UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE ARQUITETURA E URBANISMO

SOM E CIDADE: À ESCUTA DE FRONTEIRAS EM ESPAÇOS PÚBLICOS

LUCIANA SANTOS ROÇA

SÃO CARLOS, 2019

THEATRO
COLOMBO

A 209

Largo
da
Concordia

LUCIANA SANTOS ROÇA

Som e cidade: à escuta de fronteiras em espaços públicos

Versão corrigida

Tese apresentada ao Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora. Pesquisa financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, Processo FAPESP 2015/13785-1 e Processo FAPESP 2017/25030-0. Área de Concentração: Teoria e História da Arquitetura e Urbanismo - Cidade, Arte e Cultura.

Orientador: Prof. Assoc. Dr. Marcelo Tramontano

São Carlos

2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Capa do ilustrador Victor Alfonso.

Versão Corrigida.

Catálogo na publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação

Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do Instituto de Arquitetura e Urbanismo
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

R893s Roça, Luciana Santos
Som e cidade: à escuta de fronteiras em espaços
públicos / Luciana Santos Roça; orientador Marcelo
Tramontano. -- São Carlos, 2019.
314 p.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em
Arquitetura e Urbanismo, Teoria e História da
Arquitetura e do Urbanismo -- Instituto de
Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo,
2019.

1. som. 2. espaço público. 3. ambiência. 4. São
Paulo (SP). 5. Grenoble (França). I. Tramontano,
Marcelo, orient. II. Título.

Bibliotecária responsável pela estrutura de catalogação da publicação de acordo com a AACR2:
Brianda de Oliveira Ordonho Sígolo - CRB - 8/8229

FOLHA DE JULGAMENTO

Candidato(a): **Luciana Santos Roça**

Título da tese: **"Som e cidade: à escuta das fronteiras em espaços públicos"**

Data da defesa: **29/11/2019**

Orientador: **Prof. Dr. Marcelo Claudio Tramontano**

Comissão Julgadora:

Resultado:

Prof. Dr. Marcelo Claudio Tramontano
(IAU/USP)

Não votante

Prof. Dr. Fábio Lopes de Souza Santos
(IAU/USP)

aprovada

Profa. Dra. Luciana Bongiovanni Martins Schenk
(IAU/USP)

APROVADA

Profa. Dra. Camila Moreno de Camargo
(IAU/USP)

APROVADA

Profa. Dra. Suzana Reck Miranda
(UFSCar)

APROVADA

Prof. Dr. Fernando Henrique de Oliveira Iazzetta
(ECA/USP)

Aprovada

Coordenador e Presidente da Comissão de Pós-Graduação do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo: **Prof. Dr. Tomás Antonio Moreira.**

AGRADECIMENTOS

Como todos escrevem em agradecimentos, não se escreve uma tese sozinho. Esse argumento é tão justo que seria impossível não começar com ele. A partir dele, nós escrevemos em redes, fazemos interlocuções. Eu tive o prazer de conhecer um conjunto de profissionais e colegas que admiro. Além dessas redes, também não conseguiria completar essa tese, passando por todos os processos de pesquisa, sem o apoio e incentivo de pessoas que são muito queridas.

Dito isso, agradeço meu orientador Marcelo Tramontano, pela confiança em meu trabalho como pesquisadora, tendo admiração pelos seus incansáveis e constantes questionamentos dedicados à pesquisa e ao mundo. Agradeço também a todos funcionários do Instituto de Arquitetura e Urbanismo, todos sempre solícitos e prestativos. Especial à Mara Lino, Flávia Cavalcanti Macambyra, Ana Paula Fregona, Eduardo Zanardi, Daniel Picon e Fátima Mininel.

Devo minha gratidão e admiração ao Jean-Paul Thibaud, pelo seu acolhimento, sua generosidade em compartilhar seu conhecimento, com toda sua compreensão e empatia. Agradeço a todo o time do CRESSON com quem convivi, pela sua hospitalidade, espaço de discussão e de trocas, especialmente os professores Nicolas Tixier, Rachel Thomas, Rainer Kanzig, Laurent Devisme, Pascal Amphoux. Também ao juL MCoisans, Françoise Acquier, David Argoud, Françoise Cholat, Ines Ouni, Fatma Mrad, Ryma Hadbi, Jinane Diab, Hengameh Pirhosseinloo, Noha Gamal Saïd, Mayilis Toussaint, Steven Saulnier e Theo Marchal.

Aos professores Ursula Kirschner e Rolf Grossman, ambos da Leuphana Universität Lüneburg, e Martin Kohler pelas colaborações em pesquisa e contribuições. A todos os entrevistados, pelo seu tempo, disposição e contribuição. Também agradeço ao conhecimento compartilhado pelos entrevistados no Centro de São Paulo. À banca de qualificação, formada pelos Profs. Dr. Ruy L. Sardinha e Giselle Beiguelman, pelas preciosas sugestões; aos professores da banca final pelo cuidado de sua avaliação.

Na esfera pessoal, à minha mãe Dercelina Santos pela sua energia e amor que sempre me acompanham. Ao meu pai Roberto Roça, pelo constante incentivo, amor e preocupação e à Fátima Furlan pelo seu apoio.

Aos amigos e colegas que a pesquisa me trouxe, novos e antigos, e aos amigos de hoje e sempre, que felizmente são muitos. Arriscando me esquecer de tantos, cito o valioso apoio e amizade que me ajudaram muito no processo do doutorado, de Ariane Peyronnard, Sandra Soster, Juliana Trujillo, Maju Martins, Juliano Pita, Pedro Teixeira, Ian Mazzeu, Cynthia Nojimoto, Mayara Dias, Victor Canela, Amanda Parra, André Marques, Anderson Marques, Gabriela Callile, Fátima Araújo, Ana Paula Soares, Fatma Mrad, Ryma Hadbi, Jinane Diab, Claire Pelgrims, Joan Deas, e tantas outras pessoas importantes para mim. À Melina, pelas conversas durante a escrita da tese. Ao Victor Magalhães, pelo seu enorme carinho, paciência e amor.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, FAPESP, cujo financiamento foi fundamental para a realização da pesquisa de doutorado e do estágio de pesquisa, com dedicação exclusiva. A bolsa de doutorado no país é referente ao Processo 2015/13785-1 e a Bolsa Estágio de Pesquisa no Exterior, que permitiu minha residência no CRESSON, ao Processo 2017/25030-0.

ACKNOWLEDGEMENTS

As everyone write in the acknowledgement sections, we do not write a thesis alone. This is such a fair argument that it is impossible to not start with it. We write in networks, establish interlocutions. I had the pleasure to know a group of professionals and colleagues that I admire, and I have the pleasure of writing it in two languages. Beyond these networks, I would not accomplish all the process of research and this thesis without the support of many dear people and the research scholarships from FAPESP, the São Paulo Research Foundation.

That said, I thank to my supervisor Marcelo Tramontano, for his trust in my work as researcher, who I admire his constant questionings to researches and to the world. I also thank all employees from the Institute of Architecture and Urbanism, who are always solicitous and careful. I specially thank to Mara Lino, Flávia Cavalcanti, Ana Paula Fregona, Eduardo Zanardi, Daniel Picon and Fátima Mininel.

I give my gratitude and admiration to Jean-Paul Thibaud for his reception, generosity in sharing knowledge, comprehension and empathy. I thank all the team from CRESSON for the hospitality and fruitful discussions, especially Nicolas Tixier, Rachel Thomas, Rainer Kanzig, Laurent Devisme, Pascal Amphoux. Also, to juL McOisans, Françoise Acquier, David Argoud, Françoise Cholat, Ines Ouni, Fatma Mrad, Ryma Hadbi, Jinane Diab, Hengameh Pirhosseinloo, Noha Gamal Saïd, Maylis Toussaint, Steven Saulnier and Theo Marchal.

I thank to the professors Ursula Kirschner and Rolf Grossman, both from Leuphana Universität Lüneburg, and Martin Kohler for research collaborations and contributions. To all interviewed researchers for their time, disposition and contribution. I also thank professors Ruy S. Lopes and Giselle Beiguelman for the suggestions and evaluation, and the professors from the final exam for the careful evaluation.

In a personal sphere, to my mother Dercelina Santos, for her energy and love always accompanying me. To my father Roberto Roça and Fátima Furlan for the continuous encouragement, love and concern.

I thank to friends and colleagues that the research brought me, the new and old. I risk myself to forget many, but I highlight the valuable support and friendship that helped me a lot in the process of the doctorate research from Ariane Peyronnard, Sandra Soster, Juliana Trujillo, Maju Martins, Juliano Pita, Pedro Teixeira, Ian Mazzeu, Cynthia Nojimoto, Mayara Dias, Victor Canela, Amanda Parra, André Marques, Anderson Marques, Gabriela Callile, Fátima Araújo, Ana Paula Soares, Fatma Mrad, Ryma Hadbi, Jinane Diab, Claire Pelgrims, Joan Deas. To Melina, for the talks during the writing. To Victor Magalhães, for his immense affection, patience and love.

I also thank to São Paulo Research Foundation, FAPESP, for the fundamental funding which allowed me to accomplish the doctoral research and research internship, with exclusive dedication. The doctoral scholarship in Brazil refers to Process FAPESP 2015/13785-1 and the International Research Internship Grant, which allowed the research internship at CRESSON, Process FAPESP 2017/25030-0.

RESUMO

ROÇA, Luciana Santos. **Som e cidade: à escuta de fronteiras em espaços públicos**. 2019. Orientador Prof. Assoc. Dr. Marcelo Tramontano. 314 p. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2019.

O doutorado tem como principal objetivo investigar o papel e influência política dos sons em espaços públicos, na constituição de territórios simbólico-culturais, sendo um meio de ação política, consenso e desacordo. Dessa maneira, a pesquisa considera as dimensões sociais e sensoriais junto aos aspectos físicos do espaço, pelo conceito de ambiência. Essa perspectiva privilegia métodos interdisciplinares que unam de forma interdependente a reflexividade entre teoria e prática. A pesquisa teve como hipótese de que o som possui potência estética e política em espaços públicos urbanos, relacionando-se com os mais diversos aspectos da vida social, participando da estruturação da vida urbana. Como métodos, a pesquisa desenvolve de maneira integrativa a revisão bibliográfica, entrevistas, estudo de intervenções sonoras, com o aporte prático da pesquisa, proporcionado pela aplicação de métodos práticos contextualizados, como *soundwalk* e fonografia nos bairros da República (São Paulo, Brasil) e de *Saint Bruno* (Grenoble, França), realizando *workshops* e pesquisas de campo. A pesquisa contribui na leitura, representação e análise das formas de uso de espaços públicos, sobre o estabelecimento de fronteiras entre grupos e indivíduos, considerando os sons como um meio ativo de prática e escuta. Além disso, verificamos que os sons e o entorno sonoro são um meio relevante e adequado para entender a produção de espaços urbanos e espaços públicos, contribuindo para a formulação de políticas públicas, gestão urbana e projeto de urbanismo.

Palavras-chave: som; espaço público; ambiência; território; São Paulo (SP); Grenoble (França).

ABSTRACT

ROÇA, Luciana Santos. **The sound and the city: listening to the frontiers in public spaces.** Supervisor Prof. Assoc. Dr. Marcelo Tramontano. 314 p. Thesis (Doctorate in Architecture and Urbanism) – Architecture and Urbanism Institute, University of São Paulo, São Carlos, 2019.

This thesis investigates the role and political influence of sounds in public spaces, in the constitution of symbolic-cultural territories as a means of political action, consensus and disagreement. Thus, the research considers the social and sensory dimensions, along with the physical aspects of space through the concept of ambience. This perspective privileges interdisciplinary methods that interdependently unite the reflexivity between theory and practice. As a hypothesis, we argue that sounds have aesthetic and political power in urban public spaces, being related to the most diverse aspects of social life, participating in the structuring of urban life. As methods, the research integrates literature review, interviews, study of sound interventions, with the support provided by the application of contextualized practical methods, such as soundwalks and phonography in the neighbourhoods of *República* (São Paulo, Brazil) and *Saint Bruno* (Grenoble, France), conducting workshops and field research. The research contributes to the reading, representation and analysis of the uses of public spaces, on the establishment of frontiers between groups and individuals, considering sounds as an active means of practice and listening. In addition to this, we found that the sounds and sound environment are a relevant and adequate way to understand the production of urban and public spaces, contributing to the formulation of public policies, urban management and urbanism project.

Keywords: sound; public space; ambience; territory; São Paulo (SP); Grenoble (France).

RÉSUMÉ

ROÇA, Luciana Santos. **Le son et la ville : à l'écoute des frontières dans les espaces publics.** 2019. Directeur de Thèse Prof. Assoc. Dr. Marcelo Tramontano. 314 p. Thèse (Doctorat en Architecture et Urbanisme) – Institute d'Architecture et Urbanisme, Université de São Paulo, São Carlos, 2019.

La thèse étudie le rôle et l'influence politique des sons dans les espaces publics, dans la constitution de territoires symboliques et culturels comme moyen d'action politique, de consensus et de désaccord. Ainsi, la recherche considère les dimensions sociales et sensorielles avec les aspects physiques de l'espace selon le concept d'ambiance. Cette perspective privilégie les méthodes interdisciplinaires qui unissent la réflexivité entre la théorie et pratique de façon interdépendante. Nous proposons l'hypothèse que les sons ont un potentiel esthétique et politique dans les espaces publics car ils sont liés à divers enjeux de la vie sociale et participent de la structuration de la vie urbaine. La thèse utilise d'une façon intégrative plusieurs méthodes : une revue extensive de la littérature, des entretiens, des études d'intervention sonore, avec l'application de méthodes pratiques et contextualisées, tels que le *soundwalk* et la phonographie dans les quartiers *República* (São Paulo, Brésil) et Saint Bruno (Grenoble, France). Nous avons aussi conduit des ateliers et de la recherche sur le terrain. La thèse contribue à la lecture, la représentation et l'analyse des utilisations des espaces publics, aussi à l'établissement de frontières entre groupes et individus, en considérant les sons comme un moyen actif de pratique et d'écoute. En plus de cela, on a vérifié que les sons et l'environnement sonore sont un milieu pertinent et approprié pour comprendre la production des espaces urbains et publics et ils contribuent aussi à la formulation de politiques publiques, gestion urbaine et projets d'urbanisme.

Mots-clé: son ; espace public ; ambiance ; territoire ; São Paulo (SP) ; Grenoble (France).

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

I. Sobre a pesquisadora	2
II. Pressupostos, objetivos e hipóteses	5
Objetivos	7
Hipóteses e justificativa.....	9
III. Procedimentos metodológicos	14
□ Fontes secundárias: revisão bibliográfica, audiovisual, Práticas artísticas, peças sonoras e registros sonoros	14
□ Entrevistas	16
□ Estágio de pesquisa: CRESSON, Unité Mixte de Recherche Ambiances Architectures Urbanités, França	17
□ Visitas técnicas.....	17
□ Experimentos.....	17
IV. Estrutura da tese e seus termos principais.....	19

CAPÍTULO 1: ESCUTANDO A CIDADE

1. Apresentação	25
2. O público, o político, a cidade.....	26
2.1. Por uma abordagem sensível e política	36
3. Os sons e espaços públicos.....	38
3.1. Características dos sons.....	39
3.1.1. Espaço-tempo e presença coletiva	39

3.1.2. Questão de representação	41
3.1.3. Porosidade e multidirecionalidade.....	42
3.1.4. Contexto	45
3.2. Uma vivência sonora.....	47
4. Pontos de escuta.....	52
4.1. A oposição sonora e visual na literatura ocidental	52
4.2. Faces do som	54
5. Olhares cruzados	58
5.1. Incômodos [coletivos?].....	59
5.2. Pensar o som, transversalmente	67
6. Considerações finais do capítulo.....	72

CAPÍTULO 2: O SOM NA FRONTEIRA VAI A TODAS DIREÇÕES

1. Apresentação.....	77
2. Paisagem, meio, espaço, território: mas do que estamos falando?	78
2.1. Paisagem sonora, <i>soundscape</i>	79
2.2. dilemas de expressões.....	86
3. Território.....	92
3.1. Fronteiras	97
3.2. O som e a fronteira	105
3.2.1. Escuta coletiva e escuta individualizada.....	106
3.2.2. A fronteira invisível do som.....	113
3.2.3. Uma política sonora: entre som e silêncio.....	118
4. Considerações finais do capítulo.....	126

CAPÍTULO 3: ENTONAÇÕES: OUTRAS PROPOSIÇÕES DE ESCUTA E DE PRÁTICAS

1. As portas da sala de concerto se abriram	135
1.1. Tecnologias do som e expansão do conceito de sonoridade	136
2. Práticas e construções: experimentações com o espaço	139
2.1. Práticas performativas: estar no espaço	139
2.2. Intervenções duradouras: entre a construção e o alto-falante	145
2.3. Dimensão política: o som enquanto estimulador de discussões.....	156
2.3.1. Intervenções sonoras efêmeras.....	158
2.3.2. Memórias sonoras.....	168
2.3.3. Ir para campo, pensar sobre o contexto: práticas sonoras reflexivas.....	177
3. Intersecções entre práticas artísticas sonoras e métodos de pesquisa	186
4. Considerações finais do capítulo.....	190

CAPÍTULO 4: À ESCUTA DAS FRONTEIRAS

1. Apresentação	193
1.1. Breves contextos: República e Saint Bruno.....	194
2. Aspectos metodológicos	207
2.1. República: <i>Frontier Zones</i> e CentroSP	213
2.2. Saint Bruno : <i>Hospitalité des ambiances sonores et des pratiques acoustiques</i>	219
2.3. Os bairros dentro do bairro: a definição do espaço físico do estudo de campo.....	221
2.4. O método <i>soundwalk</i>	225
2.4.1. <i>Soundwalk</i> coletivo: estruturação da experiência do ouvinte.....	229
2.4.2. <i>Soundwalk</i> individual: situar-se, entre a deriva e o percurso.....	231
2.5. Fonografia como processo reflexivo de gravação de campo, reprodução sonora e escuta.....	232

2.5.1.	Características técnicas dos equipamentos.....	234
2.5.2.	Montagem sonora	235
2.5.3.	Intervenção sonora	236
2.5.4.	Workshops e repositório coletivo de imagens e sons	239
3.	A fonografia como documentário: compondo sons, elaborando asserções de mundo ..	242
4.	Os workshops: engajamentos e afastamentos	247
5.	Vozes dentre a multidão de sons: a intervenção sonora e a transformação de ambiências	251
6.	Efeitos sonoros	258
7.	Morfologia urbana: você escuta o que eu vejo?.....	262
8.	Transições e suas funções estruturais.....	268
9.	Ambiências e a constituição de territórios através dos sons.....	275
9.1.	As vozes, os ouvidos: corpos além do movimento	277
10.	Considerações finais do capítulo	281
	Bibliográficas	289
	Audiovisuais	302
	Peças sonoras	304
APÊNDICE		
	Apêndices	305

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

A presente tese é um dos frutos da pesquisa realizada entre os anos 2015 e 2019, na Universidade de São Paulo, no Instituto de Arquitetura e Urbanismo, desenvolvida no âmbito do Nomads.usp, Núcleo de Pesquisa de Habitares Interativos, sob orientação do Prof. Associado Dr. Marcelo Tramontano. O estágio de pesquisa no Centre de Recherche sur l'Espace Sonore et Environnement Urbain, da École Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble (Cresson, Centro de Pesquisa em Espaço Sonoro e Meio Urbano, em tradução nossa), sob supervisão do Prof. Dr. Jean-Paul Thibaud, também fez parte do percurso de doutorado. A pesquisa contou com o financiamento da FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, através de bolsa no país (Processo nº 2015/13785-1) e de bolsa de estágio de pesquisa no Exterior (BEPE, Processo nº 2017/25030-0).

Considerando o som como um meio estético e político de expressão, a pesquisa investiga o papel e a influência os sons em espaços públicos, em como os sons participam da constituição de territórios simbólico-culturais, sendo um meio de ação política, consenso e desacordo. Dessa maneira, a pesquisa considera as dimensões sociais e sensoriais junto aos aspectos físicos do espaço, discutindo o conceito de ambiência. Essa perspectiva privilegia métodos interdisciplinares, que unam de forma interdependente a reflexividade entre teoria e prática. A pesquisa contribui na leitura e análise das formas de uso e apropriação de espaços públicos, sobre o estabelecimento de fronteiras entre grupos e indivíduos, utilizando o som como meio fundamental, contribuindo também para a formulação de políticas públicas e projetos urbanos.

Nesta introdução, comentaremos sobre os assuntos gerais da pesquisa e da tese de doutorado. Primeiramente, discutiremos os objetivos, hipóteses e justificativas para a pesquisa, para então nos prolongar com uma discussão sobre os procedimentos

metodológicos da pesquisa como um todo. Após esse momento, comentaremos a estrutura da tese e os termos principais trabalhados nela.

Tivemos variadas atividades de pesquisa que infelizmente fogem do escopo dessa tese, mas que colaboraram com as reflexões; essas atividades, portanto, são descritas no apêndice A. O apêndice disserta sobre aspectos institucionais e técnicos dos três workshops que compõem o experimento: *Frontier Zones* 2017, CentroSP, ambos no distrito da República, em São Paulo; e o workshop *Hospitalité des ambiances sonores et des pratiques acoustiques*, Hospitalidade das ambiências sonoras e de práticas acústicas, tradução nossa para o Português, realizado no bairro Saint Bruno, Grenoble, França.

I. SOBRE A PESQUISADORA

Eu, Luciana, peço licença brevemente para falar nesse tópico de uma maneira mais próxima. Neste primeiro momento de introdução à pesquisa insiro-me no texto por um momento, apesar de não ser uma maneira muito usual de se começar uma tese de doutorado. Ainda assim, gostaria de trazer uma perspectiva de experiência acadêmica que está junta à minha própria experiência pessoal. Aproveito para iniciar contando uma história.

Já na graduação em Imagem e Som, na Universidade Federal de São Carlos, tive oportunidade de compartilhar a universidade com professores que me inquietavam com perguntas que povoam meu pensamento há muito tempo. Um desses “causos” foi um professor que me disse algo como: que se eu soubesse exatamente o que era a minha pesquisa, eu estava fazendo algo errado. Isso me soou engraçado. Passado o riso, aquilo ficou ecoando em minha cabeça e não era mais só uma frase engraçada. Fiquei pensando no absurdo daquela frase. Depois de mais tempo de intimidade com pesquisa, o sentido da afirmação veio à tona: pesquisar é um percurso; um processo de descobrimento movido pela curiosidade. Se você sabe qual é esse percurso, será um processo sem descobertas. Obviamente, nessa versão romântica e metafórica da pesquisa se escondem inúmeros desvios e pedras no caminho. Talvez por isso o processo de uma pós-graduação seja um momento de reflexão tão importante, transformando-nos também em um nível pessoal, mas também tão tenso.

Dada a importância reflexiva do processo de pesquisa, essa tese acaba por ser um documento, um registro de um percurso que pode ser insumo para outros verem instantâneos desse trajeto e, a seguir, traçar o seu próprio. É uma asserção, uma representação em palavras desse processo rico de doutorado, consequência e aprofundamento da minha pesquisa de mestrado. Meu contexto e escolhas tomadas até o momento me fazem assumir uma posição ideológica nesta pesquisa: seria possível o pesquisador ser neutro, imparcial ou invisível na pesquisa? Não. Por exemplo, escolhi e trilhei meu caminho de pesquisa com base na ideia de que devemos *escutar* os sons das cidades para compreendê-las melhor, seu espaço físico e suas dinâmicas sociais, resumidamente. Outros escolheram tratar o som de uma maneira quantitativa, avaliando e constatando a intensidade sonora das cidades; outros tratam da história do estado contemporâneo das tecnologias do som e das formas de comunicação sonora, como por exemplo o rádio; outros tratam os sons das cidades como ruído em uma perspectiva comunicacional, ou seja, algo que interfere na mensagem; enfim, há uma série de caminhos para se pensar os sons das cidades.

Como já descrito também nos agradecimentos, uma pesquisa não se faz sozinho: não apenas por meio do suporte dado por amigos, mas também escolhemos também sobre quais ombros estaremos para ver mais longe, qual será a nossa rede de referências e autores. Isso não confere pobreza à pesquisa, pelo contrário: enriquece-a, faz parte dos questionamentos e da ética que o pesquisador deve ter.

Minha motivação para estes trabalhos de pesquisa vem da graduação em Imagem e Som (Audiovisual), na Universidade Federal de São Carlos, intensificando-se durante meu trabalho como editora de som na cidade de São Paulo para, posteriormente, mudar de área disciplinar para realizar o mestrado em Arquitetura e Urbanismo.

Meu interesse pela Arquitetura e Urbanismo se intensificou a partir da minha vivência. A placa “Proibido Aparelhos Sonoros” me intrigava, até descobrir a origem da lei, sobre a qual comento no capítulo 1. Os calçadões do centro de São Paulo com homens-placa, outros cantando as promoções em seus mais diversos encadeamentos em meio a bocejos e rouquidão. As músicas colocadas nas calçadas, súbitos silêncios e como ouvir e representar isso no meu trabalho em pós-produção de som: foram coisas que me estimularam no início da pesquisa.

Dessa forma, entrar em contato com a Arquitetura e Urbanismo para realizar as pesquisas de Mestrado e Doutorado decorreu do interesse de entender melhor as dinâmicas urbanas,

compreender seus espaços públicos explorando formas de leitura, pensar o papel do som em nossas relações urbanas. Tal mudança de disciplina não foi pacífica, devido à inserção de conceitos vindos de um campo disciplinar diferente da minha formação. Nesse contexto, tornar-se um híbrido trouxe um estranhamento dos outros, mas acabou tornando-se um processo de aprendizado extremamente rico e questionador sobre as divisões disciplinares. Realizar essa ponte entre os assuntos da Arquitetura e Urbanismo, compartilhando suas preocupações sobre as cidades e uso do espaço público, com as questões sonoras e com o que tem sido chamado de Estudos do Som, por vezes ainda me arriscando em outras disciplinas, foi um processo desafiador que demonstrou a importância desses cruzamentos entre áreas.

Desde antes do meu mestrado¹, o Nomads.usp já compreendia a pesquisa intrinsicamente conectada à extensão, incentivando trabalhos transdisciplinares em pesquisa (NICOLESCU, 2002), tendo como ponto central a inseparabilidade entre teoria e prática. O Nomads.usp, Núcleo de Estudos de Habitares Interativos, coordenado pelo meu orientador Prof. Assoc. Dr. Marcelo Tramontano e Profa. Dra. Anja Pratschke, desde seu início em 2001 propicia encontros de pesquisadores de diferentes áreas do conhecimento em torno de questões sobre modos de vida, habitar contemporâneo, processos colaborativos e transdisciplinares de projeto e formas de leituras urbanas. O CRESSON, Centre de Recherche sur l'espace sonore et l'environnement urbain (Centro de pesquisa sobre o espaço sonoro e ambiente urbano), por sua vez foi fundado pelo Prof. Dr. Jean-François Augoyard em 1979, na École Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble (Escola Nacional de Arquitetura de Grenoble). A origem do grupo esteve centrada no espaço sonoro, hoje é também dedicado à noção de *ambiance* (a qual traduzimos nesta tese como ambiência) arquitetural e urbana. O grupo

¹ No mestrado, a preocupação era investigar a justaposição de entornos físicos e sonoros em espaços urbanos através de meios eletrônicos e digitais, ou seja, pesquisar as relações entre som e espaço físico através de interfaces sonoras e suas implicações na apreensão do espaço. Naquela época, o projeto de mestrado beneficiou-se do Projeto de Políticas Públicas "Territórios híbridos: meios digitais, comunidades e ações culturais", coordenado pelo Prof. Associado Dr. Marcelo Tramontano e financiado pela FAPESP (no de processo 09/51457-5), vigente até 2013. Apesar da dificuldade em resumir esse projeto, podemos dizer brevemente que os pesquisadores do Nomads.usp realizaram, em conjunto com parceiros do Terceiro Setor de diferentes estados do Brasil e do Exterior, várias ações culturais de diferentes naturezas (musical, graffiti digital, audiovisual, performance) com meios digitais¹. Essas iniciativas de baixo custo, podendo ser replicáveis em locais distintos, visavam promover uso qualificado dessas tecnologias por comunidades menos favorecidas, podendo ser replicadas por agentes culturais. Para maiores informações sobre o projeto, sugerimos o livro "Territórios Híbridos: ações culturais, espaço público e meios digitais", do Nomads.usp (2013).

também se alimenta desse espaço-entre, tanto na composição de seu corpo de pesquisadores quanto pelos métodos e temáticas abordadas.

Desenvolver a pesquisa de Doutorado em dois grupos de pesquisa como o Nomads.usp e o CRESSON me possibilitou participar de um *locus* de interlocução muito rico. Isso se reflete também nas atividades em grupo, que se caracterizam como incentivadoras e catalisadoras de discussão, propondo processos de pesquisa altamente reflexivos. Apesar de todas atividades não serem abordadas durante a tese, essas atividades fazem parte do percurso e das experiências de pesquisa, contribuindo para suas reflexões. Ambos grupos de pesquisa são reconhecidos pela sua aliança entre prática e teoria, explorando, propondo e aplicando diferentes métodos para se realizar pesquisas que se aproximem mais da realidade social e sensorial das cidades. Dessa maneira, as reflexões dessa tese se deram de maneira concomitante e relacional com as práticas.

II. PRESSUPOSTOS, OBJETIVOS E HIPÓTESES

Sobre a questão da reflexividade do processo de pesquisa, pensamos que não é apenas uma questão de “o que eu escuto”, como também uma questão de “como eu escuto”. Esse questionamento já implica questões éticas e de reconhecimento de uma perspectiva, um ângulo de visão. O pesquisador e professor de Cinema Rick Altman (1992, p. 19) argumenta, sob o escopo da teoria do cinema, “a produção sonora é apenas parte da estória, pois o som, como a árvore proverbial caindo na floresta, deve ser ouvido para ter sua importância narrativa e social”². Transpondo essa afirmação para o escopo da tese, a questão não é apenas ouvir unicamente o som, mas compreender seu papel e relevância dentro de um contexto.

Mas o que estamos chamando de sons? Tratamos os sons como um termo amplo que nos permita incluir uma gama ampla de variedade de sons tradicionalmente musicais ou não, independentemente de seu conteúdo. Primariamente, os sons são ondas, perturbações mecânicas que se propagam em um meio. Contudo, pensamos em seu significado além de

² Tradução nossa. “Sound production is only part of the story, however, for sound, like the proverbial tree falling in the forest, must be heard in order to take its narrative and social significance”.

sua definição dada pela física, considerando seus aspectos contextuais e seu caráter sensível e político.

Na presente pesquisa, conforme desenvolveremos no primeiro capítulo, consideramos que os sons, enquanto elementos, estão inscritos em um espaço-tempo, tendo, assim, característica processual e contextual. Desse modo, devemos também nos perguntar *como* escutamos, indo além de *o que* escutamos. Dessa maneira, conforme desenvolveremos no segundo capítulo, a escuta tem um papel altamente relevante nesse processo.

O som pode ser, assim, um meio pelo qual nos expressamos, com potência política e estética. Discutiremos mais sobre as características do som no primeiro capítulo, “Escutando a cidade”. No segundo capítulo, definiremos o entorno sonoro como um conjunto de sons mediados ou não, termo que escolheremos para enfatizar essa característica de imersão e de ser um modo pelo qual podemos nos comunicar, agir, relacionar-nos com o mundo à nossa volta e realizar também representações dele.

Outra premissa que temos é que o som possui lógicas e características próprias diferentes daquelas da lógica visual e, assim, é um elemento que pode ser uma chave de leitura para dinâmicas urbanas e modos de vida. Ainda que o som habitualmente seja apontado como um fenômeno negligenciado, é possível verificar uma crescente produção de pesquisa. Ainda assim, o som ainda é pouco considerado em muitos domínios de pesquisa, inclusive na Arquitetura e Urbanismo. Por isso a pesquisa de doutorado contribui também para dar coro a essas problemáticas sonoras, pensando o som além da música, além do ruído e do incômodo. Durante a pesquisa, mesmo nas práticas cotidianas, a necessidade de ouvir e escutar atentamente aos espaços públicos se reforçou. Ouvir e escutar é também estar de ouvidos abertos ao próprio espaço em que estamos, perceber como isso afeta nossa apreensão do espaço, nossa vivência na cidade. Longe de ser uma atividade passiva, ouvir e escutar é também nos perguntar como escutamos o outro, quais nossos próprios limites e compreender um maior contexto de onde estamos. Dessa forma, vemos no conceito de ambiência (*ambiance*) uma postura muito rica para explorar essas questões. Conforme discutiremos ainda no primeiro capítulo, a ambiência é, grosso modo, uma situação inscrita em um dado espaço-tempo, qualificada de maneira sensorial e que toma em consideração a dimensão sensorial, social e os aspectos do espaço físico.

A pesquisa busca contemplar esse e outros assuntos para entender fronteiras e territórios simbólicos-culturais, termos que serão mais bem desenvolvidos no corpo da tese, principalmente no segundo e quarto capítulo. O tema da fronteira e do território esteve presente desde o início do doutorado, até mesmo em parte do mestrado, através do projeto “*Frontier Zones – exploring the city frontiers: people, film and science*”³. O tema também se reforçou com as atividades durante o projeto “*Hospitalité des ambiances et des pratiques acoustiques*”, durante o estágio de pesquisa e o estudo de campo.

Trata-se de entender territórios de uma maneira ampliada, além de seu sentido macropolítico, entendendo-os também através de barreiras simbólicas e implícitas. Os sons ultrapassam barreiras físicas como a porta de uma casa e a rua, tendo a permeabilidade como uma de suas características, complexificando essas relações. Discutimos sobre essas questões no corpo da tese, investigando como o som pode constituir e reconfigurar espaços, estimulando inclusive tensões. Exemplos disso estão no templo que amplifica o som da voz do pastor para um quarteirão inteiro, hábitos noturnos de um vizinho cujo som ultrapassa de sua casa, um grupo de pessoas que ouve música alta na praça, o vendedor de rua que canta uma propaganda de seus produtos, exemplos não faltam. Dessa forma, entendemos a polissemia da fronteira como uma ferramenta conceitual para a discussão sobre a constituição de territórios por meio do som. Compreendemos a polissemia do termo fronteira: ela pode ser uma zona de contato entre um ou outro, um espaço onde dois diferentes se encontram, fazem trocas, mas também uma separação, um limite.

OBJETIVOS

O objetivo geral previsto no projeto de pesquisa inicial era o de investigar “o potencial de intervenções, principalmente sonoras, com cunho político e social, de promover formas qualitativas de apropriação de espaços públicos e em que medida as intervenções propiciam um *locus* de comunicação, incentivando participação de pessoas.” (ROÇA, 2015).

³ Projeto o qual o Nomads.usp teve como principais parceiros Profa. Dra. Ursula Kirschner e Prof. Dr. Rolf Großmann, ambos da Leuphana Universität Lüneburg, Alemanha. O projeto foi financiado pelo Deutscher Akademischer Austauschdienst, DAAD.

No projeto inicial, propúnhamos observar o cotidiano para contextualizar as intervenções e inscrevê-las no experimento da pesquisa. Entretanto, com o percurso e amadurecimento da pesquisa, observamos que o cotidiano nos trazia questões pertinentes e reflexões mais profundas, principalmente em relação às formas qualitativas de apropriação de espaços públicos. Contudo, reunimos reflexões sobre intervenções que continuaram sendo pertinentes em nosso estudo, conforme as intervenções continuam tendo um papel importante em nosso estudo, como discutimos no terceiro e quarto capítulo. As contribuições das intervenções residem em principalmente em dois aspectos: um primeiro, metodológico, propondo formas de abordagem de estudo de campo; um segundo, em relação ao urbanismo e planejamento urbano, realizando intervenções em espaços públicos que estimulem o seu uso e apropriação por uma diversidade de grupos sociais.

Esta pesquisa de doutorado tem como principal objetivo investigar o papel e influência política dos sons em espaços públicos na constituição de territórios simbólico-culturais, considerando-os um meio de ação política, consenso e desacordo. Dessa maneira, a pesquisa considera as dimensões sociais e sensoriais junto aos aspectos físicos do espaço, através do conceito de ambiência. Essa perspectiva privilegia métodos interdisciplinares que unam de forma interdependente a reflexividade entre teoria e prática. Os experimentos restringem-se a duas áreas diferentes, o distrito da República (São Paulo, Brasil) e o bairro de Saint Bruno (Grenoble, França).

