas leis da cidade... (PLATÃO, 2010, 424c).

Platão considerava a arte perigosa, pois nos conduzia tanto para a verdade quanto para a ilusão. Acreditava que por meio de um rigoroso controle da música (profundamente enraizada em toda a vida social grega) seria possível formar cidadãos ideais, habitantes de uma Pólis (cidade-estado) também ideal. Na tradição grega, os modos gregos – sete maneiras de tocar a escala natural sistematizadas por Pitágoras – estavam ligados às emoções e às ações morais humanas.

A crítica de Platão aos modos os quais considerava enfraquecer a existência, pois inspiravam sentimentos de entusiasmo ou sensualidade, influenciou de forma significativa a prática da música ocidental, tanto erudita quanto popular. Segundo essa crítica, a educação musical dos cidadãos da república conduzia ao hábito da boa ordem, ao manejo das paixões e ao encontro da razão. Por isso estabelecia uma hierarquia de valores entre o músico teórico (superior, racional) e o músico prático (inferior corporal): “(...) este hábito de ordem os acompanhará em todas as suas ações e será para eles um princípio de crescimento. E se algo no Estado vier a cair, os governantes assim educados o levantarão de novo” (NETLESHIP, 1945, p. 145).

Por vários séculos a música teve motivações e significados essencialmente funcionais na vida humana: função religiosa em formas rituais, funções de comunicação, de trabalho, de lazer – em conjunto com a dança – social e artística. Na idade média, a música teve papel importante, senão fundamental, na consolidação e uniformização dos cultos da

---

<sup>9</sup> Clássica aqui no sentido da tradição clássica dos séculos XVIII e XIX, mas também no sentido de erudita (teórica), ou ainda, a música que obedece a planos transcendentais e prioriza a razão sobre a livre experiência musical corporal.

igreja católica, os quais, por sua vez, compunham meios de organizar e justificar a estrutura socioeconômica ocidental da época, baseada no regime feudalista, através do poder divino manipulado pela igreja. O controle da música para estes fins estabelecia regras que atribuíam valores terrenos (inferiores) ou até satânicos aos instrumentos ou determinadas ordens musicais. A voz humana foi elevada a criação divina e o canto gregoriano, cantado somente por homens, se tornou o canto oficial da igreja católica no início do século VII.

A partir do século XIV, localizando o foco no conhecimento e na razão, o período Renascentista na Europa retomou o interesse pelos saberes gregos e romanos e, na música, os compositores passaram a se reaproximar da música profana e das canções populares, utilizadas inclusive nas missas a partir de então. A valorização da razão e os questionamentos humanos sobre a existência incentivaram a produção de obras com fins especialmente artísticos, a profusão de novos instrumentos musicais e experiências espaciais acústicas, além do uso de efeitos vocais diversos.

Ainda no contexto renascentista, os termos sinfonia (“soar em conjunto”) e concerto passaram a integrar o vocabulário musical, designando, grosso modo, descrições da natureza criadas para serem exibidas em ambientes não naturais (SCHAFER, 2011). No século XVII, início do período barroco, enquanto na arquitetura e na arte o uso excessivo de ornamentos entra em voga, a música de orquestra passa a tomar corpo e o sistema modal cai em massivo desuso. Deles perduram apenas dois modos, o maior e o menor (jônio e eólio), os quais basearam a harmonia musical ocidental quase que exclusivamente até o início do século XX, caracterizando o sistema tonal.

Em seguida, em um contexto de progresso material, das revoluções burguesas e industriais, das discussões em torno da democracia, da república, dos direitos humanos e religiosos – incentivadas pelo Iluminismo – os ideais de beleza, simplicidade, graça, equilíbrio, proporção e ordem são revividos nas artes, retornando às pautas musicais. No

período clássico, datado dos séculos XVIII e XIX, a música tonal é consolidada; entretanto, a influência grega sobre a música ocidental ainda é vital. É neste período que as distinções morais entre estilos musicais são difundidas, dado ainda que o termo “clássico” deriva da estratificação social na sociedade romana e, atualmente, é empregado para referir obras artísticas e literárias consideradas pioneiras ou modelo.

Na contramão dos ideais platônicos, a música de vanguarda do início do século XX (Luigi Rossolo, John Cage, Edgard Varèse, Pierre Schaeffer, entre outros expoentes) desterritorializou o trabalho musical clássico, regido por modos de organização transcendentais fixados em um plano já dado: a tonalidade, a partitura, a orquestração com hierarquia de partes, níveis e estruturas conduzidas por um maestro autoritário, ele mesmo subordinado ao transcendente compositor musical – revolucionando os paradigmas musicais da época (COX, 2003). Nessa direção, na mesma medida em que a tradição clássica se reterritorializa reinventando e reafirmando a hierarquia de valores musicais firmada inicialmente por Platão, também se refazem suas desterritorializações, movidas por desejos de atualizações de uma sociedade contemporânea que não se reconhece nesses modelos fixos.

Ainda que não tenha sido mostrada aqui uma revisão completa da história da música ocidental, procuramos delinear algumas relações importantes entre música e sociedade, através dos períodos históricos ocidentais. A influência da música sobre a vida social é hoje amplamente discutida e toma caráter formal no campo da sociologia da música. Apesar da consideração do grau de independência da arte musical em relação aos processos econômicos, a sociologia da música demonstra como a música pode tanto alicerçar quanto desestabilizar sistemas socioeconômicos vigentes, associando aspectos sociais a práticas artístico-culturais. A variedade de estilos musicais e sua aceitação e difusão por determinados grupos são impulsionados por disputas sociais as quais se expressam no âmbito da música.

### 4.2.3 Entre marchas e metais

#### *O Cortejo*

No dia 16 de janeiro de 2017, em torno das 18h, dezenas de musicistas se reuniram no Mercado Público para o Cortejo de inauguração do festival do Sesc; o público se aproximava para seguir o bando formado por estudantes e professores de música erudita, que partiria do Mercado em direção ao calçadão da Rua Andrade Neves. Tocando marchas conhecidas, o cortejo passou silenciando os autofalantes das lojas, atraindo corpos, olhares e ouvidos como por uma força magnética.

“Com as partituras coladas nas costas dos músicos, o grupo executou clássicos e até marchinhas de Carnaval, convocando vários desavisados à dança. ‘Nunca tinha visto algo assim’, comentou a pequena H. D. de nove anos” (Diário da Manhã de 17.01.2017). Aos poucos os passantes começavam a andar a passos lentos, balançados; outros paravam estupefatos, pegos de surpresa. De um lado do calçadão da Rua Andrade Neves, dividido por canteiros ou quiosques centrais, passava o cortejo musical e seus seguidores; do outro lado formava-se um grupo satélite que conquistava adeptos à medida que o bando musical passava (Fig. 04).

O grupo alcançou a Rua Sete de Setembro e gradualmente tomou a Rua XV de Novembro, mais estreita, onde não se pôde mais distinguir o que era cortejo, quem eram os músicos, quem era plateia, quem estava ali por acaso ou não. A proximidade dos planos verticais da rua transformou a morfologia e o caráter do encontro. Foram poucos os que ficaram imunes: havia quem se aproximava e acompanhava o bando; quem parava e observava boquiaberto; quem dançava risonho ou quem participava de longe, encostado nas fachadas das lojas; quem tentava atravessar o cortejo como a um obstáculo. Em seguida, quando o arrastão cruzou a Rua Floriano, havia quem buzinava impaciente observando a passagem vagarosa do grupo protegida por barreiras policiais.



Figura 04: Cortejo do Festival do Sesc. Fonte: Diário da Manhã de 17.01.2017.

“A professora Letícia Magalhães, turista de Curitiba, também ficou encantada com a iniciativa de trazer música de concerto para a rua” (Diário da Manhã de 17.01.2017). Porém, o que se fazia crer ser música de concerto estava mais próximo a marchas carnavalescas e outras canções populares. Na medida em que o cortejo avançava para seu destino final, o Largo do Mercado Público, deixava para trás impressões, forças, alterações de fluxos, de cores, sorrisos, afectos. Não se tratava apenas da música, mas do bloco de sensações, do processo, da passagem, do trânsito de um grupo que era marcado e deixava marcas, o qual tendo abandonado seu território antigo, ao retornar, encontrou um território novo. Tratava-se de um ritornelo.

### ***Grupo de Metais***

Corria bem a apresentação do Grupo de Metais do Festival, liderado pelo professor Wilthon Matos, no calçadão da Rua Sete de Setembro, em frente ao Café Aquário, em um fim de tarde de janeiro de 2017. Um grande círculo se formou em torno dos músicos, onde muitos cabelos prateados brilhavam. Ao redor do círculo tangenciavam passos apertados, olhares que se aproximavam, ouvidos curiosos. No entanto, alguns interessados paravam mais distantes, curiosos, mas não tão à vontade para observar de perto, o que levou a indagações sobre sentimentos de pertencimento ou igualdade relacionados ao encontro musical.

Passados poucos minutos do início da apresentação, pingos caíram até que uma pancada de chuva forte interrompeu repentinamente a apresentação. Pessoas corriam por todos os lados, apressadas, enquanto os músicos fugiam para abrigar seus metais sob as marquises do calçadão. A chuva transbordou as formas originais da experiência musical. Aos poucos, grupos de pessoas que sobraram iam se acomodando sob as marquises da doceria, do banco, do café e de outras lojas, em modo de espera (Fig. 05 e Fig. 06).

Passados alguns momentos, sons baixinhos começaram a sair dos instrumentos. Dali em diante, os metais soavam como uma homenagem à chuva. A música na rua, diferente daquela realizada em teatros, auditórios, salas de concerto, é permeada por atravessamentos, imprevistos, controvérsias. As multiplicidades escorrem pelas bordas de definições fixas. Cortadas pelo fator da contingência, situações pré-concebidas são desmanchadas, fronteiras são esmaecidas. Esses eventos estimulam e abrem espaços à coexistência de mundos, aos heterogêneos. Neles, identidades se confundem, se desmancham, se fundem, se perdem ou se reforçam, se refazem, se reinventam. O espaço-tempo urbano é alterado, as superfícies se ampliam, as velocidades diminuem.



Figura 05: Grupo de Metais do Festival, antes da chuva. Janeiro de 2017. Fonte: Pessoal.



Figura 06: Grupo de Metais do Festival, concerto sob a marquise. Janeiro de 2017. Fonte: Pessoal.

#### **4.2.4 Experimento POP Center**

A ocorrência do festival de música erudita na cidade despertou o interesse por uma intervenção urbana que não estivesse relacionada aos concertos oficiais. Após alguns contatos e convites, no dia 26 de janeiro, em torno das 18h, quatro estudantes de música participantes do festival foram reunidos na praça em frente ao POP Center, Praça Cipriano Barcelos. O quarteto era formado por violino, viola, violoncelo e flauta transversal. A hipótese lançada era a de que a apresentação despertaria a curiosidade e atrairia pessoas ao redor do grupo de músicos.

Originalmente as peças musicais apresentadas pelos estudantes são desvinculadas do ambiente urbano, pois foram concebidas para ser executadas em ambientes acústicos idealmente constituídos, de maneira que possam enfatizar a dinâmica e os contrastes de altura e intensidade. “Aqui [na rua] é tudo forte, senão ninguém vai escutar nada (...). Aqui é outra experiência, apesar de todas as interferências a gente tem que chegar até o final e estar junto” (Extrato da entrevista com um dos estudantes).

Os estudantes escolheram um banco vago no passeio que dirigia ao POP Center a partir do interior da praça. Apesar do dia e horário, a praça estava movimentada por passantes que iam em direção aos camelôs, por crianças e pais no *playground*, e por algumas pessoas sentadas nos bancos. Durante a intervenção, permanecemos espiando o que se passava no entorno do grupo, na praça e nos arredores. Algumas anotações baseadas na experimentação e no material coletado:

*Durante a preparação do grupo, enquanto eles se posicionam e ajustam os instrumentos, dois homens se aproximam e param em frente aos músicos aguardando o que vai acontecer.*

*Duas adolescentes passam juntas em frente ao grupo. Seguindo em frente, uma delas faz gestos de regência com os indicadores, enquanto a outra vira o pescoço para olhar. Ao passar pela pesquisadora filmando, a segunda diz, olhando para o smartphone, “não gostei das músicas deles, pensei que era uns ‘pancadão’...”. Os rapazes que acompanhavam desde o início vão embora.*

*As pessoas passam, olham, mas não param. Cachorros latem durante entrecortando a apresentação. A praça tem árvores imensas e antigas, e os pássaros que vivem nelas cantam coisas parecidas com as peças musicais.*

No geral, a movimentação foi menor do que o esperado. Muitas pessoas passavam, olhavam, outras observavam de longe, mas poucas se envolveram de fato com a intervenção (Fig. 07).

*Vindos do chafariz da praça, três adultos (duas mulheres) e três meninas passam devagarinho. O homem passa de mão com uma das meninas. Eles seguem mais um pouco e param para assistir. Uma das meninhas fica com os adultos, enquanto as outras duas se aproximam da música dançando e rodopiando. Uma das mulheres filma. Após poucos instantes, eles seguem em direção ao prédio dos camelôs quando um cachorro começa a latir, a mulher filma mais um pouco. Outras mulheres passam, uma delas olha curiosa. Enquanto isso, um casal para e assiste interessado.*



Figura 07: Experimento no POP Center. Janeiro de 2017. Fonte: Pessoal.

#### 4.2.5 Música na rua, democracia ou instrumentalização?

A experimentação dos três encontros musicais trouxeram à tona alguns resultados importantes relativos ao caráter cultural do Festival. O primeiro, relacionado ao cortejo, mostrou que a música na rua, mesmo de cunho erudito, tem a potência de romper estruturas homogeneizantes, agregar partículas de várias direções e balançar estruturas espetaculares. O segundo, relacionado ao Grupo de Metais, mostra a importância do fator da contingência para os encontros urbanos, fator que transforma em rizoma formações musicais arborescentes. Além disso, assim como no cortejo, expressa a possibilidade de aproximação entre músicos e plateia.

Por outro lado, nos instantes em que o Cortejo passou tocando “Mamãe eu Quero”<sup>10</sup> ou enquanto o Grupo de Metais soprava notas embaixo das marquises, aconteceu uma diminuição da assimetria de poder entre músicos e público durante a prática artística. O próprio nivelamento de planos físicos, a indistinção de alturas entre palco e plateia, são fatores redutores desta assimetria, estimulam a adesão de minorias e a coexistência de heterogêneos, mostrando potencialidades de subversão presentes mesmo em um festival inserido na indústria cultural.

Quando na rua, nos mesmos planos, e ainda, (re)produzindo canções com as quais o público possa se reconhecer e se fazer valer, a supremacia do sujeito-musicista-autor do espetáculo é desmantelada. A liberdade de aplaudir, cantar, dançar, acompanhar, vaiar, produz interferências, as quais – ao contrário do que em geral (ou em caráter reduzido) acontece em teatros, igrejas ou auditórios – farão parte da performance, e com as quais os artistas serão afetados nos mesmos instantes em que afetam o público. Assim, “(...) quanto mais ativo for o espetáculo – que no limite deixa de ser um espetáculo no sentido

---

<sup>10</sup> Marcha de carnaval, música popular brasileira.

debordiano –, mais a cidade se torna um palco e o cidadão, um ator protagonista ao invés de mero espectador” (JACQUES, 2005).

Em contrapartida, a realização do experimento no POP Center levou a indagações sobre o alcance do festival na sociedade como um todo. A partir dali, a motivação da realização das apresentações urbanas e nos bairros por parte do Festival Internacional Sesc de Música transparece como ajustes da ordem dominante em direção à encenação de uma falsa democracia, tendo como motivação real o estímulo da economia de mercado e a formação de uma imagem da cidade de Pelotas compatível com guias turísticos, em acordo com a série de mudanças encadeadas nas últimas duas décadas.

Além de não estar incluída no circuito oficial de apresentações, a praça do POP Center, mesmo próxima do centro comercial, encontra-se marginalizada dos contextos cultural, histórico, comercial e turístico da cidade. A falta de identificação por parte das pessoas frequentadoras daquele espaço com o experimento musical proposto anda em conjunto com uma atitude micropolítica de não aceitação de imposições por parte de camadas dominantes as quais historicamente lançam lhes medidas de repressão e controle, prejudicando e marginalizando suas atividades.

Ainda sobre a natureza cultural do Festival do Sesc, em 2016, no mesmo ano em que a Prefeitura de Pelotas decide cortar o financiamento do carnaval em 85%, de R\$2,1 milhões para R\$300 mil, tendo como justificativa a crise econômica nacional e a necessidade de investimentos na área da saúde, o jornal Zero Hora publica no caderno ZH entretenimento:

Além de resistirem ao tempo, **obras clássicas não devem se abalar com crises econômicas**. É assim que pensa a organização do Festival Internacional Sesc de Música, cuja sexta edição tem início hoje em Pelotas. Apesar de sentir os efeitos da retração econômica do país, o evento conseguiu manter uma diversificada programação de concertos e aulas com músicos de diferentes partes do mundo. Com o objetivo de **levar o repertório erudito** para plateias cada vez mais amplas e qualificar a performance de estudantes de música, o festival tem 50 apresentações previstas ao longo de 12 dias. O orçamento deste ano foi **mantido igual ao do anterior (R\$ 1,2 milhão)**, o que não impediu a organização de sentir os efeitos do cenário econômico do país. Além do Theatro Guarany, o festival leva música para cenários como praças, shoppings, igrejas, bibliotecas e comunidades agrícolas. (ZERO HORA, 2016)

O cenário se repetiu em 2017. Desconsiderando-se a origem dos financiamentos (pública, privada, público-privada, etc.), o que sobra é um juízo de valores do tipo “dois pesos, duas medidas”. Até agora não surgiram questionamentos maiores na imprensa sobre a possibilidade de investir o montante financeiro nas áreas da saúde ou educação básica por parte do Sesc. Ironicamente, o Festival Internacional acontece com pleno apoio da Prefeitura e das classes que se colocam a favor do corte no orçamento do carnaval municipal.

Contudo, em virtude das observações feitas durante o Cortejo, o Grupo de Metais e a intervenção na praça do POP Center, não desconsideramos os benefícios e prós do festival de música erudita para a vida pública na cidade de Pelotas, já que promove a atratividade e a função cultural das ruas; transforma espaços urbanos em locais de encontro; convida os habitantes a caminharem e estarem na cidade; não extingue a existência de conflitos sociais e políticos, mas proporciona sua coexistência e a interação social no ambiente urbano.

### 4.3 Experimento: As cores de julho

Em um domingo frio de julho de 2016, cinco bandas locais foram reunidas para o Festival das Cores, de iniciativa comunitária e beneficente. O evento atraiu moradores locais e de outras zonas da cidade para a Vila da Balsa, em Pelotas, a fim de arrecadar agasalhos e alimentos em benefício de pessoas carentes. A chuva do dia anterior e o decorrente barro sobre a Praça Antônio Cruz (Perret) - lugar previsto para o evento - moveram os shows para a rua adjacente, pavimentada com blocos de concreto. Assim, moradores locais colocaram cadeiras nas calçadas em frente às casas ou sobre a rua e assistiram ao longo do dia as apresentações, enquanto observavam atentos crianças e visitantes desconhecidos.

Na Rua Pedro Machado Filho, onde foi instalado o palco, a maioria das casas é de um pavimento, cobertas com telhas de barro, algumas de madeira, outras inacabadas. A rua traça um dos limites do bairro, e a pequena praça em frente se espalha em um grande campo aberto. O cartaz publicado nas redes sociais para divulgar o festival anunciava: mateada<sup>11</sup>, shows, fogueira junina, local: Praça Antônio Cruz (Perret); no entanto, a praça não aparece nas ferramentas digitais de localização<sup>12</sup> ou outros meios oficiais (Fig. 08). Em vista disso, os responsáveis pela divulgação desenharam um mapa indicativo para quem não conhecia ou não era familiar com a região.

---

<sup>11</sup> O termo “mateada” refere-se às reuniões e confraternizações populares permeadas pelo hábito de tomar chimarrão (ou mate), bebida característica da cultura do sul da América do Sul.

<sup>12</sup> Como o Google Maps.



Figura 08: Festival das Cores, localização. Fonte: Pessoal.

O palco improvisado era o próprio calçamento, onde um ônibus tapado com um lençol branco estacionado na transversal da via formava o painel de fundo, transmitindo imagens através de um projetor em algumas das apresentações (Fig. 09). O cuidado com o preparo do festival e o engajamento dos moradores da Vila Fátima em suas causas particulares demonstrou a capacidade de autogestão da vizinhança mencionada por Jacobs (2011), cujas atribuições envolvem tecer redes de confiança e vigilância, além de integrar as crianças a uma vida urbana consciente e tolerante. Quanto maior a participação popular nas iniciativas de uso do espaço urbano, menor a espetacularização desse espaço (JACQUES, 2005), ainda que esses processos signifiquem apropriações físicas efêmeras. Os vínculos de vizinhança são fortalecidos e a experiência urbana

enquanto prática estética e artística é incentivada, afirmando a coexistência de heterogêneos.

No Festival das Cores, a música atuou como aglutinador da iniciativa e participação popular, mas também como fio condutor de afectos e transformações singulares e coletivas. Alguns integrantes das bandas convidadas faziam parte da rede de vizinhança, a maioria dos trabalhos autorais continha temas de resistência artística, social e política: “Zumbi foi quem me falou que no quilombo dos palmares o negro tinha o seu valor (...)”<sup>13</sup>. Os grupos tocaram aproximações de *reggae*, *rock*, *mpb* e música experimental, a música movimentava os corpos e a atenção por meio de letras que falavam de lutas, de resistência, e assim expressavam as batalhas cotidianas e o espírito da vida local, permeando um certo senso de pertencimento com o qual os moradores se identificavam.

E vê se fica esperto, não caia em contradição, não acredite em tudo que você vê na televisão. E vê se você é capaz de entender, porque eles dizem o que você tem que fazer. O homem manipulado com controle remoto (...) <sup>14</sup>.

As forças micropolíticas latentes na rua ocupada pelo festival comunitário rejeitam padrões majoritários de confraternização social. As temáticas das composições, os sons da vizinhança; o frio, um pai ajudando o filho pequeno a caminhar; cadeiras sobre o concreto no leito da via, crianças entrando e saindo de casa, correndo e brincando na praça; vendedores ambulantes, comércio informal; adultos em frente de casa observando a movimentação, a dança, a música... Um agenciamento espaço-temporal o qual une uma multiplicidade de forças e elementos sociais, culturais, corporais e materiais é formado pelo festival. Seu território é o que assegura e mantém juntos os componentes

---

<sup>13</sup> Trecho da música de autoria da banda Dona Dinah, de Pelotas.

<sup>14</sup> Idem.

heterogêneos e os conjuntos coletivos de enunciação, através do qual escapam devires-  
minoritários e saídas para novos territórios.



Figura 09: Festival das Cores. Julho de 2016. Fonte: Pessoal.

O encontro musical urbano ora narrado é como uma fissura nas estruturas urbanas maiores, homogeneizadoras, e se reconhece pela diferença. A consciência da fissura acontece de forma súbita, inquietante, seu surgimento não é perceptível a partir de escalas molares (DELEUZE; GUATTARI, 1997, vol. 3). Assim como a Praça Perret não está no mapa, as forças políticas que dela emanam são imperceptíveis: operam nos interstícios. Não aparecendo no mapa, são impassíveis de eliminação ou homogeneização. Em outras palavras, o devir-menor enquanto máquina de guerra não aspira à conquista do poder, mas agarra com todas as forças a vocação da resistência. “A menoridade pode ser uma potência política valiosa” (PELLEJERO, 2011).

#### 4.4 Aproximações com um musicista

A fim de investigar algumas relações entre produção musical e paisagem sonora urbana, foi entrevistado um musicista participante do Festival das Cores, também artista visual, cujo trabalho transita entre os campos da arte, música e tecnologia. Além de participar da banda Nação Suburbana durante o festival comunitário, o musicista apresentou um trabalho sobrepondo recursos videográficos à música instrumental experimental, chamado Invasores. Nesse trabalho, as músicas eram entrecortadas por ruídos de máquinas, aparelhos telefônicos, sons de armas, metralhadoras, etc. Em sincronia com os sons ruído-musicais surgiam imagens e textos projetados sobre o lençol branco.

No decorrer da conversa, o musicista foi questionado sobre suas percepções e observações a respeito dos sons da cidade, já que o uso de ruídos na apresentação musical sugeriu a influência da paisagem sonora urbana e da tecnologia sobre seu trabalho artístico. Segundo ele, a cidade, especialmente o centro, está tomada por sonoridades *esquizofônicas*. Ao caminhar pelo centro comercial urbano, costuma identificar o confronto com *jingles* publicitários que, além de poluírem a paisagem sonora, podem atuar como “vermes”, ou *brainworms*.

Esclarecendo os conceitos trazidos por ele: Schafer chama de esquizofonia o “empacotamento e estocagem do som” e o “afastamento dos sons de seus contextos originais”. Trata-se da possibilidade de reproduzir, estocar e transportar sons os quais anteriormente só poderiam ser ouvidos em seus contextos originais, indissolúveis aos seus mecanismos de produção, de alcance temporal e espacial limitados à fonte original. Para Schafer, a invenção do autofalante correspondeu aos desejos imperialistas de dominar outras pessoas através dos próprios sons. Da mesma forma, a expansão dos sons da era pós-industrial integrou ambições imperialistas das nações ocidentais. Com o termo esquizofonia, pretende refletir o caráter dramático das paisagens sonoras sintéticas nas

quais “os sons naturais estão se tornando cada vez mais não naturais, enquanto seus substitutos feitos à máquina são os responsáveis pelos sinais operativos que dirigem a vida moderna” (SCHAFER, 2011, p. 135).

Por outro lado, os chamados “*brainworms*” (vermes do cérebro) ou “*earworms*” (vermes do ouvido) referem-se à repetição incessante de fragmentos ou frases musicais que podem, sem pedir licença, circular em nossas mentes por horas ou dias a fio. Apesar de reconhecer sua existência na criação musical primitiva, Oliver Sacks associa-os a um fenômeno moderno ou, no mínimo, imensamente comum nos dias atuais. Isso porque a possibilidade de gravação e transmissão de sons promoveu a ubiquidade de temas musicais (concernente ao fenômeno da esquizofonia), cujo aumento nas últimas duas décadas envolveu e circundou as pessoas em um bombardeio musical incessante (SACKS, 2007).

Não por coincidência, a indústria musical lança mão do poder coercitivo desses fragmentos – relacionado por Sacks a uma impressionante sensibilidade do cérebro à música – para compor temas musicais ou jingles publicitários “pegajosos” ou “grudentos”, que acabam por fisgar e atormentar o ouvinte como se fossem vermes mentais (SACKS, 2007). Assim, a relação entre os conceitos de esquizofonia e *brainworms* se dá pela reprodução e transmissão de sons que têm por objetivo a dominação motivada por ambições materiais, ou capitalistas.

O imperialismo sonoro mencionado é relacionado a um momento de incapacidade da escuta de gerenciar encontros sonoros. Essa incapacidade de agir diminui a potência dos encontros, tratando-se de uma des-potência da escuta, momento em que o som possui poder como algo instituído, conforme a acepção de Foucault (OBICI, 2006). Nesse sentido, poder é inversamente proporcional à potência da escuta, do estado de afecção que ela é capaz de proporcionar. A importância desse estado de afecção e sua capacidade de produzir marcas o é que relaciona o som aos devires, abordados no próximo capítulo.

Seguindo com a entrevista, dentre milhares e diversas fontes sonoras, muitas vezes difíceis de discernir, despontou soando ao longe, estrondoso, o assovio do trem. Nesse ponto, a pesquisadora apontou para o oeste; o musicista então a corrigiu, apontando para o norte: “pra cá, né?” (Extratos das entrevistas). Casualidade ou não, o fato é que ela apontou a direção de sua própria casa como origem da fonte sonora, seu território particular. O musicista, assim como a pesquisadora, reconhece o apito do trem como um som característico da cidade de Pelotas, o qual por vezes invade sua casa no meio da madrugada, e pode ouvi-lo de qualquer lugar aonde vá.

*Relacionando sua subjetividade com minha própria, contei sobre o lugar onde moro, próximo à linha férrea, a respeito de como costumava no início estranhar o ruidoso apito do trem. Foommmmm a qualquer hora do dia ou da noite arrebatava meu corpo em uma surpresa um tanto decepcionante, especialmente quando acordava no meio da madrugada e esforçava-me para pegar no sono novamente. Passados alguns meses, aquele som deixou de ser intruso e passou a significar lugar. O meu lugar. Em meu corpo definia-se o mapa; ali está a ferrovia, ali está o trem passando, aqui é minha casa, aqui estou, em casa. Não mais acordo quando o trem passa à noite. Durante o dia, aquele ruído já é agora mais suave e atravessa-me como um sopro de tranquilidade, segurança, como uma lembrança: aqui é mesmo o meu lar.*

Neste caminho, Roland Barthes (2009) compreende o papel essencial da escuta no reconhecimento e apropriação espacial, porquanto o território pessoal humano (*aqui e ali*) é escalonado em sons, através dos significados simbólicos atribuídos a eles. Para Barthes, sob um ponto de vista antropológico, assim como os comportamentos nutritivos estão ligados ao tato, ao paladar, ao olfato, e os comportamentos afetivos, ao tato, ao olfato e à visão, a audição está essencialmente ligada à avaliação da situação espaço temporal. O espaço conhecido é o espaço de sons e ruídos familiares, relação cuja inversão mantém sua validade.

*Possivelmente seja esta a razão pela qual apontei precisamente para a direção de minha casa ao ouvir do largo do Mercado Público o habitual e corriqueiro zunido do trem. O musicista, por sua vez, apontou para a localização da fonte sonora real ou para seu próprio território acústico pessoal? Não é possível dizer.*

Questionado sobre sonoridades urbanas, além do apito do trem, que pudessem identificar o lugar onde mora, o musicista contou sobre os sons da manhã, o burburinho das vozes, o rangido dos balanços das crianças, percebidos mesmo quando está envolvido com os sons de seu ambiente interno, desenvolvendo instalações artísticas sonoras em casa. Para ele, enquanto os sons da noite cortam e impactam o vazio do silêncio causando certa estranheza, para ele a sonoridade da manhã, por volta das dez horas, é mais leve e fluida.

Definindo o trajeto a ser percorrido no passeio sonoro, o musicista escolheu o caminho que faz nas manhãs de terças-feiras de casa para o colégio onde leciona Artes, normalmente de bicicleta, ouvindo música em seus *headphones*. Michael Bull (2000) associa o uso de *personal stereos* (rádios pessoais com fones de ouvido) à estetização da vida cotidiana: a forma como a realidade urbana adentra nossas emoções é influenciada pela trilha sonora, como se estivéssemos assistindo a um filme ou programa de TV onde os personagens permanecem distantes, intocados, e constituem um fragmento estético de uma narrativa urbana fílmica, na qual somos ao mesmo tempo espectadores alheios e o narcísico personagem principal. Critica, além disso, a neutralidade com que os aparatos tecnológicos têm sido tratados na literatura sobre estudos urbanos e culturais, abrindo caminho para mais pesquisas no campo. De forma involuntária, o musicista confirma a ideia da vida cotidiana estetizada: “Geralmente é, eu crio uma cena, quase um filme (...) agora eu sou esse cara que a trilha é essa e lá vou eu...” (Extratos das entrevistas).

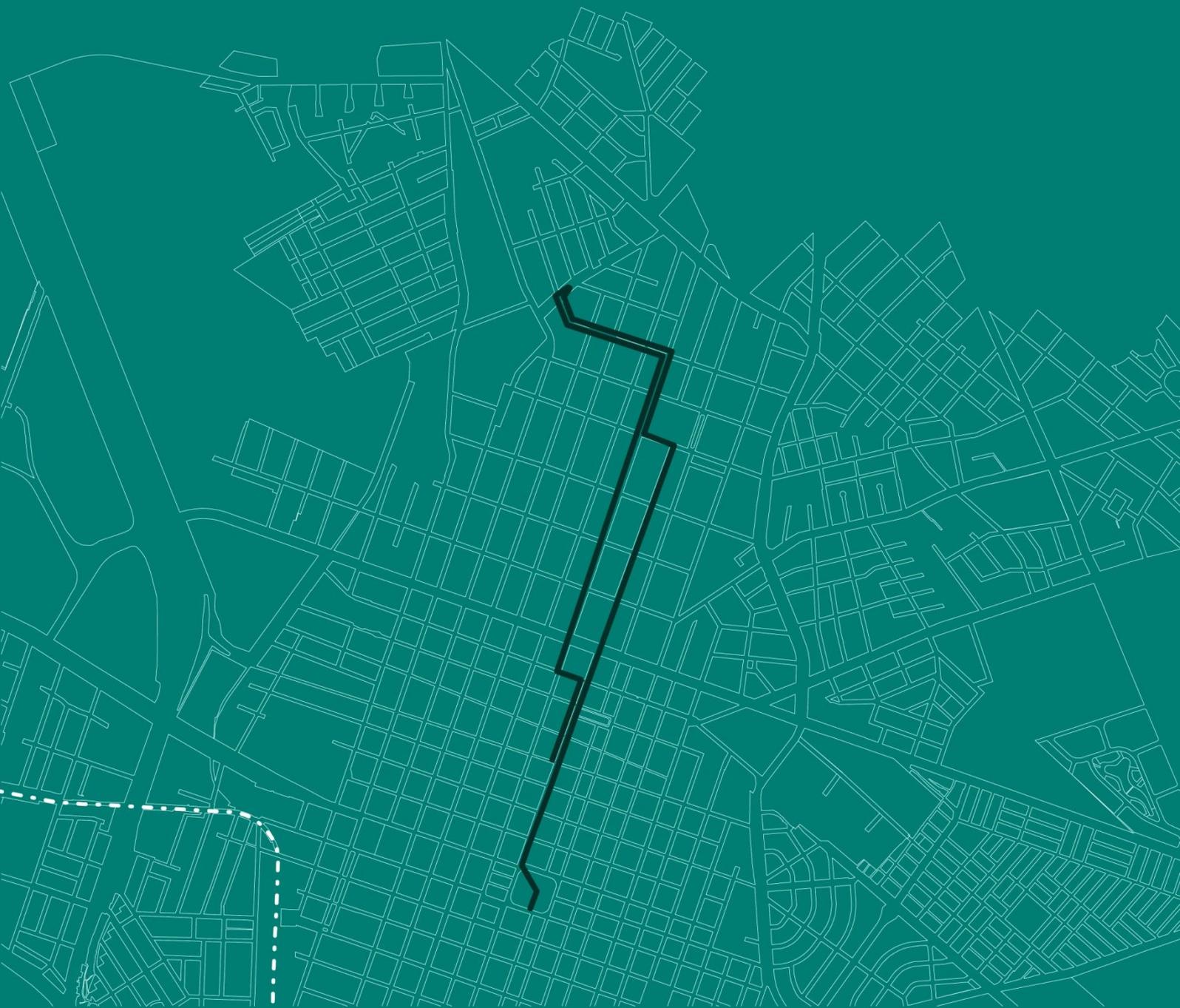
Conforme indagado sobre seus deslocamentos ou caminhadas a pé, respondeu que raramente parte em errâncias pela cidade, seus percursos se dão em função de necessidades rotineiras, quando desloca-se de bicicleta. Prefere se perder nas campanhas do Herval (cidade natal, no interior de Pelotas), o que remete às andanças de Thoreau. A dupla musicista-pesquisadora percorreria o trecho escolhido a pé utilizando algumas estratégias de *soundwalking*.

Após a realização do passeio, contado nas páginas a seguir, conversamos sobre as impressões capturadas pelo musicista. Ele comentou sobre como é diferente o tempo ao caminhar na cidade, ritmando o deslocamento nos passos do homem, “no tempo desse ser que ocupa o espaço” (Extratos das entrevistas). Percebeu a dinâmica e as variações das paisagens sonoras, que mudam conforme a caminhada avança, formando uma espécie de composição musical urbana.

Quando questionado sobre aspectos os quais podem melhorar ou piorar a sonoridade urbana, ou provocar encontros bons ou ruins, ele voltou-se para o impacto negativo dos motores a combustão, apontando para o excesso de sons na paisagem sonora. Além disso, observou como os sons são mais dispersos e discerníveis em espaços amplos, como na chegada da praça, mas tornam-se altos e impactantes em ruas estreitas com fachadas altas, próximas da catedral; o emaranhado da paisagem sonora vai se desenhando conforme reverbera nas superfícies da cidade.

Em um novo encontro, o musicista contou como voltou a atenção aos sons da cidade em seus percursos diários, não mais utilizando *headphones* em seus deslocamentos. Planejou outros encontros, novos lugares para percorrer. Caminhando com os ouvidos atentos, pôde perceber que as construções físicas são a face visível de milhares de camadas entranhadas, não menos palpáveis, que compõem a cidade e a fazem ser o que é, um corpo. É neste corpo que o urbanista atua, por isso tão necessário se faz conhecê-lo.

PASSEIO COM UM MUSICISTA



*Na saída, algumas mulheres conversavam na esquina. Entramos na rua curva de paralelepípedo, o som da correia da bicicleta parecia constante, mas não alto o suficiente para encobrir nossos passos ritmando a caminhada. Em seguida, o rangido de um balanço anunciava o burburinho da feira. Carros se escutam ao longe, quando um certo ônibus barulhento entrou se desmanchando pela via. Naquele ponto os sons de pássaros eram altos e diversos, raras vezes encobertos por motores. Mulheres passam conversando sobre algo com cinquenta por cento de desconto.*

*É manhã e o tempo é frio na esquina onde alguns homens vendem produtos de limpeza, líquidos coloridos engarrafados no fundo de um quintal. É dois por cinco! A calçada estreita geme dores ritmadas, golpeada pelas botas de uma mulher. Seguimos em frente pela rua de pedras desformes e atravessamos. Lembro-me dos homens, ecoa nos meus ouvidos o ritmo e o grave da voz daquele anúncio. Padeço de curiosidade, é dois por cinco, são dois por cinco, já foram, o colorido não estampa mais a calçada. Seguimos.*

*Outra vez, mulheres conversavam na esquina, na ausência do som da correia da bicicleta, o rangido do balanço já era a própria feirinha, ainda não em frente aos olhos, senão que dentro da cabeça. Na hora das crianças, esse som peculiar. São dez horas da manhã, quinta-feira. Crianças soam como os pássaros.*

*Um ruído áspero no piso cimentado soa na parte mais alta da calçada, rodeado por alguns colchões e um fogareiro, no meio de vozes conversando. Mais adiante, o estampido de latas de refrigerante atiradas no passeio é recheado pelo som do imenso saco de estopa arrastado, revolido pelo chão. A cada rua transversal que éramos invadidos pelo ruído persistente do tráfego, porém conforme seguíamos abrandava. Avistamos o catador, enquanto ele tentava amarrar imensos sacos de estopa em sua bicicleta velha. Se vendo em dificuldades, o homem encheu os pulmões e berrou em desespero. Eram impropérios decididos, dirigidos aos céus e aos infernos, atravessando as quadras e as calçadas, mas ninguém podia ouvir. Se todos ouviam, ninguém escutava.*

*Mas os catadores não vieram. Que destino levou esse personagem anônimo no meio do trânsito, invisível, inaudível, espalhando quinquilharias nas calçadas, carregando a carroça abarrotada, os sacos vermelhos de estopa velha, rasgada... Sabias que eu era fraco? Agora somos eu, o vento, os carros que passam, o samba dizimado que toca o salto daquela moça, o olhar desse rapaz que quiçá seja morador desta rua, uma vez que se acomoda entre fogareiros e colchões.*

*A rua era longa, longitudinal e nos direcionava ao centro. Atravessamos em direção à enorme praça, convidando a um passeio nebuloso em meio ao silêncio, um abandono intempestivo, a cidade titubeante. Um cachorro latiu por ali. Afinal, parecia bom ouvir o mundo agitado de longe, enquanto caminhamos esmagando areia, ouvindo sons de patins e meninas.*

*Dobrando na artéria do som, apesar do horário mais tranquilo, acelerei em frente até cansar do barulho do tráfego e procurar uma rua mais lenta, menos extenuante. Encontramos a calma em uma alameda silenciosa, algo entre a paz e a saudade, uma alegria triste, ou era a tristeza que estava feliz? Algo nos levava em direção àquela praça, mas não estávamos mais ali. Passarinhos cantavam seus territórios, um ou dois carros passaram sem muito abalo, até que o som de aço soldado rasgou o passar do tempo.*

*Por trás a catedral, seguimos em uma rua do centro, paralelepípedo, mais fechada. Imediatamente muitos sons se afastaram, nossos passos mais altos e lentos. As próprias vozes sobrepostas ao burburinho matinal, quando dobramos novamente. De repente, não eram somente os motores dos carros, mas também o atrito entre pneus e pedras. Seguindo pela rua de fachadas altas e próximas, não havia chegada. O som estendia a cidade e o ser. Parados, nos despedimos, nos separamos, mas a cidade continuava. Terminei o percurso na calçada, ouvindo o arrastar rancoroso da vassoura arredando folhas minúsculas pelo passeio. Do outro lado da rua, o grande hotel.*



QR CODE para áudios do passeio disponíveis em  
<http://antonellapons.wixsite.com/somemdevir/passeio-musicista>

Os sons da rua, que continuavam os mesmos, eram diferentes. Ouvia-se a voz dos carroceiros, e eram realmente gente. Nitidamente, na rua ao lado, as campainhas dos elétricos tinham também uma socialidade conosco. Uma gargalhada de criança deserta fez de canário na atmosfera limpa. A chuva leve decresceu.