Enquanto objetivos específicos da pesquisa, buscamos realizar o levantamento de intervenções em espaços públicos que fomentem expressão cultural e apropriação do espaço público em torno de questões políticas e sociais de forma contextualizada com a cidade, com o intuito de formular uma base de dados que contribua com o questionamento, análise crítica e compreensão do objeto de pesquisa; estabelecemos canais de interlocução com pesquisadores, instituições, grupos, coletivos, ativistas, artistas e produtores culturais que atuem em espaços públicos; ampliamos e demos prosseguimento às discussões relativas ao projeto de políticas públicas “Territórios Híbridos”, financiado pela modalidade de políticas públicas da FAPESP, bem como do projeto *Frontier Zones: exploring the city frontiers – people, film and Science*, ambos do Nomads.usp; estabelecemos diálogos entre pesquisa acadêmica e sociedade através de atividades práticas e experimento; colaboramos e participamos de outras pesquisas do Nomads.usp e do CRESSON, alimentando-se também de suas reflexões; formulamos compreensões sobre espaços públicos e entornos sonoros através de um estudo

prático comparativo, de dois países distintos e com diferenças culturais marcantes, para investigar conflitos políticos e sociais através do som, diferenças de entendimento e apreensões quanto o uso de espaços públicos nos quais convivem.

HIPÓTESES E JUSTIFICATIVA

A pesquisa contribui com a reflexão sobre territorialidades simbólico-culturais urbanas, principalmente sobre a influência do som nesse contexto. A pesquisa contribui interdisciplinarmente com a arquitetura, urbanismo, sociologia, oferecendo também aportes metodológicos que possam ser utilizados em outras pesquisas. Procuramos contribuir também com formas reflexivas de investigação e representação dos espaços públicos através dos sons.

O som tem potencial estético e político. A partir disso, temos como hipótese que a aproximação à cidade e seus fenômenos urbanos através do som é capaz de revelar uma melhor compreensão das suas fronteiras simbólicas e culturais, de seus confrontos, negociações e modos de vida, providenciando perspectivas sobre o urbano e relações sociais. Por sua vez, essas perspectivas oferecidas através do som respondem na prática em três esferas centrais: didático-pedagógica, planejamento urbano e política pública. O processo crítico e criativo de pesquisa que pode ser elaborado através do uso do som oferece outras perspectivas na produção do conhecimento. Os procedimentos metodológicos de campo aqui são entendidos como processos reflexivos de pesquisa, tomando a fonografia como um processo de documentário, onde se usa os sons como material para se fazer leituras e representações de uma localização e para elaborar asserções de mundo. Comentaremos e analisaremos no quarto capítulo nossos experimentos, realizados no distrito da República em São Paulo e no bairro Saint Bruno em Grenoble, onde comentaremos que tais atividades são como processos reflexivos que se alimentam com a teoria, questionando também o papel do pesquisador.

A pesquisa também se formula diante da necessidade de se contemplar o aspecto sensório e sensível das cidades. Sensório, no sentido daquilo que vem aos sentidos; sensível no sentido da consideração do todo complexo, seus aspectos sociais, sensoriais, políticos, físicos. O som é particularmente um meio eficiente para investigar ambiências urbanas, como argumenta Jean-Paul Thibaud (2011). Além disso, devido às próprias características particulares do som,

o som também reflete e denota atividades cotidianas, usos de tecnologias, ritmos urbanos, além de também ser moldado acusticamente pelo espaço físico. Esses aspectos serão mais discutidos no primeiro capítulo.

Outro aspecto, a ser discutido nos terceiro e quarto capítulos, está na transversalidade do som em pesquisas. A investigação sobre o espaço urbano através do som proporciona ferramentas transversais de aproximação, que abrangem desde a medição acústica a métodos etnográficos, conferindo um olhar interdisciplinar.

Como apontado anteriormente nesta Introdução, apesar do som ser cada vez mais abordado em pesquisas, ainda é possível encontrar lacunas sobre esse assunto principalmente em áreas relacionadas à Arquitetura e Urbanismo no Brasil. Direta ou indiretamente, as leis e planos diretores influem sonoramente no espaço urbano, delimitando áreas residenciais e serviços permitidos em determinada região, além das práticas reguladoras de intensidade sonora. Direta ou indiretamente, as leis e planos diretores influem sonoramente no espaço urbano, delimitando áreas residenciais e serviços permitidos em determinada região, além das práticas reguladoras de intensidade sonora. Ainda assim, por vezes o som não é considerado em planejamentos urbanos além de sua condição acústica, diretamente relacionada à forma do espaço físico e aos seus materiais de construção. Contudo, assim como Leonardo Cardoso (2013, 2016) argumenta, essas formas de organização do entorno sonoro através de aparatos legais influenciam como interpretamos e entendemos o que é ou não ruído.

Ao mesmo tempo em que práticas sonoras espontâneas podem estimular ou caracterizar práticas de apropriação do espaço público realizadas por habitantes, individual ou coletivamente, tais práticas podem também ser feitas por empresas ou políticos através de atividades como propaganda, assim como o segundo capítulo discute. Isso se configura como uma justificativa e contribuição do estudo: entender tais práticas sonoras como formas de apropriação contribui em identificar e analisar os usos de espaços urbanos, seja por práticas cotidianas espontâneas, individuais ou vindas de diversos grupos sociais, denotando outras formas de apropriação de espaços urbanos abertos através de interfaces sonoras, ou na apropriação comercial através da reprodução sonora.

Há um aumento das formas de instrumentalização do mundo sensório, percebido principalmente através do desenvolvimento e presença de interfaces sonoras, dos *media* e de tecnologias de comunicação e informação. O espaço urbano e a vivência nas cidades não

escapam dessas formas de enquadramento e influência, também afetando os modos de vida. Assim, faz-se necessário entender melhor esses fenômenos e em que medida eles implicam em nossa apreensão da cidade e dos espaços públicos. Isso também implica em como o cotidiano é enquadrado, programado e governado (THIBAUD, 2011a, p.290).

Na presente tese, propomos ferramentas e análises que abram possibilidades para o estudo das vivências urbanas, contribuindo para o estudo da transformação das cidades e das socialidades, dando conta da fabricação sensória das cidades e colaborando com arquitetos e urbanistas.

A necessidade da discussão sobre aspectos sensoriais e políticos em espaços urbanos é refletida na produção do CRESSON, Centre de Recherche sur l'Espace Sonore et Environnement Urbain, no qual parte dessa pesquisa foi realizada, e também em torno do conceito de *ambiances* e *atmosphères*, discutidos no primeiro capítulo. Como a própria bibliografia da tese indica, a discussão sobre as relações entre som e território não é nova; além disso, observamos uma crescente produção na abordagem de questões políticas do som, sobre como o som pode informar práticas emancipadoras. Há uma convergência nesses estudos nesse aspecto, evidenciando a atualidade da discussão.

O campo da Arquitetura e Urbanismo é um domínio de estudo plural, pois a própria natureza dos problemas aos quais se dedica é plural. Com a preocupação de aliar as questões sonoras às cidades e espaços públicos, seja em seu planejamento ou análise, esta pesquisa de doutorado espera contribuir com o domínio da Arquitetura e Urbanismo através de reflexões relativas ao som, às práticas sonoras e de escuta que oferecem leituras do espaço urbano e contribuem também para seu planejamento. O som é um elemento importante pois ele influencia a apreensão do espaço e colabora para seu aspecto sensorio. Assim como Grégoire Chelkoff (2001, p. 102, tradução nossa) argumenta,

a arquitetura não apenas organiza os espaços, ela constrói entornos específicos, ela define '*ambiances*'⁴. Esse aspecto, fundador das construções, muitas vezes esquecido nas doutrinas arquitetônicas, também se torna cada

⁴ O conceito *ambiances* será mais discutido durante a tese, brevemente nessa introdução e principalmente no primeiro e no segundo capítulo.

vez mais importante devido à evolução das técnicas na construção e na produção de efeitos sensíveis com os quais estamos familiarizados dia a dia.⁵

Acerca do planejamento, vivemos nesses espaços nos quais muitas vezes moldamos nossa percepção, ainda que por vezes o aspecto sensório dos espaços não seja diretamente e intencionalmente planejado, vivemos nesses espaços nos quais muitas vezes moldamos nossa percepção. A disciplina da Arquitetura e o Urbanismo é também responsável por construir formas de estar junto e planejar vivências, é também uma disciplina fértil para se discutir territórios urbanos, além de ser um campo sensível dedicado à cidade e aos espaços públicos por excelência. Entender o papel desempenhado pelos aspectos sensoriais, especialmente considerando o componente sonoro, oferece-nos leituras e interpretações de espaços urbanos, trazendo à luz as relações entre pessoas e o espaço. Dessa maneira, a tese pretende contribuir trazendo uma reflexão sobre o aspecto sonoro do nosso cotidiano, como os sons afetam nosso estar junto, e como os sons podem ser material de reflexão.

Visto que tanto os Estudos do Som quanto a Arquitetura e Urbanismo possuem suas especificidades e preocupações centrais, pode-se encontrar um rico campo de interlocução entre ambos. Se, por um lado, é possível perceber uma preocupação crescente em relação aos aspectos coletivos da vida urbana cotidiana e seu domínio do sensível, por outro também observamos um aumento de pesquisas, publicações, discussões e conferências dedicadas ao som. Mas, ainda que haja um aumento nessa produção de reflexões sobre o som, isso não significa que essas reflexões tiveram seu advento apenas nas últimas décadas. Primeiramente, deve-se considerar que a investigação sobre o som e seus usos é antiga. Como Karin Bijsterveld (2008) e Jonathan Sterne (2003) demonstram com excelência em seus estudos, o som não é um assunto novo enquanto matéria de investigação, contudo se apresenta de maneira dispersa em estudos diferentes sobre tecnologia, antropologia, comunicação, medicina e saúde, física e acústica.

O armazenamento e reprodução do som não apenas implicam nas relações econômicas citadas acima, como também implicam em uma facilidade do registro sonoro em pesquisa,

⁵ Do original em francês : « L'architecture n'organise en effet pas seulement des espaces, elle construit des environnements spécifiques, elle définit des « ambiances ». Ce trait, fondateur du bâti mais souvent oublié dans les doctrines architecturales, devient aussi de plus en plus prégnant du fait de l'évolution des techniques dans la construction et de la production d'effets sensibles auxquels nous nous familiarisons jour après jour » (CHELKOFF, 2001, p. 102).

ampliando os horizontes da etnomusicologia e no registro do patrimônio cultural imaterial da música. Além disso, o armazenamento e reprodução implicam também em mudanças sobre a escuta e produção sonora. Se antes ouvir música era uma atividade coletiva e social, onde as pessoas se reuniam para ouvir os músicos, após o advento da reprodução há a opção de se ouvir peças fonográficas sozinho, ao contrário da longa tradição antes instaurada. O armazenamento, disseminação e manipulação do som abrem espaço para práticas musicais distintas, explorando a materialidade e a temporalidade do som. A abertura de possibilidades de experienciar através da escuta e de explorar o som trazem, consequentemente, novas questões a serem pensadas e contempladas pela prática.

Para ir além dessa questão do som enquanto um “incômodo público”, devemos entender os sons como um meio que faz parte de um todo sensorial, e assim não podemos estabelecer oposições entre visão e audição. Ambas formam a apreensão do espaço, uma afeta a outra, junto com os outros sentidos. Sugere-se ouvir e entender esses conflitos ao invés de silenciar suas atuações. Assim como o pesquisador e músico Fernando Iazzetta (2015) defende,

[...] a ascensão do som entre os temas de investigação mais recentes das ciências humanas e das artes não coloca o som em contraposição a outros domínios da percepção e da representação, especialmente aqueles ligados à visualidade. Ao contrário, busca mostrar como o universo acústico vem assumindo uma relevância crescente em diversas esferas das atividades humanas. [...] Isso tudo reflete a força, a potência do som que se torna onipresente em nossa sociedade, nos pequenos fones de ouvido com que vestimos nossas cabeças, na infinidade de cliques, vinhetas e sinais acústicos que usamos para nos comunicar, na profusão de músicas que nos perseguem nas lojas, restaurantes e espaços públicos, no ruído diário dos centros urbanos aos quais vamos resignadamente nos acostumando. (IAZZETTA, 2015, p. 159)

Além da postura das políticas e dos estudos que tratam o som como um “incômodo público”, como percebido por Bild, Coler et al (2016), nessa discussão entre som e cidade é válido também abordar os Estudos do Som, que parecem se debruçar mais na procura do entendimento do som como algo que se desdobra em outros significados, que faz parte das relações socioespaciais e é formado também por elas. O conjunto de sons, o entorno sonoro, é parte de um todo que pode ser também compartilhado.

Enquanto elementos políticos, os sons apontam para ações políticas através das práticas sonoras e de escuta. Assim, assumimos que indo além do caráter acústico e buscando uma perspectiva que contemple a questão sensorial e política, podemos entender como as pessoas ouvem, produzem sons, apreendem o espaço público, apropriam-se dele ou não através de

práticas sonoras e de escuta. Consequentemente, atribuímos valor aos sons cotidianos, entendendo-os como reflexo de um conjunto de ações, modos de vida e relações em sociedade. É um convite para ouvir e entender os sons em relação ao seu contexto para compreender melhor uma dada situação, ao invés de efetuar um pré-julgamento caracterizando os sons como agradáveis ou desagradáveis, bons ou ruins.

Caracterizando-se também como um elemento estético, o som tem sido matéria de reflexão de várias práticas artísticas através das quais podemos aumentar a compreensão sobre as relações entre som, espaço público, e suas relações sensoriais. Desse modo, as práticas artísticas podem também desenvolver o pensamento sobre as relações entre som, espaço público e suas relações sensoriais, por se configurarem como propostas de visões de mundo.

III. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Para nos aproximar da questão abordada pela pesquisa partimos de premissas que correspondem a algumas perspectivas teóricas citadas por Jean-Paul Thibaud e Michèle Grosjean (2001), algumas já citadas nessa introdução: importância de estar em campo para se investigar as características sensíveis e políticas, entendendo que as pessoas são coprodutoras do espaço urbano, pois são atores e possuem recursos e competências.

Através dos procedimentos desempenhados durante a pesquisa, procuramos colocar em diálogo métodos mais clássicos e consolidados, como entrevistas e observações por exemplo, com métodos interdisciplinares que consideram o som como uma fonte de investigação.

■ FONTES SECUNDÁRIAS: REVISÃO BIBLIOGRÁFICA, AUDIOVISUAL, PRÁTICAS ARTÍSTICAS, PEÇAS SONORAS E REGISTROS SONOROS

A pesquisa procurou estabelecer uma consulta a fontes secundárias que atendessem outras formas de se produzir conhecimento e de apresentar compreensões de mundo. Dentre os materiais de pesquisa consultados enquanto fontes secundárias, temos: bibliografia, filmes, registros de práticas artísticas, performances, peças sonoras e registros sonoros. Enxergamos

que essas fontes de pesquisa são complementares entre si, sendo que o maior peso se encontra na revisão bibliográfica.

Os trabalhos acadêmicos pesquisados correspondem a diferentes áreas, compondo um todo interdisciplinar. Dentre essas áreas de pesquisa, podemos citar Arquitetura e Urbanismo, Estudos do Som, Geografia Cultural, Sociologia, Cinema, Filosofia. Privilegiamos trabalhos que instauram diálogo entre prática e teoria e que se preocupam em realizar uma abordagem que considere a interdependência entre as dimensões sociais, sensoriais e o espaço físico. Também foram consultados materiais legislativos como leis e decretos, considerando que a legislação é uma ferramenta reguladora e de controle de práticas sonoras.

Em relação ao audiovisual, nossa base de consultas concentra-se em documentários, além de vídeos que se atenham mais ao registro de intervenções e práticas artísticas. Os documentários selecionados são relevantes historicamente, artisticamente ou em relação à linguagem audiovisual. Foram consultados documentários que fazem parte do próprio percurso da pesquisa, através de disciplinas cursadas e recomendações de especialistas da área. Dessa forma, os documentários auxiliaram a construir uma visão plural sobre representações de cidades e de sons. Os documentários também incentivaram o pensamento reflexivo sobre fazer pesquisa, particularmente enfatizando a relação entre pesquisador e seu entorno.

Escolhemos também consultar textos e demais registros de práticas artísticas, principalmente as sonoras, a partir de dois critérios de escolha: um primeiro de práticas que são frequentemente comentadas e analisadas por autores e, construindo assim, uma breve cronologia crítica do desenvolvimento e das estratégias de abordagem das práticas artísticas; e um segundo procurando levantar algumas práticas artísticas sonoras, elaboradas ou realizadas em espaços urbanos abertos, concentrando-se em práticas mais recentes. Essa consulta nos auxiliou em nossa reflexão, especialmente na formulação de métodos dos experimentos, a serem comentados em breve e pormenorizados no quarto capítulo. Assim, através do terceiro e parte do quarto capítulo, desejamos aproximar as abordagens de práticas artísticas ao entorno sonoro aos métodos de pesquisa, procurando interlocuções e contribuições entre eles.

Consultamos também peças sonoras que abordem questões políticas, levantando questões sobre fronteiras simbólicas e físicas, além de questões sobre imigração. Também ouvimos

peças sonoras e gravações de campo que problematizam a relação estabelecida pela gravação.

Verificamos que especialmente o estudo de intervenções sonoras duradouras, conforme as nomeamos, são altamente contributivas para realização de projetos de Arquitetura e Urbanismo que tenham em conta o aspecto sonoro do espaço físico. Em relação às intervenções em espaços públicos em geral, observamos que elas influenciam as ambiências desses espaços, o que pode contribuir tanto para o estudo de ambiências quanto o uso dos espaços públicos por pessoas de perfis diversos, contribuindo para a vida urbana. A consulta sobre tais práticas artísticas incluíram também a escuta de peças sonoras artísticas, que também contribuíram da mesma forma. As demais peças e registros sonoros consultados possuem um perfil de consulta histórica, procurando em acervos e mapas *online* registros sonoros sobre as áreas dos experimentos, o distrito da República, São Paulo, e o bairro de Saint Bruno, em Grenoble.

■ ENTREVISTAS

As entrevistas aparecem em dois momentos dessa pesquisa: o primeiro enquanto método para discussão e reflexão com pesquisadores, artistas e produtores culturais, e em um segundo momento como parte do experimento. Nesse momento da escrita, referimo-nos exclusivamente ao primeiro momento. O quarto capítulo trata dos métodos envolvidos no experimento.

Houve dois perfis de entrevistados, principalmente: artistas e produtores, que muitas vezes têm formação acadêmica e que produzem peças sonoras, sejam elas performances, intervenções ou instalações, mas sempre utilizando o som como um elemento essencial; professores e pesquisadores, de diferentes contextos, mas que sempre investigaram as questões do espaço urbano.

As entrevistas foram concentradas durante o estágio de pesquisa. Foram realizadas entrevistas semiestruturadas de acordo com a *expertise* do pesquisador ou artista. Os entrevistados foram escolhidos a partir do arcabouço teórico da pesquisa. Portanto, as entrevistas, ao final, compõem uma evolução que acompanha o próprio amadurecimento e

questões levantadas pela pesquisa. Foram entrevistados: Budhaditya Chattopadhyay, Carola Haupt, Edu Comelles, Fernando Iazzetta, Gustavo Costa, Holger Schulze, Ilaria Gadenz, Jean-Paul Thibaud, Jenny Gräf Sheppard, Jonathan Sterne, JuL McOisans, Juliette Volcler, Lukas Kühne, Rachel Thomas, Karin Bijsterveld, e Xavier Boussarie.

■ ESTÁGIO DE PESQUISA: CRESSON, UNITÉ MIXTE DE RECHERCHE AMBIANCES ARCHITECTURES URBANITÉS, FRANÇA

O estágio de pesquisa no CRESSON - *Centre de Recherche sur l'Espace Sonore et Environnement Urbain* (tradução nossa para o português: Centro de Pesquisa sobre o Espaço Sonoro e o Ambiente Urbano) foi supervisionado pelo Prof. Dr. Jean-Paul Thibaud. O estágio de pesquisa possibilitou a reflexão sobre o conceito de *ambiance*, ambiências, e entorno sonoro urbano, sendo um momento importante e frutífero para realizar interlocuções com pesquisadores e especialistas da área, testar e aplicar métodos e aprofundar a pesquisa.

■ VISITAS TÉCNICAS

Realizamos visitas técnicas a intervenções sonoras, festivais e grupos de trabalho e pesquisa com o objetivo de entender processos e características de intervenções sonoras e contribuir ao entendimento das intervenções sonoras como maneiras de potencializar os usos dos espaços públicos, bem como analisar as relações entre som, contexto e cidade abordados por seus artistas. As visitas técnicas foram realizadas em: Orbe (Paris, França); *Le Cylindre Sonore*, de Bernhard Leitner (Paris, França); Sonoscopia (Porto, Portugal); Festival LisboaSoa, festival especializado em cultura auditiva e urbanismo (Lisboa, Portugal); e *Big Art Exhibition* (Copenhaga, Dinamarca).

■ EXPERIMENTOS

Parte importante da pesquisa, os experimentos são descritos e analisados no quarto capítulo, sendo que sua apresentação técnica e institucional se encontra no Apêndice A. Adiantamos aqui que os experimentos reuniram métodos de Pesquisa de Campo, Fonografia, Soundwalks,

Intervenção sonora. Parte desses métodos foram realizados em três workshops: *Frontier Zones 2017* e CentroSP, ambos coordenados pelo Nomads.usp e a autora; *Hospitalité des ambiances et des pratiques acoustiques*, o qual a autora foi participante. O processo de pesquisa explorou diferentes formas de se estar em campo. São abordadas nessa tese duas localidades, cujas atividades são aprofundadas no quarto capítulo: o distrito República, no hipercentro de São Paulo; e bairro Saint Bruno, em Grenoble. O distrito da República, por sua vez, foi abordado mais exaustivamente dada a proximidade geográfica com o programa de pós-graduação do qual a pesquisa é parte, o que acabou disponibilizando maior tempo de imersão, principalmente de 2015 a 2017. Enquanto isso, o bairro Saint Bruno foi abordado durante alguns meses do estágio de pesquisa, de julho a outubro de 2018, junto a outras atividades acadêmicas.

Chamamos de Fonografia o método de realizar registros sonoros em campo, (re)escutá-los e realizar uma montagem sonora. Entendemos a fonografia como um método rico e reflexivo que auxilia o pesquisador a identificar características sonoras particulares, a composição e a estruturação do entorno sonoro, que se apresentou como profundamente relacionado ao tempo social e estrutura urbana. Assim, os registros são feitos durante diferentes dias e horários. Entendemos, nesse processo, a fonografia como um documentário, uma asserção de mundo, ou seja, uma representação da realidade (NICHOLS, 2005; RAMOS, 2008). Esse método é inspirado em práticas da Geografia Cultural, Etnografia, Arquitetura e Urbanismo, Estudos de Som (PINK, 2015; RENNIE, 2015; GALLAGHER, 2015; GALLAGHER; PRIOR, 2013; MAKAGON; NEUMAN, 2009; LEFEBVRE, 2004 [1992]). As *soundwalks*, por sua vez, foram realizadas em grupo e individualmente (RADICCHI, 2017), e são originárias de uma próxima contribuição entre método de pesquisa (RADICCHI, 2017; SEMIDOR, 2006; SOUTHWORTH, 1969; PAQUETTE; MCCARTNEY, 2012) e práticas artísticas (WESTERKAMP, 2001 [1974]).

As práticas, principalmente os workshops, permitem-nos compreender aspectos políticos de um plano micro a uma dimensão mais ampla, além de nos auxiliar também a entender melhor o papel da universidade enquanto ator social.

As investigações de campo e suas sucessões, principalmente as composições, foram práticas reflexivas que convidaram o pesquisador a ter uma escuta atenta junto ao contexto dos bairros, observar territórios que se davam espontaneamente durante o dia, para depois revisitar os registros sonoros e, essencialmente, repensar sobre o próprio lugar de escuta, tornando-se uma prática reflexiva.

IV. ESTRUTURA DA TESE

A tese está dividida em quatro capítulos. O primeiro capítulo discute primeiramente o que estamos considerando por espaços públicos, som e aspectos sociopolíticos, para então dialogar sobre as relações desses elementos. Tomamos como ponto de partida que espaços urbanos abertos da cidade tais como ruas, calçadas, praças, parques, dentre outros, são de grande importância, contudo, eles só se tornam públicos a partir de seu uso. Eles são espaços onde há possibilidades de encontros de diversidades, discussões de interesses coletivos, onde as diferenças se mostram e se confrontam. Há dualidades e seus gradientes. O espaço público é colocado como uma potencialidade de ação política, como descrevemos no primeiro capítulo, que vem da copresença e encontro de diferenças.

Dessa forma, discutimos que o som porta um potencial estético e político, e sempre possui um contexto. Assim como Jean-François Augoyard (1978) aponta, os sons são sinais de presença coletiva. Os sons refletem o que fazemos, nossas ações, usos de ferramentas, aspectos culturais e sociais e suas devidas implicações políticas; além de também influenciar nossa apreensão do espaço e, em certos casos, até mesmo dirigir nosso uso dos espaços. O som influencia nossa apreensão multissensorial do espaço, e reflete formas de como nós o utilizamos. Dessa maneira, a abordagem de espaços públicos através do som oferece uma aproximação política que também procura dar conta da questão sensorial. O conceito de ambiência oferece-nos uma chave de leitura para essa abordagem.

Tendo esses assuntos colocados de forma mais clara, enveredamos a discussão para a questão da territorialidade do som. Para tanto, buscamos na Geografia e na Arquitetura algumas visões sobre como tratar o conceito de território. O espaço é mais generalizado que o território, o território se dá a partir do espaço. Buscamos uma visão ampla sobre o termo, entendendo-o em sua multiplicidade de manifestações, que incorpora uma dimensão política que ultrapassa as questões jurídicas. Assim, tomamos que o território é dado através de um campo de forças, e ele possui uma temporalidade, acontece em um dado espaço-tempo. O interesse da tese é abordar o território em sua dimensão simbólico-cultural, nas categorias de Haesbaert (2004), que se dá no cotidiano de maneira efêmera ou mais permanente, de maneira às vezes implícita. Para tanto, o capítulo utilizará do termo 'fronteira' como uma ferramenta de discussão. O termo configura-se de maneira interessante à discussão: fronteiras são áreas em contato, ao mesmo tempo em que são separações; a fronteira pode ser um

limite, contudo ela possui porosidade e permeabilidade; a fronteira pode ser uma área mista, onde há nuances de transição. Tomado isso, o capítulo discute as características do som frente à essa formação de territórios e fronteiras, que é dada de forma ambígua, pois os territórios delimitados com a influência do som não possuem fronteiras definidas devido às características do som. O capítulo propõe leituras de situações cotidianas para discutir território

Enquanto o segundo capítulo discute territorialidade através de práticas cotidianas, o terceiro capítulo realiza reflexões sobre como práticas artísticas podem auxiliar tanto nas formas de uso e apropriação de espaços públicos, quanto colaborar com métodos e processos de pesquisa. Em um segundo momento, o capítulo realizará reflexões sobre como as tais experimentações são práticas reflexivas que podem informar pesquisas. Enxergamos como possibilidades interdisciplinares de pesquisa que proporcionam práticas reflexivas sobre som, cidades e suas representações e interpretações. Os procedimentos, no entanto, não podem ser realizados e tomados pelo seu fim, um material artístico; é necessário entendê-los como processo. Ou seja, realizá-los com interesse pelo seu processo, pelas descobertas e reflexões no caminho. Esse modo de enxergar as práticas permite o desenvolvimento de métodos interdisciplinares, reprodutíveis e que podem ser utilizados de forma didática, que tratem dos aspectos sensíveis e políticos dos espaços urbanos abertos da cidade, analisando seu uso e a reprodução da partilha do sensível.

Nos processos de pesquisa em geral, a experimentação coloca o pesquisador frente a frente com problemas e situações que muitas vezes derivam em reflexões importantes à pesquisa como um todo. A experimentação em nosso contexto da união entre teoria e prática possibilita, ainda, reflexões sobre o próprio processo do fazer nesse contexto interdisciplinar. Dessa forma, o capítulo reflete mais sobre a experiência de pesquisa, procurando disseminar esses processos de reflexão sobre o fazer da pesquisa, que às vezes se perdem sem o registro devido. Durante o atual processo de pesquisa, foram percebidas lacunas sobre processos metodológicos que agreguem em si diferentes áreas do conhecimento e que, muitas vezes, a área acadêmica negligencia o aspecto sensório das cidades. Por outro lado, enxerga-se também a necessidade de um olhar crítico que não deixe de contemplar os conflitos e encontros em potencial nos espaços públicos.

Com a experimentação é possível perceber limites, adaptabilidades e potencialidades. Aliada à teoria de maneira interdependente, a experimentação deixa de ser uma etapa de aferição na

pesquisa para também fomentar e informar a teoria. Em nosso contexto, o encontro de áreas reflete-se também no processo de escolhas metodológicas. As práticas nos permitem compreender aspectos sociopolíticos de um plano micro a uma dimensão mais ampla, por envolver e mobilizar pessoas diferentes, além de nos auxiliar também a entender melhor o papel da universidade enquanto ator social. Assim, o terceiro capítulo contempla a reflexão sobre o estabelecimento de ação conjunta e canais de dupla alimentação entre pesquisa acadêmica e sociedade no âmbito da pesquisa.

O quarto capítulo, por sua vez, apresenta, discute e analisa os experimentos de campo, apontando méritos e limitações dos métodos. Dentre as preocupações atuais com a leitura, problematização e análise dos experimentos estão a articulação e contemplação das áreas compreendidas pela pesquisa, em especial a Arquitetura e Urbanismo e os Estudos de Som, além da produção de subjetividades na realização do processo. A conclusão reúne e reafirma os pontos principais e descobertas da pesquisa discutidas no corpo da tese, apontando os pontos fortes e suas limitações.

O apêndice A reúne apresentações de atividades que contribuíram para a pesquisa, bem como descrições de caráter institucional dos workshops que fazem parte dos experimentos.

CAPÍTULO 1

ESCUTANDO A CIDADE

ESCUTANDO A CIDADE

O capítulo apresenta um enquadramento teórico em torno do conceito de espaço público e política, para então abordar o conceito de som e ambiência. Finalizamos o texto comentando a presença da discussão do som como um incômodo, que também é derivada de relações entre som e poder.

1. APRESENTAÇÃO

Nesta tese, partimos da perspectiva de que o som participa da apreensão multissensorial dos espaços e, sobretudo, não age de maneira neutra. Consideramos que os sons possuem potencial estético e político, influenciam no uso e apropriação de espaços públicos pois são também expressão de ação política.

Entendemos que a política se inscreve no cotidiano, pois tem a ação enquanto característica fundamental. Ao investigar os fenômenos sonoros em espaços públicos, tomamos em conta uma abordagem política e sensível, a ser desenvolvida por esse capítulo. Para isso, consideramos a escuta em sua natureza performativa, bem como a produção sonora.

Enxergando essas relações compondo um todo interdependente, o som é sempre relacionado a um evento, é um elemento sensível ao contexto e tem forte relação tanto ao espaço quanto ao tempo. O som tem profunda ligação com dinâmicas sociais do espaço, seu espaço físico e sua dimensão sensível e política, como veremos no corpo dessa tese. Assim, buscamos uma abordagem interdisciplinar para tratar desse assunto.

Os sons se inscrevem na vida cotidiana de diferentes formas, e em maneiras de ser nos espaços urbanos abertos, na apreensão e leitura. Temos o uso de fones de ouvidos, que nos oferecem uma escuta personalizada, gerando uma solidão acompanhada (BULL, 2004); as legislações que são esforços de regulação de produção sonora com o objetivo de estabelecer

regras para se viver de forma coletiva; o uso de alto-falantes em calçadas fazendo publicidade de lojas, tocando músicas, procurando chamar a atenção de um determinado perfil de consumidor; pessoas que se encontram em praças para ouvir música em alta intensidade em seus carros ou alto-falantes portáteis. Essas relações entre pessoas e fenômenos sonoros referem-se ao uso de tecnologias do som, são modos de negociação e apropriação do espaço, tanto na produção sonora quanto na escuta, e constituem acontecimentos cotidianos que se dão no espaço urbano.

2. O PÚBLICO, O POLÍTICO, A CIDADE

Existe uma via dupla nos espaços urbanos: assim como o espaço físico molda dinâmicas, o espaço físico também é moldado por elas. O espaço é formado através de relações interdependentes, onde um conjunto de sistemas de objetos e um outro conjunto de sistemas de ações são indissociáveis, assim como na visão do geógrafo Milton Santos (2013 [1994], 2014 [1988], 2002 [1996]), que aponta que o espaço é uma realidade relacional, coisas e relações juntas.

[...] propomos entender o espaço como um conjunto indissociável de sistemas de objetos e de sistemas de ações. Os sistemas de objetos não funcionam e não têm realidade filosófica, isto é, não nos permitem conhecimentos, se os vemos separados dos sistemas de ações. Os sistemas de ações também não se dão sem o sistema de objetos. (2013 [1994], p. 89)

Com essa consideração, Milton Santos (Ibid.) mostra-nos que a importância de sempre considerar tanto os sistemas de ações e de objetos para conseguirmos analisá-los, pois não podem ser entendidos como únicos e separados, um influi sobre o outro, de uma maneira sistêmica. Existe, portanto,

um arranjo de objetos geográficos, objetos naturais e objetos sociais, e, de outro, a vida que os preenche e os anima, ou seja, a sociedade em movimento. O conteúdo (da sociedade) não é independente da forma (os objetos geográficos), e cada forma encerra uma fração do conteúdo. (SANTOS, 2014 [1988], p. 31)

Portanto, há uma dupla relação entre a sociedade e o arranjo de objetos, onde a sociedade produz os objetos e tem seu conteúdo dependente dessas formas. Ainda que tais asserções sejam básicas, pensar o espaço além de uma coleção de objetos é pensá-lo como um todo

relacional. Os sons compõem esse todo relacional: eles refletem características do espaço físico através de fenômenos acústicos, são consequências de movimentos, inclusive os da sociedade, e influem sobre como apreendemos e vivenciamos o espaço. Outros autores contribuem, de diferentes maneiras, com a discussão sobre a característica relacional do espaço, dentre eles Henri Lefebvre (1991 [1974]), David Harvey (2005), Setha Low (2010), Doreen Massey (2005).

A cidade trata de ser um conjunto de objetos físicos técnicos que é produto da reprodução da sociedade, ao mesmo tempo em que é uma condicionante da reprodução da sociedade, da vida e das relações sociais (LEFEBVRE, 1991 [1974]). A cidade influencia a sociedade, seu caráter político e histórico junto a especificidades culturais, ao mesmo tempo em que é condicionante da reprodução da sociedade, da vida e relações sociais. Ainda assim, o Capital também é um ator com grande força sobre a cidade, o que Lefebvre (Ibid.) denomina como o valor de troca em detrimento ao valor de uso, quando o espaço é colocado enquanto mercadoria. Tais relações são explicitadas quando David Harvey (2005) diz que a urbanização deve ser considerada como “um processo social espacialmente fundamentado onde há um amplo leque de atores, com objetivos e compromissos diversos” (HARVEY, 2005, p. 169).

Espaços urbanos abertos (LEITE, 2001), tais como ruas, calçadas, largos, praças, parques, dentre outros, são de grande importância para a cidade: é onde *podem* acontecer encontros entre pluralidades e discussões sobre interesses coletivos. Contudo, trata-se de um espaço físico onde há *potencialidade* de tais atividades, mas que não as contém por si só. Os espaços urbanos abertos e sua consequente potencialidade para tornarem-se públicos são de alta importância política para que haja uma vida urbana e enriquecedora.

Para o seu uso e permanência, o espaço urbano deve ter condições de abrigar atividades e providenciar um local que as pessoas possam desfrutar sua própria presença, encontrar-se, permanecer naquele espaço. O planejamento do espaço físico deve ter essa postura política, de considerar o seu entorno e procurar atender aos anseios da maior parte possível da população, de dispor uma estrutura física que abrigue e promova o uso, permanência e encontro da maior diversidade possível de pessoas.

O caráter público do espaço vem também do encontro, da expressão da pluralidade, que não é neutra e harmoniosa, tampouco expressa igualdade perfeita. Entendemos que espaços públicos comportam possibilidades para encontros de diversidades e pluralidades, sendo catalisadores de uma ação política, sobre a qual discutiremos em breve. Ou seja, o caráter

público do espaço urbano não resulta apenas em virtudes, mas trata-se de um espaço onde se dão manifestações e expressões políticas e, pela sua diversidade, também podem resultar em conflitos, que podem, por sua vez, ser dimensionados, negociados. Assim, como o geógrafo Paulo César Gomes (2018) disserta, espaços públicos são o *locus* em que “os problemas aparecem e se transformam em debates, em diálogo e em possibilidade de ajuste e compromissos. Por isso, não anulam os conflitos, ao contrário, são canais de comunicação e de visibilidade de oposições”.

Esses espaços urbanos abertos, enquanto espaços físicos tais como praças, parques, ruas, largos, são locais de amplo acesso e que conformam oportunidade para acontecerem reuniões, encontro, lazer. Para pensá-lo enquanto público, portanto, pensamos não somente o livre acesso, mas também como locais que abrigam pluralidades, que promovem oportunidades para encontrar-se com o diferente, onde há discussão e ação política, conforme iremos desenvolver. Portanto, também podem se tornar conflituosos, excludentes e disputados pelos múltiplos atores que agem sobre eles. Como Jeffrey Hou (2010, p.2) discorre, os espaços públicos são locais que providenciam oportunidade para se reunir, mas também protestar e lutar por direitos, como uma forma de arquitetura cívica.