(PESSOA, 1982, p. 48-49)

#### **4.5 Música na rua: pistas para um urbanista**

Diante das consequências causadas pelos paradigmas modernistas urbanos e sua difusão ainda presente – alargamento de vias para o trânsito individual motorizado, espaçamento entre edifícios, baixas densidades, transporte majoritariamente individual, zoneamento restritivo – sobre a vida urbana e o bem estar humano nas cidades, os estudos urbanos contemporâneos têm cada vez mais voltado sua atenção para a vida pública, a escala humana, a sustentabilidade, o meio ambiente e a saúde da população urbana.

O marco dessa mudança de atitude diante do planejamento urbano contemporâneo se deu com a publicação do livro *Morte e Vida de Grandes Cidades*, por Jane Jacobs (2011) no início dos anos 60, e, nos dias atuais, tem Jan Gehl como um de seus principais expoentes. Jacobs critica o urbanismo do pós-guerra, denuncia o problema da escala das cidades desenhadas para veículos automotores, da insegurança urbana, consequência de ruas e calçadas esvaziadas pela ausência de pessoas habitando as ruas. Também aborda a falta de diversidade de usos e a monotonia provocada pelo zoneamento restritivo (zonas exclusivamente residenciais, comerciais, etc). A partir das críticas postuladas por Jacobs, Jan Gehl partiu em busca de novos paradigmas que pudessem construir cidades sustentáveis, manter habitantes saudáveis através, favorecer a vida pública, os locais de encontro, de lazer, a mobilidade sustentável (percursos a pé, de bicicleta), a cultura e a vida social.

Um dos pontos mais destacados pelo arquiteto dinamarquês é a questão da escala humana. No livro *Cidade para Pessoas* (2013), Gehl descreve detalhadamente as medidas e distâncias que favorecem a comunicação entre pessoas, o despertar dos sentidos, a percepção de emoções, o que denomina “a dimensão humana”. Estabelece 35 metros como distância máxima ideal para a apreciação de peças e concertos no interior de teatros e explica como os 100 metros encontrados em dimensões de praças nas cidades

antigas são a distância máxima ideal para observar eventos, reconhecer pessoas, expressões faciais, etc. Além disso, demonstra de forma clara como grandes distâncias provocam a redução do contato humano e um significativo incremento no sedentarismo da população. Por estas razões, justifica o incentivo aos percursos a pé, de bicicleta, e ao transporte coletivo, assim como espaços de convivência e proximidade, como bases da cidade sustentável, saudável, social e culturalmente ativa.

De maneira geral, Gehl desenvolve estratégias para o desenho urbano que produzem cidades boas para caminhar por meio de melhores condições para pedestres e para a vida pública – estar, lazer, convívio, etc. Para isso, se faz necessário reduzir ou eliminar o espaço para carros através de ruas mais estreitas, aumentar a densidade de forma que as distâncias sejam curtas e adaptadas à dimensão humana, entre outros. No entanto, o aumento da densidade não significa prédios muito altos ou arranha-céus, pois possuem efeito contrário quando se trata do bem-estar urbano. Prédios de até sete andares satisfazem as condições de densidade e incentivam o convívio, a exemplo de Paris e Barcelona. Medidas que estimulam a qualidade de vida nas cidades estão na direção oposta à obsessão com a forma adquirida pelos profissionais em muitas escolas de arquitetura, relacionada à preferência pelo sentido da visão no mundo ocidental.

No caso dos encontros musicais urbanos observados, podemos perceber características ambientais as quais estão em consonância com as propostas apresentadas por Jan Gehl para melhoria dos espaços urbanos e da vida pública. Iniciando pela zona central de Pelotas, escolhida para o Festival do Sesc, notamos uma pequena zona urbana com grande quantidade de vias exclusivas para pedestres (centro comercial). O trânsito para carros é dificultado por ruas estreitas, pela pavimentação em paralelepípedo, e, no caso do largo do Mercado público e da esquina da Rua XV com Rua Sete de Setembro, a faixa de carros ocupa uma distância mínima em relação à zona de pedestres. Além disso, trata-

se de uma área densa, com usos relativamente diversos, fachadas variadas e a maioria dos prédios possui até três pavimentos (Fig. 10).



Figura 10: Esquina da Rua XV de novembro com Rua Sete de Setembro durante o Grupo de Metais. Janeiro de 2017. Fonte: Pessoal.

No local do Festival das Cores, as características urbanas são de casas de um ou dois pavimentos construídas sobre o alinhamento predial, o que estimula uma antiga tradição da cidade de Pelotas: sentar em cadeiras na calçada para tomar chimarrão e olhar o movimento da rua. A presença da Praça Perret demonstra como as áreas verdes configuram pontos de encontro para as comunidades (o mesmo acontece com a Praça Coronel Pedro Osório, porém em maiores proporções, já que é referência para toda a cidade).

De outra forma, podemos concluir que áreas que valorizam o trânsito pedestre, possuem baixo ou nulo trânsito de automóveis, ruas estreitas, calçadas alargadas, áreas verdes, proximidade entre edificações, baixo número de pavimentos, materiais de fachadas variados, usos mistos, são também apropriadas para encontros musicais urbanos, os quais, por sua vez, proporcionam atratividade, cultura, interação e enriquecem a vida na cidade. Estas são características relevantes para as tomadas de decisões em projetos urbanos que procurem atender as demandas das cidades para pessoas.

Além disso, chamamos atenção para os riscos implicados nos estudos de acústica urbana voltados para a redução dos ruídos do tráfego urbano, os quais, em geral, tendem a lançar mão da ampliação de distâncias como recurso para dissipar ondas sonoras (alargamento de vias, aumento da distância entre vias de tráfego rápido e edificações) e da criação de barreiras sonoras para isolamento acústico das vias automotivas. Este tipo de abordagem está voltado para o incremento do uso de automóveis na cidade, estimula o esvaziamento das ruas através da criação de limites e barreiras, agrava o problema da escala urbana, denunciado há mais de 50 anos por Jane Jacobs, além de entrar em choque com a criação de cidades convidativas para o uso de pessoas.

A parte de provocar efeitos negativos na vida urbana como consequência do emprego exagerado de meios de transporte individual e motorizado, a paisagem sonora pode possibilitar experiências enriquecedoras por meio dos encontros musicais que acontecem na rua. Nesse sentido, o desenho urbano é um elemento fundamental para que este aspecto positivo das sonoridades urbanas seja destacado. Encontros que aproximam as pessoas, surpreendem ouvidos distraídos e oferecem atratividade para as ruas acontecem em zonas urbanas desenhadas para pessoas, as quais respeitam a dimensão humana.

O uso da rua para encontros musicais é uma oportunidade de reconquistar a cidade para uso dos espaços urbanos por meio de nossas dimensões corporais, sensoriais e sociais. É também uma atitude política e cultural, já que a música urbana está relacionada ao senso

de pertencimento. Abaixo, apresentamos de forma resumida alguns aspectos do desenho urbano os quais acolhem e motivam a realização de encontros musicais, baseadas em observações empíricas realizadas durante pesquisa e nos estudos urbanos contemporâneos expostos acima (Tab. 02).

**Tabela 02: Características do desenho urbano que podem estimular encontros musicais**

<b>Características</b>	<b>Perspectiva</b>	<b>Fonte</b>
<b>Ruas para pedestres ou ruas mistas com mais espaço para pedestres do que para veículos</b>	Impactam na diminuição dos ruídos do trânsito e podem se tornar bons locais para encontros musicais e outros encontros urbanos.	GEHL, 2013 A Pesquisa
<b>Proximidade entre fachadas</b>	Ruas estreitas aproximam as pessoas e servem como amplificadores dos sons humanos; desestimulam o uso de caixas de som e favorecem no caso de músicos urbanos que não as utilizam.	A Pesquisa
<b>Distâncias encurtadas, proximidade, dimensão humana</b>	Estão relacionadas à apreciação de eventos musicais e artísticos, permitem observar expressões faciais com clareza, provocam as emoções e os sentidos. Fundamentais para a boa acessibilidade urbana.	GEHL, 2013 A Pesquisa
<b>Materiais de fachadas variados</b>	O uso excessivo de vidros, concreto e materiais lisos aumenta a reflexão sonora, enquanto materiais porosos e superfícies irregulares favorecem a absorção do som, o que qualifica a acústica urbana	A Pesquisa
<b>Pavimentos</b>	São fundamentais para transformar ruas carroçáveis em palcos de encontro. Para isto o asfalto não é indicado, sendo adequados o paralelepípedo e os blocos de concreto nivelados próximos à calçada.	A Pesquisa
<b>Usos mistos</b>	Promovem a vitalidade da cidade, a circulação de pessoas, a utilização do pavimento térreo e as fachadas ativas (permeáveis)	GEHL, 2013 JACOBS, 2011 A Pesquisa

Após as explorações realizadas, podemos discorrer sobre como os modos de agir e sentir variam se um mesmo concerto for assistido e executado pelas mesmas pessoas em uma igreja, biblioteca, auditório, teatro ou na rua. Nesse sentido, a música na rua tende a permitir um maior fluxo de afectos, de intensidades e de construções subjetivas. Mesmo a música popular não é popular em essência: a noção de “popular” pode ser associada à liberdade de se deixar afectar durante o encontro musical. A ideia de ser do povo nasce da coincidência entre líderes musicais e plateia: o espetáculo musical pertence ora a um, ora a outro, ora aos dois respectivamente. Em uma apresentação tradicional de música erudita, por exemplo, espera-se que o público manifeste-se nas horas certas, de modo que não interfira nas produções sonoras ou na concentração do musicista. Seus aplausos são esperados ao final, quando o artista volta a ser “humano” e pode outra vez se comunicar com seus demais.

Assim como os vendedores ambulantes insistem em estender seus produtos sobre as calçadas centrais resistindo às varreduras fiscais, os músicos que oferecem seu trabalho às ruas também exercem um tipo de resistência (em contato com as pessoas por meio de vias de pedestres). Em resposta às tentativas de instrumentalização por meio da cultura, esses artistas urbanos têm se mostrado mais presentes na cidade de Pelotas, ocupando brechas de entre-territórios sonoros, posicionando-se contra a tentativa de representação homogênea do imaginário cultural urbano.

Assim, os eventos de música na rua mostram caminhos alternativos à espetacularização urbana. Encontrar esses mundos musicais deixando-se afectar por seus processos é um chamado ao qual o arquiteto-urbanista que deseja imergir em suas práticas urbanas deve atender. São cartografias sensíveis que mobilizam o caos e as forças desterritorialização, e ainda motivam transformações de aplicação prática na área do planejamento e do desenho urbano.



QR CODE para material audiovisual disponível em

<http://antonellapons.wixsite.com/somemdevir/musica-na-rua>

## 5. E O CORPO?



(...) fazer uma experiência com algo significa que algo nos acontece, nos alcança; que se apodera de nós, que nos tomba e nos transforma. (...) “fazer” significa aqui: sofrer, padecer, tomar o que nos alcança receptivamente, aceitar, à medida que nos submetemos a algo.

(HEIDEGGER, 1987, p. 143)

A crítica apresentada no primeiro capítulo – primeiros passos – sobre o uso excessivo de metodologias visuais de análise espacial e a conseqüente negligência com os sentidos e a percepção corporal, determina algumas questões importantes: como a aproximação entre corpo e paisagem sonora pode contribuir com o campo da arquitetura e do urbanismo? E ainda, qual o papel do corpo para a pesquisa da paisagem sonora urbana? De que maneira as sensações corporais podem romper paradigmas totalizantes e conduzir a produção do pensamento em ambos os campos de estudos?

Seguindo o rastro destes questionamentos, sem a pretensão de respondê-los completamente, nos parece apropriado pensar uma relação com o corpo que seja da ordem da experiência, da invenção, da descoberta e do acontecimento. De um lado, as segmentações molares do espetáculo tornam o corpo humano um campo de atividades econômicas e ações estratégicas, principalmente no tocante à saúde e à beleza, um corpo-produto (RIBEIRO, 2007), convertido em imagem, que assim como consome também é consumido. Além disso, somos os sujeitos da informação e da opinião, aliança a qual, segundo Benjamin, é o “dispositivo moderno para a destruição generalizada da experiência” (BONDÍA, 2002, p. 19). Não obstante, pensaremos o corpo humano como instrumento das transformações, das revoluções moleculares e dos devires minoritários.

Retomamos aqui o conceito de corpo em Deleuze e Guattari (1996), o qual possui um uso mais extenso: corpo é toda solidez, toda consistência, algo que ocupe lugar, não apenas no tempo e no espaço, como também nas sensações, nos pensamentos, no que não conseguimos ver, mas sentir ou imaginar (ROCHA, 2010). No corpo de uma sociedade ou indivíduo coabitam corpos molares, segmentos centralizadores e totalizadores, e corpos moleculares, linhas maleáveis compostas por fluxos que vazam, escapam à captura e se conectam pela diversidade, pela diferença. Considerando estas relações corporais intensivas e extensivas, nos direcionamos a uma reflexão sobre a experiência corporal.

### 5.1. Experiência e infância: sobre o devir-criança

O problema da experiência humana depara-se com o problema da linguagem, pois a experiência pura encontra-se antes da subjetivação, em uma ordem inconsciente no interior da qual o pensamento não está situado, bem como o sujeito. Para Agamben (2005) a experiência primitiva está localizada na infância humana. Isto porque, no sentido literal do termo, *in-fancia* é o momento antes da fala, cujo limite reside na consciência da linguagem, sobre a qual se constitui o sujeito. O impasse emerge na coexistência da experiência “muda” com a linguagem, já que uma origina a outra, em uma relação naturalmente imbricada. Os fluxos intangíveis constituintes na experimentação pura somente são atingíveis através da consciência, situando justamente na fricção deste encontro a possibilidade de captura de uma experiência infante. O encontro entre consciência e infância é, portanto, condição para a experiência, tal como posta por Agamben.

Os movimentos que surgem a partir das zonas de vizinhança ou de coexistência dadas por esta condição criam marcas que desestabilizam formas anteriores de existência, especialmente formas racionais ou molares. Porque, quando potentes, estas marcas provocam estados inéditos que nos direcionam a um devir-outro, corporificado através do pensamento, ou reterritorializado pela consciência (ROLNIK, 1993). De outra forma, a experiência também está condicionada a um desequilíbrio, pois mesmo que não haja cartografia de novos territórios (reterritorialização), o próprio “balançar” de certezas pré-existentes permanece latente.

É nesse sentido que mencionamos o devir-criança como o devir da dupla-infância: uma contida na experiência pura, e a outra no próprio devir (DELEUZE; GUATTARI, 1997, vol. 4). O devir-criança parte de uma prática molecular e micropolítica em conflito com a linguagem e a razão, mais próxima do empirismo, da fantasia, da curiosidade ou de um

desbravamento de mundos. O tempo desta infância não é cronológico, mas uma duração, uma temporalidade intensiva, não numerável nem sucessiva. Embora exista a infância majoritária a qual segue uma progressão sequencial (infância, adolescência, juventude, velhice), a ideia de uma infância molecular instaura outra temporalidade, não contida em uma etapa, mas sempre contemporânea. Por outro lado, encontram-se nesta infância inúmeras possibilidades de descoberta por meio da improvisação, da criatividade e da ruptura de padrões.

Mas não se experimenta *enquanto* criança, “é o próprio devir que é criança” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, vol. 4). Não se trata de imitar ou comportar-se de forma infantil, ou de qualquer outra figura de analogia, mas de aceitar os fluxos de infância que cruzam o tempo afrontando separações duras entre o corpo criança e o corpo adulto, as quais acabam por doutrinar os comportamentos de um e de outro, levando ao cabo as possibilidades do aprendizado sensorial como fruto da experimentação anterior à linguagem.

Dentre tantos corpos possíveis, partimos das relações simbióticas presentes nos encontros entre corpo-som-movimento para buscar possíveis catalisadores deste devir infantil, inventivo e potente. No desdobramento destas relações íntimas, reconhecemos uma dança urbana molar, o movimento de milhares de corpos sobre a cidade subjugados a esferas produtivas espetaculares, e uma dança molecular, contida no devir-criança de corpos que se movimentam em um nível primitivo de experiência, mais próximo das sensações do que da razão.

Se, por um lado, a ação do corpo, suas movimentações e deslocamentos são produtores de sonoridades, em contrapartida, ela é também corresponsável pela percepção corporal como um todo, e não apenas sua resultante. Assim, acreditamos que a prática da dança como expressão artística pode contribuir com a compreensão da influência sonora sobre nossas movimentações corporais, deslocamentos pela cidade, velocidades, gestos,

aproximações e afastamentos. Nessa perspectiva serão apresentados experimentos produzidos em torno deste empirismo infantil, o primeiro realizado na cidade de João Pessoa, Paraíba, e o segundo em Pelotas, a partir do encontro/passeio sonoro com uma bailarina.

## 5.2 Experimento: sons de um percurso nômade

O experimento em questão se deu no contexto do Seminário Internacional Urbicentros 5, na segunda semana de novembro de 2016, em João Pessoa, Paraíba. O evento abordou o aspecto multidisciplinar dos processos de formação da cidade contemporânea, estabelecendo articulações entre o campo da arquitetura e do urbanismo com áreas como antropologia, direito, sociologia, geografia e artes<sup>15</sup>. A partir da aglutinação de três oficinas propostas para o seminário<sup>16</sup>, cerca de 30 participantes foram reunidos e convidados a caminhar, ouvir e praticar zonas urbanas de João Pessoa permeadas por vazios, caos e porções de ordem.

Através do agenciamento entre *transurbância* e *passeios sonoros* – compondo o termo *sonurbância* – o experimento pretendia aprofundar a compreensão da paisagem sonora da cidade contemporânea relacionando-a a sua complexidade estrutural, explorando através dos *territórios atuais* outras nuances e sutilezas por vezes esquecidas pelos estudos sonoros e urbanos tradicionais. Os então chamados *territórios atuais* podem ser vazios encontrados por entre fragmentos de ordem, margens, zonas de transição ou porções esquecidas pelo planejamento urbano tradicional, os quais se encontram em constante transformação (CARERI, 2013). Correspondem à complexidade dialética da

---

<sup>15</sup> Participaram da 5ª edição os arquitetos Francesco Careri e Raquel Rolnik. Para mais informações, acessar: <http://www.ufpb.br/urbicentros/contents/imagens/logourbc.jpg/view>

<sup>16</sup> Dentre elas a oficina “Urbanidades Invisíveis: Passeios sonoros do Centro Histórico ao Porto do Capim”, proposta pela pesquisadora, a qual foi reorganizada compondo o presente experimento.

produção do espaço urbano (LEFEBVRE, 1991) e a cada tentativa de costura ou conserto são espontaneamente reconfigurados.

O espaço urbano, entendido como *produto social* na concepção de Henri Lefebvre (1991) – porque possui caráter global enquanto efeito da ação da sociedade sobre a natureza, sobre os sentidos e sensações, sobre a energia, o espaço e o tempo – corresponde à simultaneidade de relações abstratas e concretas, compondo, sobretudo, a espacialização do modo de produção corrente (a partir de suas relações de produção), não de forma direta e transparente, senão marcada por ideologias e ilusões justapostas, portanto, de constituição dialética.

Em outras palavras, por um lado, a produção do espaço urbano subordinada ao acúmulo do capital e ao crescimento econômico não exclui suas contradições, não obstante as tentativas de homogeneização e pacificação; do contrário, sob a influência do modernismo racionalista, a homogeneidade resulta falsa, paradoxal, uma vez que é imposta por meio da fragmentação e da hierarquização dos espaços, culminando na cidade difusa, correspondente aos assentamentos suburbanos isolados os quais se espalham formando tecidos descontínuos por largas áreas territoriais (CARERI, 2013). Por outro lado, a necessidade capitalista de subjugar o espaço habitado ao valor de troca, impregnado pelo fetichismo e pela alienação, não suprime o sentido fenomenológico do habitar, mesmo que a espacialização urbana seja mediada pelas relações de produção.