Assim, podemos dizer que os espaços públicos possuem uma dimensão social, da reunião e do encontro, e que se justapõem sobre uma camada histórica que estabelece também significados importantes, oficiais ou não oficiais. Tais significados são uma história ou representação oficial através de monumentos e homenagens, que expõem uma história oficial, enquanto outros grupos mantêm-se na invisibilidade pública⁶ (SMITH, 2006; SOSTER, PRATSCHKE, 2019), revelando uma disparidade na participação do que é reconhecido como público. Desse modo, os espaço públicos configuram-se como locais de reunião, de socialização, mas também de confrontos, de uma requisição de visibilidade de causas e de paridade de participação.

Assim como Setha Low (2000) discorre, os espaços públicos são onde as diferenças são experienciadas e negociadas, seja raça, classe, gênero, etnia, sexualidade, idade, ou de habilidades, em um fórum para ação política, comunicação e práticas democráticas. Assim, o espaço público torna-se um catalisador e facilitador da ação política, e consequentemente do

⁶ Mais sobre esse assunto em SMITH, Laurajane. **Uses of heritage**. Routledge, 2006. Abordaremos esse assunto também no segundo e terceiro capítulo sob o foco da pesquisa.

reconhecimento das diferenças. Ou seja, forma-se através da interação social (SIMMEL, 2006 [1917]), em diferentes níveis, de onde surge discussão e conflitos, pois o caráter público não é isento de dualidades; ao mesmo tempo em que é no espaço público onde há interação, diálogo e o encontro de pluralidades, e que também comporta conflitos, discordâncias e jogos de interesses. A ideia de cidade como local de reunião e de debate, um local político por excelência, é concomitante à sua própria história. Esse horizonte já foi atendido por diversos autores, porém é importante considerá-lo aqui para entender a importância da cidade enquanto local político por excelência, de ação, discurso e visibilidade. Na Grécia Antiga de Aristóteles, o domínio da *pólis* era o espaço de liberdade, alcançada pela política, das trocas, da discussão dos assuntos públicos. A cidade-Estado significava que os humanos não estavam restritos à sua vida privada, mas que também tinham uma vida pública, ou seja, uma vida que dizia respeito ao que era próprio e outra que era comum (ARENDT [1958] 2010, p. 28-9). Nesse contexto, Aristóteles (apud Ibid.) colocava duas atividades como essenciais ao *bios politikos*, a ação e o discurso. A cidade é onde pessoas com diferentes histórias e visões de mundo estão presentes, onde o espaço é formado por estruturas e atores com interesses diversos que se relacionam, produzindo também diferentes formas de exclusão.

A ação pode portar-se como um agir junto e o discurso, enquanto forma de discutir ideias, em um sentido mais amplo, de responder, estimular reflexão, de resistir a exclusões, de lutar pelo direito de participar e ter visibilidade no mundo comum. É, também, de incluir suas próprias pautas e demandas em um discurso que possui causas dominantes que podem se dar de forma opressiva sobre as outras. A ação é também uma requisição pela visibilidade das diferenças, que se desenvolve a partir de disputas práticas ou simbólicas.

Para Arendt (2010 [1958]), é essa visibilidade, a qual ela chama de aparência, “o que é visto e ouvido pelos outros e por nós mesmos” (Ibid., p. 61), que constitui a realidade e é um dos fenômenos inscritos no termo *público*. Outro fenômeno resultado do *público* apontado por Arendt (Ibid., p.64) é que “o termo ‘público’ significa o próprio mundo, na medida em que é comum a todos nós e diferente o lugar que privadamente possuímos nele”, que tem a ver com o artefato humano ao invés da natureza. Assim, o público é um mundo comum, produzido por um espaço-entre as pessoas, em oposição ao privado, formado por assuntos que não suportam a luz da cena pública. O mundo comum deve sua existência à pluralidade humana, que permite uma diversidade de perspectivas.

[...] a realidade do domínio público depende da presença simultânea de inúmeros aspectos e perspectivas nos quais o mundo comum se apresenta e

para os quais nenhuma medida ou denominador comum pode jamais ser concebido. (ARENDT, 2010 [1958], p. 70)

Para a autora, o domínio público depende da pluralidade e não existe frente à tirania, que força o silenciamento e homogeneização de ideias, ou no isolamento radical, onde existe apenas a discordância, e se vê ameaçado também pela sociedade de massas, onde há multiplicação e prolongamento de uma mesma visão. Arendt (Ibid.) refere-se ao discurso e à ação, o lugar original do fazer político, da construção do comum que, por sua vez, não é necessariamente apaziguador.

A razão da existência da política é a liberdade, e seu campo de experiência a ação (ARENDT, 2010 [1958]), ou seja, inserimo-nos em um espaço-entre as pessoas através de palavras e atos. Para Arendt (Ibid., p.61), é através dessas relações humanas, onde aparecemos e temos “a presença de outros que vêm o que vemos e ouvem o que ouvimos”, onde deveria haver o que é relevante, “digno de ser visto ou ouvido” por todos. Prosseguindo com esse pensamento, a ação é parte fundamental da política, quando um se coloca em relação ao outro, seja o outro sua parte opositora ou não. Entretanto, a política se dá também através de relações compostas por forças de indivíduos, instituições, e de um todo que influi sobre o que faz parte de um bem comum. Trata-se de requerer e de discutir uma divisão, além da luta por participar dessa divisão e de ter causas reconhecidas. Não só ocupar o espaço físico pode fazer parte dessa premissa, sobre o direito de estar em espaços urbanos abertos, mas também em relação de visibilidade de causas e auxiliar o aparecimento de outros olhares de mundo.

Contudo, Arendt é conhecida pelo binarismo na distinção entre público e privado que está no centro de seu trabalho, principalmente vinda de sua preocupação em proteger um domínio do outro, pois o público é facilmente colonizado pelo privado, e vice-versa. De acordo com Bonnie Honig (1992), a preocupação de Arendt não é somente da privatização dos assuntos e causas públicas, mas também em proteger a confiabilidade e o ordinário das rupturas dadas pela ação e política. Ainda, como Honig (Ibid.) aponta, ao fazer isso Arendt domestica o comportamento e a própria ação, dando um lugar próprio à ação, onde ela deveria pertencer e restringir-se, mas a ação não é limitada.

A ação é surpreendente em outro sentido também, no sentido de que isso acontece conosco; nós não decidimos nos apresentar, então entramos no domínio público e submetemos nossa atuação à contingência que caracteriza esse domínio: Muitas vezes, a ação política chega até nós, ela nos envolve de maneiras que não são deliberadas, voluntariamente ou intencionais. Ação produz seus atores; episodicamente, temporariamente, somos sua conquista

agonística. [...] E, às vezes, particularmente em sua [de Arendt] consideração sobre vontade, a ação acontece ao eu privado, inicialmente no âmbito privado⁷. (HONIG, 1992, p.223, tradução nossa)

Dessa forma, Honig (1992) propõe outra perspectiva sobre o pensamento de Arendt, com o intuito de estabelecer um *locus* de ação política mais amplo, que abrigue também questões que estariam originalmente no domínio do privado para Arendt, como identidade, gênero, raça e etnicidade. Obviamente, deve-se haver a preocupação em politizar muito, pois quando a política está em tudo, ela também está em nada, reduzida à trivialidade, que é a mesma preocupação que move o binarismo de Arendt. Contudo, como Honig (1992) reflete,

é simplesmente o caso de que nada é ontologicamente protegido da politização, que nada é necessariamente ou ontologicamente *não* político. A distinção entre o público e o privado é vista como um produto de agência da luta política, difícil de ganhar e sempre temporária. Assim, o paradoxo é reversível. O impulso de assegurar, fundamentalmente, a divisão entre o político e o não político é articulado como uma preocupação com a preservação do político, mas é em si um impulso antipolítico⁸. (Ibid., p.225, tradução nossa)

Ao traçar uma linha precisa e rígida dos limites entre os âmbitos público e privado também causamos exclusões que alteram o que deve ser reconhecido enquanto assunto pertencente ao domínio público ou não. Ao considerar que nada é ontologicamente protegido da politização, e que tal distinção é um produto de ação política, essa divisão é constantemente posta em negociação. Se há uma luta política, uma disputa prática ou simbólica, há também um abalamento das linhas para que elas se tensionem e tragam à discussão assuntos que antes estavam excluídos de um domínio público. Trata-se de uma requisição de visibilidade dentro de um domínio público, que por sua vez aproxima-se da política. Entretanto, é possível verificar a grande aproximação entre domínio público e política.

A concepção de Jürgen Habermas (2014 [1962]) sobre esfera pública é um recurso conceitual importante nessa abordagem, pois para o autor a ideia de público significa uma esfera, sem

⁷ Do original em inglês: “Action is selfsurprising in another sense as well, in the sense that it happens to us; we do not decide to perform, then enter the public realm, and submit our performance to the contingency that characterizes that realm: Often, political action comes to us, it involves us in ways that are not deliberate, willful, or intended. Action produces its actors; episodically, temporarily, we are its agonistic achievement. [...] And, sometimes, particularly in her account of willing, action happens to the private self, initially in the private realm.”

⁸ Do original em inglês: “it is simply the case that nothing is ontologically protected from politicization, that nothing is necessarily or naturally or ontologically *not* political. The distinction between public and private is seen as the performative product of political struggle, hard won and always temporary. Indeed, the paradox is reversible. The impulse to secure, foundationally, the division between the political and the nonpolitical is articulated as a concern for the preservation of the political but is itself an antipolitical impulse.”

necessariamente com suporte em um espaço físico, onde assuntos de interesse geral são expostos, debatidos, criticados, para posterior julgamento ou síntese. A esfera pública no sentido de Habermas considera a participação política através da fala e da discussão, em uma interação de discursos que é distinta do Estado, pois pode também ser crítica a ele. Por outro lado, Nancy Fraser (1990, p.58), nos lembra que o objeto central de Habermas se situa no surgimento e declínio de um tipo de esfera pública, onde o interesse comum é ditado no ventre de uma classe dominante, a classe burguesa. Habermas, portanto, chama de um modelo liberal de esfera pública burguesa, onde um grupo de pessoas privilegiadas discutem e ditam assuntos de uma preocupação pública e interesse comum, e um grupo de interlocutores, também privilegiados, podem efetivar alguma influência sobre o sistema político. Ainda segundo Nancy Fraser (1990), o foco de Habermas falha ao não examinar outras esferas públicas que competiam com a formada pela burguesia dominante, majoritariamente formada por homens; tanto Mary Ryan quanto Fraser (1990, p. 61), consideram que o público ditado pela burguesia também levou ao surgimento de vários contra-públicos (*counterpublics*), que competiam com a esfera pública liberal burguesa através de modos políticos e de discursos alternativos, resultando em uma esfera pública que sempre fora constituída por conflitos.

Honig (1992) e Fraser (1990) mostram-nos, sob diferentes pontos de vista, que o que é dado como público está sempre sob disputa entre forças dominantes e dominadas, onde muitas vezes os atores políticos não têm paridade de participação.

Eu afirmo que, em sociedades estratificadas, arranjos que acomodam a contestação entre uma pluralidade de públicos competidores melhor promovem o ideal de paridade participativa do que um público único, homogêneo e abrangente. [...] Não é possível isolar arenas discursivas especiais dos efeitos da desigualdade social; e onde a desigualdade social persiste, os processos deliberativos nas esferas públicas tendem a operar em benefício dos grupos dominantes e à desvantagem dos subordinados.⁹ (FRASER, 1990, p.66, tradução nossa)

Considerando as desigualdades na participação na formação do que é público, podemos ponderar que há um todo plural de públicos, onde há discursos dominantes e outros subordinados em desvantagem. Contudo, assim a própria autora afirma, ser subalterno não significa necessariamente ser virtuoso, pois existem discursos de grupos que são

⁹ Do original em inglês: "I contend that, in stratified societies, arrangements that accommodate contestation among a plurality of competing publics better promote the ideal of participatory parity than does a single, comprehensive, overarching public. [...] it is not possible to insulate special discursive arenas from the effects of societal inequality; and that where societal inequality persists, deliberative processes in public spheres will tend to operate to the advantage of dominant groups and to the disadvantage of subordinates." (FRASER, 1990, p. 66)

explicitamente antidemocráticos e anti-igualitários que lutam para inserirem-se em um discurso dominante.

Ao pensar nos espaços urbanos abertos, podemos verificar também ambiguidades entre propriedade pública e propriedade privada em sua configuração física¹⁰. Espaços urbanos abertos, de uso coletivo, podem ser absorvidos por usos particulares, momentaneamente ou não, assim como há espaços de propriedade privada que são, em sua aparência, locais de amplo acesso, mas que possuem diversos tipos de controle de entrada. Isso não é novo em diversos círculos de discussões, porém é importante afirmar que os sons e suas tecnologias também são um meio dessas apropriações e refletem ambiguidades, pois as fronteiras e barreiras físicas em espaços urbanos, muros, paredes e portões que instituem marcos fortemente visíveis entre a rua e a propriedade privada, muitas vezes não conseguem conter os sons da rua.

O uso de tecnologias do som em espaços urbanos abertos pode enfatizar uma apropriação efêmera desses espaços por determinados grupos, e os sons produzidos por eles não se restringem ao espaço físico, mas também transpassa muros e paredes, chegando à propriedade privada, à residência. Ao mesmo tempo, é muito comum a privatização e personalização da escuta através de fones de ouvidos, onde o ouvinte pode se isolar, em diferentes níveis, do espaço coletivo ao seu redor. Os sons podem também servir de uma extensão do espaço comercial e empresarial através do som, sendo que diversos tipos de comércio utilizam a rua e a calçada como uma extensão de sua atuação, inclusive com o uso de tecnologias do som¹¹. Esse tipo de atitude corrobora também para diminuir o número de perfis de consumidores indesejáveis, oferecendo uma situação que exclui através do som ou do gosto musical, por exemplo.

Em alguns casos, essa exclusão é o resultado de um programa deliberado para reduzir o número de indesejáveis e, em outros, é um subproduto da privatização, comercialização, preservação histórica e estratégias específicas de projeto e planejamento. No entanto, essas práticas podem reduzir a vitalidade e a vibração do espaço ou reorganizá-lo de tal forma que apenas um tipo de pessoa - muitas vezes um visitante turístico ou de classe média - se sinta bem-vindo. Uma das consequências é que o número de espaços públicos urbanos abertos está diminuindo à medida que mais e mais lugares são privatizados, fechados ou cercados, fechados para renovação e/ou redesenhados para restringir atividades. Essas mudanças podem ser observadas na América Latina e nos Estados Unidos, e estão reduzindo drasticamente o número de lugares que as pessoas podem se encontrar e participar na vida pública (LOW, 2000).

¹⁰ Entendemos, nesse caso, em espaços de propriedade Estatal e propriedade privada, individual.

¹¹ Essas ambiguidades serão mais discutidas durante a tese.

Essas mudanças são potencialmente prejudiciais a outras práticas democráticas que dependem do espaço público e de um domínio público ativo para contatos multiculturais e entre classes. (LOW, TAPLIN, SCHELD, 2005)¹²

Tais considerações nos mostram como os interesses financeiros que participam na produção de espaços urbanos, muitas vezes reduzindo as oportunidades de encontro e restringindo determinados perfis de pessoas. De uma certa maneira, há um direcionamento do uso dos espaços que organiza as atividades que podem se dar no local, que reduz seu potencial de agregar o domínio público, excluindo pessoas e comprometendo as práticas democráticas. Ao negar e não permitir a copresença de pluralidades, ao restringir a diversidade de atividades em espaços urbanos abertos, criam-se mais desigualdades.

Dado esse panorama, entendemos os espaços públicos como locais que possuem potencialidades de visibilidade (e de audibilidade perante os diferentes), ação política, de questionamento do discurso dominante vigente; onde estreita-se a relação entre o público e o político. É também importante entendê-los enquanto componentes necessários a práxis urbana, onde pode haver interlocuções, em diferentes níveis, entre diferentes visões de mundo. Esses espaços físicos devem ser planejados de maneira que possam acomodar o encontro de diferenças, possuem uma dimensão social e sensível.

Em consonância com a socióloga Rachel Thomas (2019), buscamos abordar “o político” ao invés de “a política”. O político implica em um atuar juntos, a ser considerado uma forma de vida que

Acontece toda vez que os indivíduos se reúnem, se organizam, negociam uns com os outros, atuam juntos para defender o bem comum - isto é, o espaço da aparência e suas regras implícitas - ou sempre que os coletivos se mobilizam para denunciar o julgamento desse bem comum e estas regras¹³. (THOMAS, 2019, p. 227, tradução nossa)

12 Do original em inglês: “In some cases, this exclusion is the result of a deliberate program to reduce the number of undesirables, and in others, it is a by-product of privatization, commercialization, historic preservation, and specific strategies of design and planning. Nonetheless, these practices can reduce the vitality and vibrancy of the space or reorganize it in such a way that only one kind of person— often a tourist or middle-class visitor—feels welcomed. One of the consequences is that the number of open, urban public spaces is decreasing as more and more places are privatized, gated or fenced, closed for renovation, and/or redesigned to restrict activities. These changes can be observed in Latin America as well as the United States, and they are drastically reducing the number of places that people can meet and participate in public life (Low 2000). These changes are potentially harmful to other democratic practices that depend on public space and an active public realm for cross-class and multicultural contact.”

13 Do original em francês. « Il a lieu chaque fois que des individus se côtoient, s’organisent, négocient entre eux, agissent ensemble pour défendre le bien commun – à savoir l’espace de la comparution et ses règles implicites – ou bien chaque fois que des collectifs se mobilisent pour dénoncer la mise en cause de ce bien commun et de ces règles. »

Os interesses conflitantes dos diversos atores que participam da produção da cidade, bem como as divergências próprias das relações interpessoais, existem e fazem parte da vida urbana, onde o público e a ação política estão constantemente imbricados.

A cidade como algo em constante processo, no qual é justa e necessária a participação de pessoas e grupos diversos no domínio público e partilha desse cotidiano, de modo a estimular o debate de ideias e a copresença de pluralidades. A política também é dada cotidianamente, seja de forma explícita ou implícita através de discursos que se dão através da fala, pela simples presença dos corpos ou visibilidades e audibilidades de grupos e confronto dado por questões que não pertencem ao discurso dominante. É importante nessa discussão apontar o espaço como um sistema em aberto, vinculado com a política de interrelações, assim como proposto por Doreen Massey (2005). A autora vê o espaço como um produto de interrelações que permite a emergência de uma política que enfatiza a construtividade relacional. As identidades, especialmente as espaciais, são múltiplas, construídas relacionalmente (MASSEY, 2005, p. 10), ao mesmo tempo em que também são reduções e simplificações conforme discutiremos no segundo capítulo. Dessa maneira, Doreen Massey (2005, 2008) entende o espaço como a possibilidade de espaço para existência da multiplicidade, sempre em processo, o que não resulta em um sistema coerente e fechado.

Entendemos que tais dissensos, confrontos, discussões, se dão também em práticas artísticas, na organização do espaço, na distribuição, presença e indiferença dos corpos, visibilidade e audibilidade de pessoas, grupos e práticas. Baseando-se nessa discussão, temos que o público se dá através da pluralidade e do agir político, confronto dos discursos dominantes, requisição de paridade e visibilidade, ou seja, através da política. Assim, o público, grosso modo, é sobre uma ação política.

Ora, sendo a cidade um produto da sociedade ao mesmo tempo em que é condicionante para sua reprodução, assim como argumentado por Henri Lefebvre (2001 [1967]), ela comunica em dupla via com suas dicotomias, podendo dar ênfase aos processos de segregação, gerando tensões, pois a cidade reproduz também os confrontos latentes. A copresença de diferenças em interação pressupõe, per se, o conflito, o embate, necessário a todo construto coletivo, e envolve, por definição, tanto o consenso quanto o dissenso. O espaço público, por esse viés, é político por excelência, onde requer-se ação, dada através do confronto entre discursos dominantes e subjugados. Ao mesmo tempo, é também um espaço de troca, possibilitando encontro com as diversidades, com os diferentes modos de vida, realidades sociais,

demandas, e, novamente, conduzindo à política. O cotidiano e suas questões políticas se refletem no que Lefebvre (2001 [1967]) chama de valor de uso, ou seja, a fruição da cidade enquanto um espaço de encontros que podem ser também conflituosos, com conhecimentos e reconhecimentos ideológicos e políticos dos modos de viver (*Ibid.*).

Por nos interessarmos pelos espaços físicos da cidade, consideramos que o espaço público tem como um de seus suportes os espaços urbanos abertos da cidade; é onde a sociedade se produz e reproduz, em uma dupla alimentação. O espaço público, é local de disputas e conflitos, também em um sentido de discussão, pois eles forçam repensar e questionar o que já está dado de forma dominante, providenciando maior ocupação dos discursos subjugados.

2.1. POR UMA ABORDAGEM SENSÍVEL E POLÍTICA

Dadas as características do som, discutidas no item 1.3.1. desse capítulo, os sons não respeitam barreiras físicas, geralmente ultrapassam limites estabelecidos entre as residências, entre as residências e a rua, espaços que são utilizados coletivamente ou de propriedade privada. Ou seja, ao pensar a relação entre os sons e as diferenças entre os espaços urbanos abertos, coletivos, e os espaços de propriedade privada, da residência, podemos também discutir as barreiras ambíguas que se dão entre esses espaços. Essas ambiguidades fomentam conflitos, discussões, mas também controles, legislações e outras ações atribuídas a uma macropolítica, de governo. Ao mesmo tempo em que essas legislações atribuem uma base comum para convivência, elas também inibem atividades de valor social e cultural, estabelecem o que é desnecessário ou o que é um ruído.

Adiantamos de forma breve essas discussões acima para estabelecer que os sons não pertencem apenas ao domínio do sensório, do que é apreendido pelos sentidos, mas também interferem em relações macropolíticas, refletidas em legislações e governança. Os sons estão presentes na política, conforme descrevemos acima, baseada na ação da participação e requisição de participação no domínio público, dada cotidianamente.

A teoria política se debruça principalmente na ação do discurso, na fala, colocando-a em destaque. A fala e o canto, expressões ligadas a uma linguagem semântica, realmente têm um alto valor na expressão, pois podem expressar assertivamente uma posição e uma causa, gerando a ação política e convocando outras pessoas. Temos como exemplo os diversos

protestos ao redor do mundo, com cantos e palavras de ordem, muitas vezes de forma lúdica (ARORA, 2014) que se dispersam pela multidão em forma de ondas, do núcleo às suas extremidades, ou que estabelecem padrões homogeneizadores ou práticas musicais e sonoras mais diversas, como mostra Pedro Oliveira (2018) ao se referir aos protestos brasileiros de 2013 a 2015.

A política, enquanto ação, bem como a predominância do discurso vigente, estão presentes de maneiras diversas, em práticas sonoras e de escuta que vão além da fala e do canto, no cotidiano. A presença dos sons, definidos como uma categoria geral, de forma acústica ou mediada, podem ser um fomentador de dissensos, requisição de visibilidade (que na verdade é literalmente a requisição de ser ouvido), ou mesmo a expressão da opressão de um discurso predominante.

Jordan Lacey (2016a) apresenta o conceito de imperativo funcionalista (tradução nossa, *functionalist imperatives*), cuja ideia serve à nossa discussão. Uma gama limitada de sons, especialmente relativos ao transporte e ventilação, são repetidos constantemente, são temporalmente e espacialmente localizados, que muitas vezes reduzem nosso cotidiano a repetições mundanas: trabalho, transporte, mobilidade. Esse fator “não minimiza o dinamismo do som: mas simplesmente aponta que as infraestruturas urbanas fixam geograficamente artefatos produtores de som, o que assegura uma fixidez espacial e temporal”, e esses sons fixos controlam o cotidiano através desses funcionalismos imperativos (LACEY, 2016a), que são muitas vezes privilegiados pelos paradigmas neoliberais que conduzem o uso da terra urbana. Quando esses imperativos funcionalistas são dominantes, encontramos situações difíceis de serem rompidas através da criatividade e não há dispersão do funcionalismo. Lacey (2016a) sugere que a ruptura dada por expressões criativas e o imperativo funcionalista podem evoluir juntas, pois a regularidade ainda pode ser desejada.

Assim, para criar outras expressões no cotidiano, é necessário engajamento. Ainda que os sons podem se portar enquanto formas de opressão política, do esmagamento da pluralidade pelo discurso dominante, o som pode ser um veículo pelo qual se dá a ação política, que coloca o discurso dominante em confronto a outros.

Ao realizar conexões entre os domínios espaciais, sociais, políticos e sensórios é possível construir a visão de um todo interdependente. Consideramos, aqui, que o domínio sensorio é referente àquilo que se percebe através dos sentidos, de maneira fisiológica, como a luz, texturas e as formas, o calor ou o frio, os sons, os cheiros.

Portanto, há a importância dessa abordagem sensível e política, no campo da recepção e da ação formado pela articulação entre o espaço físico, dimensão social e sensória, dentro de um contexto. Trata-se, portanto, do viver compartilhado, aprender a natureza política, social, sensória dos espaços abertos urbanos, e analisar, perceber e realizar leituras do espaço público. Os sons podem ser capazes de expressar ideias e perspectivas que podem servir a uma ampla discussão, onde também há ação política.

3. OS SONS E ESPAÇOS PÚBLICOS

Em relação aos grandes números de críticas ao som (BIJSTERVELD, 2008) é possível observar que os impactos sensoriais do som são fortes, ainda que por vezes sejam percebidos mais negativamente, como um incômodo, do que positivamente. Isso possivelmente se dá pela gravidade dos já conhecidos efeitos negativos dados pela exposição a altos níveis sonoros, tais como perda auditiva e influência em problemas de saúde mental, dos mais leves até os com maior gravidade. Assim como explicado durante a introdução dessa tese, os pesquisadores que dialogam com as disciplinas de acústica e saúde têm se debruçado sobre as consequências fisiológicas do som, e compreendem bem esse aspecto. Em comparação, os aspectos sociais e políticos do som nas cidades têm sido menos abordados e propõem outros desafios.

Utilizamos o termo “som” como um guarda-chuva incluir várias possibilidades sonoras, fala, música, som ambiente (GUILLEBAUD, 2017), sons de fundo (KELMAN, 2010), uma gama variada de sons tradicionalmente musicais ou não, mediados por tecnologias do som ou não, elaborado ou não por vozes ou linguagens, tratando de um mundo sonoro amplo. O termo abre possibilidades para entender toda essa gama de sons que podem ser ouvidos, recebidos, elaborados como um meio de expressão¹⁴. Partimos desse entendimento mais generalista para discutir as características dos sons.

¹⁴ Alguns autores recentes dos Estudos do Som inserem também os infrassons e os ultrassons, abaixo e acima do que é perceptível pela audição humana, como Steve Goodman (2010), pois essas frequências podem ser sentidas pelo corpo (infrassons) ou afetar neurologicamente (ultrassons). Tais sons, reconhecidamente, afetam-nos. Contudo, iremos nos referir aos sons não compreendidos pela audição humana como infrassons e ultrassons.

3.1. CARACTERÍSTICAS DOS SONS

Neste estudo, conseguimos identificar algumas características e lógicas dos sons que são apresentadas por diferentes autores, de maneira mais ou menos direta: a primeira característica espaço-temporal, que engloba também a ideia do som enquanto indicio de presença coletiva quando pensado em relação ao espaço urbano; a segunda que refere-se a dificuldade de representação dos sons; a multidirecionalidade e porosidade do som, que não se contém em barreiras, estabelecendo às vezes fronteiras e limites dúbios e ambíguos; e os sons como elementos sensíveis ao contexto, seja no contexto de sua produção ou de sua escuta.

3.1.1. ESPAÇO-TEMPO E PRESENÇA COLETIVA

Ao entendermos que os sons precisam ser ouvidos para assumirem sua importância narrativa e social (ALTMAN, 1992), os sons são sempre inscritos em pelo menos um espaço-tempo: o do ouvinte e o da fonte sonora, cujas relações tornam-se mais complexas a partir do uso de tecnologias de registro, armazenamento, síntese¹⁵ e reprodução sonora. Através da afirmação de que os sons precisam ser ouvidos por alguém para assumirem tal importância, também entendemos o som de uma perspectiva mais antropocêntrica.. Essa perspectiva alia, consequentemente, os sons ao seu contexto, seja aquele de onde ele é produzido ou onde é ouvido, além de pressupor a noção de presença coletiva (AUGOYARD, 1978).

Tanto o espaço quanto o tempo tratam de ser características primordiais dos sons. O tempo, especificamente, é indicado como a própria natureza do som e que o constitui, ou seja, os sons são tidos como um tempo qualificado (THIBAUD, 2011b; IHDE, 2007). O espaço pois os sons se dão em um espaço, que também determina as características dos sons através de fenômenos físicos.

Os sons indicam copresença em atividades por serem justamente consequências de movimentos que formam e regem a vida cotidiana. Essa afirmação não se restringe aos espaços urbanos, porém, quando inseridos nesse contexto, os sons refletem as tendências organizadoras de uma sociedade, indicando também a copresença de pessoas, suas práticas

¹⁵ Chamamos de síntese a criação eletrônica ou digital de sons.

e ações de variadas formas. Para estar presente, para participar em seus mais diferentes níveis, é necessário pagar um “preço pela participação”, sobre o qual comentaremos no segundo capítulo.

Ainda que a característica de espaço-tempo dos sons tenha suas especificações após o advento das tecnologias de registro e reprodução sonora, todo som acontece dentro de um espaço-tempo, seja atrelado à fonte sonora original ou à reprodução de seu registro ou de sua síntese. Os sons carregam em si certas qualidades físicas do local onde foram produzidos, vindas de fenômenos acústicos como absorção, reflexão e reverberação, que dão informações e pistas de onde os sons estão sendo produzidos ou ouvidos. Podem ser forjados através de meios eletrônicos e digitais para parecerem vindos de um determinado espaço, como por exemplo um efeito de *reverb* que é aplicado em uma mixagem.

Em relação à reprodução, os sons reproduzidos também sofrem fenômenos acústicos de seu espaço físico de reprodução, seja em uma construção religiosa reverberante ou no curto espaço entre o fone e a orelha. Ao considerar o espaço-tempo como uma característica fundamental do som, entendendo-o como algo que se narrava a partir da escuta, ele pode ser entendido como evento sonoro (ALTMAN, 1992^a, tradução nossa), que “necessariamente introduz a dimensão temporal na produção de todo o som, então o processo de percepção sempre garante a natureza espacial do som¹⁶”.

As cidades são compostas por sons que parecem variáveis, mas que, contudo, possuem uma tendência organizadora. Dada a importância da característica espaço-temporal do som, a organização temporal dos sons urbanos vem de fluxos diários de deslocamento de trabalhadores, horários escolares e de trabalho, transporte de bens e produtos, ou de outros ciclos como festivais de rua, festas noturnas e outras atividades que são sazonais. A organização espacial, por sua vez, se dá de acordo com características urbanísticas, organização de áreas e distritos industriais, setores e suas funções sociais, edificações, regulados através de legislações que demarcam o espaço físico urbano e estabelecem regras de ocupação.

Os sons são relativamente ordenados e organizados, pois possuem padrões, ciclos ritmos de acordo com as ações (LEFEBVRE, 1984). Os sons também são utilizados de maneira

¹⁶ Do original em inglês: “Just as the sound event necessarily introduces a temporal dimension into the productions of every sound, so the process of perception always guarantees sound’s spatial nature.”

socialmente organizadora, através de sinos, apitos de fábricas, enfim, enquanto sinais de transição de atividades e ações.

3.1.2. QUESTÃO DE REPRESENTAÇÃO

Para o início dessa discussão, temos que a noção de fidelidade e autenticidade permeia a história da reprodução sonora, assim como Jonathan Sterne (2003) nos mostra em seu livro “Audible Past – Cultural origins of sound reproduction”. Sterne (2003) ocupa-se detalhadamente do processo fonográfico e argumenta que a contraposição entre original e cópia no processo fonográfico não é verídica, pois o próprio original era transformado pela finalidade da reprodução. Ou seja, todo o processo fonográfico de gravação é influenciado por essa finalidade, distanciando a fonte sonora a ser registrada do conceito de original: “a própria natureza de originalidade e autenticidade é transformada no contexto de reprodutibilidade¹⁷” (Idem, p. 220, tradução nossa), concordando com ideias de Walter Benjamin em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”.

Rick Altman (1992b), pesquisador do Cinema, também acentua essa diferença argumentando que o conceito de fidelidade é “um híbrido estranho entre os entre as aspirações dos engenheiros e ideologia, que servem para ocultar a natureza representacional da gravação¹⁸” (Ibid., p.40, tradução nossa). Para Altman, a ideia de fidelidade é

um modo de avaliar a capacidade de uma gravação a um conjunto de convenções, como padrões paralelos de algumas qualidades culturalmente importantes como ‘realismo’, ‘senso moral’ ou ‘beleza’.¹⁹

Seguindo com esse pensamento, Altman (Ibid., tradução nossa), sempre referindo-se ao cinema, argumenta que a gravação deve ser construída como representação, sendo artisticamente capaz de usar todas as suas possibilidades e capaz de ser mal interpretada. Esse fato de maneira alguma coloca o som registrado em detrimento, pelo contrário, abre alternativas na sua potencialidade.

¹⁷ Do original em inglês. “Debates about the authenticity of copies with respect to a truly authentic original miss a more fundamental issue: the very nature of originality and authenticity its transformed in the context of reproducibility.”

¹⁸ Do original em inglês. “The concept of fidelity is thus a strange hybrid of engineers’ aspiration and ideology, serving to mask recording’s representational nature.”

¹⁹ Do original em inglês. “a way of assessing recording’s adherence to a set of evolving conventions, like the parallel standards established for such culturally important qualities of ‘realism’, ‘morality’, or ‘beauty’.”

Ainda que Altman refira-se estritamente ao cinema quando argumenta sobre essa falácia do som enquanto reprodução, a dificuldade de representação do som em nosso caso persiste. No caso da fonografia, a gravação e registro, enquanto ferramenta de pesquisa, argumentamos que há uma intenção, que pode ser expressa na prática sonora a ser gravada, ou no registro por parte do pesquisador, que por sua vez insere-se nessa relação de uma forma ou outra. Os sons, assim, são representados através de detalhes de uma gravação, que por sua vez adquire também um caráter de reflexividade. Essa característica especificamente será mais discutida nos terceiro e quarto capítulos, em momentos de discussão sobre metodologia de pesquisa.

Se o registro é interpretado como representação, ele pode ser entendido e utilizado como um material a ser desenvolvido, a demonstrar uma asserção de mundo. Em relação à pesquisa, entendemos ele também como uma forma de representar determinada posição e postura do pesquisador, em uma atitude reflexiva²⁰. É inserida a questão “como eu escuto esse espaço?”, que insere o contexto do próprio ouvinte. Ainda que pareça algo subjetivo, o contexto é formado pelo ouvinte, sua subjetividade e intersubjetividades. O contexto é dado não somente pelas perguntas “como soa?” e “como o som se inscreve nesse todo?”, mas também de “como eu escuto o outro?” e “como eu faço parte?”, o que exclui o ouvinte de seu caráter passivo e inerte, apenas de receptor, rumo a uma escuta que o coloca e se insere sobre o que ele escuta.

3.1.3. POROSIDADE E MULTIDIRECIONALIDADE

A multidirecionalidade e porosidade do som vêm de sua própria característica enquanto um fenômeno físico e em relação ao domínio sensório, nossos sentidos. Por essa característica, os sons podem ser conduzidos a um ponto, uma única direção, eles se espalham dentre o espaço físico. A porosidade e permeabilidade são características relacionadas à multidirecionalidade e que é apontada por diferentes autores (VOEGELIN, 2018; LABELLE, 2012). Os sons não respeitam muros que separam comunidades, não respeitam a porta do espaço privado da casa, a não ser que estes dispositivos sejam construídos exatamente com

²⁰ Esse assunto será abordado nos capítulos 3 e 4.

esse intuito, como as janelas e portas acústicas. Os sons não formam bordas ou limites precisos, e perdem sua força apenas com o afastamento dado pela distância física.

Como já escrito em pesquisas anteriores (ROÇA, 2014), não podemos fechar os ouvidos assim como fechar os olhos nos priva da visão. Isso é exemplificado através da conhecida experiência do músico John Cage na câmara anecoica (CAGE apud ROÇA, 2014), uma sala onde os sons exteriores não passam e não reflete ou reverbera os sons de seu interior: ainda que a sala seja perfeitamente isolada acusticamente na medida que a tecnologia permite, ouve-se uma frequência aguda vinda do sistema nervoso, e outra grave vinda da circulação sanguínea. De um ponto de vista antropocêntrico, centrado no ouvinte, os sons se comportam de maneira ubíqua, e não existiriam para nós apenas na perda fisiológica total da audição ou, como Cage (1961) diz, na morte.

Tal característica de multidirecionalidade e porosidade dos sons traz à tona ainda mais ambiguidades sobre questões entre público e privado.

O espaço físico da cidade dispõe de organizações que possibilitam ou inabilitam movimentos ou atividades, sejam organizações da própria estrutura do espaço físico, do direcionamento dado por planos diretores, ou através de legislações que proíbem determinados tipos de atividades. Calçadas, mobiliário urbano, vias de tráfego, ou mesmo a falta dos mesmos influem nas ações da cidade, fornecendo direções. Do mesmo modo, existem diferentes barreiras físicas que formam delimitações entre um espaço privado e espaços urbanos abertos. Muros, portões, cancelas, muitas vezes ditam onde começa uma propriedade privada ou um espaço doméstico. Essas organizações e barreiras físicas também constituem limites ambíguos.

O som não escapa dessa lógica. Devido às características acústicas dos sons, uma grande variabilidade de sons consegue transpor muitas barreiras físicas e delimitações que se impõem entre um “dentro” e “fora”, que por vezes aparecem de forma muito clara à visão. O espaço da residência muitas vezes é entendido como um espaço de intimidade e recolhimento, onde o morador poderia personalizar seu entorno sonoro como preferir. Para que isso aconteça, entretanto, existe dependência de fatores que estão além do alcance do morador ou da estrutura física da residência. Depende das atividades e práticas sonoras de seus vizinhos, da movimentação de uma via próxima, até mesmo de animais que circundam a residência e características financeiras e econômicas ligadas à localidade pois, geralmente, residências próximas a vias de tráfego de veículo intensas, rodovias, ferrovias, aeroportos, costumam ter um valor preterido.

Ao mesmo tempo, o uso de tecnologias do som desde seu advento subverte determinados valores do que se deve fazer junto com outros ou individualmente (BIJSTERVELD, 2008). Por exemplo, antes do advento de tecnologias do som ouvir música era uma atividade coletiva, e a partir da existência de aparelhos como o fonógrafo tornou possível a atividade de ouvir uma música sozinho (Idem, 2008). Ou mesmo o uso de fones de ouvido, que pode ser entendido como uma personalização da escuta ou traçar até mesmo um paralelo entre essa reconstrução do espaço acústico enquanto um tipo de espaço burguês de escuta onde o ouvinte pode *possuir*, ter propriedade, de seu próprio espaço acústico (STERNE, 2003, p.160). Dessa maneira, é possível ter uma escuta individualizada, privada, mesmo quando estamos fisicamente em um espaço urbano aberto, ou mesmo apropriar-se de determinado espaço urbano ao inserir uma música em uma caixa de som, agregando aqueles que pertencem a um mesmo grupo.

Seja através de escuta individualizada, dada pelo uso de fones de ouvido, ou de escuta coletiva, na qual todos estão sujeitos ao mesmo entorno sonoro, práticas sonoras e de escuta instauram apropriações de espaços urbanos abertos, fomentam confrontos, ou mesmo transpassam barreiras físicas que demarcam o terreno do coletivo e do privado.

Em um outro aspecto, a escuta também oferece uma instância política, principalmente quando é feita de forma ativa e atenta pelo ouvinte, pois reflexões são desenvolvidas a partir dela.

A valência e mutabilidade do som no espaço e tempo lhe proporcionam as qualidades de uma agência política viva e muitas vezes instável. Isto é evidente na habilidade de canções, gritos ou mesmo o rádio e outras difusões e meios de comunicação em massa em reunir e conectar, criar circunscrições, audiências, assembleias e públicos ao mesmo tempo próximos e distantes. (REVILL, 2015, p.9, tradução nossa)²¹

Inserido nesse espaço e tempo, o som estabelece momentaneamente grupos que possuem esse conjunto de sons em comum, através da simples presença desse grupo ou estabelecido através do uso cotidiano da amplificação e reprodução. Inicialmente apenas estabelecendo um grupo momentâneo, estabelecendo um aspecto em comum entre o grupo, posteriormente podem ser estabelecidas discussões entre o grupo. Por essas razões, a relação entre som e espaço precisa ser entendida como um todo relacional ao invés de serem entendidos separadamente. Revill (2015, tradução nossa) constata que da presença contínua de sons

²¹ Do original em inglês: “The valence and mutability of sound in space and time provide it with the qualities of lively if often unstable political agency. This is evident in the ability of songs, shouts, cries or indeed radio or other mass media broadcasting to gather and connect, creating constituencies, audiences, assemblies and publics spatially and temporally both proximate and at a distance.”

sugere uma heterofonia que pode ser indisciplinada, “proporcionando um terreno de conflito e disputa que é difícil de gerenciar ou resolver”²².

Apesar de estabelecer o político, aberturas ao debate e discussão, o uso do som também ressalta dicotomias sobre os delineamentos entre público e privado, operando através de suas tecnologias e facilitando usos coletivos e individuais em espaços urbanos, como no uso de fones de ouvido ou na esfera privada volátil que se cria quando conversamos ao celular, ou trazendo características de uma discussão política, pública, em um espaço físico privado, assim como a o rádio realiza. Assim, as reconfigurações espaciais e as diferenças entre um “dentro” e um “fora” se embaçam.

3.1.4. CONTEXTO

Os sons que compõem o cotidiano nas cidades - suas falas, burburinhos, relacionados à natureza ou ao universo industrial, de grande intensidade ou não -, incluindo aqueles mediados por tecnologias do som, demonstram a vida que a cidade compreende em seu corpo. O contexto desempenha um papel importante nas relações instauradas entre som e o sensível, formado pelas características físicas, sensoriais, sociais e pelos aspectos políticos, incluindo suas especificidades históricas.

Segundo Jean-Paul Thibaud (2011b), os sons são sensíveis ao contexto, e são capazes de assimilar e incorporar variadas características, podendo esclarecer uma dada situação, seu ritmo, o espaço físico, os movimentos e objetos, bem como condições climáticas. Eles fazem parte e representam uma ‘tonalidade’ do espaço.

Nessa relação mútua, há uma interdependência entre um e outro. O conjunto de sons participa da construção de entendimentos sobre o espaço. Por sua característica temporal, os sons auxiliam também na compreensão das dinâmicas, fluxos, e ritmos inscritos no espaço. Essa é possivelmente a principal contribuição dos sons para o estudo das cidades e para o planejamento de espaços urbanos.

O som é um elemento relacional que atua com o espaço e através dele, como argumenta o artista e pesquisador Brandon LaBelle (2006). De fato, os sons reconfiguram o espaço,

²² Do original em inglês: “The physical complexity of sound suggests that even the most tranquil of sonic spaces can be heterophonic and unruly, providing a ground for conflict and contest which is difficult to either manage or resolve.”

participam de sua apreensão multissensorial, pois são, simultaneamente, constituintes deste espaço e elementos que o compõem. Os sons podem evidenciar ações que muitas vezes aparecem de maneira implícita, ao mesmo tempo em que possibilitam compreensões sobre uma sociedade.

Trata-se de entender que cada som corresponde a uma característica, a uma atividade, que também está permeada por aspectos políticos, considerando o contexto, não apenas daqueles de onde o som participa, mas das práticas de escuta. Como Rick Altman (1992b, p.19, tradução nossa) esclarece,

Produção de som é apenas parte da estória, no entanto, o som, como a árvore proverbial caindo na floresta, deve ser ouvido para assumir sua importância narrativa e social. Ao se oferecer para ser ouvido, todo evento sonoro perde sua autonomia, entregando o poder e o significado a sua própria estrutura aos vários contextos que podem ser ouvidos, às narrativas variadas que ele poderia construir.²³

Partindo da pergunta filosófica da árvore que cai na floresta, que é uma questão que depende da definição do que é som, Altman coloca a importância do ouvinte nessa relação contextual. O contexto do som modifica o próprio evento sonoro, não apenas de onde o som é emitido, mas também de onde ele é recebido. Atribuindo, portanto, a importância ao ouvinte, Altman retira condição do ouvinte passivo, inerte. O ouvinte também atribui seu próprio contexto ao som. Nesse respeito, seria uma transição em 'como é esse som e quais relações ele estabelece' para 'como eu ouço esse som'. Junto a essas considerações, a recepção dos sons se relaciona também com a aceitação do ouvinte, pois ele está inscrito em um contexto que pode considerar que tenha ou não valor social ou cultural.

Tratamos aqui de ter uma atitude mais contributiva para analisar os sons, entendê-los, como agem sobre a apreensão dos espaços, ou mesmo considerar a escuta das pessoas em processos de desenho urbano. Entendendo os sons como uma das chaves através das quais pode-se compreender o urbano, deve-se primeiramente investigar suas causas, perguntar-se o porquê através de uma audição atenta aos acontecimentos sonoros para a reflexão, antes de um julgamento. Deve-se evitar, portanto, a categorização binária entre agradável e desagradável, bom ou mau, separando os sons sem interferência humana no clichê dos sons

²³ Do original em inglês: “Sound production is only part of the story, however, for sound, like the proverbial tree falling in the forest, must be heard in order to take on its narrative and social significance. By offering itself up to be heard, every sound event loses its autonomy, surrendering the power and meaning to its own structure to the various contexts it might be heard, to the varying narratives that it might construct.”

agradáveis e os sons com interferência humana como mecânicos, repetitivos, ruidosos, não desejáveis.

Som de fundo não é de fundo de nenhum modo. O que torna o ruído e o som significativos, em primeiro lugar, é precisamente o contexto sonoro e cultural contra o qual ou junto ao qual ele emerge contra ou ao lado. [...] Estudar som significa abordar o som de fundo não como algo a ser ignorado ou silenciado, mas como um componente crítico do fenômeno acústico, e fazer distinções informadas sobre o som é um processo social no qual o contexto tem um papel crucial²⁴. (KELMAN, 2010, p. 230, tradução nossa.)

De fato, os sons de fundo são indissociáveis do contexto do qual eles emergem, devendo ser entendidos como componentes críticos que fazem parte de nossa apreensão do mundo. Entendemos que, apesar da dificuldade de sua categorização, os sons são recebidos e produzidos juntos a processos sociais (STERNE, 2003; KELMAN, 2010) e, além disso, também estão inscritos em um contexto social, com suas especificidades culturais. Dessa forma, reafirmamos que o contexto é formado pelas características do espaço físico, de sua dimensão social e sensorial, que, por sua vez, não são independentes de sua história, conflitos políticos e disputas pela terra urbana.

3.2. UMA VIVÊNCIA SONORA

O espaço é apreendido de uma forma multissensorial, onde organização visual, luminosidade, cheiros, temperatura, os sons que compõem um bairro influenciam o uso que se faz dos espaços abertos urbanos, formando um todo interdependente no qual os sons são parte de sua composição. Esse aspecto multissensorial é considerado, em diferentes níveis de preocupação, ao planejar usos, demarcar limites, gerar locais de convívio, direcionar alguns tipos de atividades e coibir outros, e se dá na diversificação de usos através da imprevisibilidade que reveste as ações da população.

A apreensão dos espaços é influenciada pelo som: seja através dos fenômenos físicos sonoros em que os espaços físicos conformam características ao som, na quantidade e qualidade de atividades que determinado espaço físico comporta, ou o valor social ou cultural que é

²⁴ Do original em inglês: "Background noise is not background at all. What makes noise and sound meaningful in the first place is precisely the sonic and cultural context against or alongside of which it emerges. [...] To study sound means to attend to background noise not as something to be tuned out or silenced, but as a critical component of acoustic phenomena, and making informed distinctions about sound is a social process in which context plays a crucial role."

adicionado à experiência. Por exemplo, se esperamos um ônibus no canteiro central de uma avenida, cercados por corredores de ônibus, essa alta intensidade sonora influi em nossa apreensão do espaço ao mesmo tempo em que fazemos parte de uma sociedade que reproduz essas características sonoras. E para participar dessa sociedade, inevitavelmente temos de ouvi-la de alguma forma. A vivência e apreensão desse espaço do corredor de ônibus pode se dar de forma diferente se ouvimos a música preferida no fone de ouvido, pois há o fator da escolha do que se escuta e o valor cultural da atividade de escuta em oposição ao som dos ônibus. Nesse exemplos, o som influencia nossa maneira de apreender o espaço, reflete modos de vida e dificulta ou facilita nosso bem-estar.

Não podemos esquecer desse círculo em movimento, de que ao mesmo tempo que os sons são produzidos pelas pessoas, refletindo também a sociedade e seus objetos técnicos, ele também influi na apreensão do espaço: não é somente um ato passivo onde nós somos receptores de um todo sonoro que nos é dado, mas também somos ativos através da produção de sons, seja quando somos nós mesmos as fontes sonoras ou quando nos inscrevemos em uma fonte sonora coletiva de cuja composição somos parte. Ao tratar do som além de uma recepção dada pela audição, considerando sua dimensão política, entendemos que ele também participa do campo do sensível.

Sons e ruídos não são apenas coisas as quais estamos submetidos. É comumente pensado que os fenômenos sonoros existem apenas como componente de um meio, que eles são puramente dados. Mas há também uma atividade sonora, ou seja, de um lado o habitante é, ele próprio, produtor de sons e barulhos, por outro lado, ele realmente ‘põe em ação’ suas percepções sonoras, ou seja, ele lhes confere um certo sentido, seleciona uma certa qualidade que caracteriza, singularmente, no momento vivenciado, tal espaço e tal relação ao componente social.²⁵ (AUGOYARD, 1978, p. 13, tradução nossa)

Inspirando-nos em Jean-François Augoyard (1978), podemos falar em uma ‘vivência sonora’²⁶. Para o pesquisador francês, não se trata de reduzir as práticas de habitar às suas formas de manifestação sonora, mas de entender a vida cotidiana urbana a partir da consideração dos

²⁵Do original em francês : «Sons et bruits ne sont pas que des choses subies. On pense couramment que les phénomènes sonores n'existent que sous la forme de composantes d'un milieu, qu'ils sont un pur donné. Mais il y a aussi une activité sonore, c'est-à-dire que l'habitant est lui-même producteur de sons et de bruits d'une part, et, que d'autre part, il "agit" véritablement ses perceptions sonores, c'est-à-dire qu'il leur donne un certain sens, qu'il sélectionne une certaine qualité qui caractérise singulièrement, dans le moment vécu, tel espace et tel rapport à la composante sociale. »

²⁶ Tradução nossa do original em francês “*Vécu sonore*”.

sons, que por vezes são negligenciados. Assim, compreende-se que as qualidades sonoras de um espaço são inseparáveis de maneiras de ser e de fazer de seus habitantes. Dessa maneira, qualidades sonoras e vida cotidiana urbana estão profundamente interligadas.

Tal ideia de *vivência* sonora carrega em si tanto uma ideia de cotidiano, um vínculo da característica mundana do som junto a uma experiência, tanto de uma participação conjunta ou de uma partilha daquilo que é vivenciada. Os sons são presentes o tempo todo, e sua escuta acaba tornando-se um “preço da participação” da vida urbana, ou seja, para participar de diferentes tipos de atividades, para formar e participar de relações sociais, nós temos que submeter nossa escuta ao entorno sonoro que as compõem, bem como nos expor a diferentes níveis de intensidade sonora, seja por obrigação ou por escolha, conforme comentaremos no segundo capítulo. O som compõe um espaço social e dá características do espaço físico, que permeia a constituição de uma vivência em comum no cotidiano e, para participar disso, temos como condição a escuta desses sons, seja de forma desinteressada ou atenta. Ao refletir sobre os sons como formadores e condicionantes desse espaço em comum, os sons fazem parte do processo de encontrar diversidades e diferenças no espaço. Trata-se da eventualidade da política do espaço, do conhecimento da cidade realizado através do envolvimento, bem como o envolvimento das relações mais conflitivas e desiguais que, por sua vez, produzem o espaço público.

Segundo Augoyard (1978, p. 12), há uma força de coesão social que se relaciona fortemente a “uma maneira comum de perceber os sons, e de produzir um certo clima sonoro²⁷”. Trata-se de procura expressar qualidades de sons que são próprias de determinados locais, principalmente marcadas por frequências, ciclos e ritmos que, usualmente, não são muito percebidos no cotidiano, caracterizando uma situação vivida coletivamente. A partir dessas e outras asserções, nos anos posteriores até o momento dessa tese, Jean-François Augoyard e outros pesquisadores do CRESSON e da Unidade Mista de Pesquisa “*Ambiances Architectures Urbainités*” têm desenvolvido o conceito de *ambiance*, que se relaciona de algum modo a essa vivência do espaço.

O conceito de *ambiance* assume uma postura que converge variadas disciplinas para o seu estudo, que confere atenção à interdependência existente entre o espaço físico, aspectos sociais e sensoriais, envolvendo a natureza da vivência e a complexidade das situações

²⁷Do original em francês : « La force de cohésion d'un aggrégat social doit beaucoup à une manière commune de percevoir les sons, et aussi de produire un certain climat sonore. »

urbanas (THUBAUD, 2011b). *Ambiance* pode ser definida como "um espaço-tempo qualificado a partir de uma perspectiva sensorial", envolvendo uma "abordagem sócio-estética que permite ao pesquisador compreender atmosferas urbanas cotidianas, qualificado a partir de uma perspectiva sensorial"²⁸, unindo os domínios sensorial, espacial e social (THIBAUD, 2011b, tradução nossa). A ambiência, sempre em desenvolvimento, tem efeitos e consequências sobre quem as entende, e é constitutiva de toda situação (THIBAUD, 2018).

Ao observar os espaços a que referimos nessa tese, a abordagem através do conceito de *ambiance* nos permite aproximar a questão sensorial sem nos esquecermos do aspecto político, unindo esses domínios para aproximar-se do estamos chamando de sensível. *Ambiance* é termo em francês difícil de ser traduzido, podendo, por vezes ser traduzido para o inglês como *atmosphere*, principalmente pela aproximação do termo *atmosphäre* em alemão (THIBAUD, 2012). Esses termos se relacionam a um caráter, um modo do espaço, *Stimmung* (traduzido literalmente como humor). A palavra vem do latim *ambire*, que se refere a algo que nos circunda. Podemos traduzir para o português como *ambiência*, como pode-se notar em textos das pesquisadoras Cintia Okamura (Cetesb) e Cristiane Rose Duarte (UFRJ), ambas pesquisadoras colaboradoras do CRESSON, e que utilizaremos nessa tese.

Jean-Paul Thibaud (2011b) reúne e pontua as principais características de uma ambiência: como a qualidade de uma situação, como uma estimulação motora (*motor stimulation*), e seus condicionantes sensoriais (*sensory background*). Enquanto qualidade de uma situação, a ambiência só pode ser apreendida em seu próprio local pois coloca-nos em contato com uma dada situação e, conseqüentemente, deve ser investigada em campo. Essas qualidades nos são apresentadas de forma unificada e como um processo dinâmico. A ambiência chega a nós como um todo unificado, e assim, "devemos reconhecer a heterogeneidade de todas as condições que formam esse todo e também tomar conta dos fatores integrados nas situações cotidianas"²⁹ (Ibid, p. 205, tradução nossa). Caracterizando a ambiência como algo dinâmico, sempre em desenvolvimento, Thibaud (Ibid) também aponta a importante questão da

²⁸ Do original em inglês: "ambiance cannot simply be assimilated to such concepts as the environment, landscape, or physical comfort, close as it may be to them. Rather, it involves a socio-aesthetic approach that attunes the researcher to everyday urban atmospheres. In a nutshell, an ambiance can be provisionally defined as a space-time qualified from a sensory perspective. It emerges as an alternative way to bridge the sensate, spatial, and social domains."

²⁹ Do original em inglês: "Not only do we need to recognize the heterogeneity of the conditions affecting perception, we must also ask how the various factors are integrated into everyday situations."

temporalidade: um bairro, uma rua, não possuem as mesmas condições em todos os horários do dia e da noite. Isso faz com que o conceito de ambiência se relacione com algo em permanente desenvolvimento, feita também pelo agenciamento de diferentes atores, compreendendo os domínios social, físico e sensorial.

Ao entender a ambiência como estimulação, argumenta-se que ela é percebida e que também quem a percebe é um ator: sempre há engajamento em uma situação, em maior ou menor nível, por estarmos imersos nessa situação, e sempre é solicitada uma parte da atenção ou ação, também em diferentes níveis. Desse modo, é importante discutir que a ambiência não está apenas no domínio da recepção, e que a capacidade de agir e a forma como a ambiência afeta variados tipos de ação, tanto em sua natureza quanto em sua postura de agir. Isso se dá através dos gestos, do corpo, da forma pela qual respondemos às mais diversas situações.

A ambiência, formada através de condicionantes sensórios, define e especifica condições sob as quais os fenômenos emergem (Ibid.). Sentir uma ambiência se dá de maneira relacional, e não fragmentada. Essa característica reforça a condição de que uma ambiência é indivisível, pois é definida a partir de uma multissensorialidade.

As ambiências, ao mesmo tempo em que nos influenciam, muitas vezes discretamente, nós a transformamos em retorno (THIBAUD, 2018), elas são as qualificações de uma situação, afetam e influenciam nosso sentir no espaço-tempo onde nos encontramos, ao mesmo tempo em que somos parte dela. Thibaud (2018) sugere que podemos nos aproximar ao termo de ambiência a partir de suas potências de nos afetar (do original em francês *imprégnation*), entendendo-a como um meio, em um caráter de imersão; capacidade de afetar e dar *tons* à situação, caracterizando como um *Stimmung*, um afeto; e também em relação a um compartilhamento, nos quais o gesto e a memória de espaços, pessoas e grupos sociais contribuem para reconduzir as ambiências.

Thibaud (2011b) expõe que as ambiências são indivisíveis, também porque a estética da vida cotidiana implica em uma multissensorialidade na qual é difícil separar as apreensões. Ainda assim, o som é particularmente um meio eficiente para estudar as ambiências, de acordo com três argumentos principais. O primeiro explica que as características do som auxiliam no papel da ressonância e na questão de se situar em uma ambiência. Outro argumento refere-se que o registro sonoro auxilia uma forma de etnografia do mundo urbano, pois o tempo é um elemento constitutivo do som e, por consequência, o som permite-nos perceber ritmos internos, gestos cotidianos e formas de vida social e marca o caráter urbano de uma

ambiência. E, em terceiro lugar, o som é sensível ao contexto, e, portanto, tem mais possibilidades de assimilar e incorporar um contexto, é possível ouvir e ter pistas de como um espaço físico é, se é movimentado, que tipo de atividades se dão, como estão as condições climáticas.

Esses apontamentos de Thibaud (Ibid.) colaboram com a ideia da potencialidade do som para o estudo de espaços urbanos, em diferentes escalas, por ser um tipo de registro que incorpora e assimila tanto características sociais quanto do espaço físico, respeitando também movimentos e dinâmicas inscritos no espaço. Por outro lado, o registro sonoro nos permite realizar medidas tanto quantitativas (intensidade sonora, número de fontes sonoras ou ocorrência de determinadas situações), quanto qualitativas (as características do espaço físico e da dimensão social que se dá no local). Para ambos os casos, ao investigar essas situações procurando entender dimensões sociais e políticas de uma dada localidade, o som também nos permite elaborar um pensamento relacional sobre essas instâncias, na qual ele é causado por movimentos e dinâmicas mas também corrobora para a apreensão do espaço e para a obtenção de uma coesão social para a sua leitura.

4. PONTOS DE ESCUTA

4.1. A OPOSIÇÃO SONORA E VISUAL NA LITERATURA OCIDENTAL

A literatura ocidental é permeada por uma histórica oposição entre visão e audição, muitas vezes pautada pela ideia de que a audição tem sido 'atrofiada' pela dominância da visão. São argumentos históricos nos quais é reforçado que a visão é considerada objetiva, marca de uma exterioridade, enquanto a audição é subjetiva, íntima, relacionada à interioridade. Em relação aos sentidos, essa oposição coloca a audição como essencialmente imersiva e necessária para um retorno à oralidade. Nós rejeitamos essa consideração dualista nesta tese, tanto pela questão da multissensorialidade, já discutida, e na por essa idealização não favorecer uma análise crítica. Ao contrário, essa dualidade promove um papel místico e etéreo à audição e aos sons, bem como suas práticas artísticas. Além disso, apesar dessa dualidade colocar a audição de uma forma superior à visão, ela ao mesmo tempo subjuga a audição em referência à visão.

A presença da oposição entre visão e audição não é nova, e ainda é frequentemente difundida. Sterne (2003) aponta que esta oposição é derivada de um dogma religioso, vindo da distinção entre espírito e carta no espiritualismo cristão: enquanto o espírito promove a vida e direciona à salvação, a carta seria morta e inerte, direcionando à condenação. Assim, o espírito é frequentemente relacionado com a audição e, conseqüentemente, ouvir leva a alma ao espírito, enquanto ver leva a alma à carta. É disposto um estigma sagrado à audição e um estigma negativo sobre a objetividade da visão, resultando no que Sterne (2003) chama de litania audiovisual (*audiovisual litany*). Nessa litania, ouvir é relativo ao afeto, visão ao intelecto; sons vêm até nós, a visão vai até os objetos; ouvir nos coloca em um evento, ver nos dá perspectiva sobre o evento. Essa oposição entre audição e visão pode sugerir a ideia de que as questões relativas ao som são etéreas, de que não estão em nosso plano do cotidiano, e sim em um plano espiritual, separado e incerto, que se refere a uma interioridade.

Entretanto, o som provém de bases bem mundanas, em uma rede de relações as quais às vezes apresentam pontos que, originalmente, são considerados bem dissociados da questão dos sons. Consideramos, portanto, que o som é repleto de significações e de representações, tendo raízes profundamente ligadas ao nosso mundo, tanto por sua relação mundana, quanto principalmente pela sua relação contextual, que se liga às dimensões sociais, espaciais, sensoriais e também são ligadas ao contexto histórico.

Esse ponto é essencial para nossa investigação. O som não é imune às ações humanas, de seres vivos, de características climáticas e fenômenos físicos, direta ou indiretamente. Em relação aos espaços urbanos, o som está fortemente enraizado em nossas formas de organização, modos de vida, espaço físico. Os sons possuem uma rede de relações que, às vezes, assumimos não ter associações com eles.

Capitalismo, cidades, medicalização do corpo humano, colonialismo, emergência de uma nova classe média, e uma série de outros fenômenos vêm a ser elementos vitais da história do som – e o som vem ser um elemento vital de suas histórias (STERNE, 2003, p. 343, tradução nossa)³⁰.

Através desse trecho, que representa os assuntos abordados em seu livro, Sterne atesta a questão da relação dos sons com outros aspectos presentes na vida humana. Ainda que a

30 Do original inglês: “Capitalism, cities, industries, the medicalization of the human body, colonialism, the emergence of a new middle class, and a host of other phenomena turn out to be vital elements of the history of sound—and sound turns out to be a vital element of their history.”

abordagem sobre o som tenha crescido no mundo, principalmente nas últimas três décadas, ainda existe pouca clareza sobre a rede de relações que têm participação do som em esferas além da acústica e do ruído.

Frequentemente é dito que temos um distanciamento em relação à audição. Ainda que tal afirmação possa parecer verdadeira, dar atenção à audição, ou fazer com que o som contribua para nossas reflexões, indo além do incômodo, não é algo espontâneo, mas intencional e que pode ser aprendido.

Há uma diferença clara entre ouvir e escutar, ainda que muitas vezes ambos verbos são dados por sinônimos no Português Brasileiro. Temos diferenças similares em outras línguas que marcam uma diferenciação entre os dois verbos, geralmente considerando ouvir como um ato primário de recepção, estar imerso em sons, enquanto escutar se coloca a partir de uma intencionalidade, um desejo, há maior atenção e dedicação. Em uma perspectiva ocidental, a diferenciação se dá principalmente na Língua Francesa, com a diferença entre *ouïr*, *entendre* e *écouter*, usados em diferentes ocasiões, assim como na Língua Inglesa, as diferenças entre *hear* e *listen*.

Claramente essas diferenças do sentido dos verbos não são exclusivas da audição, podendo ser encontradas também nos verbos ver, enxergar, observar. Contudo, em relação ao som e indo além do significado dessas palavras, existe uma ampla bibliografia que discute de maneira diversa sobre os modos de escuta, sobre as formas como a audição atua (NORMAN, 1996; CHION, 1994; SCHAEFFER, 1988; BARTHES, 1985).

O que queremos sublinhar é que escutar, no sentido de ouvir atentamente, de procurar entender como o som age e influencia nossa apreensão do espaço, para além do incômodo, é algo que é aprendido. Como argumentado anteriormente, para escutar há dedicação. Sterne (2003, p. 19) aponta esse fator como o maior erro da litania audiovisual, de ignorar o fato do aprendizado e da dedicação implícitos no ato de escutar.

4.2. FACES DO SOM

O som intenso e ritmado do corredor urbano de ônibus, o vai-e-vem de falas das pessoas andando na calçada, uma caixa de som anunciando promoções de uma loja com música de fundo, o canto padronizado, melódico e agudo de um pássaro, o vendedor de rua entoando a

voz para se destacar, os silêncios repentinos que nos fazem procurar com o olhar o que não acontece. É possível ouvir muitas fontes sonoras no espaço urbano, muitas delas intensas, além da disposição de diferentes formas de escutar através de tecnologias do som. Ao mesmo tempo, são produzidas diferentes tecnologias paliativas e leis de proibição em relação ao som do espaço urbano.

Frente a isso, ao tratar de sons sugerimos que suas abordagens variam de acordo com a finalidade do observador (o pesquisador, o ouvinte) e não são excludentes. O som pode ser entendido como fenômeno físico, um meio para a prática comunicativa, ruído ou um produto para consumo, entre outros.

Enquanto fenômeno físico, o som pode ser descrito como ondas mecânicas audíveis, geradas por variação de pressão, que se propagam em um meio e que são audíveis pelo ouvido humano. Esse processo admite várias ressalvas pois pode ser complexizado quando relatado por um especialista – inclusive, de maneiras distintas, dando mais ou menos atenção a certos aspectos.

Por outro lado, o som também pode ser abordado enquanto um meio da prática comunicativa, componente de um processo comunicacional. Trata-se de um elemento através do qual nos comunicamos e recebemos informações. Por exemplo, a situação de onde obtemos essas informações conta no valor final da mensagem (TRUAX, 2001), pois o contexto do ouvinte também atribui significados. Por exemplo, um som de sirene confere um estado de alerta em um prédio, mas esse mesmo som disporia outro sentido se estivesse inserido em uma música; ou mesmo uma música pode ser composta de sons de uma dada localidade, como em muitas composições eletroacústicas de *soundscape composition*³¹ (composição de paisagem sonora, em tradução livre). Em sua perspectiva sobre *sonic journalism* (jornalismo sonoro, em tradução livre), Peter Cusack (2013) argumenta que todos os sons dão informações sobre espaços e eventos de forma diferente e complementar às falas e imagens visuais. Ou seja, os sons produzem informações sobre eventos e sobre o espaço físico onde eles ocorrem, e também têm valor comunicativo.

³¹ *Soundscape composition* refere-se a uma forma de música eletroacústica que se caracteriza pela gravação de sons ambientais (*environmental sounds*), onde o compositor explora o local de gravação dos sons e compõe um arranjo de sons que procura tecer relações com as memórias de seus ouvintes. Para ouvir, recomendamos o trabalho de Hildegard Westercamp, uma das pioneiras desse tipo de composição. Mais informações podem ser encontradas no periódico ORGANISED SOUND. Cambridge University Press, April 2002, n. 1. ISSN 1469-8153 versão online. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/journals/organised-sound/issue/AF360E9A11E2BF798F5CD4F3041E0C12>. Acesso em 08 abr. 2019.

Ainda em relação às abordagens, o som pode ser tratado como algo indesejado, um incômodo que deve ser eliminado, pois supostamente não possui função dentro de um contexto, provê informações redundantes ou consideradas inúteis para o receptor ou que atrapalha sua intenção de escuta ou comunicação. Pode ser entendido também como não pertencente a determinado conjunto de regras pré-estabelecidas, tácitas ou explícitas.

É possível verificar também o som enquanto produto, que serve principalmente à indústria fonográfica. O som é empacotado em um formato, vendido e comercializado (ATTALI, 1985; PINCH, BIJSTERVELD, 2011). É uma abordagem possibilitada pela amplificação, gravação e reprodução de sons, que fortalece a relação comercial com o som, transformando-os em produtos a serem comercializados, principalmente no caso da música. Não podemos esquecer que as práticas fonográficas comerciais são técnicas que influenciam e envolvem nossa forma de escutar através das práticas culturais de escuta, assim como Jonathan Sterne (2003, 2011) constata.

O som enquanto mercadoria ou veículo de propaganda também pode ser encontrado em práticas sonoras como o *muzak*³², chamado também de música funcional. Como o termo funcional indica, trata-se da utilização da música fácil de ouvir para acobertar para alcançar objetivos como restringir o uso de determinados locais, por vezes espaços privados como lojas, com o fim de atingir um perfil específico de consumidor, ou até mesmo como forma nada ética de estimulação de trabalhadores. Da feira, com o vendedor cantando suas ofertas, que por sua vez é uma prática histórica que pode ser percebida de maneira mundial com suas particularidades³³, até a caixa de som da loja que anuncia seus produtos, impõe a sua música na calçada, ou o café que oferece um local silencioso com música baixa e calma de fundo, são práticas sonoras cotidianas que utilizam o som enquanto veiculador de mercadorias. Tais práticas aproveitam-se do fato de que eles necessitam da aceitação do ouvinte, podendo direcionar sua mercadoria ao perfil de consumidor desejado. Vende-se um produto, mas também, no caso do *muzak* e de estabelecimentos comerciais principalmente relacionados ao

³² A palavra muzak é proveniente da empresa homônima dos Estados Unidos, que oferecia o serviço de música de fundo para diversos tipos de estabelecimentos. No Brasil, o termo é conhecido coloquialmente como “Música de elevador”.

³³ Na literatura internacional essa prática sonora comercial é frequentemente chamada de *street cries*, literalmente traduzidos como gritos de rua.

setor de alimentação, como restaurantes e cafés, vende-se também um conforto ao ouvinte, uma separação “dele” dos “outros”, os que não têm o perfil atraído pela música.

O conteúdo do som refere-se ao som *per se*, aos atributos do fenômeno sonoro entendido como uma unidade. Aqui, o conteúdo aproxima-se da noção de objeto sonoro de Schaeffer (1988), contudo, defende-se que a percepção desse conteúdo depende do contexto mesmo quando se procura uma escuta voltada somente a esses atributos, sem relacioná-lo à fonte sonora ou características culturais. Devido à importância entre som e contexto, que pode vir do ouvinte, de suas próprias referências, ou mesmo do contexto espacial - considerando a interdependência entre sistemas de objetos e de ações (SANTOS, 2013a [1994], 2014 [1988]). Assim, esses limites não são estáticos em todas ocasiões, devido à característica relacional dos sons. Trata de uma categoria mais mutável por existirem linhas de definição instáveis entre esses conteúdos, que podem ainda ser mais problematizados quando considerados em conjunto.

A organização pode ser dada de forma espontânea ou pré-determinada e intencional, a qual inclui organização de vários sons entre si, de forma temporal, ou mesmo a organização dele dentro de um espaço físico. Dada de forma espontânea, a organização não segue uma notação e não se tem o intuito de uma produção sonora organizada. O tráfego das ruas é altamente dotado de regras, impostas tanto pelas leis de trânsito quanto por semáforos, conduzidas pelos horários de deslocamento e trabalho. Seus sons, porém, são organizados de maneira espontânea, visto que a organização do trânsito almeja a segurança e a fluidez da movimentação. Ao mesmo tempo, a organização intencional e pré-determinada dos sons não precisa exatamente de uma partitura, como na música experimental, ou conter apenas sons tradicionalmente musicais.

As tecnologias do som inscrevem em si uma cadeia de processos, seja através da cadeia de reprodução (captação, gravação, edição, mixagem e reprodução, ou captação, veiculação e reprodução), através da sintetização de sons, que não dispõe de fonte sonora física inicial, ou mesmo processos que transformam outros estímulos em som, como a sonificação (*sonification*) de movimentos ou luzes, por exemplo.

Os usos do som e de suas tecnologias estabelecem relações de poder e influenciam um mundo comum compartilhado, seja através do uso de fones de ouvido, individualizando a escuta e tratando-a em um espaço privado e íntimo, ou da reprodução de músicas para afastar ou unir grupos em uma dada localidade. Dessa maneira, os sons se relacionam com a

apropriação de espaços urbanos abertos, seja em um sentido de se sentir parte de um grupo ou de tomar posse. Essas características terão seu foco de discussão no segundo capítulo.