Para a análise aqui realizada, duas derivações são determinantes nesta concepção. Primeiro, como sobras da espacialização dialética homogêneo-fragmentada, resultam territórios intermediários, espaços vazios, “abismos”; os chamados espaços banais do movimento dadá, o inconsciente da cidade para o surrealismo ou ainda, os territórios atuais percorridos pelo grupo Stalker. Estes restos e sobras estão em constante transformação, desertando a cada nova tentativa de ordem. Não podem ser, portanto, diretamente atribuídos ao modo de produção, uma vez que não lhe obedecem as regras,

mas indiretamente, pois compõem o espaço urbano como produto social. Intensificando esta conformação complexa, nas cidades latino-americanas – tomadas pela vasta desigualdade social – os vazios podem ser preenchidos por apropriações ilegais, favelas compostas por moradias mal acabadas que desconhecem a propriedade da terra e a organização urbana tradicional. A este fenômeno atribui-se um duplo sentido: estes “vazios” (agora cheios) se encontram à margem da produção capitalista, dado que suas modificações são constantes e fogem a qualquer tentativa de ordenação, porém, não deixam de ser um componente efetivo desta mesma ordem contraditória que apoia na pobreza sua perpetuação.

Segundo, a noção do espaço enquanto prática presente, com ligações e conexões em ato, uma vez que produção e produto são inseparáveis. O espaço enquanto produto resulta de gestos e atos repetidos, mas também incorpora signos e símbolos, é composto pelo encontro, pela simultaneidade e pela contingência. Da mesma forma, os territórios são entendidos como *atuais* exatamente porque encontram-se plenos de possibilidades para a ação e apropriação presentes; são intersticiais porque não configuram os espaços herméticos (da moradia, do lazer, do transporte), não estão fixados (portanto nômades), mas figuram-se sempre em vias de transformação, sempre temporários, no meio. Como soam esses territórios esquecidos? O que sua paisagem sonora pode dizer?

### **5.2.1 A Cidade pelo Averso**

O resultado da união entre as oficinas foi uma jornada imersiva de quase 8 horas através das fendas e oportunidades da cidade de João Pessoa, fossem elas de uso político do espaço urbano ou ações de resistência à passividade percepto-sensorial com que confrontamos ordinariamente a cidade contemporânea, em uma tentativa efetiva de apropriação capaz de subverter a alienação da vida cotidiana.

Para compreender de forma pragmática o contexto local, a capital do estado da Paraíba está localizada na região nordeste, na qualidade de terceira capital de estado mais antiga do Brasil, fundada em 1585. Sua região metropolitana abrange João Pessoa e mais 11 municípios; de acordo com o levantamento populacional realizado em 2016 pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), compreende cerca de 1.260.000 pessoas. A cidade remete a uma ilha: é cortada por doze rios – dentre os principais estão Jaguaribe ao norte, Sanhauá a oeste e Gramame ao sul – e banhada a leste pelo Oceano Atlântico, ao longo de aproximadamente 24 quilômetros de extensão.

Assim, por volta de nove horas da manhã do dia 11 de novembro, os participantes (vindos de várias regiões do Brasil e do mundo) se reuniram no largo do Hotel Globo, no centro histórico de João Pessoa, com vista para o Rio Sanhauá. A maioria era formada por arquitetos, urbanistas e artistas, entre 20 e 30 anos. Preliminarmente, houve uma conversa disparadora sobre os objetivos e possibilidades da caminhada, onde os participantes foram chamados a voltar sua atenção aos aspectos sonoros do passeio.

Além disso, foram desafiados a produzir sonoridades capazes de subverter lógicas espetaculares de dominação do espaço, demarcando territórios sonoros em superfícies espaço-temporais da trajetória. Nesta perspectiva, estariam abertos uma experimentação pura, infantil, mais próxima da criatividade e da improvisação.

Dentre os caminhantes participou ainda um grupo de dança local composto por seis artistas/dançarinos familiarizados com intervenções de dança na rua<sup>17</sup>. Além dos percursos, danças, observações, gravações sonoras e audiovisuais, intervenções sonoras e notas de campo, também foram realizadas entrevistas com os participantes (em um momento posterior, no formato de questionário online) e análise do material coletado aproximando os eventos à teoria e aos conceitos revisados.

---

<sup>17</sup> Grupo Radar 1, de João Pessoa.

Uma vez que a jornada foi dividida entre percursos a pé, deslocamentos de trem e algumas pausas, o experimento da sonurbância será contado a partir de cenas ou passagens do percurso espaço-temporal vivenciado, narradas de forma a incluir o conjunto de participantes envolvidos.

### ***Passagem 1: desobediência civil***

*Após a descida até a comunidade do Porto do Capim, formada às margens do Rio Sanhauá (ameaçada há alguns anos pelo fantasma da gentrificação sob o pretexto de “revitalização”), o bando adentrou em uma incursão um dos vários prédios abandonados do local. Do interior do imóvel a pesquisadora soprou notas em uma harmônica tentando despertar o sentido aural e ativar memórias auditivas nos caminhantes. Imediatamente ouvimos o assvio do trem urbano tencionado, anunciando sua passagem por entre a zona mais antiga da cidade. Já nesse ponto alguns se aproximavam da janela para vê-lo passar, antes do horário previsto, enquanto soavam passos na escadaria antiga. Mais tarde, nas entrevistas, a melodia da harmônica e o apito do trem perdido foram recordados entre os sons marcantes do passeio.*

*Em seguida, o grupo dirigiu-se à estação de trem João Pessoa, percorrendo uma larga avenida cujo som de fundo provinha de motores e pneus de veículos tocando o asfalto. Além deles, vozes de ambulantes e pedestres, buzinas, o vento e alguns pássaros soavam a rotineira composição dos centros urbanos. Aguardando o trem que o levaria até a estação Jacaré, localizada já no município de Cabedelo, zona metropolitana de João Pessoa, o grupo encontrou oportunidade para uma nova e maior intervenção: foi iniciada a leitura de um livro por parte de dois integrantes; suas vozes sobressaiam à música de fundo tocada na estação, mas ambos eram interrompidos pela voz dos ambulantes: “olha a água, olha a água, olha a água” ou pelo ruído dos volumosos ônibus que se aproximavam da parada na avenida em frente (Fig. 10).*

*Logo se seguiu a primeira dança, continuada ao som de palmas, batuques em placas e lixeiras e alguns cantos entoados, porquanto a espera pelo próximo trem duraria quase meia hora. Diante da movimentação, os habitantes ordinários assistiam curiosos, risonhos, o instante em que a estação se tornou teatro. A dança contemporânea urbana é assim tomada por um devir-criança, uma movimentação desembaraçada, improvisada e solucionada dentro de si mesma. Dessa forma a experiência corporal retoma a espontaneidade perdida tornando-se apropriação, porquanto o cotidiano banal e ao mesmo tempo surpreendente traz consigo o desconhecido e o incerto (VELLOSO, 2016). Até que um novo silvo anunciou o momento de partir.*

*A entrada no trem foi movimentada. Antes, travando conversa com alguns cidadãos que aguardavam o transporte, percebemos o interesse religioso da maioria. Tão logo o vagão se movimentou, entoamos com euforia: “Jesus Cristo, eu estou aqui!”<sup>18</sup> Contrariando a costumeira obediência social, encontramos no sagrado motivos para desviar, profanar e resistir. Soavam corriqueiros os estalos dos vagões sobre os trilhos quando seguimos para a zona metropolitana em Cabedelo (Fig. 11 e Fig. 12).*

---

<sup>18</sup> Jesus Cristo, de Roberto Carlos, música popular brasileira.



Figura 11. Passagem 1. Fonte: Pessoal.



Figura 12. Coleção Passagem 1. Novembro de 2016. Fonte: Pessoal.

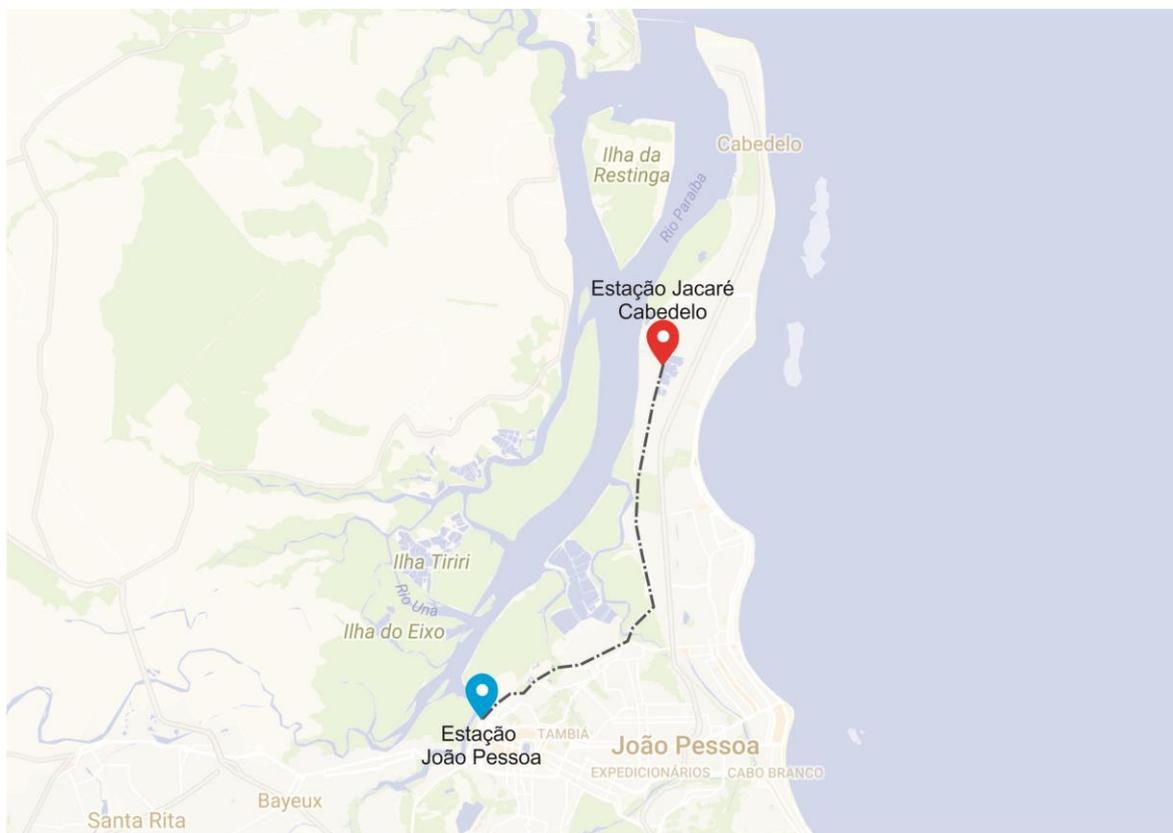


Figura 13. Percurso do trem de João Pessoa a Cabedelo. Fonte: Pessoal.

### ***Passagem 2: da lama ao caos***

*Descendo na estação Jacaré em Cabedelo, uma paisagem distinta surgiu diante de nossos olhos e ouvidos. Eram outros sons, outras formas e outra presença: o silêncio como pano de fundo. O primeiro contato sonoro partiu de uma banca ambulante de cd's e dvd's pirateados, localizada na descida da estação, reproduzindo no autofalante música popular. A rua de terra continuava em diante, deserta, porém seguimos em direção*

*contrária, entrando em uma viela de pedras com casinhas muito baixas, a qual logo desembocaria na associação dos pescadores da Praia do Jacaré. Logo alguns moradores aplaudiram a passagem do grupo, risonhos e surpresos. Das varandas ou frentes das casas, pessoas conversavam enquanto espiavam o movimento dos passantes, em um devir vigilante, como fossem olhos e ouvidos da rua. Do interior das casas, vozes de crianças, passarinhos cantarolam em gaiolas, cachorros latem, alguém ouve música alta, um pai trabalha com uma serra diante do filho pequeno enquanto um carro passa... A rua soava como uma pequena vila de pescadores e tinha esse ar comum, de comunidade.*

*Ao chegar a Praia do Jacaré, praia de água doce onde a areia é mangue, meninos nadavam no rio, brincando. No trapiche, alguns dos participantes lançavam sacos pretos ao vento, para descobrir sua direção, enquanto ouvíamos os garotos e suas acrobacias aquáticas. Na margem, pescadores contavam histórias entre eles. Seguimos em frente, ouvindo o som do vento, caminhando por entre ruas de terra, até encontrar em certo ponto muitos cachorros latindo raivosos. Com nossos pés fazendo sons crocantes, atravessamos um terreno baldio pisando por entre restos de lixo e a vegetação queimada. Enquanto alguns arrastavam folhas, outros imitavam sons de pássaros; ao chegar diante de um muro, escrevemos frases de protesto na superfície porosa utilizando pedaços de gesso encontrados no chão.*

*Contornando o muro, cruzamos a linha do trem quando soou alto o barulho de um motor, espalhado sobre um grande vazio urbano. Contornamos o vazio, não em silêncio, mas tocando a harmônica outra vez. Seguimos em frente até chegar a uma zona de transição entre os vazios e a cidade formalmente construída, ao que passava um carro tocando música alta, interrompendo o silêncio. Alguns cantarolaram, à medida que trespassamos prédios de apartamentos inacabados, ainda em uma rua de terra. Adiante a rua seguia silenciosa, agora pavimentada com concreto; altos edifícios soavam solitários, das pessoas que moravam ali ouvíamos apenas ausência, das crianças o silêncio nos*

*brinquedos vazios. O som crescente do vento indicava uma nova presença: caminhando em direção oeste nos aproximávamos do mar.*

### ***Passagem 3: num reino ao pé do mar***

*O som do mar e a ventania se faziam soberanos, mesmo que a menos de duzentos metros se desenrolasse o asfalto e a cidade. A partir desse encontro vem à ideia a coexistência de mundos, por atravessamentos e heterogêneos. Sob intenso calor tomamos banho de mar, éramos crianças no corpo, jovens na imaginação e velhos no pensamento, ouvindo e sentindo o quebrar das ondas. O mar é desses lugares onde sentimos “mais de perto”, soam o corpo e as ondas em uma mesma transformação, transmutação inacabada, sempre em devir. Caminhando à beira d’água, ouvindo o constante fragor das ondas, pensamos sobre um tempo de duração, no qual se entrecruzam passado, presente e futuro, não da forma linear como usualmente supomos que transcorra o tempo. Somos constituídos de momentos que em dada duração se entrelaçam numa multiplicidade virtual. “O passado invade o futuro no presente” (BERGSON, 1999, p. 176; DELEUZE, 2008). O som do mar foi largamente citado nas entrevistas como marcante ou potente.*

*Já no período da tarde, caminhamos de volta, em direção à linha do trem, atravessando mais uma vez trechos vazios e pedaços da cidade construída: conjuntos verticais organizados, sempre murados, gradeados, se espalhavam por largas zonas territoriais, compostas por terrenos baldios, ruas de terra e abandonos. Abandonos em dois sentidos: tanto como coisas que deixamos para trás, sobre um mapa geográfico, em uma ação de renúncia, como aquelas que não cuidamos em atitude de negligência (ROCHA, 2010).*

*A cidade esquecida, o tempo urbano não vivido, a rua, o lixo espalhado, são momentos abandonados e restos deixados para trás. Um pouco depois, o grupo sentou em roda sob a sombra de uma árvore para descansar por alguns instantes da longa caminhada. Foi então que um dos participantes, local, contou histórias sobre João Pessoa, o percurso, as*

*águas que banhavam a cidade e o encontro atravessado pelo bando: água do rio, lama do mangue e água do mar. Cantarolamos em roda canções das religiões de origem africana em homenagem a estes três elementos. Por entre esses encontros, descasos e confrontos, o percurso transcorria, escorria no tempo e desenhava no espaço as marcas de nossa intervenção.*

#### ***Passagem 4: andando na linha***

*Caminhando de volta sobre os trilhos da linha do trem interurbano, saímos da cidade espedaçada em direção à mata cruzando por entre os muros dos condomínios fechados. Nada era certeza, o que poderíamos encontrar, ouvir, pensar ou sentir. De fato, o trajeto que se apresentava monótono veio carregado de surpresas. A primeira delas foi durante a passagem do trem: revelou-se a desconhecida melodia metálica cantada pelos trilhos antes dos vagões se aproximarem. Um som mutante, lembrava um motor se transformando em canto dos pássaros. Como seria possível ouvir este canto se estivéssemos presos aos interiores da cidade? O apito, por mais que fosse esperado, também causava alvoroço entre os caminhantes, que riam e apitavam de volta em um devir-criança. O passar dos pesados vagões em movimento desafiava nossos corpos estremecidos.*

*Quando a mata ficou muito fechada não sobrando muito espaço além dos trilhos, calculamos uma forma de sobreviver caso o trem passasse, adentrando pelas margens a vegetação. Por um largo espaço caminhamos sobre as pedras e os dormentes, afundando os pés a cada passo ruidoso. À frente, em uma área mais larga, um outro som desconhecido se aproximava, misterioso e assustador: era o trote de três cavalos guiados por cavaleiros que treinavam para uma corrida na zona marginal. Ao final conversamos com eles, quando nos exibiram os animais em tiros de corrida (Fig. 13).*



Figura 14: Passagens 2, 3 e 4 - caminhando sobre a linha do trem. Fonte: Pessoal.

*Finalmente, seguimos em frente em direção a um bairro pobre, conhecido pela violência, o qual atravessaríamos até chegar a estação Renascer, para tomar o trem de volta ao centro histórico. Em geral, as grandes cidades brasileiras possuem bairros ou zonas marginais em torno das quais se forma um tipo de imaginário de guerra ou violência, não necessariamente afastado da realidade, mas hiperbólico, não compatível com o real. Especialmente entre os moradores da classe média, aqueles que vivem em condomínios fechados, deslocam-se encerrados em carros e divertem-se em parques privados, sempre com medo da cidade, dos encontros e dos outros cidadãos.*

*Não indiferente a este fenômeno, uma mistura de apreensão e interesse nos conduziu àquele lugar. Porém, o que se pôde perceber na realidade foi que a vida ali corria tranquila, habitantes caminhavam na rua, ouvíamos gritos e alvoroço de crianças, o mesmo senso de comunidade percebido antes nos locais onde os moradores têm mais domínio sobre seu próprio tempo e não permanecem totalmente submissos ao tempo da economia – horário do trabalho, do descanso, do lazer, etc.*

### ***Passagem 5: el palo presidente***

*Chegando de volta ao centro histórico, subindo a ladeira em direção ao Hotel Globo, trazíamos pedaços de coisas encontradas pelo chão, marcas e lembranças de revoluções, sobretudo internas, cantando em uníssono a substituição da presidência do país por um tronco de madeira: el palo presidente!<sup>19</sup> (Fig. 14).*

Ao final, nas entrevistas, os participantes foram questionados sobre as implicações da experiência, o que esperavam, o que de fato encontraram, ou ainda como se sentiram marcados ou transformados pelos eventos:

O que mais marcou, sem dúvida, foi o trotar dos cavalos que surgiram em meio ao terreno perto dos trilhos que atravessávamos. Foi uma surpresa ouvi-los em meio ao silêncio do lugar, incitando certo medo de início.

(...) tranquilo e surpreendente, na verdade nunca me 'programei' para constatar de fato os ruídos e sons em alguma andança ou devaneio urbano.

Inusitado. Geralmente fazemos passeios para ver e tocar coisas, comer e até mesmo cheirar. Mas ouvir o som da cidade, parece também fazer parte das sensações urbanas...

---

<sup>19</sup> Esta cena se refere à crise política histórica pela qual passa o Brasil atualmente.