5. OLHARES CRUZADOS

Como já abordado anteriormente, ao pensar o som em relação à cidade, os estudos da Arquitetura e Urbanismo e áreas correlatas, como planejamento urbano e regional, muitas vezes consideram o som um problema a ser solucionado. Ainda que esse campo seja de grande importância, a revisão crítica de Edda Bild, Matt Coler, Karin Pfeffer e Luca Bertolini (2016), em *Journal of Planning Literature*, sugere que

Tradicionalmente, os pesquisadores tendem a focar em conceitualizações estreitas sobre entornos auditivos de usuários, ignorando amplamente sua multiplicidade de significados. [...] Som se tornou sinônimo de incômodo público, pelo menos no planejamento e na prática de projeto urbano, e em formulação de políticas.³⁴ (BILD, COLER, *et al.*, 2016, tradução nossa)

A aproximação do som enquanto um incômodo é realizada por legislações, planos diretores e zoneamentos, que procuram regular o espaço e o tempo de atividades e práticas, procurando estabelecer limites e regras de convivência. Além disso, em diferentes pesquisas da Arquitetura e Urbanismo o som é visto através do prisma da acústica e da tecnologia. Isso também pode se dar pela presença limitada que o som possui nesta área, desde a grade curricular dos cursos de graduação, sendo que muitas vezes o maior destaque acaba se limitando à disciplina de Conforto Acústico, que costuma abordar a acústica e o estudo de materiais. Deste modo, comumente as disciplinas de projeto de edificações e desenho urbano também privilegiam a abordagem proposta pelo Conforto Acústico. Esse tipo de perspectiva acaba também se refletindo no contexto acadêmico, pelo menos no Brasil, contudo ainda há diversidade de estudos da Arquitetura e Urbanismo. Por outro lado, as disciplinas relacionadas à Expressão e Representação podem atender essa perspectiva que propomos na tese, porém isso depende das proposições dos docentes. Relações entre cidade e sentidos de forma em geral podem ser encontradas em periódicos relacionados às áreas de Geografia, Antropologia,

³⁴ Do original em inglês: “Traditionally, researchers tend to focus on narrow conceptualizations of users’ auditory environments, largely ignoring their multiplicity of meanings. [...] Sound has become synonymous with public nuisance, at least in mainstream planning and design practice, and in policy formulation.”

Etnografia, Sociologia, Comunicação e Estudos Culturais, nos quais é possível verificar crescente abordagem em relação aos usos dos sons e de suas formas de mediação.

5.1. INCÔMODOS [COLETIVOS?]

Segundo Karin Bijsterveld (2008), há registros em toda a história de reclamações sobre ruídos. Contudo, segundo a autora, no fim do século XIX no Oeste Europeu e nos Estados Unidos da América essas reclamações são direcionadas principalmente a tecnologias industriais, tais como veículos, trens, fábricas, bondes, fonógrafos e gramofones.

A historiadora Emily Thompson (2011) ao investigar a relação entre a acústica arquitetural e a cultura da escuta, entre os anos 1900 e 1933 nos Estados Unidos da América, aponta que, já no início do século XX, principalmente a partir dos anos 1920, os físicos acústicos começam a utilizar instrumentos, como microfone e caixas de som para realizar melhores medições, e esses mesmos instrumentos estimularam outras formas de se pensar o som, além de também influenciar o diagnóstico e medicalização da surdez (MILLS, 2015). O desenvolvimento disso implicou em outras práticas de escuta e de medição e, junto a uma indústria de materiais acústicos também em constante evolução, em uma obsessão pelo controle. Tais acontecimentos se desenvolveram durante a chamada revolução científico-tecnológica (SEVCENKO, 1998), na qual a inserção de tecnologias, novas formas de exploração industrial, meios de comunicação, modificavam hábitos cotidianos e práticas de produção e consumo, e também mudavam o conjunto de sons da cidade. Nesse cenário, no início do século XX, a surdez, até então frequentemente relacionada ao silêncio, começa a ser associada ao excesso de som e ao ruído, seja eles provenientes dos rádios e telefones ou das fábricas, campos de batalha, centros urbanos (MILLS, 2015, p.50).

Com o aumento do número de escritórios com muitos trabalhadores em um mesmo espaço, junto à popularização de máquinas de escrever, os materiais acústicos que reduzem a reverberação, mas também contribuem para bloquear a interferência de sons externos aos prédios e construções tornam-se um produto atraente. Tais materiais em escritórios, apartamentos, hospitais, escolas, além das próprias salas de concerto, teatro e cinema, transformam a contenção do som em uma *commodity* privada, disponível para compra (THOMPSON, 2011). No início do século XX, Thompson (2011) explica que, ainda que engenheiros e físicos acústicos tenham se especializado na medição e na contenção, houve

falhas em liderar esse saber em uma solução em relação à ação civil e legislação. Como veremos, isso não deixa de ser ainda um problema atual.

Pascal Amphoux (1993) estabelece categorias tripartites para se pensar as relações entre identidade sonora e cidade. Baseando-nos em seu estudo, vemos três atitudes operacionais que podem ser utilizadas como instrumento de gestão dos sons dos espaços urbanos:

- a. Atitudes de cunho patrimonial ou normativo em uma “atitude defensiva, de se proteger o entorno sonoro das poluições ‘acústicas’”³⁵ (Ibid., tradução nossa), através de práticas de controle e de proteção das qualidades acústicas contra o ruído. Trata-se da normalização, regulamentação e controle, que busca também proteger algumas qualidades acústicas através da normalização de configurações espaciais e temporais através de muros antirruído, moderação da circulação e velocidade de veículos, zoneamentos.
- b. Uma atitude ofensiva de se reforçar o entorno sonoro, que se mostra através de uma política de regulação de interações sociais, que regulam o comportamento sonoro do outro. Trata-se, então, da gestão de conflitos microsociais de um bairro.
- c. Práticas criativas, que tratam de criar e compor os sons do espaço urbano, que comportam duas perspectivas, uma primeira de projetos temporários ou permanentes, de diferentes escalas, e outra que promovem ações de sensibilização ao entorno sonoro, que por sua vez “agem em profundidade sobre os modelos culturais e estéticos de nosso ouvido”³⁶ (Ibid., tradução nossa)

Primeiramente, vemos duas atitudes em direção à contenção de sons, uma primeira que busca determinar configurações espaciais e de movimento, designação de áreas de pedestre, áreas comerciais, industriais e residenciais em uma cidade, obras viárias, leis de trânsito, que age mais sobre o espaço físico da cidade, sua organização, e movimento, contando também com as proteções que os edifícios podem ter. Uma segunda que busca regular a atividade humana, que também aparece através de legislações. As práticas criativas são operações que levam em conta a interdependência entre som e espaço, em um pensamento mais transversal do som, que será abordado em breve nesse capítulo. Também consideramos que práticas

³⁵ Do original em francês : « La première attitude est défensive et consiste à protéger l'environnement sonore des pollutions 'acoustiques' ».

³⁶ Do original em francês : “[...] au lieu d’agir sur la source ou sur les conditions de propagation, agit en profondeur sur les modèles culturels et esthétiques de notre oreille. »

criativas são aquelas que podem se configurar como o que chamamos de intervenções e outras práticas artísticas sonoras que se dão no espaço físico urbano, que muitas vezes visam sensibilizar as pessoas às questões sonoras. Com base nesse estudo (AMPHOUX, 1993), podemos elencar em três formas de tratamento ao som urbano, uma de coibição, que procura diminuir a intensidade através de materiais e de organização territorial; outra que procura legislar sobre interações sociais, estabelecendo quais atitudes e comportamentos são ou não permitidos; uma terceira, em um modelo de cunho mais artístico, cultural e pedagógico.

Hoje, no contexto brasileiro, a questão do coibição e controle dos sons urbanos ultrapassa a preocupação acadêmica e está presente em planos diretores de cidades, legislações, zoneamentos, controles de tráfego, além de normas como a ABNT NBR 13910, que determina níveis de potência sonora em aparelhos domésticos, ou a NBR 105151 de “Avaliação do ruído em áreas habitadas visando o conforto da comunidade”, ou o Selo Ruído, feito também nos anos 1990, colaboração entre o IBAMA³⁷ e o INMETRO³⁸ no âmbito do Programa Silêncio³⁹.

No Brasil, as leis que regulam o ruído ambiental e preveem punição aos seus contraventores estão tanto no nível federal e estadual, presente também em diferentes municipalidades. Leonardo Cardoso (2016) aponta três leis de âmbito federal. A Lei de Contravenções Penais (Decreto-Lei no. 3688, de 3 de outubro de 1941⁴⁰), estabelece no Artigo 42, do capítulo IV “das contravenções referentes à paz pública”, pena de prisão simples ou multa a quem perturbar o trabalho ou sossego alheios, listando:

I – com gritaria ou algazarra; II – exercendo profissão incômoda ou ruidosa, em desacordo com as prescrições legais; III – abusando de instrumentos sonoros ou sinais acústicos; IV – provocando ou não procurando impedir barulho produzido por animal de que tem a guarda. (BRASIL, 1941 [1985])

No Código Civil Brasileiro, de 2002⁴¹, no capítulo V sobre os direitos de vizinhança, os artigos da primeira seção cuidam do uso anormal da propriedade. Não dá providências exatamente em relação à poluição sonora, mas estipula que “o proprietário ou o possuidor de um prédio tem o direito de fazer cessar as interferências prejudiciais à segurança, ao sossego e à saúde dos que o habitam, provocadas pela utilização de propriedade vizinha”. Por fim, a Lei de Crime

³⁷ Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis.

³⁸ Instituto Nacional de Metrologia, Qualidade e Tecnologia.

³⁹ Programa Nacional de Educação e Controle da Poluição Sonora, coordenado pelo IBAMA.

⁴⁰ Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del3688.htm. Acesso em 09 abr. 2019.

⁴¹ Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/2002/L10406.htm. Acesso em 09 abr. 2019.

Ambiental (Lei no. 9605 de 12 de fevereiro de 1998) estipula pena no artigo 54 a quem “Causar poluição de qualquer natureza em níveis tais que resultem ou possam resultar em danos à saúde humana, ou que provoquem a mortandade de animais ou a destruição significativa da flora” (BRASIL, 1998). Ainda que a Lei de Crime Ambiental se refira sobre uma ação com maior gravidade que as anteriores, ela não se refere exatamente à poluição sonora. Ainda que as leis federais se refiram mais à “perturbação” ou mesmo de poluição que cause danos à saúde humana, mortandade e destruição, tais leis são aplicadas em casos de poluição sonora.

Em casos menos graves do que esses apontados pela Lei de Crime Ambiental, vemos que a necessidade do estabelecimento dessas leis vem da existência de um conflito, que ainda não se resolve mesmo com a prescrição dessas regras básicas de convivência, que acabam atribuindo ainda mais complexidade a esses conflitos. Tratam-se de lutas de poder e de controle, onde muitas dessas questões conflituosas também são consequências do desenho urbano ou da qualidade dos materiais das edificações, mas que também advém tanto de dimensões sociais e de questões culturais quanto de um jogo de forças e interesses de diferentes tipos de atores, como parlamentares, religiosos, empresas e outros tipos de instituições e representações.

Focando no âmbito do município de São Paulo e no Estado de São Paulo, existem legislações que consideram a portabilidade de tecnologias do som, algumas estabelecendo restrições em atividades bem específicas. Surgido na segunda metade da década de 1950, o rádio transistor (rádio de pilha) tem a portabilidade como sua maior característica inovadora em seu tempo. Provavelmente sua popularização se deu na década de 1960, em São Paulo, pois em 1965 a lei municipal nº6681 entra em vigência, e “proíbe o uso de aparelhos sonoros ou musicais no interior de veículos de transporte coletivo, inclusive de auto-lotações, e dá outras providências”⁴², que já no primeiro artigo delimita “salvo mediante auditivo pessoal para os aparelhos de rádio”. Ou seja, pode-se ouvir rádio desde que com fones de ouvido. No caso da infração, primeiro o portador do rádio seria convidado a deixar o veículo e, caso não cumprisse, haveria intervenção policial. O som mediado deveria então permanecer em uma esfera privada, individual, e não pública. Em 1984, numa releitura da mesma lei (Projeto de Lei nº 57 de 29 de março de 1984), há a proibição de equipar os veículos de transporte público

⁴² Disponível em <http://www2.camara.sp.gov.br/projetos/1984/00/00/0C/SJ/00000CSJV.PDF>. Acesso em 31 mar. 2017.

com aparelhos sonoros ou musicais⁴³. Hoje a mesma lei do município de São Paulo se modernizou na Lei Ordinária 15.937 de 2013, principalmente devido à multifuncionalidade dos celulares que permite a reprodução de sons e músicas mesmo sem fones de ouvido. Leis com o mesmo teor têm sido replicadas em cidades de todo o país, algumas até mesmo implicando a aplicação de multa ao portador do aparelho.

Em âmbito estadual, o Estado de São Paulo possui a Lei nº 16049⁴⁴ de 2015, que “dispõe sobre a emissão de ruídos sonoros provenientes de aparelhos de som portáteis ou instalados em veículos automotores estacionados [em vias e locais públicos, como ruas, praças, vielas, dentre outros] e dá providências correlatas”. A lei possui nova regulamentação em vigor desde fevereiro de 2017⁴⁵ que confere poder aos policiais militares de impedir o som alto em veículos estacionados. A Polícia Militar pode realizar a fiscalização, competindo a ela, de acordo com o Artigo 1º do decreto 62472/2017, “elaborar, disponibilizar, controlar, processar e remeter os autos de infração e as notificações de multa; e julgar eventuais recursos interpostos pelos infratores”.

Em relação à regulação para redução de poluição sonora, que inevitavelmente acaba decorrendo sobre atividades sociais, podemos também citar o Programa de Silêncio Urbano (PSIU) do Município de São Paulo, em vigor sob diferentes formas desde 1994 e que tem se transformado com o passar das gestões. De 2016 até hoje, o PSIU está no âmbito do Plano Diretor Estratégico, Lei 16402 de 22 de março de 2016 (SÃO PAULO, 2016), que disciplina o parcelamento, uso e ocupação do solo do município. De acordo com o *site* da Prefeitura Municipal de São Paulo⁴⁶, o Programa combate a “poluição sonora” e “tem a missão de tornar mais pacífica a convivência entre estabelecimentos e os moradores da vizinhança”, sendo fiscalizadas as atividades em bares, boates, restaurantes, edifícios religiosos. O Programa de Silêncio Urbano também especifica que adota legislações em relação à poluição sonora de âmbito federal, estadual e municipal, valendo a mais restritiva dentre elas.

O PSIU proíbe estabelecimentos que comercializem bebidas alcoólicas com portas, janelas ou quais tipos de vãos que operem entre a 1 hora da manhã até as 5 horas (SÃO PAULO, 2016)

⁴³ Disponível em <http://www2.camara.sp.gov.br/projetos/1984/00/00/0C/SJ/00000CSJV.PDF>. Acesso em 31 mar. 2017.

⁴⁴ Disponível em <http://www.al.sp.gov.br/norma/?id=176701>. Acesso em 31 mar. 2017.

⁴⁵ Disponível em <http://www.al.sp.gov.br/norma/?id=180805>. Acesso em 31 mar. 2017.

⁴⁶ Disponível em <http://capital.sp.gov.br/cidadao/rua-e-bairro/legislacao/lei-do-psi>. Acesso em 05 abr. 2017.

e isso age consideravelmente sobre a vida noturna da cidade. No artigo 146 podemos ver que outras atividades são reguladas, tais como festividades, comemorações, ensaios de carnaval, fanfarra, bandas de rua, as quais podem ser realizadas apenas após autorização do horário e do local pelos órgãos competentes. A Lei do Estado de São Paulo sobre automóveis multa e apreende os aparelhos de som e veículos responsáveis muitas vezes por pancadões e bailes funks, que já fazem parte de uma cultura popular marginalizada. Além do mais, o decreto 62472/2017 do Estado de São Paulo deixa os contraventores à revelia da Polícia Militar, pois os policiais podem tanto aplicar a multa e os autos de infração como “julgar eventuais recursos interpostos pelos infratores”. Nesses casos, o controle social exercido pela Polícia Militar em periferias e bailes funk está apoiado pela legislação.

Podemos ver aqui que a legislação age tanto quanto em uma questão de organização territorial, através dos planos diretores e designação de áreas, como influenciam sobre as atividades e interações dos habitantes das cidades. Nesse panorama, podemos enxergar esforços de regulação e controle de ruído, mas ainda que essas regulações sejam uma tentativa de apaziguar conflitos e de se amenizar a intensidade sonora presente nas cidades, tais medidas não são fechadas em si mesmas. Ao invés de resolverem um conflito que já era dado, na verdade, resultam em maior complexidade de relações, muitas delas acabam também denunciando jogos de poder de governantes e entre partidos, como Leonardo Cardoso (2013, 2016) mostra na relação entre política, governo e legislação sobre poluição sonora no município de São Paulo.

Somados a essas legislações há, ainda, zoneamentos e planos diretores que direcionam os usos dos locais e delimitam a área de atividades noturnas e, conseqüentemente, influenciam também os sons de vizinhanças. Legislações e planos diretores dão direcionamentos ao parcelamento, usos e ocupação do solo, acabam também refletindo de maneira indireta aos sons da cidade, pois indica os usos possíveis e organiza a quantidade e tipos de estabelecimentos, além de às vezes estabelecer diretrizes especificamente em relação aos sons. O Estatuto da Cidade, de 2001, é um marco disso, pois torna obrigatória a realização de um plano diretor nos seguintes casos: cidades acima de vinte mil habitantes; ou integrantes de regiões metropolitanas e aglomerações urbanas; ou quando poder municipal que queira exigir adequado aproveitamento de proprietário de terreno em solo urbano não edificado, subutilizado ou não utilizado; áreas de especial interesse turístico; cidades incluídas no cadastro nacional de Municípios com áreas suscetíveis à ocorrência de deslizamentos de

grande impacto, inundações ou outros processos geológicos e hidrológicos correlatos (BRASIL, 2001). Os planos diretores estabelecem usos possíveis do solo, determinam áreas residenciais, industriais e, em certos casos, delimitam também quais tipos de serviço uma determinada vizinhança pode ter. Vemos, assim, uma grande responsabilidade do planejamento urbano, que muitas vezes é dirigido por interesses de elites políticas, grupos que possuem influência sobre a elaboração de legislações e que formam um discurso dominante, e de grupos representados por políticos na Câmara. O planejamento urbano também transparece nas questões de mobilidade urbana, que também tem fortes implicações sobre os sons da cidade.

As leis e programas legislativos comentados acima estabelecem normas sobre atividades culturais ou de lazer, coibindo determinados tipos de manifestação. Contudo, no âmbito federal, o cumprimento das leis é colocado nas mãos dos cidadãos, que muitas vezes se veem acuados de prestar queixa sobre o próprio vizinho, pois a necessidade de identificação em alguns programas e leis estaduais e municipais também podem desencorajar reclamações. Além disso, é possível enxergar uma distância grande na aplicação dessas leis, especialmente as de âmbito federal, quando se pensa na relação entre pessoas físicas e jurídicas.

Programas, no caso da cidade de São Paulo, são altamente fiscalizadores e colocam também em pauta o que é ou não ruído para a população, estabelecendo níveis de decibéis restritos para algumas atividades. O conflito se dá desde a fase de elaboração das leis, que são estabelecidas por políticos com interesses precisos, como por exemplo a bancada evangélica da Câmara dos Vereadores que historicamente tenta excluir o culto evangélico da legislação do PSIU (CARDOSO, 2013, 2016). Por outro lado, são os bares que lideram a maioria das reclamações (Ibid.). Dentre atividades culturais, hoje a legislação do PSIU exclui

c. manifestações em festividades religiosas, comemorações oficiais, reuniões desportivas, festejos ou ensaios carnavalescos e juninos, passeatas, desfiles, fanfarras, bandas de música, desde que se realizem em horário e local previamente autorizados pelo órgão competente ou nas circunstâncias consagradas pela tradição;

d. sinos de templos, desde que os sons tenham duração não superior a 60 segundos, e apenas para a assinalação das horas e dos ofícios religiosos; e carrilhões, desde que os sons tenham duração não superior a 15 (quinze) minutos, a cada 4 (quatro) horas e somente no período diurno das 7h às 19h. (SÃO PAULO, 2016)

Ainda que haja historicamente o desejo de exclusão da aplicação do PSIU aos cultos religiosos por parte da bancada evangélica, a lei permite manifestações de festividades desde que avisadas e autorizadas pelos órgãos competentes. No trecho “circunstâncias consagradas pela tradição” também abre espaço para desentendimentos, pois o que é uma tradição pode ter um valor subjetivo. Por conseguinte, há um conflito que está principalmente no valor cultural, social e religioso das atividades, e na força desigual de seus atores pois essas atividades deixam de ser possíveis de medir apenas quantitativamente em decibéis. Assim, as variáveis não acústicas configuram importante parte da atividade, aliando o som mais fortemente ao contexto ao qual ele é inserido, porém, ao mesmo tempo, esses sons são tidos como desnecessários e contornáveis por aqueles que se incomodam.

Outros sons possuem uma rede de valores menos complexa e são identificados como ruídos de maneira mais consensual, como por exemplo sons de tráfego aéreo e terrestre. Por um lado, esses sons são tidos muitas vezes como incontornáveis, inevitáveis consequências, pois são sons facilmente quantificáveis que parecem estar além do poder da população em inibi-los, pois tratam de consequências de um planejamento urbano (ou da falta dele), ou porque são originados na atuação de grandes empresas. Ambos fatores não se resolvem quando os habitantes realizam reclamações individuais, mas sim quando formam grupos para enfrentar um problema, muitas vezes requerendo também a participação do poder público municipal ou estadual. Karin Bijsterveld (2008, p.3) analisa o contexto europeu das legislações e identifica um paradoxo de controle, onde

Especialistas e políticos prometiam cada vez mais controlar o ruído medindo e maximizando os níveis de som. No entanto, eles definiram alguns problemas, como o ruído da vizinhança, como difíceis de capturar em termos quantitativos, e deixaram os cidadãos conversarem com seus vizinhos sobre comportamento tranquilo, enquanto envolvem outras questões, como ruído de aeronaves, em fórmulas fora do alcance dos cidadãos.⁴⁷ (Ibid, p.3, tradução nossa)

Esse paradoxo de controle existe na legislação brasileira vigente até determinado ponto. Sem dúvida, como já argumentado, sons que podem ser quantificados estão fora do alcance da maioria da população quando os indivíduos agem sozinhos, sem formação de grupos ou sem

⁴⁷ Do original em inglês: “Experts and politicians increasingly promised to control noise by measuring and maximizing sound levels. Yet they defined some problems, such as neighborly noise, as difficult to capture in quantitative terms, and left it up to citizens to talk their neighbors into tranquil behavior, while wrapping other issues, such as aircraft noise, in formulas beyond citizens’ reach.”

aliança do poder público, necessitando de algum grau de envolvimento com as elites políticas. E isso ainda devemos considerar que, na situação brasileira, dada a reconhecida estratificação social, a população mais pobre tende a não ter espaço para proposição de ações ou participação em processos de decisão. Isso torna causas de alguns grupos mais poderosos ou mais aliados às elites políticas de terem mais visibilidade e reivindicação do que outros, podendo ser mais atendidos.

A legislação, o uso de tecnologias do som e a consideração do conjunto de sons tendo em vista a compreensão de dinâmicas urbanas podem ser uma lente através da qual são percebidos esses conflitos e jogos de poder. Há, de um lado, os incomodados pela produção sonora, sendo que às vezes se incomodam pelo teor da atividade e a presença dela em sua residência através do som. De outro, há as atividades que fazem parte do cotidiano da vida urbana, com valores sociais e culturais subjetivos, que podem ser percebidos como sons que podem ser evitados. A legislação, que deveria ser uma mediadora entre dois pontos, é constituída por elites políticas, por grupos que detém o poder e que muitas vezes representam interesses bem específicos. Entre aqueles que desfrutam da atividade e os que são incomodados por ela, contudo, forma-se um pêndulo entre a proibição e desafio às leis que, ao final, acabam se tornando jogos de poder e disputa por um território através do som.

Enquanto isso, os sons que são mais facilmente quantificáveis, como aviões, helicópteros, construções, ferrovias, tráfego de veículos, sistemas de ventilação mecânica, que se inserem no imperativo funcionalista (LACEY, 2016a) comentado anteriormente, são tidos como incontornáveis ou causados por forças consideradas externas, pois não têm solução a curto prazo, requerem medidas de governo ou, ainda, têm como consequência a reorganização das atividades de empresas o que, conseqüentemente, necessita maior força política para sua mudança e, assim, são vistos de forma mais generalizada.

5.2. PENSAR O SOM, TRANSVERSALMENTE

Além das questões de zoneamento, planejamento e legislação, a disciplina de Arquitetura e Urbanismo nos oferece algumas discussões sobre som de forma transversal, interpretando-o além de uma abordagem acústica. Ainda que essa perspectiva que se preocupa com atributos sensoriais e sociais do som exista há tempos, ela ainda aparece de maneira dispersa na

biografia, muitas vezes focada na questão sensorial do espaço construído, ou tem seu conteúdo focado nas relações entre espaço construído e música.

Existem evidências em construções pré-históricas que apontam para o desenvolvimento de arquitetura que provocam intencionalmente uma experiência de escuta, particularmente em locais de ritos e sagrados para seus fiéis, ainda que não houvesse conhecimento formal para tanto (BLESSER, SALTER, 2009, p.73-78)⁴⁸. Contudo, em uma perspectiva ocidental, foi na Grécia Antiga quando houve maiores estudos sobre o fenômeno sonoro, sua propagação no espaço físico e como o som se comportava de maneiras diferentes. Os anfiteatros da Grécia Antiga são frequentemente evocados para exemplificar a relação do som, música e as formas do espaço físico na Arquitetura. Mais tarde, em relação à arquitetura, há o exemplo dos escritos de Vitruvius sobre o som, estabelecendo o modo proporcional e real: o primeiro relaciona a experiência visual de largura, altura e profundidade com a experiência tonal das notas harmônicas de Pitágoras, e o modo real vem de sugestões advindas de experimentações sobre como o som se comporta em determinadas condições físicas (SHERIDAN, VAN LENGEN, 2003). Sheridan e Van Lengen (2003) também incluem em sua breve historiografia exemplos de como catedrais góticas influenciaram os ritmos de liturgia para que estas tirassem vantagem da reverberação, bem como a escala do prédio sugere a pequenez humana perante a grandiosidade de Deus.

De acordo com Emily Thompson (2011), desde a Idade Antiga até a entrada da Renascença, filósofos e construtores acreditavam que o fenômeno sonoro e a música estavam altamente ligados à Arquitetura, pois razões numéricas que para eles expressavam a ordem do cosmos também expressavam as harmonias da música e os arquitetos baseavam seus desenhos na mesma proporção. Mais tarde, outras teorias e técnicas permitiram cientistas de explorar os fenômenos físicos do som, mas, contudo, a acústica da arquitetura permaneceu em um domínio mais relacionado à arquitetura de teatros, cinemas e salas de concerto, ou na construção de prédios e edifícios com materiais que absorviam ou refletiam os sons, em prol do conforto acústico.

⁴⁸ Os autores citam exemplos de cavernas e outras construções que possuem qualidades acústicas que não são usuais em outras construções da época, e que provavelmente eram utilizadas para rituais de enterro e outras cerimônias de cunho religioso.

O arquiteto Steen Eiler Rasmussen (1998 [1959], p.233) afirma que a acústica de um espaço físico participa da apreensão que se tem deste espaço, assim como a visão. O autor argumenta que a arquitetura influenciou até mesmo a consolidação de linguagens musicais, como por exemplo as catedrais reverberantes e cânticos religiosos, tornando a igreja parte de um corpo que compõe um grande instrumento musical (RASMUSSEN, 1998 [1959], p. 239). Ainda que tal reflexão esteja ligada às noções de acústica, pois remete principalmente aos fenômenos físicos sonoros, ele afirma que a junção entre arquitetura e som influenciam aspectos musicais e sociais. Outra ideia defendida pelo autor é que o arquiteto também pode inserir e considerar atributos que possam ser sentidos e interpretados de diferentes formas em seu projeto, pois os fatores que um espaço físico dispõe ultrapassam as questões visuais.

Rasmussen (1998 [1959]) entende o som como um elemento que “toca” o espaço, considerando tanto os fenômenos físicos que o espaço atribui aos sons e suas consequências à audição e percepção espacial, considerando que é possível ouvir a arquitetura.

Essa linha, por vezes chamada de “Arquitetura Aural” por alguns autores como Blesser e Salter (2009). Blesser e Salter (2009, p. 5) definem que a arquitetura aural se refere às propriedades de um espaço que podem ser experienciadas pela escuta, na qual os atributos aurais são derivados de valores, conceitos, símbolos de uma cultura particular, incluindo também a criação de experiências espaciais em espaços virtuais.

Por sua vez, Michael Southworth (1969), aluno de Kevin Lynch, realizou em Boston uma pesquisa exploratória que pretendia compreender as interações entre visão e escuta no espaço urbano, explorando qual seria a variedade e características dos sons percebidos pelas pessoas e como o som influencia a percepção visual da cidade. Assim, Southworth (1969) colocou vendas nos olhos dos participantes, privando-os da visão, e em um segundo momento ofereceu protetores auriculares, privando-os parcialmente da audição. Ainda que seja uma pesquisa exploratória, com poucos indivíduos, Southworth concluiu que “a experiência visual das cidades é proximamente ligada aos sons que a acompanham⁴⁹” (SOUTHWORTH, 1969, p.65), constatando que os indivíduos que não foram privados da audição percebiam o espaço com maior senso de envolvimento, percepção do fluxo e ritmo de eventos. O campo da Geografia Humana debruça-se também sobre as questões do som enquanto um fenômeno físico através do qual se tem apreensão do espaço, às vezes tratando-o como um evento. Para

⁴⁹ Tradução nossa. “the visual experience of cities is closely related to the sounds that accompany it”.

o geógrafo Douglas Pocock (1989) o som contribui imensamente para a riqueza do cotidiano, e todo som possui relação estreita com o contexto no qual ele é emitido.

Ainda mais, uma vez que os sons exibem uma miríade de ritmos temporais, então o ambiente sônico modifica a cada hora, a cada dia (e de noite) e por estação. A combinação resultante de sons para qualquer área contribui para a distinção dessa área, as qualidades evocativas e simbólicas que lhe conferem um valor especial e memorável.⁵⁰ (POCOCK, 1989, p. 197)

Pocock identifica a ligação estreita do som com a temporalidade, entendendo ciclos e ritmos que se dão em intervalos de maior ou menor tempo, e que os sons colaboram para a distinção de uma localidade, contribuindo para as suas características. De acordo com essa asserção, poderíamos prosseguir dizendo que mesmo espaço físico não é apreendido da mesma maneira com sons diferentes. Assim, há a consideração do som enquanto elemento composicional do espaço.

Dadas as diferenças pertinentes, é de se perceber uma aproximação com a ritmanálise de Henri Lefebvre (2004 [1992]), estudo conceitual em texto publicado após sua morte. Para Lefebvre, “sempre que há interação entre lugar, tempo e dispersão de energia, há **ritmo**”⁵¹ (grifo do autor, LEFEBVRE, 2004 [1992], p.15). Ao invés de pensar tempo e espaço de formas diferentes, Lefebvre sugere pensá-los juntos, observando cotidiano.

Ele [o ritmanalista] terá atenção, mas não apenas às palavras ou pedaços de informação, as confissões e confidências de um parceiro ou cliente. Ele escutará o mundo, principalmente o que é chamado com desdém de ruídos (*bruits*), que são ditos como sem significados, e burburinhos (*rumeurs*), cheios de significados – e finalmente ele ouvirá os silêncios. (LEFEBVRE, 2004 [1992], p. 19, tradução nossa).

Henri Lefebvre pensa no sensível como o presente, onde o ritmanalista tem sua experiência vivida e faz uso de todos seus sentidos em uma “temporalidade vivida” (Ibid., p.21), percebendo as justaposições de ritmos. Lefebvre (Ibid., p.55) não exclui as forças do Capital sobre o ritmo, pois ele impõe seu ritmo apropriado da produção (de coisas, pessoas) e destruição (guerras, invenções, especulação).

50 Tradução nossa. “Further, since sounds exhibit a myriad of temporal rhythms, then the sonic environment changes hourly, daily (and by night) and by season. The resultant combination of sounds for any area contributes towards the distinctiveness of that area, the evocative and symbolic qualities giving it a special, memorable value.”

51Do original em inglês: “Everywhere where there is interaction between a place, a time and an expenditure of energy, there is rhythm.”

Ainda que os estudos com esse tipo de abordagem tenham crescido tanto em quantidade quanto em profundidade, pode-se aferir que essa perspectiva ainda parece um pouco negligenciada quando comparada à perspectiva do som enquanto um incômodo público. A interdisciplinaridade inerente ao tema pode trazer muitas contribuições à Arquitetura e Urbanismo, seja em sua formulação teórica ou em sua prática. Outros estudos, mais próximos aos Estudos do Som, mas ainda formalmente vinculados a disciplinas como História e Comunicação, contribuem para o assunto através de uma perspectiva histórica, incluindo também a influência das interfaces nos modos de vida urbanos. O historiador David Hendy (2013, p. xiii), em seu estudo sobre história social do som, permeia a discussão do poder: o som é capaz de nos influenciar e, para o autor, grupos economicamente ou socialmente poderosos, Estados, religiões organizadas e empresas, podem reformular o entorno sonoro e a escuta dos menos poderosos. Um exemplo se dá através da própria colonização na América Latina, Ásia e África com a imposição sonora dos sinos nas colônias europeias, seja por imposição religiosa ou para organizar ritmos de trabalho; indígenas e aborígenes sendo tidos como selvagens, com suas culturas complexas reduzidas a uma oralidade amorfa na visão do europeu; a proibição dos cânticos, músicas e toda tradição oral dos negros escravizados em diferentes países escravistas, para citar alguns exemplos do próprio autor. Assim, aqueles em posição de força e autoridade também impõem suas regras aos outros através dos eventos sonoros e suas políticas.

Mas vale a pena salientar que explorar essas relações humanas através do som – ouvir como as pessoas foram convocadas por sinos, subjugadas por armas ou tambores, forçadas a cantar ou calarem-se, expostas a níveis monstruosos de ruídos de máquinas dia e noite – certamente nos dá uma percepção maior sobre como se sentia ser sem poder ou pobre, lembrando-nos que a falta de poder não era uma condição abstrata mas algo experienciado o tempo todo pelas pessoas através de seus próprios sentidos. Também deveria nos lembrar que quando nos deparamos com qualquer disputa sobre o som e tentamos descobrir quem está sendo “barulhento” e quem está insistindo que outras pessoas sejam silenciadas, nós realmente precisamos olhar para a luta de poder que está ocorrendo por trás.⁵² (HENDY, 2013, tradução nossa.)

Desse modo, retornamos à ideia de que esses jogos de poder são mais profundos e através deles podemos entender melhor algumas dinâmicas urbanas e usos de espaços urbanos

⁵² Do original em inglês: “But it’s worth pointing out that exploring these human relationships through sound – hearing how people were summoned by bells, subdued by guns or drums, made to sing or remain silent, exposed to monstrous levels of machine noise day and night – surely gives us an extra insight into how it felt to be powerless or poor, reminding us that powerlessness was not some abstract condition but something experienced all the time by people through their own senses. It should also remind us that when we come across any dispute over sound, and we try to work out who is being ‘noisy’ and who is insisting on other people being silenced, we really need to look for the power struggle being played out in the background.”

abertos. Com essa perspectiva em vista temos que o som possui papel em relações sociais e políticas, com suas especificidades culturais, e consequentemente de poder. Ao mesmo tempo, conjunto de sons, mediados ou não, também possuem papel enquanto formas de subversão e resistência. Prosseguindo com essa ideia, também participam de um compartilhamento do sensível e participando da ação política, reforçando e refletindo disputas.

Por sua relação com o poder, os sons também se relacionam com disputas que tomam espaços urbanos, compostos por tensões, confrontos e diálogos entre as partes, seja sobre seu acesso, uso ou apropriação. É possível, portanto, instaurar tais ações políticas e de confronto: determinar o que um grupo deve ouvir ou impor-se sonoramente em um espaço físico de acesso público na cidade fazem parte dos confrontos.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS DO CAPÍTULO

Através da discussão desse capítulo, mostramos o som como um meio de expressão e sua escuta como um condicionante para a participação da vida urbana, entendendo-o como uma forma de ação política na composição dos espaços públicos. Para essa reflexão e discussão entendemos o som como parte de um todo multissensorial, mas que possui características que oferecem especificidades a ele. Dessa maneira, a pesquisa não aborda o som em oposição à imagem, ou a audição em relação à visão, mas sim em um todo relacional do qual é possível investigar *o som* e *através do som*. Para tanto, escolhemos também o conceito de ambiência, conforme desenvolvido no capítulo, para aprofundar o estudo. O som, assim, é utilizado nesse primeiro capítulo da tese como um termo generalista, referindo-se sobre um todo do mundo sonoro, que é por sua vez identificado através das características que elencamos.