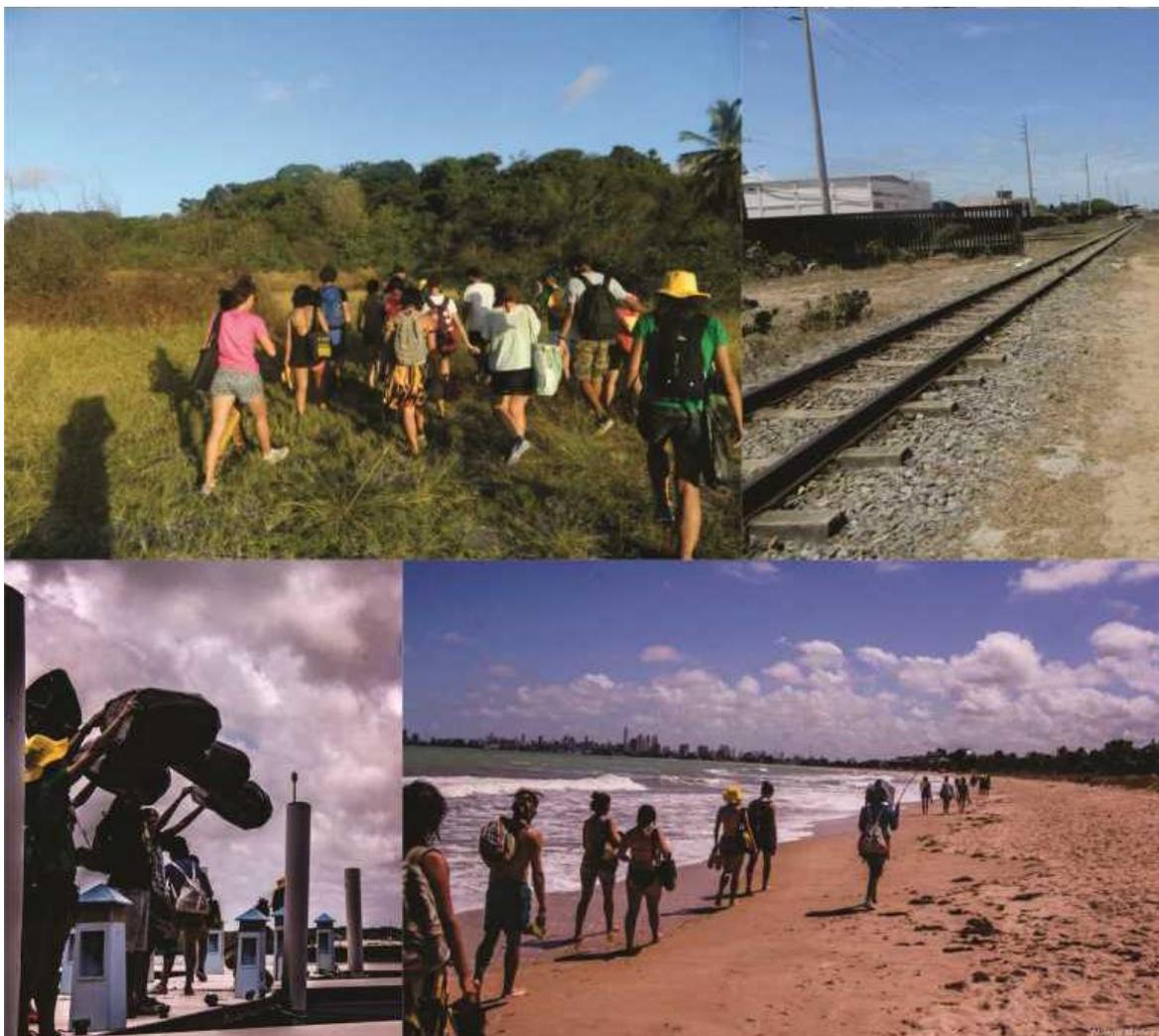


Figura 15: Coleção Passagens 2 a 4. Novembro de 2016. Fonte: Pessoal.

Outro som que me marcou bastante foi o sininho do ambulante que cruzamos em uma rua bem silenciosa e que me trouxe uma certa nostalgia da minha infância e da minha cidade, onde era comum senhores vendendo quebra queixo<sup>20</sup> pela cidade e se anunciavam com o sininho.

Por fim, o canto ‘el palo presidente’ foi a conclusão do percurso de fato e também de uma forma bem simbólica.

Do ponto de vista urbano, este experimento se mostrou particularmente importante para as cidades latino-americanas, onde a partir do crescimento desordenado em territórios intrínsecos às contradições do modo de produção corrente – cujas lógicas de dominação possuem lógicas sonoras correspondentes – também ecoam os sons das diferenças sociais, dos habitantes excluídos, da natureza e do silêncio.

Enquanto nas zonas principais da cidade planejada o som de fundo mais conhecido e citado vem do tráfego ou das lojas, nas áreas mais pobres, cidadãos comuns ouvem música no meio da tarde, sentam-se à beira de suas casas para ver e ouvir outros habitantes passarem, crianças correm e brincam. Passando pelas comunidades residenciais de classes mais abastadas, o silêncio indicava o horário de trabalho, quando os habitantes estão nas zonas centrais e as crianças em algum lugar reservado. Cruzando vazios, ouvimos o silêncio e nossos próprios sons. No contexto dessas observações, o que as sonoridades tendem a delinear são multiplicidades envolvidas em zonas distintas da cidade, tanto naquelas marcadas pela fome e pela violência, quanto naquelas onde o favorecimento social também mostra outros nuances. A parte disso, podemos pensar sobre o som da violência, dos assaltos, tiros, que, apesar de não encontrados durante a jornada, assolam as cidades brasileiras e, no caso de João Pessoa, não foi possível determinar especificamente em quais regiões, dias, horários e contextos sociais.

---

<sup>20</sup> Um tipo de rapadura.

O estudo da paisagem sonora de João Pessoa reforçou algumas relações antagônicas entre centro e periferia além de revelar novas contradições: os fragmentos periféricos ordenados, zonas de classe média, permanecem quase em silêncio durante o dia em completa oposição à intensidade do caos sonoro encontrada nos centros, mostrando relações extremas com a paisagem sonora. Por outro lado, nas zonas desordenadas, esquecidas, foram encontrados os sons da comunidade, da vida urbana e da liberdade que se deseja viver na cidade, a mesma liberdade que a classe média forçadamente tenta reproduzir nas comunidades fechadas, provavelmente sem sucesso. Se a vida urbana fosse reduzida ao som, possivelmente os lugares mais interessantes fossem aqueles localizados às margens das lógicas de produção, tanto às margens das zonas hegemônicas centrais quanto de suas correspondências periféricas.

Através da prática da sonurbância foi possível questionar noções pré concebidas do espaço e de seus sons, além de apreender maneiras de retomar a espontaneidade na experiência vivida inspiradas em um devir-criança. No entanto, novas perguntas emergem à superfície: como resgatar os cidadãos que assistiam indiferentes a passagem do grupo? O episódio não consistia, para eles, em uma outra espécie de espetáculo, de separação? Na medida em que o cotidiano se torna objeto da organização social, a passividade corresponde a uma acomodação nociva (VELLOSO, 2016). O ponto crítico no questionamento é contestar o isolamento dos indivíduos:

(...) a configuração de um tal estado de coisas não decorre exclusivamente de uma maldade inerente à natureza dos especialistas, e sim de uma parcela adicional de responsabilidade que deve ser conferida ao próprio habitante. Ora, quem é o usuário, visto do alto do pódio dos especialistas? “Um personagem muito repugnante, que emporcalha o que lhe é vendido novo e fresco, que deteriora, que estraga, que felizmente realiza uma função: a de tornar inevitável a substituição da coisa, de levar a obsolescência a contento”, o “que muito pouco o desculpa”. (LEFEBVRE, 1991, p. 11-12. In: VELLOSO, 2016)

Praticar a paisagem sonora por meio de sonurbâncias se mostrou uma tática de apropriação eficaz na medida em que cria experiências concretas, acontecimentos dos quais escoam desassossegos, marcas e manifestações sensíveis. O ato criativo é um meio de subverter a separação e nesse sentido a paisagem sonora urbana oferece inúmeras possibilidades de apropriação, intervenção e engajamento perceptivo/receptivo.

Além disso, pode possibilitar o aprofundamento de estudos sobre processos contingentes de subjetivação envolvidos na relação entre corpo e paisagem, trazendo novas perspectivas aos estudos sonoros urbanos.

Mas um meio é feito de qualidades, substâncias, potências e acontecimentos: por exemplo a rua e suas matérias, como os paralelepídeos, seus barulhos, como o grito dos mercadores, seus animais, como os cavalos atrelados, seus dramas (...). O trajeto se confunde não só com a subjetividade dos que percorrem um meio, mas com a subjetividade do próprio meio, uma vez que este se reflete naqueles que o percorrem (DELEUZE , 2011, p. 83).

Por fim, com base nas entrevistas e reflexões, dois aspectos da paisagem sonora confrontada durante a sonurbância em João Pessoa se destacaram: o som do trem, sob várias nuances encontradas no percurso, e o som do mar. Enquanto reencontramos nas profundezas do som do mar uma expansão do interior humano, somos fascinados pelo som maquinico pleno de significados simbólicos os quais remetem às vivências do passado (atualmente o transporte ferroviário não é difundido no Brasil), aos atravessamentos geográficos e ao desejo de intervir e dominar esta mesma natureza a qual pertencemos, espalhando nossas produções sobre ela.

Ao que tudo indica, as sonoridades que nos transformam e nos territorializam no *continuum* existencial, as quais potencialmente nos deslocam intensiva e extensivamente em devires sobre territórios espaciais geográficos são aquelas produzidas não por abstrações sob a forma de fetiches que tomam vida própria (dinheiro, Estado,

mercadoria), mas as que concretizam criações e conquistas não separadas, não independentes, mas tornadas tangíveis a partir dos encontros dialéticos entre corpo humano e natureza.

### **5.3 Aproximações com uma bailarina**

Assim como no experimento anterior, as aproximações com uma bailarina evidenciam vínculos entre a paisagem sonora e a estrutura (morfologia) urbana, observados a partir dos trajetos realizados entre o bairro Umuharama, local de residência da bailarina, e o centro da cidade. Além das travessias entre traçados e formas urbanas distintas, transpassamos fronteiras entre urbanismo e dança para buscar articulações que pudessem revelar a influência das sonoridades sobre as movimentações humanas pela cidade, pensando a percepção corporal na condição das experimentações infantis. Assim, trazemos algumas reflexões que abrem caminho para o pensamento das relações entre corpo, som e movimento no campo da arquitetura e do urbanismo.

Durante a primeira entrevista passamos por alguns territórios sonoros vivenciados pela bailarina, iniciando por sua casa no bairro Umuharama. Apesar de não ser um condomínio fechado, o bairro é acessado exclusivamente através da Avenida Ferreira Vianna, sendo esta sua única conexão direta com a malha urbana da cidade. Iniciado por volta de 1982, trata-se de um loteamento composto por uma rua central atravessada por transversais curtas e sem saída, cada uma com largos canteiros centrais, contornadas por casas posicionadas de costas para as áreas do entorno (fig. 15).

O interior do bairro é principalmente residencial e não há muito tráfego de veículos. A presença dos canteiros centrais e o fechamento ao restante da cidade definem em grande parte as sonoridades observadas no local, incluindo o aspecto silencioso. Em geral são sons de árvores ao vento, de pássaros, além de latidos dos cachorros da vizinhança. A

impossibilidade de expansão horizontal e vertical indicaria uma possível manutenção das impressões sonoras observadas no bairro: “(...) é o lugar onde eu consigo parar para ouvir coisas muito sutis. Então, quando eu estou pensando alguma coisa do meu dia de repente tem um som de folhas, de árvore. (...) é tão silencioso que isso chega até mim” (Extrato das entrevistas).



Figura 16: Território da casa, Loteamento Umuharama. Fonte: Pessoal

Por outro lado, informações sonoras externas ao loteamento apontam o crescimento da cidade nas regiões adjacentes e sua crescente valorização imobiliária. Apesar de no momento não apresentarem impactos significativos, pois são percebidas ao longe, deixam pistas sobre possíveis transformações das sonoridades percebidas no local, o que pode acarretar mudanças no cotidiano do bairro.

Principalmente sons de árvores lá em casa e mais atualmente equipamentos de construção, porque é um lugar que está passando por uma valorização imobiliária... (Extrato das entrevistas).

A bailarina observa a função do som como elemento de localização espaço-temporal, entende que a reclusão do bairro intensifica a percepção de sons tanto sutis quanto intensos. “(...) eles conseguem me localizar mais ainda naquele lugar, caracterizar o que eu conheço visualmente e com os outros sentidos também” (Extrato das entrevistas). A reclusão mencionada também proporciona relações de disputa entre territórios sonoros, já que sons “perturbadores” emitidos por um morador podem interferir mais ativamente em uma vizinhança marcada pela quietude sonora.

A imposição autoritária de um território sonoro sobre um território de escuta, ou vice-versa, supõe a submissão de um território a outro. De um lado, a manutenção da ordem urbana pressupõe a opressão de territórios sonoros, quando a produção de sons é rigidamente controlada sob a pena de estimular dissensos “indesejáveis”. De outro, a escuta aparece em desvantagem em situações conflitivas ou naquelas culturalmente aceitas na cidade: manifestações religiosas, bailes ou festas musicais, sons da construção civil, do tráfego, etc. Ambas as suposições são possíveis formuladoras de relações potentes ou des-potentes com o som urbano, dependendo de para qual lado pendemos.

Procurando encontrar o silêncio, John Cage visita a câmara anecoica, uma sala projetada para absorver completamente as reflexões de propagações ondulatórias, fossem ondas sonoras ou eletromagnéticas. No interior da câmara, porém, Cage ouve dois sons: “o som mais agudo era meu próprio sistema nervoso em funcionamento, e o grave, meu sangue circulando” (CAGE, 1961, p. 8). Ao constatar que a energia sonora produzida pelo fluxo sanguíneo e pelas conexões neurais é inerente à própria vida, Cage concebe o bloco vida/som: “Enquanto eu viver haverá sons. E eles continuarão após minha morte” (CAGE, 1961, p. 8). Além da impossibilidade do silêncio absoluto, outra conjectura extraída desta

visita, embora não evidenciada por Cage, é a de que a produção sonora não está exclusivamente vinculada a uma fonte, mas intimamente ligada a um *movimento*.

Dentro desta mesma análise podemos pensar que, para os ajuntamentos humanos, produzir sons em quantidade e volume é mais natural do que silenciá-los. Em grandes grupos de pessoas o silêncio surge em forma de disciplina, de controle, e não como uma atitude inata. Da mesma forma acontece na cidade, produzimos uma enorme quantidade de sons, nos movimentamos emitindo sons nós mesmos e somos movimentados por sonoridades vindas de fontes adjacentes. Propondo uma ampliação da noção de Cage, a ausência desses movimentos provocaria também a ausência dos sons, onde a ordem dos fatores não alteraria o resultado: o silêncio completo e a morte da cidade. Temos aqui, portanto, o bloco vida/movimento/som.

Para a bailarina, a dança movimenta o corpo em direção a uma escuta pensante, não apenas receptiva como também reflexiva. Ela desafia lugares-comuns postos *a priori*, do tipo “silêncio é bom, barulho é ruim”, sugerindo a escuta do ruído “mais como um som possível” (extrato das entrevistas) do que como um incômodo. Neste ponto há uma aproximação íntima à ideia de escuta nômade, uma escuta imanente que foge do hábito, ou ainda, uma situação estética na qual a escuta compõe sua condição a partir da matéria crua, retirando os sons de sua atribuição prévia (SANTOS, 2002). “No registro de improvisação eu comecei a aprender, a gente tem que estar muito mais atenta ao som para continuar conversando com ele. Então essa atenção fica maior, porque eu estou improvisando, juntando elementos” (Extrato das entrevistas).

Alguns exemplos de movimentações em torno do som acontecem sem que necessariamente possamos perceber: se soa o sino do anunciador do quebra-queixo, a corneta do vendedor de picolés, ou o triângulo do vendedor de chegadoinho, além de memórias, identidades e demarcações territoriais sonoras, são provocados deslocamentos físicos de corpos em torno do evento sonoro e o que ele implica, não

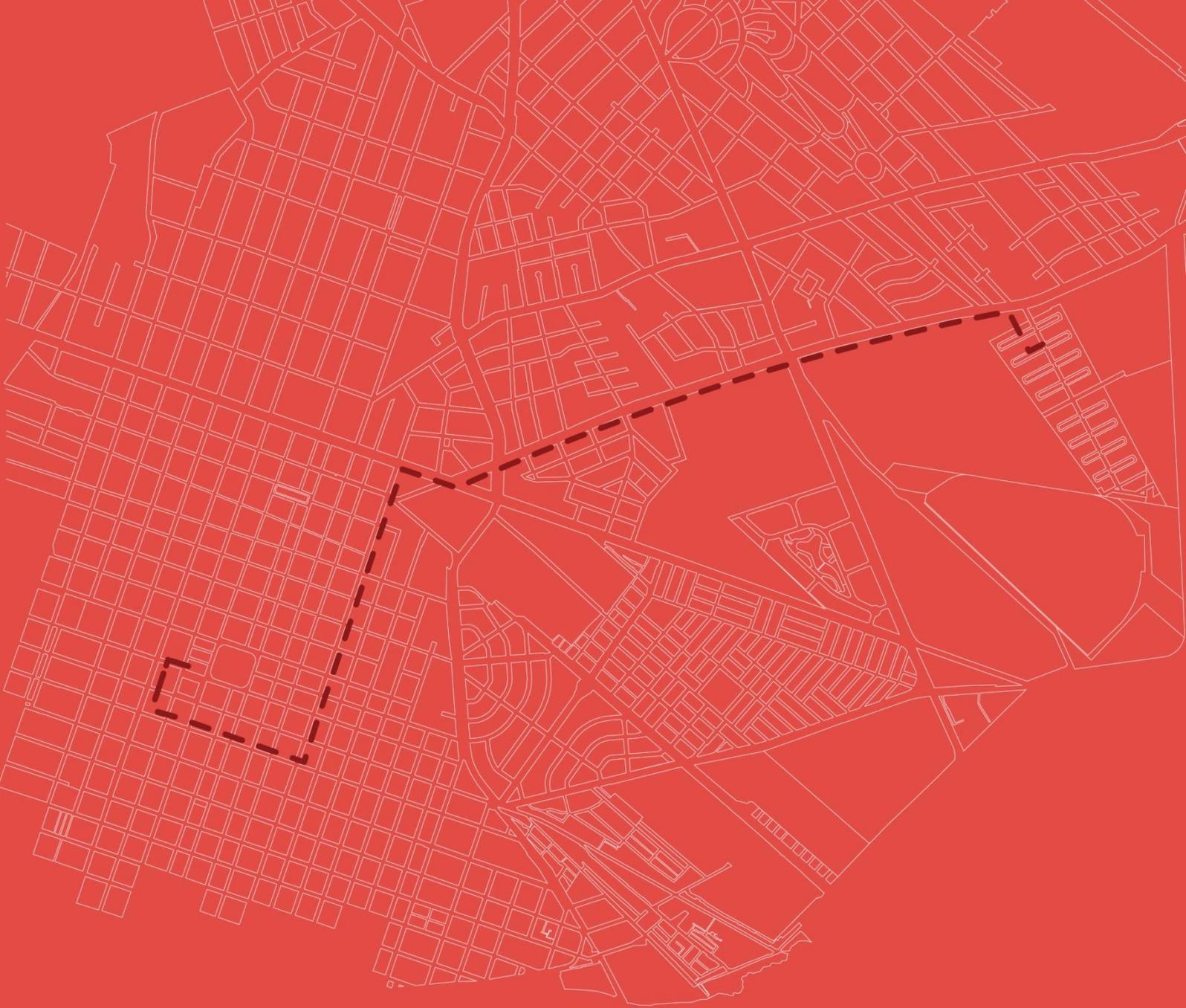
apenas da fonte sonora, mas de quem é afetado por ela. Da mesma forma, quando o corpo é atraído pelo som de um concerto e se aproxima, ou ao contrário, é repellido por ele e se afasta. Se estivermos em meio ao tráfego, esperamos os motores silenciarem para atravessar a rua.

Contudo, é inevitável que pensemos sobre as situações incômodas provocadas pelas sonoridades urbanas, quando a escuta nômade dá lugar a uma espécie de anestesia dos sentidos. Neste caso, o tema da alienação provocada pela sujeição corporal aos interesses dominantes surge como explicação predominante e evidente. O que pode ocorrer, porém, não negando a questão da alienação, é uma tática de “assimilação”, a qual corresponderia a uma acomodação consciente e política, uma adaptação corporal a situações julgadas momentaneamente insuperáveis. O desligamento momentâneo dos sentidos estaria ligado à “capacidade de compreender a operação das práticas de dominação e de participar, com certo distanciamento e alguma autonomia” (RIBEIRO, 2010, p. 26), ou seja, uma ação micropolítica.

Conforme visto até aqui, as aproximações corporais sensíveis com a paisagem sonora são constantemente perpassadas por questões sociais e políticas, e nos levam a inúmeras direções. Na continuação dos experimentos, realizamos o passeio sonoro sugerido pela bailarina, partindo de sua casa no bairro Umuharama até o centro da cidade. Assim como na sonurbância em João Pessoa, observamos a fragmentação do tecido urbano e suas características espaço-temporais heterogêneas, atravessando três camadas distintas da morfologia urbana, relacionando-as a três formas possíveis de compreender o tempo: *chrónos*, o tempo sucessivo e linear, *kairós*, o tempo da oportunidade ou o momento crítico, e *aión*, a intensidade do tempo, não numerável e não sucessiva (KOHAN, 2003). As percepções e fabulações destes atravessamentos serão narradas a seguir.



QR CODE para material audiovisual disponível em <http://antonellapons.wixsite.com/somemdevir/e-o-corpo>



PASSEIO COM UMA BAILARINA

### **O bairro - chrónos**

*Um latido. Cantos sobre nossas vozes, de um lugar alto, muito alto. Dos pássaros distinguem-se as árvores, feitas desenhos na imaginação. Das bocas nada importa, só um monte de bobagens, mas os pés dançantes esmagam areia, dá para ouvir, sentir. Areia da cidade, espalhada sobre o pavimento. Resto da construção, arrasto do vento. Lá longe passam carros, mas não tão longe assim; afinal cada vez mais perto. Os pássaros ainda cantam, conversam uns com os outros, enquanto os cachorros descansam. Passos caminham, bocas conversam, motores soam temporários. Os ventos que assoviam anunciam a vasta avenida: medo que rompe; memória ou veracidade? Tranquilidade angustiada, curiosidade passageira, sons de carros velozes.*

### **O ônibus - Kairós**

*Cruzamos a avenida não sem dificuldade, motores viajam, velocidade abaixo do som, mais altos que vozes, efeito doppler. Passa o tempo, passa devagar, ônibus se aproximam e não é o nosso. Se conversamos é por falta do que fazer, monotonia parada em meio a tanta zoeira. Eis que vem de longe e se aproxima, o cruzeiro das águas pretas e duras.*

*Entramos no cruzeiro, roda a catraca, roda de novo. Tem um cobrador que é muito falador, ele é bem simpático a ponto de contarmos nosso dia pra ele, assim, com intimidade. É uma coisa de vizinhança, um fala, outro escuta, todos sabem a história. Quem está quietinho finge não ouvir, mas guarda com detalhes os acontecimentos do dia, de todos os dias que passam por ali durante aqueles instantes. Ele bebe seu fulano, ele jurou que vai parar! A moça ouvindo música com fones de ouvido não ouve nada, ela sim pode se dizer neutra, no mais, todos estão implicados. Do lado de fora o tempo passa linear, as casas espiam o ônibus, sobre o asfalto fazendo sombra. Inertes elas soam silêncio e lutas. Aqui dentro passam pernas, passos rápidos, passos lentos, o que soa aqui dentro, senão fluxos de vidas, agitação e cotidiano?*

*Piiiiiii, freia, pffffff, pfuuuuu, freia, acelera, roda-catraca, texturas e justaposição. Som da seta, tec-tec-tec, acelera... piiiiiii, campainhas atordoantes. Já no centro tem mais parada, mais freada, mais acelerada e mais catracas girando. Fecha! Gritou o cobrador. Uma sirene toca na rua: uiuiuiuiuiui. Dentro da geringonça barulhenta, sacolejante, calorenta e mal cheirosa, pessoas conversam vozes abafadas, justapostas, cheias de detalhe. Subprodutos da produção humana, os sons da lataria são condição para essa jornada...*

*Pffffff Fecha!*

### **O centro - aión**

*Cascos soam no asfalto, anacrônicos, vindos de outro tempo, de outra vida. O som da tarde é leve, pessoas, vozes, pássaros... carros, motores ao fundo, soando na rua larga, cheia de gente. Duas gurias conversam, quais são nossas prioridades? Será que vai chover? Mas o sol está rachando, um pássaro canta alto, vozes de crianças, celular tocando. São muitas camadas, sons mínimos e a riqueza de detalhes na materialidade das estruturas em volta.*

*A gente acaba se acostumando, assimilando o som da cidade por uma questão de necessidade, de hábito. Poder ir de encontro aos sons, mas também poder se afastar. Ruídos incomodativos já fazem parte do estado de tranquilidade, são constatados e devolvidos para o lugar de onde vieram: percepção adaptada, ambiguidade e micropolítica. São três etapas, três tempos, camadas molares e discrepâncias, dezenas de linhas e fluxos intensivos. Sair de um tempo, entrar em outro, coexistir. Perceber com o corpo, além da representação, sentir sobre a pele uma experiência de cidade. O que fazer agora, no tempo que persiste?*

*(...) depois da nossa conversa [passeio], nunca mais entrei num ônibus da mesma forma (Extrato das entrevistas).*



QR CODE para áudios do passeio disponíveis em  
<http://antonellapons.wixsite.com/somemdevir/passeio-bailarina>

São sons alegres, coados pela tristeza da chuva que há, ou, talvez, que houve — pois a não ouço agora... — só o cinzento excessivo da luz frinchada até mais longe que me dá, nas sombras de uma claridade frouxa, insuficiente para a altura da madrugada, que não sei qual é. São sons alegres e dispersos e doem-me no coração como se me viessem, com eles, chamar a um exame ou a uma execução. Cada dia se o ouço raiar da cama onde ignoro, me parece o dia de um grande acontecimento meu que não terei coragem para enfrentar.

(PESSOA, 1982, p. 168)

#### 5.4 Nomadismo e experiência

Em uma época de experiências compradas, a experiência fundamental – que *nos* acontece, toca e potencializa – é cada vez mais rara, por excesso de informação (controle), opinião, trabalho produtivo e por falta de tempo (BONDÍA, 2002). “Por quê?” “Para quê?” As persistentes perguntas ouvidas durante o processo desta pesquisa também foram dirigidas ao professor Francesco Careri, ao final de sua palestra no Seminário Internacional Urbicentros 5. Para quê caminhar, afinal? Com sorriso acanhado ele respondeu: “Para fazer a revolução”.

Naturalmente, a revolução de Careri não é aquela das forças produtivas em direção a outro modelo social, está muito mais aproximada de uma micro-revolução, ou da revolução coexistente (assunto abordado no próximo capítulo). Por que não pensar em uma auto-revolução? Caminhar no meio da tarde sem razão, dançar no meio da rua, ouvir crianças nadando, entrar de roupa no mar, mover o tempo, sentir o silêncio, são experiências que não têm motivo em uma sociedade processadora de informações, onde tudo gira em torno das lógicas do conhecimento (discurso cognitivista), da opinião, do trabalho produtivo, cujas atividades cotidianas são cuidadosamente organizadas para que, ao final, produzam não experiência (potência, acontecimento, devir), mas, lucro, valor de troca. Desde a caminhada da saúde, à dança no teatro, ao banho de mar em um *resort*, tudo são *imagens* hermeticamente organizadas, têm seu lugar, seu horário, sua razão, ou seja, estão opostas à experiência.

Bondía compreende o sujeito da experiência como um “sofredor, padecente, receptivo, aceitante, interpelado, submetido” (BONDÍA, 2002, p. 25), ou seja, um sujeito passível de ser abalado, afectado, portanto, aberto à sua própria transformação. Questionamos, por que ouvir? Apesar de alguns mecanismos psicológicos capazes de filtrar o que ouvimos, a escuta é um sentido receptivo, um território de passagem, sobretudo passivo. Ouvir é

experiência corporal vibrátil, como uma dupla capacidade dos sentidos. Entre a alienação do corpo e as transformações do pensamento se encontra o plano dos devires onde, levados por forças sonoras, podemos criar novas formas de expressão do que somos, fazemos e pensamos, ou seja, de nossas representações (ROLNIK , 2014).

Hoje, em geral, ouvimos a paisagem sonora urbana como a uma abstração, um fato distante que não nos diz respeito, separado, alienado, quando de fato ela está intimamente ligada a tudo que vivemos na cidade, a cada movimento, cada gesto, bem como às lógicas de produção e também às suas contradições e escapes. Contradições as quais, quando ouvidas, são ainda mais dialéticas, são linhas de fuga, conforme observamos na sonurbância João Pessoa. Em um passeio sonoro realizado pela pesquisadora no bairro Simões Lopes, em Pelotas, algumas observações feitas em João Pessoa foram revividas: sons de crianças jogando bola, mulheres dizendo “Boa tarde!”, movimentações nas calçadas, enquanto a poucas quadras dali, naquele mesmo horário, soava a massa de motores impacientes e passos apressados.

Pensar sobre os sons que queremos ouvir na cidade é também pensar sobre a sociedade a qual queremos ser. Diferente de Schafer (2011, p. 18), que questiona quais “sons queremos preservar, encorajar, multiplicar”, podemos nos perguntar: “qual vida queremos viver?”. Desejamos ser máquinas velozes, que correm, aceleram as 8:00 da manhã, freiam as 19:00 da noite, por razões que parecem óbvias, mas não passam de fetiches? Desejamos abandonar a cidade em direção ao campo, tal qual fez M. Schafer, como se a solução sonora estivesse na máquina do tempo? Ou desejaríamos a lentidão na vida urbana, ouvir “bom dia” pela calçada, contar histórias no meio da tarde? Mais ainda, será que o que vemos nas fotografias – impressões, sentimentos, semântica – corresponderia ao que ouvimos naquela realidade emoldurada? Estariam nossos desejos sendo visualmente enganados? Talvez haja aqui perguntas demais, por isso seguiremos ao próximo capítulo.

## 6. SOM E MICROPOLÍTICA



*Quando você  
vai se despir  
de suas ideias?*

Pavimentaram o paraíso  
e puseram um estacionamento.  
Com um hotel cor-de-rosa,  
uma botique e uma boate legal.  
Pegaram todas as árvores  
e colocaram num museu de árvores.  
E cobraram as pessoas  
Um dólar e meio apenas para vê-las.  
Isso não parece sempre acontecer,  
que você não sabe o que tem  
até que o perde?  
Pavimentaram o paraíso  
e puseram um estacionamento.

Joni Mitchell, Big Yellow Taxi  
(Tradução da autora)

## 6.1 O devir-revolucionário

Gilles Deleuze reconhece que toda filosofia política está centrada na crítica ao capitalismo e seus desdobramentos. “O que mais nos interessa em Marx é a análise do capitalismo como sistema imanente, que não cessa de expandir seus próprios limites, e que os encontra toda vez em uma escala aumentada porque o limite é o próprio Capital.”<sup>21</sup> Em outras palavras, esta expansão é abordada na teoria da sociedade do espetáculo, definida por Debord (1997) – onde o limite foi substituído pela *Imagem*, o acúmulo do próprio Capital – ou na “reprodução das relações de produção” evidenciada por Lefebvre (2016). No entanto, Deleuze abre mão de certo positivismo marxista quando afirma que a criação de paradigmas por uma minoria revolucionária, o que parece inevitável (um novo Estado ou o reconhecimento de seus direitos), implica no seu impulso de se tornar maioria, e como consequência, modelo.

Quando existe um modelo fixo aceito, este modelo é Ninguém, pois todos nós estamos de alguma maneira em um devir minoritário que, caso seja percorrido, leva a caminhos desconhecidos. Por outro lado, o poder criativo que transforma minorias em majorias não deixa de existir após a constituição de um novo modelo, pois não depende dele, mas coexiste em outro plano. “Um devir-revolucionário permanece indiferente às questões de um futuro e de um passado da revolução; ele passa entre os dois. Todo devir é um bloco de coexistência” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, vol. 4, p. 96).

A ideia de devir-revolucionário não possui um projeto de revolução e sua consequente efetuação na história, mas extrai dos possíveis projetos o acontecimento político efêmero, imprevisível, o instante de criação que mesmo contrariado, suprimido ou amaldiçoado, traz consigo algo de insuperável ou inalcançável. A revolução é vivida como

---

<sup>21</sup> O Devir Revolucionário e as Criações Políticas. Entrevista de Gilles Deleuze a Toni Negri. Tradução: João H. Costa Vargas. Esta entrevista foi publicada em *Futur antérieur*, Nº 1, primavera de 1990.

resistência, como linha de transformação, e como outros devires, não possui destino certo, mas carrega consigo intensidades e forças de contestação características da vida artística e minoritária, linhas maleáveis de revolução. Por isso não atende à utopia, uma involução criadora não serve à produção de modelos, permanece no meio, persiste, produzindo microfissuras imperceptíveis e pacientes, micro-liberdades imunes às possibilidades de colapso (PELLEJERO, 2011).

Em vista disso, procuramos investigar processos sonoros que não estejam condicionados às imposições da organização espetacular urbana (camada molar), ou ainda, buscar por um poder criativo molecular que cause interferências, táticas *desviacionistas* e linhas de fuga neste agenciamento complexo – a paisagem sonora urbana – perpassado por afectos e devires-revolucionários. Convidamos o intitulado *pseudo-artista*, integrante do coletivo C.D.M. (Centro de Desintoxicação Midiática), a contar sua experiência com intervenções sonoras urbanas e discutir outras questões emergentes sobre o tema. Observamos também o trabalho do artista pelotense “Serginho da Vassoura” que, além de musical, está impregnado de linhas revolucionárias e cartografias sensíveis da cidade de Pelotas. O mapa destes encontros é exposto a seguir.

## **6.2 Aproximações com um pseudo-artista**

O coletivo C.D.M. procura realizar práticas artísticas nas periferias dos circuitos oficiais da arte contemporânea tradicional. Posicionando-se como pseudo-artistas, personagem concebido através do manifesto criado em 2003, o grupo denuncia a “intoxicação” provocada pela influência dissimulada das mídias tradicionais, imbuídas pelos interesses da economia de mercado. O coletivo propõe, portanto, a realização de intervenções visuais e sonoras no espaço urbano como estratégia para remover efeitos “tóxicos” causados por essa influência, abrindo espaços para outras abordagens ou possibilidades de transformação, funcionando como interferências de cunho social, político e artístico.

Para conhecer o trabalho do C.D.M., foi realizada, inicialmente, uma entrevista/conversa em frente ao Campus II da Universidade Católica com um dos integrantes do coletivo, aqui chamado pseudo-artista; posteriormente percorremos o centro da cidade em um passeio sonoro pelas áreas comerciais onde o grupo realizou suas interferências. Juntamente com o material coletado, foram observados os registros das intervenções – chamadas Re-Ações Públicas – disponibilizadas pelo grupo na internet.

Interessam-nos especialmente os trabalhos de intervenção sonora, quando será pensado um devir-revolucionário através do som, e aos quais está associado o conceito de *détournement* como tática de resistência – também mencionada por Certeau (1998) como tática *desviacionista*. Criado por Isidore Isou na conjuntura da Internacional Letrista (vanguarda que almejava a superação da arte) e elaborado posteriormente por Guy Debord e Gil Wolman (1956) após a evolução do movimento Letrista para a Internacional Situacionista (IS), o *détournement* – em português “desvio” ou “apropriação indevida”<sup>22</sup> – pressupõe que, independente de sua origem, quaisquer elementos podem ser utilizados em outras combinações. Já em um novo contexto, esses fragmentos artísticos passam a ter caráter transformador e revolucionário (JAPPE, 2008).

O *détournement*, conforme proposto pelos situacionistas, possui um caráter lúdico, debochado, irônico, mas, sobretudo político. É certo que este tipo de apropriação não foi inventado pela IS, entretanto, a inovação dos situacionistas se encontrava em aglutinar expressão artística a um desejo de transformação da sociedade, o qual culminaria na superação da arte, baseado em uma confiança exagerada no progresso tecnológico (JAPPE, 2011). O ativismo político por meio do *détournement* tencionava, além da incorporação da arte na vida cotidiana, criar novos valores sociais partindo da distorção de valores existentes.

---

<sup>22</sup> De acordo com o dicionário Linguee ([www.linguee.com.br](http://www.linguee.com.br)).

Naturalmente, as propostas revolucionárias e, ao final, totalizantes da IS não se realizaram por completo. Contudo, o movimento transmitiu um legado hoje amplamente aludido tanto em expressões artísticas subversivas quanto por aquelas “recuperadas” ou padronizadas pela indústria cultural. Reconhecemos no trabalho do C.D.M. linhas moleculares cuja independência artística dos meios oficiais – *mainstream* – assegura sua crítica ao espetáculo e ao atual estado de coisas e suas implicações na vida cotidiana.

O trabalho de arte sonora foi iniciado pelo coletivo a partir da necessidade de convocar participantes a uma manifestação artística no evento Fiteiro Cultural, em São Paulo, no ano de 2004 – uma rádio C.D.M., utilizando um toca discos reproduzindo vinhetas para convidar o público a participar da intervenção proposta: um projetor; alguns desenhos sugeridos para as pessoas pintarem, indicando que todos podem ser artistas. Ao fundo das vinhetas, compostas pelo manifesto do pseudo-artista e outras frases de convocação para o evento, tocavam músicas escolhidas pelo grupo.

Você se considera um artista? Nós também não. Então venha participar da nossa intervenção artística. Todo mundo pode se considerar um artista. Junte-se a nós, você também, amigo pseudo-artista.

A partir da rádio inventada para convidar participantes, o grupo passou a utilizar o som mais ativamente em seu trabalho artístico. As intervenções sonoras realizadas consistiram na produção de vinhetas sonoras reproduzidas em “publicicetas” no centro comercial da cidade de Pelotas. As publicicetas (bicicletas às quais um autofalante é acoplado para, em geral, reproduzir propaganda comercial) carregam um caráter singular e paradoxal. O veículo antes frágil, silencioso, marginal no contexto do trânsito motorizado, emprega o som como único instrumento de dominação; infiltra-se pelas beiradas de carros e caminhões para, a um preço módico, compor um tipo “popular” de publicidade. Através do som, a economia de mercado transforma bordas e periferias em formas de dominação, o que acontece no contexto da paisagem sonora.

As vinhetas pensadas pelo grupo como tática artística são compostas por frases e trechos musicais aleatórios, não possuem uma mensagem clara organizada, mas uma colagem de elementos novos e pré-existentes, figurando um *détournement*. Os fragmentos falados são em geral retirados do livro *De Segunda a Um Ano*, de John Cage (1985) ou do manifesto do pseudo-artista, e são narrados sobre trechos de músicas algumas comerciais e muito populares, outras preferidas pelos integrantes do coletivo.

Durma sempre que puder, seu trabalho continua sendo feito. Você e ele não têm mais como se separar (CAGE, 1985).

Diga aos outros, sempre que puder, como eles devem ser. Do contrário, eles acabarão sendo si mesmos. (CAGE, 1985).

A mente humana já é bastante interessante no estado não tóxico.

Essa intervenção pode ser entendida como uma “desinformação”, na medida em que não dita regras ou palavras de ordem claras, utiliza instrumentos antagônicos para subverter a comunicação de incentivo ao consumo, distorcendo os meios da economia espetacular. Para Deleuze, a arte não consiste em um dispositivo de comunicação: “a informação é exatamente o sistema do controle” (DELEUZE, 1999). Porém, existe uma afinidade entre a obra de arte e o ato de resistência. Nesse sentido, a comunicação está relacionada à informação da resistência, uma contra-informação.

As vinhetas são elaboradas com a liberdade própria do *détournement*, a qual possibilita a multiplicação e justaposição de ideias contraditórias que, em um novo contexto, passam a conter forças, afectos e perceptos, um bloco de sensações independente de quem o criou. A arte urbana se conserva por si mesma no momento em que o bloco de sensações permanece capaz de produzir afecções a cada novo momento em que entramos em contato com sua espessura, seja na rua, contado em um texto ou acessado nos meios virtuais (Fig 16 e Fig. 17).

A propaganda está cada vez melhor, quando eles anunciam alguma coisa, nós a evitamos.

Os computadores estão sempre certos, mas atualmente a vida é que não anda muito certa.

Não ao monopólio visual corporativista!

A cola não faz a colagem.



Figura 17 (Esq.): Re-Ação Pública III, Pelotas, 2005; Figura 18 (Dir.): Re-Ação Pública XI no evento Paralelo 31, Pelotas, 2012. Fonte: Internet. Disponível em: <https://www.facebook.com/grupocdm>

Programamos um passeio sonoro em busca de material para novas discussões e possíveis ideias para novas intervenções. O trajeto escolhido pelo pseudo-artista, por um lado, remete às suas memórias de infância, quando ia para o colégio na esquina da Rua Tiradentes, por outro, às intervenções realizadas pelo grupo C.D.M., que na zona central de Pelotas confrontava os sons do comércio popular. Percorremos em busca de encontros, capturas, intensidades, vozes, sons que pudessem provocar afectos ou inspirar o pensamento sobre a cidade através da escuta.