Em nossas vivências sonoras cotidianas, os sons são também meios de se encontrar ao acaso, de entrar em contato com a diversidade e com o diferente, e isso não significa que esse encontro é pacífico; pelo contrário, é conflituoso e dissensual. Enquanto Habermas enquadra o discurso, a voz e o debate como formas de ação política e participação na esfera pública, pensamos que o som, em suas mais variadas expressões, são formas de ação política também - bem como a sua escuta, conforme desenvolveremos na tese. O som reflete características

do espaço físico através dos fenômenos acústicos e está diretamente relacionado às atividades e dinâmicas. Assim como essas atividades e dinâmicas, bem como nossa relação com o espaço físico, são interdependentes com a dimensão social e sensorial, envolvidas em um contexto histórico, os sons também fazem parte dessa teia de relações. Desse modo, o som tem potencialidade de ação política e reflete modos de coesão social, determinando ou sugerindo espaços de copresença e instaurando fronteiras, em seus múltiplos sentidos.

CAPÍTULO 2

O SOM NA FRONTEIRA VAI A TODAS DIREÇÕES

O SOM NA FRONTEIRA VAI A TODAS DIREÇÕES

Neste capítulo, após discussão sobre os termos relativos a som e espaço que estão presentes na bibliografia, discutiremos sobre o papel do som e da escuta na constituição de territórios, utilizando o termo fronteira como ferramenta conceitual.

1. APRESENTAÇÃO

O presente capítulo discutirá as relações políticas que se dão em espaços públicos através do som, utilizando o termo fronteira como ferramenta conceitual. Ao mesmo tempo em que a organização sonora das cidades é também estabelecida através de legislações, zoneamentos, planejamento territorial, a vivência sonora da cidade envolve ainda ouvir o que não pôde ser estipulado previamente por vias formais. No cotidiano, o som é também parte da maneira através da qual nos relacionamos uns com os outros, como apreendemos o espaço, como utilizamos tecnologias. A complexidade que há no conjunto de sons, cujos limites não são bem definidos no espaço físico, pode demandar engajamento tanto nas práticas de escuta quanto nas práticas sonoras espontâneas.

As ambiências urbanas são apreendidas na vida cotidiana de maneira multissensorial e o som é um meio potente em reconfigurar tais ambiências. Contudo, como pode o som, que

consegue transpassar barreiras físicas, marcar temporalidades, ser um elemento que influencia nossas relações intersubjetivas, influenciando práticas de apropriação e dominação em espaços públicos?

Para essa discussão, fazemos primeiro um levantamento dos termos que são frequentemente evocados para se discutir relações entre som e espaço. Fazemos isso por identificar que muitos desses termos são utilizados por pesquisas interdisciplinares, contudo, esses conceitos são dispersos, às vezes conflituosos entre si e carecem de aprofundamento. Assim, procuramos problematizar alguns desses termos, realizando intersecções e contribuições deles com o nosso presente estudo.

A seguir, para utilizar o termo fronteira em nossa discussão, propomos, primeiro, uma apresentação geral sobre o conceito de território, para então discuti-lo em relação a som e escuta. A partir dessa discussão, tomamos o termo fronteira como ferramenta para discussão.

Fronteiras podem ser bordas, separações, ao mesmo tempo em que são campos de contato, que por vezes se justapõem formando complexas entre um e outro, híbridos; podem, além disso, possuir um limite, que tem porosidade de permeabilidade. Além disso, o que escutamos e aquilo a que se atribui valor é contextualizado através de dimensões sociais e aspectos culturais. Ao mesmo tempo em que a dimensão sonora das cidades parte da vida cotidiana, ela não apenas vem aos nossos ouvidos, engajando-nos ou alienando-nos, mas também provoca *ressonâncias*, pois afeta nossas práticas. Portanto, tomamos em conta o campo do sensível, de constituição de uma ambiência e de uma vivência.

2. PAISAGEM, MEIO, ESPAÇO, TERRITÓRIO: MAS DO QUE ESTAMOS FALANDO?

Termos como paisagem, espaço, meio, entorno, território, são acompanhados de algumas variações como acústico e sonoro em pesquisas e estudos sobre o som, em diferentes campos do conhecimento. Dessa maneira, observamos uma necessidade de realizar uma abordagem geral sobre alguns desses termos para situarmos a nossa pesquisa, com destaque ao termo *soundscape*, ou paisagem sonora como é traduzido ao português. Uma abordagem mais

exaustiva sobre esses termos pode ser encontrada nos autores citados durante o texto. Aqui, procuramos designar críticas e contribuições sobre esses termos à tese, procurando contribuições interdisciplinares para estabelecer nossa contribuição e, posteriormente, discutindo mais precisamente o termo território.

2.1. PAISAGEM SONORA, *SOUNDSCAPE*

O conceito de paisagem sonora, *soundscape*, talvez seja o mais conhecido e fértil. Assim como Jonathan Sterne (2015) e Kelman (2010) apresentam, em inglês trata-se de um neologismo que agrupa um conjunto complexo de ideias, indo de *landscape* a *soundscape*. A fertilidade do termo pode ser observada na sua presença na pesquisa acadêmica em suas mais variadas disciplinas. Essa é a principal causa pela qual vemos a necessidade de discutir a origem e os conceitos tangentes a esse neologismo, pois ele acabou por se apresentar como um termo acaba sendo introdutório para muitos pesquisadores de diversas disciplinas.

Ainda que o termo paisagem sonora, *soundscape*, tenha sua origem atribuída ao músico Murray Schafer (2001 [1977]), conforme comentaremos em breve, ele apresentava-se de maneira dispersa em diferentes tipos de bibliografia. Sterne (2013) e Picker (2019) apontam que o termo começou a ser utilizado em diferentes contextos durante o século XX, tanto em um sentido geográfico quanto acústico, às vezes sendo utilizado em conjunção com as artes visuais (PICKER, 2019). Michael Southworth, discípulo de Kevin Lynch, já havia utilizado o termo antes de Schafer e, antes ainda, o já conhecido Buckminster Fuller durante uma palestra em 1964, como nos diz Sterne (2013, 2015) e John Picker (2019).

O termo paisagem sonora, *soundscape*, quando aliado ao *World Soundscape Project* (WSP), da Simon Fraser University, em Vancouver, Canadá, é atribuído principalmente a um de seus coordenadores: Raymond Murray Schafer (2001 [1977]), músico e educador canadense.. O termo tem sido constantemente revisitado por diversos autores (CORBIN, 1994; THOMPSON, 2002; BIJSTERVELD, 2013; STERNE, 2013; INGOLD, 2007; BIRDSALL, 2012), mas nesse trecho vamos nos restringir principalmente a Schafer (2001) por ser um de seus autores fundadores mais citados.

A paisagem sonora é entendida por Schafer (2001 [1977]) como composta de “ambientes reais ou construções imaginárias, como composições musicais montagens de fitas” (SCHAFER, 2001, p. 366), ou seja, que são ou foram mediados por tecnologias do som ou não.

O autor realiza uma analogia com o termo *landscape*, que pode ser traduzido como paisagem. Vemos, assim, uma ligação próxima ao conceito da Geografia de paisagem, mas que é transformado para ser entendido como um todo conjunto de sons que chegam ao ouvido, inclusive aqueles elaborados e compostos. Trata-se assim, de um conceito total e amplo que abarca esses conjuntos de sons como um todo, mas é interligado a ideias e vocabulário próprio do autor que são carregados de julgamentos de valor e assumem uma posição controversa durante seu discurso.

Dentre as principais ideias discutíveis e que demonstram alto grau de julgamento de Schafer (2001) há o termo “esquizofonia”, termos *schizo* e *phone*. Através do termo, o autor realiza clara distinção entre os sons não mediados e mediados, preterindo os sons mediados ao considerá-los “aberrativos”. *Schizo*, para o autor, representa essa questão de dissociação do som com sua fonte sonora original, proporcionada pela possibilidade de armazenamento e reprodução. Ao invés de complexizar esse termo para aprofundar a complexidade da relação espaço-temporal do som através da mediação, Schafer (2001) pretere os sons mediados ao dizer que eles têm um “efeito aberrativo”, e que cunhou “o termo esquizofonia em 'A nova paisagem sonora' pretendendo que ele fosse uma palavra nervosa. Relacionando-o com a esquizofrenia, quis conferir-lhe o mesmo sentido de aberração e drama.” (Ibid., p. 135) Também é questionável a inserção da esquizofrenia nesse panorama de “aberração e drama” dado pelo autor, que por sua vez reforça estigmas dessa condição de saúde mental.

Podemos observar que os termos “hi-fi” e “lo-fi”, designados como qualidades de uma paisagem sonora para Schafer, constroem uma oposição entre rural e urbano, realizando julgamentos de valor de forma reducionista. Schafer (2001, p.71) considera a paisagem sonora hi-fi, *High Fidelity*, alta fidelidade, “com relação sinal/ruído favorável” (Ibid., p. 71), cujos elementos sonoros não têm grande intensidade, portanto cujos sons são capazes de ser distinguidos entre si uma ampla área física. Schafer que é relacionada a um espaço rural ideal, bucólico, com pouca ou nenhuma intervenção humana. *Low fidelity*, baixa fidelidade, é quando o “sinal”, o que se pretende ouvir, é coberto por uma “população de sons superdensa” (Ibid.), perdendo-se a perspectiva (a amplitude da área geográfica a ser ouvida). Assim, a paisagem lo-fi para Schafer é relacionada aos sons do espaço urbano, cuja transformação se para o autor se deu principalmente após a Revolução Industrial. Tal dualismo é expresso por Schafer (2001, p. 71) através de trechos como: “Em geral, o campo é mais hi-fi que a cidade, a noite mais que o dia, os tempos mais antigos que os modernos.” Ainda que Schafer (2001) diga que

essa passagem tenha ocorrido “gradativamente, ao longo dos séculos” (Ibid. p. 72), o autor impõe uma separação entre rural e urbano. Deste modo, o autor instaura uma evolução cronológica que não é necessariamente verídica, principalmente quando pensamos em modos de vida e na concepção da noção de privacidade e intimidade, que discutiremos a seguir neste capítulo. Se pensarmos através da noção de urbano dada por Schafer (2001), que por sua parece ser dada através da noção de cidades de uma maneira mais estrita, enquanto espaços construídos que reúnem uma determinada quantidade de pessoas sobre uma extensão de terra, poderíamos cogitar a existência de uma paisagem sonora *lo-fi* em uma cidade da Mesopotâmia antes de Cristo. Por sua vez, essa cidade não estaria vinculada com os sons “modernos”, como diria o autor.

Ainda que haja um protesto de que Schafer (2001) não estava se referindo à uma ruptura abrupta entre hi-fi e lo-fi, são claras e observáveis as oposições e o julgamento de valor do autor, que se constroem sobre um ideal entre urbano e rural, tecnologia e natureza. Ao pensar o contexto do autor, que elaborou esses termos na cidade de Vancouver dos anos 1960 e 1970, quando se deu um aumento populacional considerável antes de sua diminuição a partir dos anos 1980 (WORLD POPULATION REVIEW, 2019), parece que sua preocupação ecológica vem também de uma preocupação advinda do grande aumento populacional em centros urbanos.

Com essa breve explicação sobre os termos, contudo, é possível perceber que estes demonstram uma dualidade entre “agradável” e “desagradável”, “sons originais” e “sons aberrativos”, nos termos do autor, ou seja, qualificações entre bom e mau. O próprio nome do livro de Schafer, “A Afinação do Mundo”, propõe que o mundo sonoro densamente populado deve ser afinado (OBICI, 2008). Ao concordar que esses sons devem ser afinados, estamos negando-nos a ouvi-los e entender como eles se relacionam a fatores físicos, sociais, culturais, urbanísticos, econômicos, tecnológicos, e assumindo apenas uma postura intervencionista e de reparação. A paisagem sonora é também um derivado da sociedade, e não acidental. Por isso também que Schafer (2001) defende que se deve *afinar* o mundo, e que devemos seguir um projeto acústico que “incite a sociedade a ouvir novamente modelos de paisagens sonoras lindamente modulados e equilibrados, tal como ocorre, hoje, nas grandes composições musicais” (Ibid., p. 330). Diante de uma preocupação ecológica e até mesmo pastoral, a terminologia particular de Schafer propõe uma categorização antagônica entre bom e mau, colocando os sons sem intervenção humana com maior valor do que aqueles relativos à

intervenção humana, tecnologia e industrialização, de uma forma quase nostálgica. Ari Kelman, crítico de Schafer, comenta que a paisagem sonora nos conceitos de Schafer:

Está alinhada com mensagens ideológicas e ecológicas sobre quais sons “importam” e quais não; está coberta com instruções sobre como as pessoas deveriam ouvir; e, traça uma longa história distópica que descende dos sons harmônicos da natureza às cacofonias da vida moderna. A paisagem sonora de Schafer não é um campo neutro de investigação aural; ao contrário, é profundamente informado pelas próprias preferências do autor de determinados sons sobre outros.⁵³ (KELMAN, 2010, p. 214, tradução nossa).

Ainda de o termo paisagem sonora ser utilizado com frequência por pesquisadores de diferentes áreas, dentre elas Arquitetura e Urbanismo, muitas vezes a terminologia e a conceituação que fundamentam o termo de Schafer não são consideradas. Schafer indica uma polarização das paisagens sonoras em dois tipos: uma benéfica e sem intervenção humana, e outra, oposta, colocando-as em uma escala de valores referentes ao que pode ser apreciável ou não.

Por outro lado, a riqueza e força desse neologismo pode ser conferida através de uma diversidade de pesquisas que não associam esse termo a Schafer e que tomam suas próprias definições. Assim, o conceito de paisagem sonora aparece muito mais flexível e aberto à interpretação. Barry Truax (2001), por exemplo, também parte do World Soundspace Project, diferencia-se da aproximação musical e ecológica de Schafer, ainda que realize uma dualidade entre sons com valor comunicacional em oposição sons “sem valor informativo”, aprofunda o conceito de paisagem sonora entendendo-o como uma forma de se relacionar com o mundo.

enquanto o “meio sonoro⁵⁴” pode ser considerado como um conjunto de toda a energia sonora em qualquer contexto dado, usaremos o termo “paisagem sonora” para enfatizar como esse meio é entendido por aqueles que vivem nele - as pessoas que estão criando-o de fato. O ouvinte individual dentro de uma paisagem sonora não está envolvido em um tipo passivo de recepção de

⁵³ Do original em inglês. “[...] his soundscape is lined with ideological and ecological messages about which sounds “matter” and which do not; it is suffused with instructions about how people ought to listen; and, it traces a long dystopian history that descends from harmonious sounds of nature to the cacophonies of modern life. Schafer’s soundscape is not a neutral field of aural investigation at all; rather, it is deeply informed by Schafer’s own preferences for certain sounds over others.”

⁵⁴ Nota da autora: O termo usado por Barry Truax é *environment*, frequentemente utilizado pela literatura de língua inglesa da área, e que pode ser traduzido como meio, ambiente, entorno. Preferimos aqui utilizar o termo “meio” para não entrar em conflito com a tradução de outros termos, como por exemplo ambiência, e também para marcar uma diferenciação com o termo “entorno sonoro”, de nossa pesquisa anterior (ROÇA, 2014).

energia, mas é parte de um sistema dinâmico de troca de informações⁵⁵. (TRUAX, 2001, tradução nossa)

Prosseguindo com essa ideia, o autor entende que a escuta é uma interpretação do meio acústico (*acoustic environment*) pela mente, que cria um relacionamento entre o indivíduo e o meio, seja de modo interativo ou aberto, opressivo ou alienador. Podemos dizer que a paisagem sonora, para Truax (2001) está mais relacionada a um pensamento sistêmico e comunicacional, ainda realizando oposições duais, do que ecológico. Desse modo, o entendimento de Truax sobre paisagem sonora situa-se mais em uma esfera comunicacional, de relação, onde a noção do contexto enfatiza sua importância e entendimento. Nesse sistema acústico, Truax sugere que podemos modificá-lo através da escuta e avaliação, preservação e proteção, e no *design* de alternativas, mas ainda assumindo uma posição intervencionista e reparadora. Assim, Truax considera que os sons são interpretados a partir de uma perspectiva que não é totalizante, com um ouvinte situado, ao invés de Schafer que invoca uma perspectiva unificada. Ainda seguindo Barry Truax (2001), a paisagem sonora cria uma *comunidade acústica* (*acoustic community*), “qualquer paisagem sonora na qual a informação acústica tem um papel pervasivo na vida dos habitantes (não importando como é entendida a comunalidade dessas pessoas)⁵⁶” (TRUAX, 2001, p.11, tradução nossa). A paisagem sonora acaba sendo, portanto, um elemento em comum através do qual as pessoas podem se relacionar, ouvir, comunicar-se, um contexto sonoro para interação social. Porém, Truax (2001) ainda oferece uma perspectiva sinal *versus* ruído, onde o que não é desejável na interação entre ouvinte, som e entorno é ruído, quando esse *ruído* poderia ser enormemente significativo para se entender um contexto.

Como constata Sterne (2015, p. 78), apesar de muitos autores rejeitarem a terminologia e a política de Schafer, o termo ainda é considerado importante por alguns. Porém, parece haver um vazio entre a paisagem sonora com o conceito de *paisagem* no campo disciplinar da Geografia, exceto por alguns geógrafos culturais que contemplam o tema.

⁵⁵ Do original em inglês: “whereas the ‘sonic environment’ can be regarded as the aggregate of all sound energy in any given context, we will use the term “soundscape” to put the emphasis on how that environment is understood by those living within it—the people who are in fact creating it. The individual listener within a soundscape is not engaged in a passive type of energy reception, but rather is part of a dynamic system of information exchange.”

⁵⁶ Do original em inglês: “any soundscape in which acoustic information plays a pervasive role in the lives of the inhabitants (no matter how the commonality of such people is understood).”

Tim Ingold (2007), em seu ensaio crítico provocativo *Against Soundscape* (contra a paisagem sonora, tradução nossa), argumenta que haveria uma moda de multiplicação de termos de todos os tipos com a terminação *scape*, para se referir à paisagem. De fato, podemos verificar o aparecimento de termos como *soundscapes*, *smellscapes*, *sensescapes*. O autor entende o som como um fenômeno de experiência, e argumenta que haveria um risco de reduzir a escuta ao papel de instrumentos reprodutores, como o ouvido posto apenas à contemplação ao invés de uma imersão, no sentido de Merleau-Ponty (apud INGOLD, 2007). A maior contribuição desse ensaio à nossa pesquisa é a consideração de que o meio que experienciamos não é dividido por caminhos sensoriais distintos. Há um envolvimento multissensorial e um aspecto relacional.

Na verdade, a noção de paisagem sonora implica uma ideia de totalidade, de uma entidade já conhecida como um todo coerente e ordenado. Em uma paisagem sonora, há os planos sonoros (mais próximo, mais longe, mais alto, mais baixo...), localizações precisas para cada som, uma coesão de um conjunto. Ou, como escreve Michel Chion (2000), “poderíamos falar de uma ‘paisagem sonora’ total organizada no espaço em primeiros planos e fundo, em detalhe e em conjuntos? Esse é todo o problema de saber se nós podemos totalizar o que escutamos”. Na medida em que o som evolui no tempo, aproximação global não mais corresponde ao processo de escuta, ao som como é escutado; ela é válida apenas para o som objetivamente capturado, ou seja, o som gravado, que já está fixado em um suporte e pode ser reproduzido⁵⁷. (SOLOMOS, 2018, tradução nossa)

Makis Solomos (2018) concorda também que a paisagem sonora, ainda que seja um conceito totalizante, é um conceito que não consegue acompanhar o desenvolvimento temporal do processo de escuta e até mesmo quanto à localização e relacionamento entre ‘planos sonoros’, no termo do autor. Contudo, o termo paisagem para autores como Milton Santos (2014[1988]) não é inerte, tratando-se de um recurso analítico que indica a materialização de um instante da sociedade.

⁵⁷ Do original em francês: “En effet, la notion de paysage sonore implique l’idée d’une totalité, d’une entité déjà saisie comme un tout cohérent et ordonné. Dans un paysage sonore, il y a des plans sonores (plus proche, plus lointain, en hauteur, plus bas...), des emplacements précis pour chaque son, une cohésion d’ensemble. Or, comme l’écrit Michel Chion (2000: 11), «peut-on [...] parler de ‘paysage sonore’, de totalité organisée dans l’espace en premiers plans et en fond, en détails et en ensembles? C’est tout le problème de savoir si l’on peut totaliser ce qu’on entend ». Dans la mesure où le son évolue dans le temps, cette saisie globale ne correspond pas au processus d’écoute, au son écouté ; elle ne vaut que pour le son objectivement capté, c’est-à-dire pour le son enregistré, puisqu’il est fixé sur un support et qu’on peut le reproduire. »

O geógrafo Milton Santos (2014 [1988]) evoca a ainda atual confusão sobre o termo paisagem, que por vezes colocado como sinônimo de região ou de configuração territorial. A origem do termo é “país” (do francês *pays*), também reforça essa ideia de extensão da terra, uma região.

Na Europa, a personalidade de cada região foi se constituindo como resultado de uma longa evolução e os traços do passado podiam, por isso, cristalizar-se. As atividades criadas se mantinham durante um longo período dando a impressão de imobilidade. Daí a ideia de que a paisagem, criada em função de um modo produtivo duradouro, devia confundir-se com a região, isto é, a área de ação do grupo interessado. [...] Mas o mundo mudou, e hoje a confusão entre os dois termos já não é possível. (Idem, p. 70).

Com isso em mente, Milton Santos (Idem) propõe uma definição de paisagem enquanto um conjunto heterogêneo de formas naturais e artificiais. Além disso, para o autor, a dimensão da paisagem é a dimensão dos sentidos. A paisagem tem relação com os instrumentos de trabalho, tais como edifícios, estradas, portos, que o homem cria para poder produzir. Há, assim também o domínio das técnicas.

A paisagem não se cria de uma só vez, mas por acréscimos, substituições; a lógica sob a qual se fez um objeto no passado era a lógica da produção daquele momento. Uma paisagem é uma escrita sobre a outra, é um conjunto de objetos que têm idades diferentes, é uma herança de muitos diferentes momentos (Ibid. p. 73)

A paisagem, além de heterogênea, também possui uma história que forma e influencia seu estado atual. A paisagem, portanto, não é permanente, e sim em constante mudança de forma mais ou menos rápida, pois depende de variados fatores e possibilidades técnicas. A paisagem, heterogênea e feita em acréscimos e substituições, uma escrita sobre a outra, é, portanto, “a materialização de um instante de um instante da sociedade” (Ibid. p. 79), tendo o espaço como seu par dialético.

Emily Thompson (2002) e Alain Corbin (1994) entendem a paisagem sonora como uma paisagem que pode ser ouvida, ou paisagem aural, que é socialmente construída por um contexto e de um relacionamento do ouvinte com seu entorno.

Como uma paisagem, a paisagem sonora é simultaneamente um ambiente físico e um modo de perceber esse ambiente; é tanto um mundo e uma cultura construídos que fazem sentido desse mundo. Os aspectos físicos de uma paisagem sonora consiste não apenas dos próprios sons, as ondas de energia acústica permeando a atmosfera na qual as pessoas vivem, mas também os objetos materiais que criam, e apenas destroem, esses sons. Os aspectos culturais da paisagem incorpora modos de escuta científicos e estéticos, um relacionamento do ouvinte com o seu ambiente, e as circunstâncias sociais que ditam quem tem pode ouvir isso. A paisagem sonora, como a paisagem,

ultimamente tem mais a ver com civilização do que natureza, e assim, está em constante construção e em processos de mudança⁵⁸. (THOMPSON, 2002, p. 1-2, tradução nossa)

É importante, aqui, entender que a paisagem sonora possui uma história, relacionada com instrumentos e por processos de produção, em constantes mudanças, mas não como um fluxo. O conceito de paisagem sonora tal qual abordado por Emily Thompson (2002) contribui, assim, de uma forma mais consistente ao pensamento da paisagem sonora, que, por sua vez, entendido por esse ângulo, pode ser definitivo para o estudo de questões como patrimônio cultural, som, espaço e história.

A paisagem aparece como um conceito que põe em relação questões muito relevantes, tais como história, técnica, modos de produção, percepção. Entretanto, como Solomos (2018) argumenta, termo paisagem sonora não parece dar conta da questão da imersão do ouvinte, em uma aproximação relacional. Dito isso, ainda assim não utilizaremos o termo paisagem sonora nesta tese demandar um distanciamento do pensamento de Schafer e para inserir a ideia de uma aproximação e imersão do ouvinte.

2.2. DILEMAS DE EXPRESSÕES

Além do termo paisagem sonora, e ainda pensando principalmente nas contribuições anglófonas dos Estudos do Som e áreas afins, vemos a presença recorrente de termos como *space*, *environment*, *ambient*, adjetivados por outros termos como *acoustic*, *sound*, *sonic*, *audio*. É difícil traçar uma cronologia deste uso, uma vez que a produção bibliográfica sobre o assunto se mostra de forma dispersa, conforme já comentamos. Por conseguinte, seria demasiadamente imprudente e pretensioso fazer um grande glossário ou verbetes dessas

⁵⁸ Do original em inglês: “Like a landscape, a soundscape is simultaneously a physical environment and a way of perceiving that environment; it is both a world and a culture constructed to make sense of that world. The physical aspects of a soundscape consist not only of the sounds themselves, the waves of acoustical energy permeating the atmosphere in which people live, but also the material objects that create, and sometimes destroy, those sounds. A soundscape’s cultural aspects incorporate scientific and aesthetic ways of listening, a listener’s relationship to their environment, and the social circumstances that dictate who gets to hear what.³ A soundscape, like a landscape, ultimately has more to do with civilization than with nature, and as such, it is constantly under construction and always undergoing change.”

combinações (principalmente em uma pesquisa em Arquitetura e Urbanismo e por não haver consenso sobre alguns conceitos, pois não são absolutos).

Pascal Amphoux (1993) estabelece em seu trabalho conceitos em forma de tríade, dos quais citamos um deles no primeiro capítulo. O autor estabelece também três critérios e três formas de escutas da cidade, baseados na tríade *Environnement, Milieu e Paysage*⁵⁹. Ainda que os termos de Amphoux (1993) sejam alimentados pelo pesquisador até hoje e apresentem um modelo tríade que contribui para uma vasta discussão, com aproximações bem identificadas, os termos não parecem ser muito utilizados pela comunidade acadêmica como referência direta. Considerando o “mundo sonoro” como uma *supercategoria* que agrupa os três critérios, Amphoux (1993, p. 37-8) delimita: o *environnement sonore* como “um conjunto de fatos objetiváveis, mesuráveis e manejáveis do mundo sonoro”, ou seja, consiste em representações, avaliações e manipulações objetivas, como por exemplo avaliação acústica; o *milieu sonore* como o “conjunto de relações intrínsecas, naturais e vivas que um ator social tem com o mundo sonoro”, sua expressão através de práticas, usos, modos de vida; e por fim, a *paysage sonore* que “designa o conjunto dos fenômenos que permitem uma apreciação sensível, estética e sempre diferenciada (‘alterada’) do mundo sonoro”⁶⁰ (AMPHOUX, 1993, p.37, tradução nossa), que denota uma estetização, uma alteração do mundo sonoro por uma questão estética e artística. Esses três critérios dados por Amphoux (1993) podem ser vistos como direcionamentos de pesquisa: uma questão acústica, outra social e uma terceira artística. Essas critérios não são totalizantes e excludentes dentre si, e determinam pontos de vista através dos quais podem-se fundamentar análise do mundo sonoro.

Para Makis Solomos (2018), entendendo o som de uma forma relacional, expressões como espaço sonoro, *environnement sonore*, ambiência sonora, paisagem sonora, para entender o som em um contexto de uma rede de relações. Contudo, na presente tese, utilizamos até agora a palavra som e sons como uma grande categoria, que por sua vez é sempre contextualizada e entendida de forma relacional. Observamos que essas expressões “espaço sonoro”, “meio

⁵⁹ Preferimos aqui manter o uso dos conceitos em francês, para evitar futuras confusões no texto.

⁶⁰ Do original em francês: “L’environnement sonore désigne l’ensemble des faits objetivables, mesurables et maîtrisables du monde sonore » ; « Le milieu sonore désigne l’ensemble des relations fusionnelles, naturelles et vivantes qu’entretient un acteur social avec le Monde sonore » ; « Le paysage sonore désigne l’ensemble des phénomènes qui permettent une appréciation sensible, esthétique et toujours différée (‘altérée’) du monde sonore. »

sonoro”, “espaço acústico”, dentre outras combinações, procuram explicar a relação entre som e espaço, conforme discutimos no início dessa tese, dando foco a diferentes questões.

Solomos (2018) identifica que espaço sonoro (*sound space*, *espace sonore*) tem sua noção ainda geral, mais utilizada pela disciplina da música para designar uma inseparabilidade entre o som e sua propagação e composição no espaço; sendo que considera que há um uso mais interdisciplinar sobre o termo. Há também o popular uso acadêmico de *sound environment*, *environnement sonore*⁶¹, ainda que essas duas expressões possam se confundir com *milieu* conforme abordado por Solomos (2018) com base em Simondon, ou com a noção de ambiência.

Environnement em francês, ou *environment* em inglês, têm o mesmo significado: daquilo que está em volta, ao entorno. Ainda assim, é muito relacionado ao contexto ambiental, como meio ambiente. O termo traz a noção de interações e relações entre elementos dentro de um sistema, relacionando-se até mesmo com o termo *ambiance* (ENVIRONNEMENT, 2019). Assim como discutimos na introdução dessa tese, adotaremos o termo *entorno sonoro* (ROÇA, 2014), já abordado em pesquisas anteriores, por providenciar uma ideia de relações espaciais em seu sentido amplo, bem como contextualidade, e que poderá contar com maior aprofundamento durante nosso texto. Adotamos, assim, o som de maneira contextualizada, como algo que nos permeia o tempo todo, do qual também fazemos parte, e que podemos nos ater a ouvi-los em maior ou menor atenção.

Um outro termo frequente é *acoustic space*, espaço acústico, por vezes empregado como espaços físicos planejados com fim de abrigar concertos, teatros, enfim, de abrigar atividades diretamente relacionadas ao som. O termo é frequentemente utilizado também para designar o conjunto de fenômenos sonoros que chegam à escuta, não necessariamente tomando o espaço físico como um componente. Por outro lado, o termo parece ter se fortalecido através da Teoria da Comunicação, no trabalho de Marshal McLuhan (McLUHAN, POWERS, 2006 [1989]; McLUHAN, 2004; CARPENTER, McLUHAN, 1974 [1960]).

McLuhan e Edmund Carpenter (1974 [1957]) iniciam uma contraposição entre espaço visual e espaço acústico contrapõem o espaço visual e o espaço acústico, formando um dualismo entre um e outro, apresentando o termo espaço auditivo e espaço pictórico.

⁶¹ Novamente preferimos utilizar momentaneamente os termos em francês e inglês para evitar confusões.

Em muitas culturas pré-letradas, o poder de ligação da tradição oral é tão forte que o olho é subserviente ao ouvido. No princípio era a Palavra: uma palavra falada, não a visual do homem letrado. Entre os esquimós, não há escultura silenciosa. Ídolos são desconhecidos; em vez disso, as divindades são dançarinas mascaradas que falam e cantam. Quando a máscara fala, ela contém significado e valor; silencioso, estático - ilustrado em um livro ou pendurado em um museu - está vazio de valor. Em nossa sociedade, no entanto, para ser real, uma coisa deve ser visível e preferivelmente constante. Nós confiamos no olho, não no ouvido. Não desde que Aristóteles assegurou a seus leitores que o sentido da visão era "acima de todos os outros" aquele a ser confiado, nós concordamos em soar um papel primário. "Ver é crer." "Acredite metade do que você vê e nada do que você ouve." "Os olhos do Senhor servem ao conhecimento, e ele lança as palavras do transgressor". [Provérbios 22:12]⁶². (CARPENTER, McLuhan, 1974 [1957], p. 64-5, tradução nossa)

[...]

O espaço auditivo não tem ponto de foco privilegiado. É uma esfera sem fronteiras fixas, espaço feito pela coisa em si, não espaço contendo a coisa. Não é um espaço pictórico, encaixado, mas dinâmico, sempre em fluxo, criando suas próprias dimensões a cada momento. Não tem limites fixos; é indiferente ao fundo. O olho foca, aponta, abstrai, localizando cada objeto no espaço físico, contra um fundo; o ouvido, no entanto, favorece o som de qualquer direção. Ouvimos igualmente bem da direita ou esquerda, frente ou verso, acima ou abaixo. Se nos deitamos, não faz diferença, enquanto no espaço visual todo o espetáculo é alterado. Podemos fechar o campo visual simplesmente fechando os olhos, mas sempre somos acionados para responder ao som.⁶³ (CARPENTER, McLuhan, 1974 [1954], tradução nossa)

Podemos perceber através dessas passagens um nível de litania audiovisual (STERNE, 2003), colocando visual e auditivo como contrastes: McLuhan e Carpenter não colocam o visual exatamente como algo preso à uma racionalidade, mas suas oposições são construídas da

⁶² Do original em inglês: "In many preliterate cultures the binding power of oral tradition is so strong that the eye is subservient to the ear. In the beginning was the Word: a spoken word, not the visual one of literate man. Among the Eskimo, there is no silent sculpture. Idols are unknown; instead, deities are masked dancers who speak and sing. When the mask speaks it contains meaning and value; silent, static — illustrated in a book or hung in a museum — it is empty of value. In our society, however, to be real, a thing must be visible, and preferably constant. We trust the eye, not the ear. Not since Aristotle assured his readers that the sense of sight was "above all others" the one to be trusted, have we accorded to sound a primary role. "Seeing is believing." "Believe half of what you see and nothing of what you hear." "The eyes of the Lord pre-serve knowledge, and he over-throweth the words of the transgressor." [Proverbs 22:12]".

⁶³ Do original em inglês: "Auditory space has no point of favored focus. It's a sphere without fixed boundaries, space made by the thing itself, not space containing the thing. It is not pictorial space, boxed in, but dynamic, always in flux, creating its own dimensions moment by moment. It has no fixed boundaries; it is indifferent to background. The eye focuses, pinpoints, abstracts, locating each object in physical space, against a background; the ear, however, favors sound from any direction. We hear equally well from right or left, front or back, above or below. If we lie down, it makes no difference, whereas in visual space the entire spectacle is altered. We can shut out the visual field by simply closing our eyes, but we are always triggered to respond to sound."

mesma forma que uma litania, opondo uma figura de um mundo pré-literado ao mundo literado e centrado na visão; como se não fosse possível uma coexistência entre o espaço visual e o espaço acústico. Ainda que o texto critique esta sociedade centrada na visão, o texto apresenta o espaço acústico de uma forma exótica. O suposto 'oculocentrismo' da sociedade ocidental europeia é desenvolvido por McLuhan durante seus textos posteriores.

Após esse trabalho, McLuhan desenvolveria os conceitos de espaço visual e espaço acústico aplicando-os nas tecnologias de informação e comunicação de uma maneira menos oposicionista, mas não menos central. Ao pensar em principalmente no rádio e na televisão, McLuhan (1972 [1962]), sugere que entramos em uma segunda oralidade:

E a cultura que está empenhada em traduzir um modo radical, tal como o auditivo, para outro modo como o visual, está fadada a viver em estado de fermentação criadora, como foi o caso da Grécia clássica ou da Renascença. Nosso próprio tempo, entretanto, é um caso ainda mais intenso de tal fermentação e exatamente porque estamos em um esforço ainda maior de "tradução". Como nossa época volta agora a trasladar-se de novo para os modos oral e auditivo, em virtude da pressão eletrônica da simultaneidade, ganhamos aguda consciência de quanto foi ingênua e não-crítica a aceitação de metáforas e modelos visuais de muitos dos séculos passados. (McLUHAN, 1972 [1962]), p.99)

De acordo com McLuhan (1972 [1962]), considerando o mundo greco-romano helenístico ocidental, principalmente após a imprensa, que disseminou o alfabeto fonético em larga escala, que os povos ocidentais estariam voltando sua atenção ao olho e ao visual, comentando que esse processo já tinha se iniciado na Grécia Antiga e no Renascimento. O próprio rádio estaria no centro de um mundo mais conectado, bem como o telégrafo e o telefone seriam tecnologias que representam a aceleração do mundo. Essa ideia de interligar o espaço acústico às características de conectividade e rapidez das tecnologias da informação e comunicação parece mais frutífera, ao contrário de seu outro perfil, de que

O espaço acústico é um espaço de moradia para qualquer um que não tenha sido conquistado pelo ethos uniforme e único do alfabeto. Existe no Terceiro Mundo e vastas áreas do Oriente Médio, Rússia e do Pacífico Sul. É a Índia à qual Gandhi retornou depois de vinte anos na África do Sul, trazendo consigo o conhecimento de que a inclinação do homem ocidental pela fragmentação seria sua ruína⁶⁴. (McLUHAN, 2002, p. 68, tradução nossa)

⁶⁴ Do original em inglês: "Acoustic space is a dwelling space for anyone who has not been conquered by the one-at-a-time, uniform ethos of the alphabet. It exists in the Third World and vast areas of the Middle East, Russia, and the South Pacific. It is the India to which Gandhi returned after twenty years in South Africa, bringing with him the knowledge that Western man's penchant for fragmentation would be his undoing."