*Lembranças dos sons das cornetas do sorvete, da gaita para amolar faca, que hoje é tão difícil de encontrar. Por ali dizem qualquer coisa sobre a noite e o canto do coral da universidade. A rua está silenciosa, algumas vezes, um carro passa. Ele escolheu um dos caminhos que fazia na infância, quando ia para o colégio Salles Goulart, na Félix da Cunha esquina Tiradentes. Eis que o asfalto se apresenta sobre nossos ouvidos, sons de carro, máquinas, tempo veloz. Conversando sobre por onde vamos seguir, passamos por uma rua barulhenta, motores de carros e motos, pneus deslizando. Leonardo observa o aumento do ruído. Homens conversando outra vez. Vassoura varrendo a rua, carros, um cavalo galopando.*

*Seguindo pela Tiradentes, passarinhos engaiolados cantarolam em frente a uma loja de animais. Vindos da esquina, um menininho tropeçando na calçada de mãos dadas com a mãe, “estou com fome, mãe!”, **ao que ela responde: “eu pedi pro teu pai fazer comida, vamos ver... eu pedi ‘faz comida pra nós’, ‘não vou fazer coisa nenhuma’, ‘faz sim!’, ‘não vou fazer comida!...’**”, enquanto cachorros latiam ao fundo...*

*Devir-criança da mãe, devir-mulher do filho? Atravessados por seus afectos eles passaram, nós passamos. Voltam sons de carros, de cachorros, mulheres e homens conversando. Observar o ambiente sonoro da cidade faz parte da vida do artista urbano que espalha por ali suas criações. É tudo um grande diálogo, milhares de personagens em uma única e enorme peça teatral.*

*Mais adiante nos aproximamos de uma loja onde o narrador/vendedor anuncia em um autofalante: **“o pessoal chega, o pessoal aproveita e sai daqui feliz”**.*

*Na sequência toca em alto volume uma música comercial. Pseudo-artista: “o vendedor está sendo ignorado, assim como acontece com as vinhetas do C.D.M., as pessoas estão mais preocupadas em pegar o ônibus”, estão concentradas em suas próprias atividades diárias, e por isso criam um escudo psicológico para não ouvir.*





QR CODE para áudios do passeio disponíveis em  
<http://antonellapons.wixsite.com/somemdevir/passeio-pseudoartista>

São frases sem sentido, decorrendo mórbidas, numa fluidez de água sentida, esquecer-se de ribeiro em que as ondas se misturam e indefinem, tornando-se sempre outras, sucedendo a si mesmas. Assim as ideias, as imagens, trêmulas de expressão, passam por mim em cortejos sonoros de sedas esbatidas, onde um luar de ideia bruxuleia, malhado e confuso.

(PESSOA, 1982, p. 306)

### 6.3 Experimento: Varrendo para fora do tapete

Em matéria de música, a artista pelotense Serginho da Vassoura afirma tocar meia dúzia de notas: “a música... até hoje eu não iniciei ela”<sup>23</sup>. Chama o que faz de alegoria, “tirar um som”. Independente de sua classificação na arte urbana, Serginho declara que metade do seu trabalho é construída a partir da troca com as pessoas e com a cidade. As letras são improvisadas e vão sendo (re)inventadas à medida dos acontecimentos cotidianos.

Serginho fabrica seus próprios instrumentos: o microfone está involucrado em uma lata de azeite, soprando um rolo de eletrodutos ele produz sons de metal ou madeira, o braço do violão de *nylon* está fixado em um corpo de vassoura. A partir daí, criou este personagem que, segundo ele, não é autointitulado, sua identidade lhe é atribuída sob um ponto de vista extrínseco e flutuante, “Serginho da vassoura”, “Serginho e a vassoura”, “vassourolão”, etc., por aqueles que apreciam sua arte.

Não bastassem todos estes caráteres intrigantes, Serginho usa sua voz e o *vassourolão* para, em uma das esquinas da Praça Coronel Pedro Osório, coração do centro histórico e comercial, cartografar o dia-a-dia na cidade, suas impressões e trocas, além de denunciar de forma bem humorada problemáticas históricas da cidade de Pelotas: “Navegantes não é Las Vegas, Laranjal não é Miami, Pelotas não é Europa, então pra quê tanta alegoria”. Ouvidas com atenção ligeira ou estrangeira estas frases podem parecer despreziosas, no entanto, trazem nas entrelinhas o desenrolar de hábitos herdados de um passado escravagista, onde a riqueza e a beleza aparente (importada da Europa) reforçam as drásticas discrepâncias sociais. Mascarado nas periferias da “Princesa do Sul”<sup>24</sup> também

---

<sup>23</sup> Entrevista disponível em: <http://ofiodanavalha.com/serginho-da-vassoura/>

<sup>24</sup> A cidade ganhou este apelido em função de sua arquitetura eclética influenciada pelos padrões europeus do século XVIII e XIX, dos chafarizes importados aos casarões residenciais dos barões do charque.

se encontra o bairro Navegantes, que afinal de contas está longe de ser enquadrado em um cartão postal com traços europeus.

As composições de Serginho variam a cada apresentação, de acordo com observações momentâneas e acontecimentos do entorno urbano. Porém, algumas ganham corpo e mantêm seus temas principais. Na música “Museu da Baronesa”, ele retoma a questão histórica da cidade cartografando o passado e o presente, trazendo à tona enunciados não superados pela sociedade de classes atual, onde os antigos pertences da baronesa são privatizados, não podem ser tocados, promovendo o *voyeurismo* dos visitantes desclassificados no estrato social<sup>25</sup>. “Ah, que linda a canequinha que a baronesa tomava chá, não pode mexer, não pode tocar, só pode olhar”. Também denuncia o cinismo por trás do *status* de “cidade do doce”, os recorrentes assaltos na zona do Porto, além de situar sua própria posição à margem da produção cultural oficial da cidade:

Princesa, eu fiz tudo pra você, e o que você fez pra mim  
Te pedi música, teatro, cinema, sofá na rua  
Tu me vem com Fenadoce, rapadurinha e quindim  
Nega, as coisas não funcionam bem assim  
Imagine se eu cantasse afinado  
Fosse músico de verdade e tocasse tudo certo  
Passaria a vida inteira tocando Caetano Veloso, Chico Buarque  
Lá no João Gilberto  
Quem nunca foi roubado um dia será  
Saindo do Bar do Zé pra ir no quadrado fumar...<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> O Museu da Baronesa, em Pelotas, reproduz o estilo de vida da elite charqueadora no século XIX. Trata-se de uma antiga chácara, o Solar da Baronesa, localizada no interior do perímetro urbano, hoje transformada em parque público e museu. Para mais informações, acessar: [www.museudabaronesa.com.br](http://www.museudabaronesa.com.br).

<sup>26</sup> Trecho da música *Museu da Baronesa*, tocada durante o evento *Sofá na Rua*, em julho de 2015, em Pelotas.

E as varridas para fora do tapete da superficialidade e das aparências continuam, tendo como alvo central a cidade de Pelotas, seus hábitos, contradições e fatos conflitivos, especialmente no âmbito da cultura: “É, menos um teatro, menos um cinema, por aqui... Será que a próxima igreja vai ser o Sete de Abril ou o Guarany?”. Neste trecho cantado/falado na esquina na praça<sup>27</sup>, o artista refere-se ao fechamento do Cine Capitólio (1928 - 2007), transformado em estacionamento na zona central, manifestadamente por razões econômicas. Enquanto isso, o Teatro Sete de Abril, o mais antigo em funcionamento no Brasil até o ano de 2010 – quando interditado pelo Ministério Público Federal em função das más condições estruturais do prédio – permanece fechado para reformas.

Nos últimos anos antes do fechamento, o teatro, inaugurado em 1834, municipalizado desde 1979, era largamente utilizado por artistas locais em eventos gratuitos ou beneficentes, muitos deles promovidos pela prefeitura. A restauração do prédio programada no ano da interdição previa uma transformação ousada: “A estrutura original dos quase 180 anos de história será mantida, mas novidades serão adicionadas, como climatização e uma nova tecnologia na parte sonora” (HORA, 2013). Hoje, no ímpeto dos micro-protestos de Serginho, nos resta questionar: a quem este teatro atenderá, quando e se consolidada sua restauração, em uma época de cultura instrumentalizada e turismo cultural?

Evidenciando realidades contemporâneas sem melindres ou afetação, Serginho conquista adeptos nativos e estrangeiros, que passam deixando moedas, sentam para assistir ou divulgam seu trabalho nas redes sociais e acadêmicas. Mais que isso, eles são de alguma forma tocados, afectados pela força criativa de seu som, carregada de uma semântica

---

<sup>27</sup> Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=c4LN0ZffWOQ>

irônica e desafiadora de situações vendidas em guias turísticos, sobretudo no que diz respeito à cidade de Pelotas e aos modos de habitá-la.

No facebook todo mundo é vegetariano, sabe de tudo com a frasesinha de Mahatma Gandhi copiada do google. Até eu, meu bem, até eu... Eu entro no Café Aquário, cruzo as minhas pernas imitando o Caetano Veloso, compro o livro do Bukowski, acho que sou intelectual no meio do povo... Mas lasanha de vagabundo sempre vai ser miojo. (...) Já tentei ser de tudo nessa vida, mas sempre sou taxado como marginal. Se é pra virar ladrão eu prefiro abrir uma igreja universal...<sup>28</sup>



Figura 19: Serginho e a Vassoura, na Praça Coronel Pedro Osório. Fonte: Gustavo Batista.

Predominando nas ruas e no espaço urbano, Serginho e a Vassoura se espalham pelas cidades brasileiras do Rio grande do Sul, Santa Catarina, Rio de Janeiro, São Paulo, entre outros. Mas na cidade de Pelotas (Fig. 18) ele é uma fissura, a rachadura da esquina da Praça Coronel Pedro Osório, a “mosca que pousou na sopa” da Fonte das Nereidas (o

---

<sup>28</sup> *Idem.*

chafariz central da praça). Seu trabalho não é caracterizado pela organização e pela disciplina, foge das imagens pré-fabricadas e da mobilidade veloz, o que acaba por lhe permitir uma relação familiar e uma percepção mais aguçada do que acontece na cidade.

São os homens lentos que escapam ao totalitarismo da racionalidade, enquanto os ricos e a classe média acabam por ver pouco, pois suas relações pessoais estão mediadas por imagens, seu apego ao conforto não lhes permite revelar o imaginário perverso presente neste processo (SANTOS, M., 2002). A lentidão de Serginho incomoda os velozes, como uma voz que reverbera na consciência de quem se dispõe a ouvir as forças que ele torna audíveis, não sem abalo ou estremecimento nos ouvidos atentos. “O que aconteceu?” ou “Quem eu era, sentado no Café Aquário<sup>29</sup>? Quem eu sou agora?” – nos perguntamos ao passar por ali. Disfarçado de humorista ele agrada os desavisados, enquanto seus afectos e perceptos, independentes de sua vontade, mantêm intacto seu projeto sonoro de micro-revolução.

#### **6.4 Espaços lisos: o lugar praticado**

Michel de Certeau (1998) aborda a contradição existente entre o modo coletivo de gestão e o modo individual de reapropriação e traz a ideia de espaço como lugar praticado, onde as práticas tecem as condições determinantes da vida social. Estas práticas do espaço, segundo Certeau, escapam arditamente à disciplina, constituem o espaço vivido e estruturam a familiaridade da cidade.

As práticas micropolíticas observadas caminham na contramão dos processos de espetacularização das cidades, dão ao espaço público usos que não estão previstos em planos urbanísticos, criam situações não planejadas ou desviatórias, geradoras de desacordos e desentendimentos, que amparam as práticas sociais na cidade e as

---

<sup>29</sup> Café tradicional na cidade de Pelotas.

experiências que nela ocorrem (JACQUES; BRITTO, 2010; ROCHA, 2011). Dentre as camadas estriadas da cidade, se distribuem por espaços lisos e multidirecionais. “Talvez seja preciso dizer que todo progresso se faz por e no espaço estriado, mas é no espaço liso que se produz todo devir” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, vol. 5, p.195).

Essas atitudes resistentes suportam a reinvenção permanente da vida social urbana, contrariando a racionalidade dos planos urbanísticos. São práticas cotidianas, aparentemente banais, que sustentam a força da vida urbana, sua transformação e renovação permanente. A cidade é, portanto, o lugar onde pode emergir o saber local, pois possui dinâmicas próprias que permitem resistências às formas hegemônicas do capital, onde há uma maior produção de horizontalidades ou complexidades que abrigam comportamentos que fogem da regulação (SANTOS, M., 2002).

Deleuze questiona: “o que faz com que haja uma comunhão entre uma canção popular e uma obra-prima musical?” (DELEUZE, 1997) Mais ainda, uma comunhão entre uma canção popular e a arte urbana, musical, sonora? Sua resposta nos convém: é algo de novo. Se entrarmos em contato com a arte, seja ela maior, popular ou urbana, e encontrarmos algo de novo, estaremos diante de uma obra, um monumento. E o monumento é justamente caracterizado por conter vibração, enlace, por manter o vazio que permite os atravessamentos das forças de afecção.



QR CODE para <http://antonellapons.wixsite.com/somemdevir/som-e-micropolítica>

## 7. CONSIDERAÇÕES E PRÓXIMOS CAMINHOS



Aceito o risco. Aceitei risco bem maior, como todo mundo que vive. E se aceitei o risco não é por liberdade arbitrária ou inconsciência ou arrogância: a cada dia que acordo, por hábito até, aceito o risco(...) Este senso de aventura é o que me dá o que tenho de aproximação mais isenta e real em relação a viver e, de cambulhada, a escrever.

(LISPECTOR, 1978, p. 22)

No decorrer desta jornada, buscamos intensidades e potências no plano da paisagem sonora urbana capazes de desterritorializar ou pôr em jogo padrões pré-existentes de apreensão urbana baseados na tradição racional ocidental. Além disso, nos dirigimos à criação de novas possibilidades de apropriação da cidade por meio do elemento sonoro, tanto com relação ao conhecimento técnico (leitura e diagnóstico), político, social, como ao desenvolvimento de táticas de experimentação. Nos aproximamos de conceitos da filosofia da diferença para dar suporte aos propósitos de transformação, considerando a concepção pós-estruturalista de sujeito cuja identidade não é fixa ou essencial, mas permanece em constante reconstrução e reinvenção por meio dos devires.

Embora os finais de cada capítulo tragam algumas considerações relativas aos temas abrangidos, não as retomaremos aqui de forma sintética, senão sob outras perspectivas que possam indicar novos caminhos a seguir: a construção do mapa sonoro, a relação entre morfologia urbana e cotidiano, e a compreensão da paisagem por meio do som. Ao final, faremos algumas reflexões sobre o impacto desta jornada à pesquisadora-cartógrafa em sua condição de arquiteta-urbanista, associando a produção de subjetividade às enunciações coletivas.

## **7.1 O Mapa**

Após contextualizar a crítica aos métodos meramente visuais de leitura, compreensão e planejamento e observar outros estudos sob as temáticas sonoras urbanas, propomos a realização de uma cartografia sensível que pudesse de alguma forma, dar suporte aos fenômenos sonoros contemporâneos observados.

O mapa proposto pela cartografia sensível da paisagem sonora urbana é um corpo conceitual construído a partir da *experiência*, imbricada por sensações e percepções físicas, emocionais, movimentadas pelas marcas, o que Rolnik (1993) caracteriza como

gênese dos devires. Marcas são também “desassossegos” na razão e na linguagem, estremecimentos que violentam o corpo em sua forma atual desencadeando formas inéditas. Quando um conjunto de marcas potentes em reverberação busca, através da linguagem e do pensamento, sua efetivação, estamos diante de transformações de nossas formas pessoais de representação.

Nessas possíveis amplitudes, escolhe-se meticulosamente o que será conscientizado, analisado, relacionado à conceitos específicos também cuidadosamente selecionados e por fim escrito, o que naturalmente não abarca o todo vivido, ao contrário, pode acabar por comprimir a experiência ao reducionismo da produção científica acadêmica. Entretanto, o processo de produção do mapa cartográfico conceitual escrito provoca a corporificação das marcas, amplia suas reverberações sobre o corpo do cartógrafo, além de “tratar” experiências des-potentes:

(...) utilizar do pensamento como instrumento a serviço das marcas que o convocam (...) o arranca deste lugar de sujeito individuado e o embarca no devir, criando novas possibilidades de vida que dêem conta das diferenças que vão se fazendo em seu corpo (ROLNIK, 1993, p. 12)

## **7.2 Morfologia e Cotidiano**

A realização das táticas exploratórias aplicadas neste estudo – experimentações, passeios sonoros e a sonurbância – expõe a partir da *experiência* a influência do desenho urbano sobre as produções sonoras urbanas: largura das vias, materiais de pavimentação e revestimento, larguras dos leitos carroçáveis em relação às calçadas, altura e proximidade das edificações, presença ou ausência de árvores, praças, etc., conforme observamos resumidamente na tabela 02, baseada nas observações empíricas deste estudo.

**Tabela 03: Relações entre morfologia/desenho urbano e paisagem sonora**

<b>Elementos do desenho urbano</b>	<b>Influência sobre elementos da paisagem sonora</b>	<b>Fontes sonoras observadas</b>
<b>Largura das vias</b>	Influencia na reflexão e reverberação. Ruas estreitas aumentam os níveis sonoros, por outro lado o número de fontes é reduzido. Ruas largas aumentam o número de fontes sonoras, especialmente relativas ao tráfego, o que provoca problemas acústicos.	Diversas
<b>Largura dos leitos carroçáveis x largura das calçadas</b>	Leitos largos intensificam a velocidade e os sons do tráfego, enquanto leitos estreitos reduzem este impacto. A largura das calçadas influencia na presença de pessoas assim como dos seus sons.	Veículos, pessoas
<b>Pavimentações</b>	Além do tipo de sonoridade produzida, pavimentações como o asfalto aumentam a velocidade dos movimentos urbanos, enquanto o paralelepípedo possui efeito oposto. Nos percursos a pé percebemos sons de areia sob os passos.	Pneus sobre o asfalto ou paralelepípedo, sons de areia nas caminhadas a pé
<b>Praças</b>	Causam uma interrupção na intensidade sonora do trânsito, provocando alguns oásis sonoros urbanos, onde as fontes sonoras são relativas ao lazer.	Pássaros, pessoas, crianças, bicicleta, patins, skate, etc.
<b>Presença de árvores</b>	Embora não provoquem isolamento acústico, atraem pássaros, produzem sons de folhas e vento.	Pássaros, folhas, vento
<b>Traçado orgânico x traçado reticulado</b>	O traçado reticulado tende a alongar a percepção dos sons, enquanto linhas orgânicas causam interrupções sonoras.	Diversas
<b>Centro x periferia</b>	Existem relações sonoras contraditórias nestes casos, onde durante o dia as periferias pobres apresentam sonoridades da comunidade enquanto bairros de classe média permanecem silenciados, em oposição à intensidade sonora dos centros urbanos.	Diversas

Todavia, ao passo que a condição do traçado urbano possui influência reativa (acústica) sobre as sonoridades percebidas, anda em conjunto com contradições de ordem dialética relacionadas ao cotidiano vivido na cidade, o qual desenha os movimentos urbanos e influencia de forma mais profunda os sons que produzimos e escutamos.

A passagem de Charles Dickens encontrada no livro *Seis modos de ver a cidade* (ARRAIS, 2017) expressa nosso argumento:

A cidade contava várias ruas grandes; todas parecidas umas às outras, e muitas ruas estreitas, ainda mais iguais entre si, habitadas por pessoas que se assemelhavam, que entravam e saíam as mesmas horas, produzindo os mesmos sons sobre os mesmos pavimentos, para fazerem trabalho idênticos e para as quais cada dia era a imagem da véspera ou do dia seguinte, exatamente como todo ano era cópia do ano anterior e do vindouro. (DICKENS, 1968, p. 37-38)

Apesar de relacionada ao modelo de cidade industrial, essa ideia de cotidiano não evanesceu completamente, tendo tomado formas distintas na contemporaneidade. O que se torna claro é a influência das práticas cotidianas na produção paisagem sonora urbana, quando os sons parecem os mesmos, nos mesmos horários, nos mesmos lugares, indicando a necessidade da realização de estudos que aprofundem estas relações simbióticas de produção sonora, conforme apontado no capítulo 5.

Por isso, mostramos ao longo do trabalho algumas táticas de apropriação da cidade por meio do som as quais podem inspirar novos estudos e experiências urbanas, em especial a da sonurbância, na expectativa de que as discussões oferecidas a partir delas tenham tido espessura suficiente para valer novas tentativas. Os encontros com a cidade e seus sons por meio da sonurbância e dos passeios sonoros criam outros territórios para o pensamento, espacializam, territorializam, na medida em que experimentamos corporalmente a cidade.

O som está relacionado com a estrutura da cidade, com a vitalidade urbana, com a potência de existir. Nesse sentido não existe silêncio, o silêncio seria a morte, a morte da cidade. Estar na cidade é ouvir, é ser atravessado por essa matéria de afecto, muitas vezes de forma tão violenta a ponto de desejarmos anular o encontro, caso em que há uma relação des-potente com a escuta.