Apesar de seu contexto histórico, dos anos 1960, e que McLuhan teça seus elogios ao espaço acústico, propondo-o como um tipo de espaço emergente, trata-se de um discurso que soa vindo de um ponto de vista colonial, que impõe separações entre um e o outro, talvez até mesmo projetando qualidades exóticas às culturas não-ocidentais citadas como no orientalismo (SAID, 2007 [1978]). Contudo, pensar o espaço acústico como uma ferramenta conceitual para entender melhor os processos sociais e culturais derivados das tecnologias, Emma Findlay-White e Robert Logan (2016, p. 163, tradução nossa) explicam,

O espaço acústico é sobre a simultaneidade da informação auditiva, que faz um paralelo à simultaneidade da informação elétrica; e essa é a razão pela qual McLuhan propôs que a informação eletricamente configurada é acústica em natureza.⁶⁵

Dessa forma, o espaço acústico é como uma ferramenta conceitual para explorar as transformações introduzidas pelas tecnologias eletrônicas e seus modos de produção, reprodução e difusão. Seu êxito está em reconhecer as diferenças sensoriais dadas pelos meios de comunicação surgidos no fim do século XIX e durante o século XX, e suas implicações em relação ao som, bem como transpor esse modelo aos meios de comunicação eletrônicos de sua época. Portanto, o espaço acústico se apresentaria “sem centro e sem margem” (McLUHAN, 1969, tradução nossa) como uma forma de rede.

De maneira mais generalizada, além da obra de McLuhan, o termo espaço acústico aparece de maneira difusa, conforme já argumentado. O termo *acústico* parece estar mais próximo de abordagens centradas que se concentram nas propriedades físicas do som, ainda que existam estudos que constituem exceções a essa compreensão. Uma exceção é Sterne (2003), que examina de forma relacional as complexizações do espaço acústico proporcionadas pelas tecnologias do som.

Por outro lado, o termo *sônico* no Brasil é usado principalmente em relação às frequências e vibrações, em um campo muito mais dedicado à Física, enquanto *áudio* é relacionado às formas de reprodução e arquivamento do som, ou seja, em sua forma elétrica, em seu arquivamento magnético ou digital. *Auditory*, em inglês, que pode ser traduzido literalmente como auditivo em Língua Portuguesa, refere-se ao ato de escuta, seja através de tecnologias do som ou não, sendo que o conhecido termo de Michael Bull e Les Back (2003), *cultura*

⁶⁵ Do original em inglês: “Acoustic space is about the simultaneity of auditory information, which parallels the simultaneity of electric information; and this is why McLuhan proposed that electrically configured information is acoustic in nature.”

auditiva (do original em inglês *auditory culture*, tradução nossa), levanta questões sociais, culturais e econômicas sobre o som e as maneiras como suas tecnologias nos possibilitam ouvir.

Para podermos analisar e nos referir à relação som, espaço e temporalidade, e entre produção sonora e escuta, referimo-nos ao termo entorno sonoro (ROÇA, 2014), que abordamos em pesquisas anteriores. Através desse termo, procuramos trazer uma ideia mais de imersão, do que contemplação. O entorno sonoro se apresenta como um fenômeno mutável, em relação contínua com o ouvinte. Através desse termo, buscamos também aproximá-lo da ambiência: o entorno sonoro é uma parte da ambiência, e se relaciona com seus aspectos físicos, sensoriais e sua dimensão social, coexistindo com todos os outros aspectos sensórios. Dessa maneira, o entorno sonoro é resultado de diversos tipos de práticas sonoras que influenciam as ambiências, que por sua vez podem marcar territórios.

3. TERRITÓRIO

Como descrito na apresentação desse capítulo, propomos aqui uma reflexão sobre a relação entre som e fronteira, tratando o termo fronteira enquanto metáfora e ferramenta conceitual. Para isso, precisamos primeiramente discutir sobre território, termo muito caro à Arquitetura e Urbanismo e à Geografia, e que contém uma diversidade de interpretações e perspectivas.

Coloquialmente, a palavra território é utilizada de uma forma fortemente atrelada ao espaço físico, uma porção de terra que tem limite às vezes claros, um local próprio para a ação de um determinado grupo ou indivíduo, ou mesmo com um entendimento de caráter jurídico, na formalização que destina uma porção de terra a um determinado governo ou jurisdição. A própria origem da palavra garante seu reforço enquanto uma extensão territorial, fundada na terra, com um limite. Ainda assim, também coloquialmente a palavra também tem conotação simbólica, referindo-se a uma área de conforto, muitas vezes indicando relações de pertencimento ou políticas de identidade. Tanto em um caso quanto no outro, seus usos estão relacionados com dominação, apropriação, acesso e exclusão. Em ambos os casos, a ideia de fronteira enquanto borda ou limite é inerente ao sentido do território. Segundo esta mesma compreensão, o território várias vezes é dado em sua forma macropolítica: o território nacional;

uma porção de terra com um limite (às vezes não tão) assinalado, que responde a um governo. Porém, ainda que essa visão macropolítica de território tenha suas ambiguidades em certos casos, onde se dá disputa sobre a dominação e posse, queremos tratar território de uma outra maneira, em um sentido relacional.

Rogério Haesbaert (2004) nos mostra como o território é interpretado por diferentes disciplinas como Geografia, Ciências Políticas, Antropologia, Sociologia, Psicologia, ou mesmo as Ciências Biológicas, dando importância a diferentes aspectos, como sua materialidade, relações de poder, relações sociais, construção de subjetividades, dentre outros. A partir disso, o autor (HAESBAERT, 2004, p.40) sugere quatro vertentes básicas:

- Política, ou jurídico política, estabelecendo relações espaço-poder institucionalizadas, com espaço físico delimitado e controlado, como no poder político de Estado;
- Cultural ou simbólico-cultural, priorizando uma dimensão simbólica e mais subjetiva, como na relação de um grupo com seu espaço vivido;
- Econômica, “que enfatiza a dimensão espacial das relações econômicas” (Idem.), entendendo o território como fonte de recursos e reconhecendo seu papel na relação capital-trabalho e luta de classes;
- Naturalista, uma visão mais antiga, com base nas relações entre sociedade e natureza.

Em cada uma dessas vertentes há proposições teóricas, que são complexizadas através de intersecções entre elas. Consideramos que os territórios estão inscritos em relações sociais e históricas, tomando em conta, ainda, o espaço e sua interdependência entre sistemas de objetos e de ações. Os territórios não são perpétuos e existem diferentes territórios em múltiplas temporalidades, escalas e níveis de territorialização, às vezes sobrepostos.

Trataremos mais especificamente em nosso texto os territórios em seu âmbito simbólico-cultural, entendendo que ele é influenciado por ambiências, que por sua vez carrega em si dimensões sociais, aspectos sensórios e de espaço físico, além de um contexto histórico. Em relação ao aspecto multiescalar do território, não está em nosso foco de trabalho os territórios que são constituídos intimamente, de forma individual e cognitiva. Traçamos que nossa análise tem suas devidas diferenças quando comparadas em locais de conflitos mais extremos, como guerras, que instituem o uma hegemonia do poder pela força agressiva e bélica, que devem ser tratados de acordo com seu próprio contexto.

Entendemos que o som e os usos de suas tecnologias são sensíveis a um contexto histórico, influenciam a ação política, relações sociais e, conseqüentemente, uso, e na ação sobre o espaço físico, implicando também em relações de poder de forma ampla, não somente econômica. Os sons, mediados tecnologicamente ou não, demonstram e marcam usos do espaço, participando em maior ou menor medida de imbricações plurais, econômicas, políticas, sociais e culturais, que estabelecem o território.

Ao entender que os territórios possam ser ativados ou desativados, determinados por controle e acesso, podemos pensar que os territórios não são perpétuos, especialmente em sua dimensão simbólico-cultural, sendo temporários e sem ter necessariamente barreiras físicas, mas com condições expressivas que qualificam o espaço, que são interpretadas pelas pessoas como convidativas ou não. O território para nós, portanto, se constitui a partir do espaço, como um campo de forças, relacional, durante uma temporalidade. Como Haesbaert (2004) explica, há uma mobilidade inerente aos territórios, com relativa flexibilidade.

Como apontamos anteriormente de forma geral, o território tem a ver com dominação, apropriação, acesso e exclusão. O processo de territorialização implica “as relações de domínio e apropriação do espaço, ou seja, nossas mediações espaciais do poder, poder em sentido amplo, que se estende do mais concreto ao mais simbólico” (HAESBAERT, 2004, p.339).

O território em suas dimensões simbólico-culturais, sobre as quais nos debruçamos mais, é atribuído através de formas simbólicas sobre o espaço onde vivemos, sendo também uma forma de apropriação (HAESBAERT, 1997). Eles se aliam às práticas de apropriação, com seus próprios ritmos, dinâmicas e símbolos, que podem também ser sonoros. O território efêmero, assim, pode ser caracterizado por um espaço vivido, com um valor de uso, que é expresso cotidianamente por grupos sociais, através de símbolos que demarcam um dentro e fora não necessariamente bem delimitado.

É difícil falar de território sem citar Deleuze e Guattari (1997 [1980]) e examinar suas contribuições. Ainda que ambos autores tenham uma produção densa que não é contemplada pela nossa pesquisa, chamamos aqui pontualmente algumas ideias para contribuir com nossa discussão. Os autores entendem o território como um conceito fundamental da Filosofia. Para os autores, o território marca um dentro e um fora, com qualidades expressivas que constituem motivos territoriais, sempre em um devir, um *tornar-se*. Assim, para Deleuze e Guattari (1997

[1980]), o território pressupõe transformação contínua, é entendido em um vetor de saída, em constante movimento de territorialização, desterritorialização e reterritorialização, ou seja, o território tem como condição a sua própria desterritorialização e sua reterritorialização em outra parte. Desse modo, o território é também visto como um processo, e não como algo estável e inerte. Esse agenciamento territorial é tomado como ritornelo que, grosso modo, sintetiza os processos de territorialização, desterritorialização reterritorialização, ou seja, movimentos de construção, abandono e reconstrução do território, que já não é mais igual como da primeira vez. Assim, o território, para os autores, tem uma definição ampla que não é atrelada à materialidade do espaço físico. O processo de desterritorialização, a saída para fora do território, ou a abertura do território para outros entrarem, transforma os indivíduos e os territórios que se incluem nesse processo. O ritornelo é, portanto, agenciamento territorial. Inicialmente, os autores (Idem.) narram a história de uma criança no escuro, que se tranquiliza cantarolando. Assim, trata-se de uma territorialização, um agenciamento através do canto, que organiza em meio ao caos e conforta. Estar em um território é um *em-casa*, que não preexiste, mas que é feito através de agenciamentos, de organização de um interior frente a um exterior para juntar e “proteger forças germinativas de uma tarefa a ser cumprida, de uma obra a ser feita”, um processo de seleção, eliminação e extração. Temos então, que o território é constituído pelo agenciamento que instaura uma distância entre um dentro e um fora.

Há toda uma atividade de seleção aí, de eliminação, de extração, para que as forças íntimas terrestres, as forças interiores da terra, não sejam submersas, para que elas possam resistir, ou até tomar algo emprestado do caos através do filtro ou do crivo do espaço traçado. Ora, os componentes vocais, sonoros, são muito importantes: um muro do som, em todo caso um muro do qual alguns tijolos são sonoros. Uma criança cantarola para arregimentar em si as forças do trabalho escolar a ser feito. Uma dona de casa cantarola, ou liga o rádio, ao mesmo tempo que erige as forças anti-caos de seus afazeres. Os aparelhos de rádio ou de tevê são como um muro sonoro para cada lar, e marcam territórios (o vizinho protesta quando está muito alto). (DELEUZE; GUATTARI, 1997 [1980])

Essa citação demonstra um pouco como Deleuze e Guattari (Idem) colocam a importância de algumas práticas sonoras em seus exemplos. O território torna-se como um em-casa, um espaço (em seu sentido amplo) de conforto que é realizado ou configurado a partir de ações; às vezes até mesmo se configurando como um espaço de refúgio. Dessa maneira, as práticas sonoras e de escuta nesse contexto tornam-se “muros sonoros”, que demarcam um dentro e fora, ainda que sem bordas e limites bem definidos fisicamente. O território é marcado pela emergência de matéria de expressão, é a marca qualitativa que faz o território, a expressividade supõe o território, constituindo motivos territoriais (Ibid., p.121).

A propriedade, de grupo ou individual, decorre disso [um marco, uma marca], mesmo que seja para a guerra e a opressão. [...] O expressivo é primeiro em relação ao possessivo, as qualidades expressivas ou matérias de expressão são forçosamente apropriativas, e constituem um ter mais profundo que um ser. Não no sentido em que essas qualidades pertenceriam a um sujeito, mas no sentido em que elas desenham um território que pertencerá ao sujeito que as traz consigo ou que as produz. Essas qualidades são assinaturas, mas a assinatura, o nome próprio, não é a marca constituída de um sujeito, é a marca constituinte de um domínio, de uma morada.

[...]

A expressividade não se reduz aos efeitos imediatos de um impulso que desencadeia uma ação num meio: tais efeitos são impressões ou emoções subjetivas mais do que expressões (como a cor momentânea que toma um peixe de água doce sob tal impulso). As qualidades expressivas, ao contrário, como as cores dos peixes de recife de coral, são auto-objetivas, isto é, encontram uma objetividade no território que elas traçam.

Mas a assinatura vai tornar-se estilo. Com efeito, as qualidades expressivas ou matérias de expressão entram em relações móveis umas com as outras, as quais vão "exprimir" a relação do território que elas traçam com o meio interior dos impulsos e com o meio exterior das circunstâncias. Ora, exprimir não é pertencer; há uma autonomia da expressão.

Assim, é possível estabelecer os limites de um território através de placas, de propriedades, expressões de posse que o desenham, e por meio de qualidades expressivas. Nos dois casos, os marcos e expressividades devem ser entendidos como um código que expressa um território. Podemos perceber essas qualidades expressivas em objetos, ações e práticas humanas que nos convidam a adentrar um território ou nos repelem dele. Contudo, pensamos que os exemplos de pássaros e peixes oferecidos por Deleuze e Guattari podem implicar em concordar com uma amplidão de semelhanças entre a territorialidade animal e a humana até um nível problemático, seguido pelo instinto. Com essa ressalva, a ideia de expressar a apropriação de um território por um determinado grupo de pessoas, através da reprodução de uma música por um grupo numa praça, por exemplo, é presente no cotidiano dos espaços urbanos de diferentes formas. Além disso, é importante que essa expressão seja reconhecida como um código, internamente pelo grupo e externamente por outros, para que o território seja concretizado.

Ainda que não tenhamos nos aprofundado muito na questão de território proposta por Deleuze e Guattari, principalmente em seus conceitos tangentes⁶⁶, enxergamos contribuições para se pensar em processos de territorialização *pelo* som, através de práticas sonoras, e processos de territorialização *do* som, através da escuta; bem como na elaboração do termo fronteira

⁶⁶ Recomendamos a obra Mil Platôs v.4, de Deleuze e Guattari, ou o livro "A Condição da Escuta: Mídia e Territórios Sonoros" de Giuliano Obici para a sua aplicação ao som.

enquanto ferramenta conceitual, a serem mais desenvolvimentos posteriormente no presente capítulo. Estar em um território não significa necessariamente estar em um grupo, mas também em estar ou estabelecer um espaço confortável, como a criança que canta para enfrentar o medo do escuro. Assim, verificamos as múltiplas escalas do território, que vão do subjetivo íntimo a grandes grupos heterogêneos que encontram uma determinada consistência ou qualidade entre si, ainda que em territórios não geograficamente contínuos.

A territorialização *pelo* som se dá através da constituição de territórios através de práticas sonoras, sejam mediadas por tecnologias do som ou não. Implica, também, em estabelecer grupos de forma maleável, e estabelecer outros que se repelem ou que não se identificam naquele momento.

Essas características podem ser vistas em práticas sonoras diversas: do grupo que reforça seu território através da reprodução musical em alta intensidade; de uma pessoa que constitui um determinado nível de isolamento sonoro (que nunca é total) através do uso de fones de ouvido; nos cantos dos feirantes e comerciantes que constituem um território pelo som para suas vendas; da empresa que reproduz determinados sons ou músicas como dissuasão musical ou para atrair determinado tipo de público. Em várias escalas, o som está na vida cotidiana e providencia qualidades aos espaços, reforçando ou desincentivando usos, especificando territórios. Isso também implica em modos de escuta, que reconhece determinados sons como pertencentes ou não desse território. Os sons nos territórios podem implicar em dissonâncias, consonâncias, aceitação e rejeição, adaptação, por parte de seus ouvintes.

Tomando em consideração tais visões sobre território, podemos pensar em processos de territorialização cotidianos, elaborados por instituições, grupos de pessoas independentes ou mesmo individualmente no espaço aberto urbano. O território estipula ao mesmo tempo em que define as partes que estão inclusas, define também as partes excluídas. Em uma outra perspectiva, o território realiza uma qualificação de duas ou mais partes, realizando distinções entre elas.

3.1. FRONTEIRAS

As reflexões a seguir sobre fronteiras tiveram sua origem no âmbito do projeto *“Frontier Zones - Exploring the city frontiers: people, film and Science”*, que teve duas edições no Brasil, em

2015 e 2017⁶⁷. financiado pelo DAAD (Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico). Também auxiliaram essas reflexões as discussões no âmbito do workshop “*Hospitalité des ambiances sonores et pratiques acoustiques*”⁶⁸. Ambos projetos realizaram atividades que são os experimentos analisados no quarto capítulo.

Depois de iniciadas essas discussões nesses projetos, a discussão sobre fronteiras fizeram parte do percurso da pesquisa como um todo. Aqui, propomos pensar a fronteira como uma ferramenta conceitual, sem necessariamente colocar em discussão exaustivamente as questões geopolíticas impostas pela globalização, ou em conflitos.

Fronteiras podem significar bordas, limites, barreiras, margens, limiares, mas também configuram *loci* de contato e de encontro. Dessa maneira, as fronteiras podem ser tanto separações quanto áreas de encontro; elas implicam um nível relacional entre duas ou mais coisas, resultando em uma interação de diferenças. As crises no mundo atual nos lembram constantemente da fronteira enquanto dispositivo de controle, tensão e conflito que prejudica e chega a tirar vidas. Porém, propomos também um outro olhar sobre esse termo conceitualmente carregado, para explorar suas polissemias além de seu significado de separação. A fronteira é, certamente, um dentro e um fora, ou uma diferenciação qualitativa, onde dois ou mais elementos são postos em relação que pode se caracterizar como uma cisão; mas também como um espaço de passagem e fluidez que é atravessado frequentemente, criando um *locus* de encontro, ou agindo como um domínio que permite a comunicação entre um e outro.

A fronteira tem, *per se*, características transdisciplinares, sendo abordada sob a luz de variadas disciplinas que também se entrecruzam. O termo está presente há muito tempo no pensamento científico e teorias do conhecimento, caracterizada nas relações sujeito-objeto, pesquisador-pesquisado. Nesse caso, está presente também em relação ao conhecimento organizado em campos disciplinares, a fronteira é ela própria um espaço-entre, um local de fluxo que cruza esses campos crescentemente.

⁶⁷ Agradecemos aos participantes das duas edições, 2015 e 2017, bem como os coordenadores Profa. Dra. Ursula Kirschner, Prof. Dr. Rolf Grossman, Martin Kohler e Prof. Dr. Marcelo Tramontano. A disciplina “Documentário e Cidade”, ministrada por Prof. Dr. Arthur Autran (UFSCar, Programa de Pós Graduação em Tecnologia, Ciência e Sociedade) e Prof. Dr. Marcelo Tramontano, também colaboraram com o entendimento da fronteira como uma ferramenta conceitual durante o percurso acadêmico.

⁶⁸ Coordenado por Prof Dr Nicolas Tixier, Prof Dr Jean-Paul Thibaud, Profa Dra Katia Schneller, Prof Dr Simone Frangi junto à Radio Papesse, coletivo formado por Ilaria Ganz e Carola Haupt

Mezzadra e Neilson (2013, p.16) enxergam uma diferença entre borda e fronteira: enquanto a borda é considerada uma linha, a fronteira tem sido construída como um espaço aberto e expansivo. Na opinião dos autores, ainda que essa diferença tem se perdido mesmo sendo relevante. Por outro lado, em línguas de origem latina essa relação parece mais complexa: autores reconhecidos nesse campo de estudo, como o francófono Étienne Balibar (2002, 1997), por exemplo, utilizam o termo *frontière* (ainda que seus textos tenham sido traduzidos para o inglês como *border*), bem como alguns geógrafos brasileiros como Haesbaert (2009, 2004) utilizam o termo fronteira. Mezzadra e Neilson (2013) evocam a figura da fronteira colonial, da narrativa do mito de fundação dos Estados Unidos da América, do espaço sendo expandido através dos *fronts* de batalha, em contínua formação, que se superpõe sobre outras divisões, como, por exemplo, a dos indígenas. Por outro lado, borda corresponde à representação cartográfica das divisões europeias, resultando em configurações maleáveis (e conflituosas) com o passar dos tempos. Assim, segundo essa compreensão, a fronteira seria uma força de expansão, uma lógica dominante que se sobrepõe a outras, ou seja, uma ferramenta colonizadora e de exclusão; enquanto a borda seria a tensão entre dois ou mais territórios.

Embora Mezzadra e Neilson (2013) argumentem sobre esta distinção entre borda e fronteira, etimologicamente a palavra borda refere-se a uma beira, margem, orla, fazendo referência também à amurada do barco, que mantém a água em seu exterior (CUNHA, 2015, p. 98-9). A fronteira, em sua etimologia, refere-se tanto a *front* de batalha, conforme descrito por Mezzadra e Neilson (2013), mas também faz referência à testa, cabeça, “o que está em frente”. Além disso, a borda parece ter seus traços mais delineados, enquanto a fronteira pode-se apresentar como uma transição, que sobrepõe ou justapõe os territórios vizinhos.

Ainda feita essa distinção, pensamos que a palavra borda, para o contexto brasileiro, evoca uma noção mais estável entre dois elementos bem definidos. Ainda, devido ao próprio percurso da pesquisa, preferimos o termo fronteira pela maior diversidade de correlações que nossa língua providencia com esta palavra, buscando também estar em consonância com a produção brasileira. Ainda assim, assinalaremos aqui o termo original usado pelos autores de língua estrangeira que optem pelo termo *border*, e realizaremos a tradução como fronteira. Sandro Mezzadra e Brett Neilson (2013) entendem que fronteiras (*borders*) servem ao bloqueio e restrição de passagens de pessoas, dinheiro, objetos, mas, ao mesmo tempo, são elementos-chave para suas articulações. As fronteiras podem ser reduplicadas, sancionadas,

relativizadas. Esse olhar dos autores sobre as bordas no contexto de imigração, trabalho e poder, mostra-nos que elas têm uma importância na configuração mundial, contudo elas estão sujeitas a aparecer, desaparecer, mover-se, sobrepor-se com outras, de maneira imprevisível. Muitas dessas fronteiras são estabelecidas a partir do desejo ou da ação de atores e elites econômicos que reforçam as separações e exclusões.

Nessa perspectiva, a fronteira é um local hostil: pensemos em conflitos da Ásia Central, Síria, Palestina, ou mesmo em vários contextos brasileiros, como as favelas ocupadas por UPPs (Unidade de Polícia Pacificadora). Esses são exemplos que se dão nos espaços físicos, mas existem ainda as fronteiras que estão em outras esferas de atuação. Entretanto, ainda que estejamos oferecendo exemplos em relação ao espaço físico, essas forças de separação estão, também, em outras esferas de atuação.

Ainda que estejamos convencidos que a imagem da fronteira (*border*) como um muro, ou como um dispositivo que serve primeira e principalmente à *exclusão*, assim como têm-se amplamente abordada nos recentes estudos críticos, é enganosa no final. Isolar uma só função da fronteira (*border*) não nos permite alcançar a flexibilidade dessa instituição. Nem facilita um entendimento da difusão de práticas e técnicas de controle de fronteira dentro de espaços territoriais de cidadania e seus mercados de trabalho associados. Afirmamos que as fronteiras (*borders*) são igualmente dispositivos de inclusão que selecionam e filtram as pessoas e as diferentes maneiras de circulação de formas não menos violentas do que aquelas empregadas em medidas excludentes⁶⁹. (MEZZADRA; NEILSON, 2013, p.7, tradução nossa)

Cabe perguntar a quem interessa a fronteira. As fronteiras são desenvolvidas segundo algum interesse, há a ação de um conjunto de diferentes atores que podem designar as fronteiras, bem como quem pode ou deve ser incluído ou excluído. Há dois movimentos, um que se impõe e interrompe o fluxo e outro que escolhe quem deve ir de um campo ao outro. Nesse aspecto, o acesso pela fronteira é dado com base nas qualidades atribuídas nos seus territórios adjacentes. Étienne Balibar (2002), perguntando-se o que é uma fronteira, desenvolve,

A ideia de uma simples definição do que constitui uma fronteira é, por definição, absurda: pois traçar uma fronteira é, precisamente, definir um território, delimitá-lo, e assim registrar sua identidade ou lhe conferir uma. Mas, reciprocamente, definir e identificar geralmente é nada além de traçar

⁶⁹ Do original em inglês: “Yet we are convinced that the image of the border as a wall, or as a device that serves first and foremost to *exclude*, as widespread as it has been in recent critical studies, is misleading in the end. Isolating a single function of the border does not allow us to grasp the flexibility of this institution. Nor does it facilitate an understanding of the diffusion of practices and techniques of border control within territorially bound spaces of citizenship and their associated labor markets. We claim that borders are equally devices of inclusion that select and filter people and different forms of circulation in ways no less violent than those deployed in exclusionary measures.”

uma fronteira, assinalar os limites. [...] Em outras palavras, sua definição prática requer uma ‘redução de complexidade’, a aplicação de uma força simplificadora da qual nós podemos, paradoxalmente, chamar de um suplemento de simplicidade^{70 71}. (BALIBAR, 2002, p. 76, tradução nossa)

Ao traçar uma linha entre um e outro, impõe-se, determinando uma característica entre um e ao outro. Ou seja, sendo um diferente do outro, há uma identidade que lhe são conferidas, geralmente posta em caráter unificador. Determinar uma fronteira, nesse caso, seria então aplicar um estereótipo de negação da multiplicidade? O autor prossegue, dizendo que a discussão se relaciona com o estabelecimento de identidades, que variam em diferentes níveis entre ativas e passivas, voluntárias e impostas, individuais e coletivas. As fronteiras, portanto, podem ser vistas enquanto dispositivos cognitivos que separam “nós” dos “outros” e permitem-nos categorizar e estruturar hierarquias conceituais.

Quando determinamos um território baseado em uma característica, seja em uma escala subjetiva ou em uma escala intersubjetiva de grupos, há uma redução de complexidade cuja separação é baseada nas mais variadas distinções: de classe, étnica, sexualidade, de gênero, cultural, regional.

Balibar (2002, 1997) também diz das identidades que não conseguem ser reconhecidas como identidades nessa redução de complexidade, reforçando “identidades não identificáveis e identidades impossíveis emergem em vários lugares, as quais são, conseqüentemente, julgadas como não-identidades” (Idem., 2002, p. 78, tradução nossa). Desse modo, há uma falta de reconhecimento, conseqüentemente de ação política e debate. Trata-se quando os indivíduos e grupos são impossíveis de existência e, assim, aniquilados de diferentes formas – através do consentimento forçado e silenciamento, que podemos interpretar como adaptação ou morte.

Vemos, até aqui, a fronteira enquanto borda, um dispositivo de controle, áreas de conflito, ferramenta cognitiva na determinação de “nós” e “eles”. Assim, confere-se à fronteira um caráter de estratégia de separação. Essas fronteiras podem ser simbólicas ou formalizadas,

⁷⁰ Do original em inglês: “The idea of a simple definition of what constitutes a border is, by definition, absurd: to mark out a border is, precisely, to define a territory, to delimit it, and so register the identity of that territory, or confer one upon it. [...] Conversely, however, to define or identify in general is nothing other than to trace a border, to assign boundaries or borders. In other words, their practical definition requires a ‘reduction of complexity’, the application of a simplifying force or of what we might, paradoxically, term a supplement of simplicity”.

⁷¹ Traduzimos a palavra “border” da tradução em inglês do texto por fronteira pois no original em Língua Francesa o autor utiliza a palavra “*frontière*” em “*La crainte des masses*”, no texto “Qu’est-ce qu’une ‘frontière’?” (BALIBAR, 1997).

de forma implícita ou explícita. Ainda assim, a fronteira pode ser entendida enquanto um *locus* de encontro entre um e outro, por se tratar de *locus* de interação entre territórios. Vemos que esse caráter da fronteira, de contato, transição e encontro, pode ser utilizado como uma maneira de se ler situações urbanas cotidianas, representar cidades.

A fronteira une em si questões sobre território, que pode ser simbólico, efêmero, dado a partir de práticas cotidianas, servindo como chave de leitura para interpretar aspectos do espaço.

A fronteira pode ser entendida como um local onde há uma falta de comunalidades, contudo é onde se forma um espaço de encontro entre diferentes que podem levantar entre si coisas em comum. Ao invés de instaurar as oposições entre nós e os outros, é justamente na fronteira onde pode-se desafiar o imaginário dessa lógica de separação por propiciar encontros. Os encontros que se dão na fronteira encorajam o questionamento de identidades reificadas. Concordando com Helen Wilson (2017, p.456, tradução nossa),

os encontros não acontecem na fronteira (*border*) apenas, mas são centrais para a elaboração e o desfazer delas. De fato, o que vemos nesses relatos de surpresa, choque, ruptura e não-soberania são desestabilizações momentâneas em que as fronteiras (*borders*) são deslocadas, expostas, cruzadas, feitas, desfeitas e minadas⁷².

A fronteira, assim, também tem o sentido de ir contra a uma lógica impositiva e dominante, entendida como uma possibilidade ao diálogo. É também um local de encontro, um espaço privilegiado onde se tem múltiplos contatos, trocas e fluxos. É um local de abertura, onde encontra-se o “outro” e pode-se também compreendê-lo. É, também, descentralizada, sem pensamento unificante. Édouard Glissant (2009) diz em entrevista que as fronteiras devem existir, porém elas devem ter o sentido de passagem, de estipular uma relação, uma comunicação, e não de contenção. Assim, há uma marcação de diferentes saberes, mas sem impedimentos de trânsito.

As fronteiras abrigam esse contato entre um e o outro, um espaço de trocas, onde a própria fronteira pode atuar como um espaço mediador e tradutor entre dois campos ou mais, estabelecendo um espaço possível de comunicação. Dessa maneira, a fronteira pode ser local de articulação para a sua dissolução ou reconfiguração, onde essa interface pode servir como articulação para o reconhecimento entre um e o outro. Em uma fronteira, pode-se entrar em

⁷² Do original em inglês: “encounters do not simply take place at the border but are rather central to the making and unmaking of them. Indeed, what we see in these accounts of surprise, shock, rupture and non-sovereignty are momentary destabilizations where borders are shifted, exposed, crossed, made, unmade and undermined.”

contato e estabelecer trocas, discussões, reconhecimento do outro, podendo, por fim, colaborar para a dissolução da fronteira. Teríamos, portanto, uma fronteira transterritorial, uma sobreposição de territórios que abriga as qualidades dos outros. Assim, a fronteira prepara um encontro entre duas ou mais partes, promovendo uma outra realidade política, social ou cultural; ao invés de serem lideradas por forças antagonistas, como na fronteira como barreira ou limite, são lideradas por uma ação política, uma discussão e negociação.

Dessa maneira, têm-se a fronteira enquanto uma área mista, cujas relações são tão intrínsecas que a fronteira se torna um terceiro elemento, um domínio transiente que pode ir ao encontro de práticas emancipadoras. Assim, temos um sincretismo, onde grupos sociais heterogêneos têm uma relação tão intrínseca que alguns aspectos são eleitos como importantes e adaptados. Esse processo não é isento de conflitos, porém é um processo de múltiplas trocas, onde um altera o outro.

As fronteiras, sob esse olhar polissêmico, diferem em sua visibilidade, porosidade, mobilidade e escala. Algumas marcações dos limites são mais visíveis do que outras, que permitem ou não que passemos entre elas, podendo ser temporárias, cuja escala pode variar desde o nível intersubjetivo até bairros inteiros. São espaços de transições que se mostram a partir de variadas formas, inclusive através de suas dimensões sensoriais.

Ao caminhar pela cidade vemos pequenas ordenações do espaço físico que, ainda que pequenas, são significativas: cercas, cones, muros, cancelas de restrição de acesso, dentre outros, são barreiras visíveis, instituem controles ou inibidores de acesso. Contudo, não são apenas barreiras visíveis que estão ali instituídas. Há também limites simbólicos que são erigidos a partir de razões que vão desde o contexto histórico-social, ações ou vigilâncias que coíbem seu acesso, histórias do cotidiano que são passadas boca-a-boca, ou presença e apropriação por determinados grupos.

Essas barreiras podem ser visíveis e estabelecidas em aparente consenso, como uma placa de "proibida entrada", ou um muro que divide a propriedade privada da calçada e da rua, dispostos por agentes ou objetos de controle. Porém, sua visibilidade nem sempre é tão óbvia: para serem fronteiras, elas precisam ser entendidas como fronteiras. Por vezes, tais fronteiras são simbólicas, não há nenhum impedimento físico de acesso a um local, porém seu uso é inibido, seja pelas dimensões sociais, do espaço físico ou sensoriais, dentro de um contexto, ou seja, as ambiências. São dadas por agenciamentos, que devem ser entendidos como tais.

Assim, o território se expressa pelos seus componentes heterogêneos, ligados por uma consistência.

A porosidade das fronteiras implica tanto na permeabilidade ou acolhimento que os territórios instituídos por elas têm ao que lhe é exterior, ao diferente, quanto nos espaços de transição que elas estipulam. Ao estabelecer espaços de contato, também surgem oportunidades para a ação política⁷³, para a discussão, visibilidade e posterior reconhecimento ao outro; uma ampliação da fronteira onde não se subjugava o outro, mas acolhe-se. Assim, também podem se configurar enquanto espaços de confronto, onde há um tensionamento de limites, uma requisição de alargamento, de surgimento de outros contra-públicos (FRASER, 1990) A fronteira, enquanto espaço transiente, significa também pluralidade e diversidade, que pode abrigar diferentes grupos. Tais espaços de transição devem ser utilizados para não serem apenas de uma fronteira longa de separação entre um e o outro. Porém, obviamente, esses espaços de transição podem ser hostis, conflituosos ou perigosos, por se tratar de uma área estratégica, como em contextos bélicos.

A mobilidade da fronteira diz respeito ao próprio conceito de território que discutimos anteriormente, ela tem a ver com o ritornelo, os processos de territorialização, desterritorialização e reterritorialização. Ora, se, ao pensar em uma fronteira, estabelece-se diferenças entre um e outro (BALIBAR, 1997, 2002) como colocado anteriormente, e, conjuntamente, as identidades não são fixas ou unas, tampouco continuamente emergidas, as fronteiras também são móveis.

As fronteiras não são estáticas, nem mesmo as que estabelecem territórios jurídico-políticos. Como Mezzadra e Neilson (2013) constata, a própria imagem das fronteiras (*borders*) nos mapas que designam territórios soberanos, produzidas durante a história moderna dos Estados, naturalizam a visão das bordas estáveis e bem definidas, sendo a cartografia também uma estratégia de colonização. As fronteiras são mobilidade enquanto caráter constituinte, e mais ainda quando pensamos no cotidiano urbano. É nesse cotidiano que as fronteiras têm uma temporalidade e efemeridade, pois também são formadas pelas atividades e dinâmicas que tomam os espaços urbanos abertos.

Ao pensar em uma escala da fronteira, referimo-nos a diferentes níveis que a fronteira pode tomar: desde um nível subjetivo, um limite estabelecido em um nível pessoal, até um nível

⁷³ Ver o primeiro capítulo dessa tese.

intersubjetivo, de grupos. Trata-se de ferramentas organizacionais que agem sobre os espaços, atribuindo qualidades.

Assim, convidamos o leitor a refletir a seguir sobre essas questões de território e fronteira sob a perspectiva sonora. O som, dadas as suas características desenvolvidas no primeiro capítulo dessa tese, colabora para descobrir a polissemia da fronteira, bem como constituir territórios. O som não possui bordas definidas, não se detém por quaisquer barreiras físicas, portanto, sua porosidade é grande e sua escala de atuação é variável. O uso dos sons marca fronteiras, distinções entre um e o outro, serve como ferramenta de expressividade que também inclui uma ação política, auxiliando o caráter público do espaço público.

Pensamos, portanto, em processos de territorialização pelo som e processos de territorialização do som, mais do que territórios sonoros (OBICI, 2006) propriamente ditos. Têm-se, assim, uma ideia de agência e ação do som, através de práticas ou de escuta. Em uma territorialização pelo som, há um processo de agenciamento de território através de práticas sonoras, como discutiremos a seguir. A territorialização do som trata, por sua vez, de um agenciamento do território através da escuta. Uma prática não elimina a outra, conformando um processo dialético e complementar. Dessa maneira, procuramos atender a multissensorialidade do território e seu contexto, da qual deriva um todo sensível.