O pressuposto excesso sonoro é também o excesso de movimentos, que de tão livres atingem o esgotamento, em uma sociedade onde as esferas espaciais são mais velozes que as temporais. Descobrimos que ouvir é movimento, movimento do corpo, mas também do pensamento e da escuta, que pode ser tão nômade quanto nossas relações espaciais.

### **7.3 A Paisagem**

A geografia da paisagem sonora da qual tratamos envolveu tanto a paisagem física – extensão – quanto a paisagem invisível – intensidades e fluxos de afecto. Os seres humanos, como todas as formas da vida, atravessam espaços cruzados, entrelaçados e opostos. Perpassam espaços molares, da macropolítica, o Estado, as segmentaridades duras exprimidas pela *Árvore*, princípio de dicotomia e eixo de concentricidade. Por outro lado, os espaços da micropolítica, os segmentos moleculares, linhas maleáveis e fluidas, o rizoma, aonde as binaridades vêm de multiplicidades, e os círculos não são concêntricos.

De alguma forma, a exploração da paisagem sonora realizada por esta pesquisa traz à tona realidades escondidas, não ouvidas e não enfrentadas pela sociedade. Sons que não ouvimos também são imagens que não queremos ver, assuntos que não queremos saber, questões que não queremos tocar. O “silêncio” sobre o tema da escuta na cidade é também o silêncio de muitas vozes que ecoam por meio da diferença, da micropolítica, sob a forma de fissuras sonoras que tomam caminhos de desterritorialização.

Assumir a dimensão da des-potência e do desconforto provocado pelos sons do tráfego ou do comércio seria assumir o fracasso de toda a estrutura onde a sociedade se apoia, seu modo de produção e a reprodução de suas relações de produção (LEFEBVRE, 2016). Questionar sons que desejamos ouvir na cidade, desde fontes maquinais a fontes naturais seria também questionar se tomamos o caminho errado quando apostamos na economia, no mercado, no valor de troca e na tecnologia em detrimentos de conquistas coletivas não separadas, não abstratas. Pensar sobre esses sons trata muito mais sobre o que não queremos ver, o que não queremos assumir enquanto conjunto social, do que meramente sobre o não queremos ouvir.

### ***Devir-outra-urbanista***

Conforme observamos ao longo deste trabalho, o estudo sensível da paisagem sonora urbana amplia o pensamento do arquiteto-urbanista para uma percepção molecular, plena de segmentos flexíveis, criativos, movendo-se em espaços lisos. Se através de metodologias tradicionais construímos a apreensão da cidade molar – formas bem delineadas, conjuntos e elementos organizados, cheios e vazios bem repartidos, abstraídos em desenhos ou fotografias, a percepção molecular (que é também política) empreendida pela apropriação tática das sonoridades urbanas nos aproxima das fissuras, dos buracos e da compreensão das contradições.

Entretanto, por meio do som e do devir-audição nos deparamos com um terceiro tipo de percepção, apresentada por Deleuze e Guattari (1997, vol. 3) no platô 8: a percepção de fuga. Esta percepção corresponde à linha de fuga, aquela que põe em risco segmentações molares coletivas e sociais. A pergunta “que sons desejamos ouvir na cidade?”, abordada no capítulo 5, não corresponderia à percepção de fuga, percepção do desejo movido pelo caos, pelo estremeamento de valores pré-existentes? No contexto desta pesquisa, esta seria a própria força de desterritorialização que nos conduz a um questionamento sobre a

sociedade em que vivemos, sobre os agenciamentos que mobilizamos e sobre as possibilidades de nosso papel enquanto arquitetos-urbanistas. Portanto, não seria sensato, daqui pra frente, percorrer este questionamento?

Não oferecendo uma contestação à pergunta anterior (uma negação), o que se torna interessante compreender é que o percurso molecular ora empreendido, a percepção micropolítica maleável, “está presa entre as outras duas linhas, pronta para tombar para um lado ou para o outro” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, vol. 3, p. 73). A segmentaridade maleável procede por desterritorializações e oportuniza reterritorializações. Está *entre* a linha de fuga e a rigidez, operando as transições. Nesse sentido, reconhecemos aqui novamente a antiga ambiguidade mencionada no capítulo 3, onde a arquitetura e o urbanismo não encontram posições fixas na ciência, permanece em um movimento histórico de uma classificação a outra. Esta ambivalência, característica dos “de visão ampla”, é definida por uma percepção constantemente perpassada por segmentos duros, máquinas de organizar e recortar manipuladas pelo Estado e segmentos flexíveis, movimentações e vibrações multidirecionais sem forma nítida ou classificável.

Cumprindo nosso papel tradicional enquanto arquitetos-urbanistas, somos Estado, máquina de organização e representação do espaço estriado por excelência. Por outro lado, que possibilidades nos restariam ao explorar as forças do caos, que não seguir uma linha molecular ambígua, cambaleante, entre segmentos molares e linhas de fuga?

“Ora eles sentem nitidamente que veem algo diferente dos outros; ora, que há apenas uma diferença de grau, inutilizável. Colaboram na mais dura empresa de controle, na mais cruel, mas como não experimentariam uma obscura simpatia pela atividade subterrânea que lhes é revelada? Ambiguidade dessa linha molecular, como se ela hesitasse entre duas vertentes.” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, vol. 3, p. 70).

Não nos lançaremos sobre a linha de fuga, abandonando a prática à exatidão dominadora da visão e da matemática. Tampouco nos tornaremos maiores, em detrimento de nossas práticas minoritárias, filosóficas e artísticas. Ao final, todo este exercício trata não de escolher um lado, visão, audição, sensação, racionalidade, experiência ou errância, mas de finalmente assumir a condição trôpega, cambaleante que nos é peculiar, e decidir percorrê-la com todo o corpo e pensamento.

Viver a experiência urbana e aceitar a permanência sobre uma linha molecular e ambígua sem qualquer vergonha ou ressentimento, percorrendo grandes distâncias, mergulhando em algumas profundidades para, aqui e ali, construir territórios outros. Nos perguntamos, o que aconteceu? Somos tão somente arquitetos-urbanistas, mas já não somos os mesmos.

## REFERÊNCIAS

ADAMS, M. et al. **Sustainable soundscapes: Noise policy and the urban experience.** Urban Studies, 43 (13), 2385-2398, 2006.

\_\_\_\_\_. **Sound-scape: a framework for characterising positive urban soundscapes.** Apresentado em Acoustics 08'. Paris: 29 junho-4 julho. 2008a.

\_\_\_\_\_. **Soundwalking as a methodology for understanding soundscapes.** In Proceedings of the Institute of Acoustics UK. 2008b.

AGAMBEN, G. **Infância e História: Destruição da experiência e origem da história.** Belo Horizonte: UFMG, 2005.

\_\_\_\_\_. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios.** Trad. Vinicius Nacastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ARAGÃO, T. A. **Doce Som Urbano: o triângulo e as territorializações dos vendedores de chegadoinho em Fortaleza.** 2012. Dissertação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Programa de Pós Graduação em Planejamento Urbano e Regional. Porto Alegre, 2012.

ARRAIS, T. A. **Seis modos de ver a cidade.** Goiânia: Cãnone Editorial, 2017.

AUGOYARD, J-F. **L'entretien sur écoute réactivée.** In GROSJEAN, M; THIBAUD, J-P. L'éspace urbain en méthodes. Marseille: Éditions Parenthèses, 2008.

BARTHES, R. **O Óbvio e o Obtuso.** Portugal: Edições 70, 2009.

BECKER, H. **Métodos de pesquisa em ciências sociais.** São Paulo: Hucitec, 1999.

BERGSON, H. **Matéria e Memória.** São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BONDÍA, J. L. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência.** Revista Brasileira de Educação N° 19, 20-28, 2002.

BULL M. **Sounding out the city: personal stereotypes and the management of everyday life (materialising culture).** Oxford: Berg, 2000.

CAGE, J. **Silence: Lectures and Writings.** Middletown: University Press, 1961.

CAGE, J. **De Segunda a Um Ano.** São Paulo: Hucitec, 1985.

CARERI, Francesco. **Walkscapes: o caminhar como prática estética.** São Paulo: Ed. G. Gili, 2013.

CASTRO, R. **Dos lugares invisíveis.** In: Interact - Revista Online de Arte, Cultura e Tecnologia, 2015. Disponível em <http://interact.com.pt/22/dos-lugares-invisiveis/> Acesso em out.2015.

CERDÀ, J. **Observatório de la transformación urbana del sonido. La ciudad como texto, derivas, mapas e cartografía sonora.** In: Arte y políticas de identidade. Vol 7, 143-161 pp. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2012.

CERTEAU, M. **A Invenção do Cotidiano**, vol. I: Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1998.

COX, C. **How Do You Make Music a Body without Organs? Gilles Deleuze and Experimental Electronica.** 2003. Acesso em 04 de 2017.  
Disponível em <http://faculty.hampshire.edu/ccox/Cox-Soundcultures.pdf>

DAVIES, B. et al. **Perception of soundscapes: an interdisciplinary approach.** Applied Acoustics, 74, 2013.

DEBORD, G. **A Sociedade do Espetáculo**. eBooksBrasil.com, 1997. Disponível em: [www.geocities.com/projetoperiferia](http://www.geocities.com/projetoperiferia) - Acesso em out. 2014.

\_\_\_\_\_. **Teoria da deriva** (1958). In: JACQUES, P. B. (Org.). *Apologia da Deriva: Escritos situacionistas sobre a cidade* (pp. 87-91). Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

DEBORD, G.; WOLMAN, G. **A User's Guide to Détournement**. 1956.

Acesso em Maio de 2017, disponível em Situationist International Online: <http://www.cddc.vt.edu/sionline/presitu/usersguide.html>

DELEUZE, G. **Bergsonismo**. São Paulo: 34, 2008.

\_\_\_\_\_. **Conversações: 1972-1990**. São Paulo: Ed. 34, 1992.

\_\_\_\_\_. **Crítica e Clínica**. São Paulo: 34, 2011.

\_\_\_\_\_. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

\_\_\_\_\_. **O abecedário de Gilles Deleuze**. Entrevista com G.Deleuze. Editoração: Brasil, Ministério da Educação, TV Escola, 2001. Paris: Éditions Montparnasse, 1997, VHS, 459min.

\_\_\_\_\_. **O ato de criação**. Trad. (J. M. Macedo, Trad.) Folha de São Paulo, 27 de junho de 1999.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs: Capitalismo e Esquizofrenia** (Vol. 1). São Paulo, SP, Editora 34. 1997a.

\_\_\_\_\_. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia** (Vol. 3). São Paulo: 34, 1997.

\_\_\_\_\_. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia** (Vol. 4). São Paulo: 34, 1997.

\_\_\_\_\_. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia** (Vol. 5). São Paulo: 34, 1997.

\_\_\_\_\_. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

\_\_\_\_\_. **O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.

DIAS, J. M. M. **“O grande jogo do porvir”**: a Internacional Situacionista e a idéia de jogo urbano. Estudos e pesquisas em psicologia, UERJ, RJ, v. 7, n. 2, pp. 210-222, ago. 2007.

DICKENS, C. **Tempos Difíceis**. São Paulo: Edições Paulinas, 1968.

FERRAZ, S. **Música e Repetição: a diferença na composição contemporânea**. São Paulo: Educ, 1998.

FLICK, U. **Introdução à pesquisa qualitativa**. Porto Alegre: Artmed, 2009.

FURTADO, J.L. **Fenomenologia e crise da arquitetura**. In Kriterion: Revista de Filosofia On-line version ISSN 1981-5336. Kriterion vol.46 no.112. Belo Horizonte, dez. 2005 Disponível em <http://dx.doi.org/10.1590/S0100-512X2005000200022> - Acesso em abr. 2016.

GARO, I. **Molecular Revolutions**. In: I. T. BUCHANAN, Deleuze and Politics (pp. 54-73). Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008.

GEHL, J. **Cidades Para Pessoas**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GOULARTE, C. C. **Cotidiano, Identidade e Memória: Narrativas de Camelôs em Pelotas (RS)**. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal de Pelotas. Pelotas, 2008.

HARVEY, D. **A Liberdade da Cidade**. GEOUSP - Espaço e Tempo, São Paulo, Nº 26, pp. 09 - 17, 2009.

HARVEY, D. **Condição Pós-Moderna**. São Paulo: Loyola, 2014.

HEIDEGGER, M. **La esencia del habla**. In: De camino al habla. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1987.

HERSCHMANN, M.; FERNANDES, C. S. **Música nas ruas do Rio de Janeiro**. São Paulo: Intercom, 2014.

HILMES, M. **Is There a Field Called Sound Culture Studies? And Does It Matter?** In American Quarterly 57(1): 249-259, 2005.

HOLL, S. **Questions of perception - phenomenology of architecture**. In: HOLL, S.; PALLASMAA, J.; GOMEZ, A. P. (Org.) Questions of perception - phenomenology of architecture. New York: William Stout, 2006.

HOWES, D. **Sensual Relations: Engaging the Senses in Culture and Social Theory**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2003.

JACOBS, Jane. **Morte e vida de grandes cidades**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

JACQUES, P. B. **Breve histórico da Internacional Situacionista**. In: I. S. Paola Berenstein JACQUES, Apologia da deriva, escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

\_\_\_\_\_. **Corpografias Urbanas**. In Vitruvius, arqtextos 09307ano 08, fev. 2008. Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/08.093/165> - Acesso em jun. de 2016.

\_\_\_\_\_. **Elogios aos errantes: a arte de se perder na cidade.** In: JEUDY, H. P.; JACQUES, P. B. *Corpos e cenários urbanos: territórios urbanos e políticas culturais* (pp. 117-139). Salvador: Edufba, 2006.

JAPPE, A. **Guy Debord.** Lisboa: Antígona, 2008.

\_\_\_\_\_. **Os Situacionistas e a Superação da Arte: o que resta disso após cinquenta anos?** Revista Baleia Na Rede, Vol. 1, Ano 8, 192-205, 2011.

KOHAN, W. O. **A Infância da Educação: o conceito de devir-criança.** 2003.

Acesso em julho de 2017, disponível em Educação Pública:

<http://www.educacaopublica.rj.gov.br/biblioteca/educacao/0184.html>

LABELLE, B. **Acoustic territories/sound culture and everyday life.** Londres: Continuum, 2010.

LEFEBVRE, H. **La Revolución Urbana.** Madrid: Gredos, 1978.

LEFEBVRE, H. **The production of space.** Oxford/Cambridge: Blackwell, 1991.

LEFEBVRE, H. **A Reprodução das Relações de Produção.** Goiânia: Redelp, 2016.

MACHADO, R. S. **Planejamento Urbano na Escuta: Sons da Cidade.** 2011. Dissertação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Programa de Pós Graduação em Planejamento Urbano e Regional. Porto Alegre, 2011.

MOISALA, P.; LEPPÄNEN, T.; TIAINEN, H. V. **Musical Encounters With Deleuze and Guattari.** Oxford: Bloomsbury Academic, 2017.

NETLESHIP, R. L. **La Educación del Hombre Según Platón.** Buenos Aires: Editorial Atlântida, 1945.

NETO, J. L. F. **Micropolítica em *Mil Platôs*: uma leitura.** Psicologia USP (pp. 397-406). Volume 26, número 3, 2015.

Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/0103-656420140009> Acesso em julho de 2017.

OBICI, G. **Condição da Escuta: mídias e territórios sonoros.** Dissertação (Mestrado em Seimótica e Comunicação) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2006.

PALLASMAA, J. **An Architecture of the seven Senses.** In: HOLL, S.; PALLASMAA, J.; GOMEZ, A. P. (Org.) Questions of perception - phenomenology of architecture (p. 26-37). New York: William Stout, 2006.

\_\_\_\_\_. **Os Olhos da Pele: a arquitetura e os sentidos.** Porto Alegre: Bookman, 2011.

PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. (orgs). **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade.** Porto Alegre: Sulina, 2010.

PELLEJERO, E. **A estratégia da involução: o devir-menor da filosofia política.** I Colóquio Nacional de Pensamento da Diferença, 2011, Canela (RS). Porto Alegre: ABEU – Edufmt, 2011.

PETERS, M. **Pós-estruturalismo e filosofia da diferença: uma introdução.** Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

PESSOA, F. **Livro do Desassossego.** Rio de Janeiro: Companhia de Bolso, 2016.

PLATÃO. **A República.** (M. H. Pereira, Trad.) Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2010.

RIBEIRO, A. C. **Corpo e imagem: alguns enredamentos urbanos.** Cadernos PPG-AU. Ano 5, N° 1, 2007.

RIBEIRO, A. C. **Dança de Sentidos: na busca de alguns gestos.** In: P. B. JACQUES, & F. D. BRITTO, Corpocidade: debates, ações e articulações (pp. 25-41). Salvador: EDUFBA, 2010.

ROCHA, E. **Arquiteturas do abandono** (ou uma cartografia nas fronteiras da arquitetura, da filosofia e da arte). Porto Alegre: UFRGS, 2010.

ROLNIK, S. **Pensamento, Corpo e Devir.** Cadernos de Subjetividade, pp. 241-251, set./fev. de 1993.

ROLNIK, S. **Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo.** Porto Alegre: Sulina; UFRGS, 2014.

RUSSOLO, L. **The Art of Noises.** Nova York: Pendragon Press, 2005.

SACKS, O. **Musicophilia: tales of music and the brain.** Toronto: Alfred A. Knopf, 2007.

SANTOS, M. **A natureza do espaço.** São Paulo: EDUSP, 2002.

SANTOS, F. C. **Música das ruas”: o exercício de uma “escuta nômade.** Revista Eletrônica da ANPPOM, 62-71, Setembro de 2000.

SANTOS, F. C. **Por uma Escuta Nômade: A música dos sons da rua.** São Paulo: EDUC, 2002.

SCHAFFER, R. M. **A Afinação do Mundo.** São Paulo: Editora Unesp, 2011.

SELDIN, C. **Imagens Urbanas e Resistências: das capitais de cultura às cidades criativas.** Rio de Janeiro: Rio Books, 2017.

SIMMEL, G. (1908) **A Metrópole e a Vida Mental.** In: O. G. VELHO, O Fênomeno Urbano (pp. 11-25). Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

SILVA, A. B. **Qual o som desse lugar? Investigações poéticas acerca da paisagem sonora.** 2016. Dissertação. Universidade Federal de Pelotas – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Pelotas, 2016.

SOUZA, R. M. **Rizoma deleuze-guattariano: representação, conceito e algumas aproximações com a educação.** Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação. Número 18: maio-out/2012, p. 234-259.

THOREAU, H. D. **A Desobediência Civil.** São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

TRUAX, B. **Acoustic Communication.** New Jersey: Ablex Publishing, 1984.

VELLOSO, R. **Apropriação, ou o urbano-experiência.** Acesso em fevereiro de 2017, disponível em Arquitextos, fevereiro de 2016:

<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/16.189/5949>

WESTERKAMP, H. **Soundwalking as Ecological Practice.** Primeira publicação em The West Meets the East in Acoustic Ecology. Proceedings for the International Conference on Acoustic Ecology, Hirosaki University. Hirosaki, Japão, nov. 2-4, 2006.

WILLIAMS, T. **Um Bonde Chamado Desejo.** São Paulo: Abril, 1980.

WRIGHTSON, K. **An Introduction to Acoustic Ecology.** In: Soundscape: The Journal of Acoustic Ecology. Volume 1, Number 1, Spring 2000. Disponível em <http://wfae.net/journal/> - Acesso em out. 2015.

ZANNIN, P.H.T.; DINIZ, F.B. **Environmental noise pollution in the city of Curitiba, Brazil, 2002.** Applied Acoustics 2002; 63: 351-358 - 2002.

ZANNIN, P.H.T. et al. **A Survey of Urban Noise Annoyance in a Large Brazilian City: The Importance of a Subjective Analysis in conjunction with an Objective Analysis, 2003.** Environmental Impact Assessment Review 23: 245-255. 2003.

\_\_\_\_\_. **Incômodo causado pelo ruído urbano à população de Curitiba, PR.** Revista Saúde Pública, 36(4): 521-4 - 2002.

ZERO HORA. (18 de 01 de 2016). **ZH Entretenimento.** Acesso em 06 de 2017, disponível em Clic RBS: [zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento](http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento).

ZERO HORA. (15 de janeiro de 2013). **ZH Entretenimento.** Acesso em julho de 2017, disponível em Clic RBS: <http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/>

ZIZEK, S. **Órgãos sem corpos: Deleuze e consequências.** Rio de Janeiro: Cia de Freud, 2008.

ZOURABICHVILI, F. **O Vocabulário de Deleuze.** Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 2004.