3.2. O SOM E A FRONTEIRA

Entendendo o som como um componente do espaço, em um todo interdependente, que é também uma forma de nos expressar e de entender o mundo, podemos repensar nossas experiências social e espacial, ação política e relações de poder.

Devido às suas características, os sons são dinâmicos e atribuem importantes qualidades temporais e espaciais ao cotidiano, formadas pelas ações e dinâmicas. O entorno sonoro permite uma participação espontânea e flexível, através da qual os ouvintes são também agentes sonoros. Desse modo, o entorno sonoro urbano é uma oportunidade de compartilhamento, de encontrar o outro, ao mesmo passo em que é também uma oportunidade para o confronto. Como LaBelle (2010, p. xxiv) acrescenta, o som é compartilhado, é também através do som que podemos providenciar *loci* de contato e apropriação, de requisições e demandas.

Em diferentes escalas, elaboramos territórios simbólicos-culturais através dos sons e isso trata também de ser um processo político. Retomando a fronteira como ferramenta conceitual, os sons configuram-se como fronteiras flexíveis, sem limites precisos e divergentes; os sons realizam jogos entre privado e público, dominação e apropriação, ao mesmo tempo em que providenciam *loci* de encontro entre diferenças e lhes atribuem qualidades expressivas. Tendo em vista essas questões, pensamos principalmente em duas categorias de escuta: a coletiva e a individualizada. Os sons podem configurar-se um entorno sonoro comum a várias pessoas, compartilhado, também resultado da ação dos ouvintes. Também fones de ouvido ou outras tecnologias do som permitem outras formas de escuta mais dedicadas à individualização da escuta. Em nossa pesquisa, discutimos essas duas categorias de escuta pois elas referem-se a construir ou elaborar algo em comum entre os ouvintes, podendo ser uma pré-condição para um *locus* de encontro e intercâmbio, ou mesmo de conflito.

3.2.1. ESCUTA COLETIVA E ESCUTA INDIVIDUALIZADA

A escuta coletiva e escuta individualizada estão relacionadas com a disponibilidade e abrangência dos sons no espaço. As tecnologias do som exercem grande papel na complexização das relações espaciais e temporais, principalmente através de difusão, reprodução e amplificação, concebendo assim formas de escuta individualizada ou aumentando a abrangência do espaço físico da escuta coletiva. Nosso entendimento de escuta coletiva e escuta individualizada, portanto, articula-se com a noção de técnicas auditivas, definida por Jonathan Sterne (2003), e de como essas técnicas alteram a estrutura do entorno sonoro e das práticas sonoras através da instrumentalidade. Sterne (2003, p. 91) associa as técnicas auditivas ao conceito de técnicas do corpo de Marcel Mauss, consequentemente entendendo a escuta (*listening*) como uma prática, resultado de um aprendizado através do compartilhamento e repetição. Sterne (2003, p.93) entende que houve um isolamento da escuta em relação aos outros sentidos no desenvolvimento de instrumentos como estetoscópio, telégrafo, telefone, o que teve como consequência a ideia de que a escuta poderia ser separada e, consequentemente, “intensificada, focada e reconstruída⁷⁴”.

A técnica auditiva não era simplesmente uma representação do espaço acústico; visava ativamente transformar o espaço acústico. O espaço ocupado

⁷⁴ Do original em inglês: “it can be intensified, focused, and reconstructed”.

pelos sons torna-se algo a ser formado, moldado, orientado e tornado útil para os propósitos das técnicas de escuta. Pode ser segmentado, em porções pequenas, cortado em pequenos pedaços e remontado.

[...]

Se as tecnologias de reprodução sonora dependeram e enviesaram versões da técnica auditiva, elas uniram um campo diversificado de práticas que vinham se desenvolvendo há décadas. Para capitalizar e mercantilizar o som, as indústrias de mídia sólida implementaram uma noção preexistente de espaço sonoro como propriedade privada. A técnica auditiva emergiu como um conjunto distintamente moderno de orientações práticas para a escuta. Como forma de conhecer e interagir com o mundo, isso equivaleu à reconstrução da escuta na ciência, medicina, burocracia e indústria⁷⁵. (STERNE, 2003, p. 92-5, tradução nossa)

Dessa maneira, os processos de captação, edição, reprodução e difusão têm um papel relevante na concepção dessas técnicas auditivas. Ainda que as técnicas auditivas tenham se desenvolvido na segmentação, isolamento e individualização dos sons, como Sterne (2003) esclarece, nós consideramos que, ainda que essas práticas tenham componentes individualizantes, seja em seu contexto histórico ou de comodificação do som, tornando o som um produto a ser vendido e consumido através de formatos fonográficos, incluímos também nessa categoria as tecnologias que visam à amplificação dos sons e, conseqüentemente, à escuta coletiva.

A escuta coletiva se forma a partir de ouvintes em relação com um entorno sonoro em comum. A partir disso, podemos ter duas formas de escuta coletiva: uma mais ligada ao espaço físico, outra que é constituída através de formas de transmissão dos sons. Nesta tese, nos debruçaremos sobre a escuta coletiva que é mais relacionada ao espaço físico.

Uma das ambiguidades que podemos identificar em relação à escuta coletiva é o espaço auditivo configurado pelo rádio, por exemplo. Peças radiofônicas e outras correlatas como por exemplo *podcasts*, são *coletivizantes*, pois através da difusão e transmissão elaboram um espaço auditivo em comum entre várias pessoas, de maneira geograficamente descontínua.

⁷⁵ Do original em inglês: "Audile technique was not simply a representation of acoustic space; it aimed actively to transform acoustic space. The space occupied by sounds becomes something to be formed, molded, oriented, and made useful for the purposes of listening techniques. It can be segmented, made cellular, cut into little pieces, and reassembled. [...] If technologies of sound reproduction depended on and actuated versions of audile technique, they drew together a diverse field of practices that had been developing for decades. To capitalize and commodify sound, sound media industries deployed a preexisting notion of sonic space as private property. Audile technique emerged as a distinctively modern set of practical orientations toward listening. As a way of knowing and interacting with the world, it amounted to the reconstruction of listening in science, medicine, bureaucracy, and industry."

Esse tipo de escuta coletiva mediada, que é transmitida, cria uma escuta compartilhada de com desdobramentos sobre o espaço físico, influenciando uma esfera pública. Ainda que essa escuta possa ser coletivizante, pode ser ouvida através de fones de ouvido, bem como ser personalizada. Ou seja, ao mesmo tempo que a transmissão desses sons podem constituir relações entre os ouvintes, podendo até mesmo atribuir um senso de pertencimento, essa transmissão não implica em um *ouvir junto*, da prática de escuta coletiva vinculada ao espaço físico. Ainda que haja essa ambiguidade, não podemos negar que há diferentes graus de engajamento entre pessoas sobre o som escutado, porém de uma forma diferente da escuta coletiva em espaços físicos, dada principalmente pelo caráter de personalização da escuta que o fone de ouvido oferece.

Enfatizamos essa diferença também por considerar o valor do espaço físico e da multissensorialidade nos espaços abertos urbanos e públicos. Assim, temos nosso foco sobre a escuta coletiva que tem o espaço físico como suporte, podendo ter sua esfera de atuação estendida através da amplificação. Nosso foco de escuta coletiva trata, portanto, de um *ouvir junto* em um mesmo espaço físico, que pode criar ou não interação social entre os ouvintes, sejam expressos através do compartilhamento e encontro ou através do confronto. Entendemos que esse fenômeno de *ouvir junto* formado pela escuta coletiva não se restringe à comunalidade, ou compartilhamento, mas também confere uma imposição. Ou seja, a escuta coletiva não significa, necessariamente, a consolidação de um grupo de forma harmoniosa; ao mesmo tempo em que a escuta coletiva pode unir, pode também afastar e colocar em confronto e, em casos de alta e contínua intensidade, até mesmo alienar os ouvintes em si mesmos. Há uma dicotomia na escuta coletiva: ela implica um compartilhamento, que por sua vez pode ser uma imposição ou motivo de união, e também pode se desenvolver como um tipo de alienação. Sim, as cidades estabelecem um entorno sonoro em comum, que tem características que podem unir ou aproximar seus habitantes, mas também afastá-los. Assim, o caráter coletivo dessa categoria de escuta não significa uma *coletivização*, necessariamente.

A importância da escuta coletiva reside no fato de ela estabelecer um entorno sonoro em comum, no qual as pessoas participam, compartilham, sociam-se, repelem-se e dividem-se, mas também constituem dissensos e confrontos. Ela também pode se dar no sentido de aplicar um conjunto de qualidades a dado grupo, que pode também instaurar um território simbólico-cultural. Consequentemente, atribuem-se qualidades que separam os grupos, cujas fronteiras são flexíveis e mais ou menos permeáveis. Ainda assim, a escuta coletiva proporciona

situações em que se pode, ao mesmo tempo, veicular discursos que confrontam o discurso dominante, provocando confrontos e discussões, como também averiguar imposições e reafirmações de discursos dominantes.

O entorno sonoro, assim, torna-se um elemento central nessa relação de compartilhamento dos sons, que pode gerar tanto afastamento, quanto confronto ou associação. Como será mais discutido posteriormente no presente capítulo, determinados sons estabelecidos por práticas sonoras, utilizando-se de tecnologias do som, por sua vez podem configurar territórios simbólicos-culturais ou mesmo usos privativos de espaços urbanos abertos. O entorno sonoro compartilhado, em sua totalidade de sons, assim, assume um papel na interação social entre pessoas, resultando em processos de pertencimento, acordo, confronto, negociação, pois trata de uma vivência sonora compartilhada. Dessa maneira, a escuta coletiva pode também constituir territórios a partir do estabelecimento de um entorno sonoro compartilhado, sejam esses territórios elaborados pela discordância entre si ou aos sons, ou pelo senso de localidade, associações afetivas, ou de pertencimento, ou mesmo imposição.

Podendo o território abranger diferentes escalas, podemos considerar a individualização da escuta como uma forma de territorialização, de organização interior, ainda que estabeleçamos o nosso foco em uma escala maior e menos subjetiva.

Como apresentado anteriormente, as *técnicas auditivas* relacionam-se muito mais a um fator individualizante da escuta do que coletivo. Trata-se de construir um entorno sonoro que pode ser um espaço privado, tornando o som uma mercadoria e comodificando a escuta.

Como uma forma de escuta burguesa, a técnica auditiva estava enraizada em uma prática de individuação: os ouvintes podiam *possuir* seus próprios espaços acústicos por meio da propriedade do componente material de uma técnica de produzir aquele espaço auditivo - o “meio” que representa todo um conjunto de práticas enquadradas. O espaço auditivo tornou-se uma forma de propriedade privada, um espaço para o indivíduo habitar sozinho.⁷⁶ (STERNE, 2003, p. 160, tradução nossa, grifo original do autor)

Observando o contexto europeu e norte-americano, Sterne prossegue com o argumento de que, em conjunto com o surgimento das técnicas auditivas, no século XIX, emergia também uma noção de privacidade e de domesticidade, bem como a ascensão da burguesia e

⁷⁶ Do original em inglês: “As a bourgeois form of listening, audile technique was rooted in a practice of individuation: listeners could *own* their own acoustic spaces through owning the material component of a technique of producing that auditory space—the “medium” that stands in for a whole set of framed practices. The space of the auditory field became a form of private property, a space for the individual to inhabit alone.”

aristocracia, em paralelo com a ideia dos concertos, óperas, *vaudevilles* e filmes com uma plateia cada vez mais silenciosa, quando antes o público era agitado. Nesse caso, tem-se uma privatização do que se é escutado, e que não deve ser violado pelo vizinho. Podemos observar facilmente equivalentes contemporâneos, como em concertos musicais de gêneros específicos ou durante uma sessão de filme no cinema. Por isso, junto à questão da comodificação do som através das tecnologias de reprodução sonora, que tornava o som um arquivo, um objeto a ser colecionado e possuído, as técnicas auditivas são mais relacionadas à prática de individualização.

Temos, assim, em primeiro lugar uma comodificação do som para uma posterior individualização da escuta. No contexto dessa pesquisa, a escuta individualizada, por sua vez, é marcada pela personalização do que se escuta, dada por tecnologias do som. Daí vemos a elaboração intencional de territórios a partir dos usos dessas técnicas que, em nosso escopo de pesquisa, também transformam o uso dos espaços urbanos abertos.

Muito comumente, associa-se o uso de fones de ouvido como uma atitude antissocial, de isolamento, ou como uma forma de desanexar-se do evento e situação local. Trata-se de uma modificação intencional que reconfigura também a agência, ou seja, o modo de engajamento a determinada situação. Dessa forma, trata-se mais de uma reconfiguração do espaço sensorial através do uso de tecnologias do som, que, por sua vez, transformam as formas de interação social nos espaços urbanos e também o engajamento do ouvinte através de uma estetização do cotidiano (BULL, 2000).

Ao utilizar fones de ouvido ou fechar-se em seu carro, o ouvinte reconfigura seu espaço de escuta, tornando-o mais controlável. Ao escolher o que se ouve, o entorno sonoro pode tornar-se mais familiar e confortável, mesmo quando os sons ao redor pervadem esse espaço de escuta personalizada. Como a criança que canta no escuro, no exemplo de Deleuze e Guattari (1997 [1980]), o som auxilia a configurar um *em-casa*, um espaço (em amplo sentido) de conforto, uma ressonância pessoal. Não se trata de isolar-se, mas sim de ordenar-se frente a algo a ser enfrentado ou cumprido. Ao privilegiar em nossa análise o uso de fones de ouvido em espaços urbanos como transportes coletivos e espaços urbanos abertos, oferecendo mais foco sobre a prática contextualizada, podemos entender que a escuta individualizada auxilia o ouvinte a reconfigurar e reorganizar seu espaço de escuta, como uma forma de ‘solidão acompanhada’, como chama Michael Bull (2000, 2004).

Bull (2000) mostra-nos, a partir de seu estudo com variadas entrevistas, que o uso de fones de ouvido no cotidiano trata-se de um campo de estratégias que permitem o gerenciamento do local, do tempo e da experiência interpessoal do indivíduo, transformando sua organização e experiência. Assim, os fones de ouvido servem também como “uma excelente divisão demarcadora possibilitando ao usuário operacionalizar um conjunto de estratégias para negociar o espaço urbano abarrotado” (BULL, 2000, p. 186), sendo uma resposta à obrigação de passar longos períodos compartilhando o espaço físico com tantas outras pessoas não conhecidas. Dessa maneira, podemos associar a escuta individualizada como um ato de consumo (BULL, 2000, 2004; STERNE, 2003). Contudo, enfatizamos novamente que não se trata de criar uma bolha isolada do ouvinte, e sim de uma transformação nas formas de engajamento com o espaço.

Em contraste com o transporte público, temos o automóvel: um espaço físico devidamente delimitado pela sua lataria e vidros, onde o motorista tem um entorno sonoro personalizável e individualizante. Michael Bull (2004) expressa que esse local de escuta personalizável é difícil de ser conseguido inclusive em espaços domésticos, sendo um tipo de escuta que se aproxima da escuta individualizada por fones de ouvido.

O uso de tecnologias de comunicação sonora em automóveis demonstra uma reconceitualização auditiva clara dos espaços de habitação incorporados nas estratégias dos usuários de se colocarem "em outro lugar" em ambientes urbanos. Os usuários tendem a negar espaços públicos através de sua priorização de seu próprio domínio privado mediado por tecnologia. Essas tecnologias permitem que os usuários transformem o site de sua experiência em uma forma de "santuário" (Sennett, 1994). Assim, os usuários são capazes de transformar o espaço através do uso dessas tecnologias. Habitualmente, os utilizadores existem dentro de formas de solidão acompanhadas, construídas através de um auditório industrializado fabricado, seja através da música mediada ou da voz do "outro"⁷⁷. (BULL, 2004, p. 253, tradução nossa.)

O automóvel torna-se também um espaço de performance, onde pode-se cantar sem ser ouvido pelos outros, e como um local de comunicação interpessoal, visto a tendência recente de carros com *bluetooth* para se atender ligações e ouvir áudios de aplicativos de comunicação assíncrona. A solidão acompanhada do usuário de fones de ouvido estende-se

⁷⁷ Do original em inglês: “The use of sound communication technologies in automobiles demonstrates a clear auditory reconceptualization of the spaces of habitation embodied in users’ strategies of placing themselves ‘elsewhere’ in urban environments. Users tend to negate public spaces through their prioritization of their own technologically mediated private realm. These technologies enable users to transform the site of their experience into a form of ‘sanctuary’ (Sennett, 1994). Thus, users are able to transform space through the use of these technologies. Users habitually exist within forms of accompanied solitude constructed through a manufactured industrialized auditory, either through mediated music or the voice of the ‘other’.”

até o motorista, que transforma o interior do carro através do uso dessas tecnologias, transformando também, por sua vez, a experiência urbana.

Contemporaneamente, podemos observar que os usos de tecnologias de comunicação sonora têm, na verdade, se intensificado e também vêm se diversificado, resultando nos mais diferentes usos dos espaços urbanos. A portabilidade e multifuncionalidade do celular, bem como a disponibilidade de serviços de *streaming* de músicas e que dão fôlego para outros formatos sonoros como *podcasts*, oferecem produtos de entretenimento para o habitante da cidade durante seus deslocamentos, como uma outra forma de engajamento com os espaços urbanos. No contexto brasileiro, temos ainda uma característica comum dos planos de internet móvel: hoje, são várias as operadoras que não contabilizam o uso de determinados aplicativos no uso de Internet. Os usuários têm maior tendência a utilizar um ou outro aplicativo, inclusive aqueles de canais de *streaming* de vídeo. Ao invés de usar apenas fones de ouvido, aliando a informação sonora ou musical à visão da cidade, os usuários podem assistir vídeos com os fones de ouvido, por exemplo. Isso pode ser um fator que contribui para o isolamento dos ouvintes, mas, por outro lado, os celulares tornam-se também caixas de som portáteis, que reconfiguram formas de interação social nos espaços urbanos abertos, assim como o antigo rádio de pilha.

O automóvel, no entanto, ao mesmo tempo em que serve como uma tecnologia de escuta individualizada, serve também como escuta coletiva em outros casos. O automóvel, especialmente em alguns contextos brasileiros, torna-se um grande equipamento de escuta coletiva móvel quando é utilizado em festas, *rolezinhos* e bailes espontâneos na rua. Utilizado dessa forma, o automóvel torna-se um amplificador de som, que estabelece um território simbólico-cultural, e torna-se também uma ferramenta de *status*, pois é o motorista ou dono do carro que aprova ou desaprova a música que pode ser tocada no veículo, o que lhe confere poder sobre a música da festa. Podemos verificar as existentes tensões oriundas desse uso do automóvel através da Lei nº16049⁷⁸ de 2015, do Estado de São Paulo, sobre a qual comentamos no primeiro capítulo dessa tese. A escuta coletiva, nesse caso, auxilia o estabelecimento de um grupo ao redor de uma música, que, por sua vez, atribui qualidades e influencia nas ações e dinâmicas no espaço de sua abrangência, seja por reunir ou por repelir. A escuta coletiva é uma prática frequentemente utilizada para se delimitar um espaço de

⁷⁸ Disponível em <http://www.al.sp.gov.br/norma/?id=176701>. Acesso em 31 mar. 2017.

abrangência de influência a partir da ação de um entorno sonoro, o que pode ser desempenhado tanto por instituições, comércios, grupos autônomos, de diferentes formas. Trata-se, também, de exercer tal influência através de apropriações e dominações do espaço público, que pode tanto convidar as pessoas para o seu uso como desencorajá-las.

3.2.2. A FRONTEIRA INVISÍVEL DO SOM

Como discutimos no capítulo anterior, os sons têm como característica a porosidade e a multidirecionalidade: os sons não formam bordas ou limites precisos, eles transpassam barreiras e trazem ainda mais ambiguidade às questões pertinentes ao público e privado. Ainda assim, o som atribui características e qualidades, separando ou constituindo grupos, formando e atravessando territórios simbólico-culturais, também trazendo tensões entre público e privado, dominação e apropriação à tona. Tudo isso, somado à temporalidade que lhe é própria.

Os sons podem-se apresentar como algo que é comum à escuta de um grupo, o que pode incentivar tanto relações de confronto e resistência quanto de troca e compartilhamento. Em um primeiro nível, os sons resultam em relações complexas entre público e privado, apropriação e dominação. Por esse entendimento, o som torna-se um elemento complexo e ambíguo: a partir dessas dicotomias, podemos identificar movimentos de privatização, domesticação, confronto, compartilhamento, agrupamento, imposição, silenciamento. Tais movimentos não são nocivos ou benévolos *per se*, pois dependem de um contexto da situação para seu devido julgamento que, por sua vez, invariavelmente assume uma posição. Podemos ilustrar sinteticamente essas relações através da figura 2.1. Para entender e realizar leituras dessas relações, o contexto deve ser entendido para a leitura da constituição desses territórios, tomando em conta o caráter histórico, dimensões sociais, considerando o confronto e ação política que auxiliam o estabelecimento de um espaço público que agregue pluralidade de discursos.

Os sons podem ser utilizados de forma a conferir ambiguidades entre público e privado. Como citamos anteriormente, é possível estar em um espaço urbano aberto acompanhado de várias pessoas e, ao mesmo tempo, elaborar um espaço privado de escuta através de fones de ouvido. Concomitantemente, a escuta coletiva pode transpassar os limites desejados, como nos confrontos entre um grupo que festeja em uma praça e as vizinhanças ao redor. O próprio

rádio possui uma natureza ambígua, capaz de trazer assuntos de uma esfera pública, no sentido de Habermas, para a discussão em um espaço doméstico. Dessa maneira, vemos que tais tensões entre público e privado não são novas quando pensamos nos usos de tecnologias do som.

A noção de privacidade e de domesticidade, consolidadas com a ascensão da classe burguesa europeia, no século XIX, e inclusive da classe aristocrática brasileira da época que se espelhava nos modos de vida da classe burguesa europeia, trazia consigo variados conflitos em relação ao som. A ideia de um espaço auditivo que pode ter seu uso de forma privativa provoca conflitos entre público e privado que estão refletidos em negociações e acordos entre vizinhos, de forma tácita ou formalizada através de normas, legislações e demais regulações. Esses conflitos também estão refletidos onde o som do outro deve terminar a partir do momento que afeta a audição de seu vizinho, ao mesmo tempo em que os sons conseguem ultrapassar barreiras físicas. O espaço físico doméstico contrasta com o som da rua ou do vizinho, pois trata-se de um espaço privado que, idealmente, não deve ser invadido; contudo, a permeabilidade dos sons é um fator constante e aceito até determinados limites. Como demonstramos, tais limites são muitas vezes influenciados pelo valor que se dá ao som emitido, se é tido como evitável ou não, se sua emissão está além de um limite da legislação ou não.

O impacto entre privado e público em relação ao som também é derivado de um ideal de “casa” como um espaço de conforto, ligado à concepção burguesa de privacidade e de intimidade (LABELLE, 2010, p. 50), um espaço retirado da complexidade e da diversidade presente no espaço urbano. A casa enquanto um espaço privado da residência, da intimidade, está em permanente conflito com o exterior sonoro, que pode ser entendido como um desordenamento. Assim, códigos controlados de algo em comum são elaborados, a ordenação temporal e espacial das práticas sonoras que define o que é aceito, tolerado ou proibido. Dessa maneira, a figura ideal da casa está em um território de organização para configurar um conforto, podendo repercutir a ideia de um espaço antropológico identitário primordial (FORTUNA, 2012), ou mesmo uma sobreposição com o sentido de pertencer (LABELLE, 2010).

Na trama do indivíduo e do som, sons e salvos, o lar pode ser considerado como um ‘envelope sonoro’ elaborado, protegendo, ou replicando, um conforto aural imaginário ou primário. O lar literaliza as necessidades físicas e emocionais da vida individual ou familiar, ampliando os desejos e as necessidades da vida individual ou familiar, ampliando os desejos e necessidades de um eu interior para o espaço doméstico - *o lar é onde o*

coração está precisa ser considerado literalmente. Mas o lar é onde também está o ouvido e são colocadas tensões entre conforto e ruptura. A vida doméstica, enquanto atividade ou trabalho que projeta uma espécie de sintaxe privada, forma uma elaborada geografia emocional - mesmo dentro de um único cômodo todas as coisas conspiram como um gesto unificador para dar forma ao fluxo e refluxo de tudo atrás da pele. A casa é então uma construção extremamente sensível, que é revelada no controle da paisagem sonora doméstica e sua ruptura final⁷⁹. (Ibid., 2010, p.52, tradução nossa, grifos do autor)

A fina pele da casa, seja ela no sentido psicológico ou no sentido socioespacial, sobre o qual nos debruçamos, realça a porosidade e multidirecionalidade dos sons. Tal porosidade resulta em uma fronteira sem limites definidos, mas que, ao mesmo tempo, sobrepõe-se em espaços físicos que por vezes são bem delimitados, como a parede ou a porta da casa. Assim, são realizados ordenamentos, ou seja, estipulam-se momentos e locais apropriados para determinadas práticas sonoras. Contudo, mesmo quando se trata de dois espaços privados, estes ainda estão subjugados a tais ordenamentos. Podemos verificar reflexos desses conflitos entre espaços privados no ideal da casa que não tem paredes divisórias com outras, construída no centro do terreno, como no ideal urbanístico da classe média dos subúrbios da década de 1950 dos Estados Unidos da América. Nesse mesmo momento, o som dos aparelhos domésticos eram crescentemente presentes nas casas, consequentemente fazendo parte do entorno sonoro da casa e do vizinho. Hoje, no Brasil, podemos observar um panorama similar na construção de condomínios fechados horizontais destinados às classes mais ricas, principalmente em cidades médias. Tais condomínios possuem regras próprias de construção, geralmente estipulando um espaço aberto entre uma casa e outra – um luxo quando se compara com as casas de condomínios horizontais destinadas às classes mais pobres. Chama também a atenção que estes mesmos condomínios procuram se estabelecer em pontos estratégicos de locomoção, como rodovias, porém em locais com estrutura e mais afastados do centro das cidades. Além disso, os condomínios fechados, tanto horizontais como verticais,

⁷⁹ Do original em inglês: “In the weave of self and sound the home might be said to function as an elaborated ‘sonorous envelope’ keeping safe, or functioning to replicate, an imaginary or primary aural warmth. The home literalizes the physical and the emotional needs of individual or family life, extending the wants and the needs of individual or family life, extending the wants and needs of an interior self to domestic space – home is where the heart is needs to be taken quite literally. Yet the home is also where the ear is, and where the tensions between comfort and disruption are put in the balance. Domestic life, as an activity or labour projecting a sort of private syntax, forms an elaborate emotional geography – even within a single room all things conspire as a unifying gesture to give shape to the ebb and flow of everything behind the skin. The home is then an extremely sensitive construction, which is revealed in the nuanced control of the domestic soundscape and its ultimate disruption.”

elaboram suas próprias regras através de estatutos, procurando gerenciar os conflitos de vizinhança e regulando as atividades em seu interior.

Há também outros tipos de ambiguidade entre privado e público, um no sentido da individualização da escuta, já comentado no item anterior (2.5.1. Escuta coletiva e Escuta individualizada), e outro em relação ao uso de um entorno sonoro compartilhado, coletivo, para usos privados através da escuta coletiva, principalmente por empresas.

O uso da escuta coletiva pode se configurar tanto sob a forma de apropriação quanto de dominação, independentemente do uso de mediação ou não. Além da atribuição de qualidades, o som ainda hoje exerce influência sobre as ações e dinâmicas de um grupo de pessoas geograficamente contínuo. Enquanto os sinos de paróquias delimitavam as ações e dinâmicas do trabalhador, ou ainda comemoravam nascimentos, casamentos e feitos de autoridades, reforçando essa esfera de poder, os sinais de fábricas e de escolas estabelecem horários precisos de atividades. Assim, esses sons constituem uma comunidade acústica através da escuta coletiva, mas não sem conflitos ou imposições. Na Europa, o historiador francês Alain Corbin (1994) mostra-nos como pequenas cidades competiam entre si para demonstrar qual conseguiria tocar os sinos de igrejas de maneira mais harmoniosa, bem como os conflitos que tomavam lugar durante as reformas religiosas, ou como houve a proibição do tocar dos sinos durante a Revolução Francesa, quando alguns populares resistentes tocavam os sinos sem permissão. Lembrando que muitas cidades brasileiras na época colonial tem sua fundação concomitante à construção de igrejas, como a própria São Paulo, não é difícil de imaginar como os sinos tinham também um papel definidor da extensão da força jurídico-política, bem como uma influência sobre as atividades desempenhadas e formas de opressão cultural sobre os povos indígenas e negros escravizados.

O uso de tecnologias de reprodução sonora em espaços abertos urbanos por atividades comerciais configura-se mais como uma expansão do privado. Atividades comerciais, lojas, bares e restaurantes, colocam seus alto-falantes na rua, competem entre si através da reprodução sonora buscando consumidores, como é muito comum observar em São Paulo, por exemplo na Rua 24 de Maio, como iremos comentar no quarto capítulo sobre a nossa pesquisa de campo. Ainda com nosso exemplo do distrito da República em São Paulo, área compreendida pela pesquisa de campo, temos reprodução sonora por alto-falantes ou cantos e gritos sem mediação que não se restringem às atividades comerciais, mas também na reunião de grupos musicais que utilizam as praças para ensaio, ou nas atividades de muitas

pessoas que recorrem à música de rua para conseguir sustento financeiro, ou mesmo pregações religiosas. Essas pequenas ações cotidianas constituem territórios simbólicos-culturais efêmeros, que formam fronteiras dúbias entre público e privado, “nós” e os outros. Através da escuta coletiva pode-se também impor territórios, que forçam a saída de determinados grupos ou sua adaptação.

Para realizar uma ordenação do entorno sonoro, são instauradas formas de controle sobre as práticas sonoras e os sons de maneira geral. Essas ordenações podem ser temporais ou espaciais, mas influem diretamente sobre a vivência sonora como um todo. O entorno sonoro torna-se sujeito a negociações e acordos, que podem ser tácitos ou formalizados através de legislações. A legislação, como comentamos anteriormente, adquire um papel político de estabelecer regras a serem seguidas por uma comunidade ou sociedade que nem sempre são consensuais e que são constantemente desafiadas, e ao mesmo tempo reflete e interfere nos valores atribuídos aos sons. Essa ordenação é alvo de um jogo de poderes pois é elaborada para permitir uma convivialidade, gerenciando a copresença e intercâmbios, o que lhe atribui um enorme poder para permitir, tolerar e proibir qualidades expressivas. Assim, a ordenação beira tanto a apropriação, propiciando a existência de diversidades, sua ação política e reconhecimento, quanto a dominação, contribuindo para um discurso dominante de tendência homogeneizadora ou privatizante.

Ao estabelecer territórios, estabelecem-se qualidades e possíveis identidades (estas sempre de forma reduzida, como nos diz Balibar (1997, 2002) em relação à fronteira) a serem atribuídas aos grupos. Da mesma forma que os sinos agrupavam uma comunidade católica nos exemplos acima, os sinos também eram uma expressão de uma imposição. Nas mesquitas, por exemplo, podemos ouvir os cantos diários dos mullahs, reproduzidos por caixas de sons localizadas nos minaretes: há a constituição de uma comunidade acústica, que traz um senso de comum e de compartilhamento, mas que pode expressar uma dominância religiosa em alguns contextos ou a apropriação do entorno sonoro como um espaço de expressão dessa comunidade que é restrito.

A constituição de comunidades acústicas, portanto, é uma ferramenta de construir algo comunal através do som, uma vivência através do som, que por sua vez tem um alto impacto na territorialização, no senso de pertencimento a algo. Essas comunidades acústicas podem ser impostas, como apitos de fábricas e escolas, ou sons de cunho religioso, ou espontâneas, formadas efemeramente através de práticas sonoras, como um grupo que se reúne para

cantar ou para ouvir música com alto-falantes. Em ambos os casos existem as ambiguidades entre apropriação e dominação, que devem ter suas leituras realizadas contextualmente. Assim, denominam-se características entre um e o outro, elaboradas também a partir de reduções (BALIBAR, 2002, 1997).

3.2.3. UMA POLÍTICA SONORA: ENTRE SOM E SILÊNCIO

A escuta coletiva pode constituir qualidades a grupos que estão no entorno sonoro estipulado por ela, resultando em relações entre ouvintes, entorno sonoro e espaço que podem levar ao senso de pertencimento, situações de imposição de sons a esse grupo.

A escuta é um fenômeno compartilhado, que se dá de maneira relacional a esse espaço e pessoas, apresentando-se enquanto um organizador social. Jonathan Sterne (2018), em entrevista concedida a nós, argumenta que há uma escarificação auditiva (tradução nossa do original em inglês *audile scarification*) em diversas situações do cotidiano urbano. Isso significa que há uma normalização do dano de escuta para intencional ou involuntário de variados tipos de situações, que se distribuem desde em situações como estar em concertos, cinemas de filmes *blockbuster* e performances musicais, até a utilização de secadores de mãos em banheiros públicos ou realizar viagens em aviões com o inevitável som da turbina. Ao utilizar o termo escarificação, Sterne (2018) explicita a modificação do corpo, que a participação nesses eventos deixa uma marca no corpo desses ouvintes, sendo uma modificação corporal que transforma a capacidade de escuta, por vezes tornando as situações mais toleráveis.

Escarificação é como o preço da participação. Portanto, se estamos falando de concertos, especialmente rock, e determinados tipos de filmes como *blockbusters* de Hollywood, basicamente tudo que é amplificado, onde o volume é mais alto, além do que deveria ser: isso é sobre coletividade. Uma expressão que eu costumava falar e vou utilizar, no final é uma *desubjetificação* consensual. Um artigo de Michael Heller sobre a fenomenologia do *loudness*⁸⁰ na primeira edição do periódico *Journal of Sound Studies* (HELLER, 2015) argumenta sobre a ideia de “colapso do ouvinte”, que quando

⁸⁰ *Loudness* refere-se à percepção auditiva da intensidade sonora de determinado som, medida em *phons*. Sua percepção depende da frequência do som e também varia de ouvinte para ouvinte.

há situações de volume extremamente alto as bordas entre o Eu e os outros dissolvem⁸¹. É um tipo de experiência coletiva.

Eu não incluiria uma valência política automática a isso, pois isso poderia ser um aliado de extrema direita tanto quanto poderia ser politicamente progressivo e, claro, situações musicais muitas vezes cruzam limites políticos, especialmente se as pessoas não estão falando de política. Mas, novamente, a escarificação auditiva é o preço da participação, mas eu não diria que necessariamente vai em direção à coletividade.

[...]

Vejo a escarificação como uma espécie de limiar da capacidade de tolerar som alto, sendo uma participação condicional, ou de se fazer disponível para certos tipos de experiências coletivas. Uma expressão que uso é "uma passagem obrigatória", literalmente algo que você tem que 'passar por'⁸². (STERNE, 2018, tradução nossa)

A partir dessa perspectiva, a escarificação auditiva vem tanto de práticas intencionais quanto de práticas que são obrigatórias para um viver em comum ou, como Sterne (2018) nomeia, é o preço para a participação de variadas atividades.

Como já comentamos, a escuta coletiva não é necessariamente *coletivizante*, ou seja, ao mesmo tempo em que ela pode unir os ouvintes através de um entorno sonoro compartilhado, ela pode também estimular a dissociação, separar, dividir. Contudo, através de práticas de cunho social e cultural, como os concertos e filmes, a intensidade sonora tem um papel determinante de *ouvir junto*, no qual há também uma corporalidade na prática sonora. Esse *ouvir junto* compartilhado, em altas intensidades sonoras, pode resultar em uma experiência coletivizante e que tem alto valor social e cultural.

⁸¹ Para Michael Heller (2015) o "colapso do ouvinte" (tradução nossa para listener collapse) opera no espaço afetivo entre a experiência social e individual. O autor enfatiza a corporeidade dessa experiência, ou seja, a força física das ondas sonoras sobre os corpos dos ouvintes. "O som não apenas toca, ele satura e preenche a consciência mental e física, eliminando a possibilidade de uma escuta desconectada" (HELLER, 2015, p. 44, tradução nossa do original em inglês "Sound does not only touch, it saturates and fills mental and physical consciousness, eliminating the possibility of detached listening"). Trata-se tanto como uma forma de arma sonora, quanto uma forma de afeto que pode formar comunidades ouvintes (listening communities), porém o autor debruça-se no sentido de afeto. Para maiores detalhes, recomendamos Heller (2015).

⁸² Do original em inglês: "Scarification is the price of participation. So, if we're talking about concerts, especially rock music, such as certain kinds of cinema like Hollywood blockbusters, basically anything that's amplified, where the volume is louder, beyond what it was supposed to be: it's about collectivity. An expression that I'm going to use it, in the end, is consensual desubjectification. The Michael Heller's article, on the phenomenology of loudness in the first issue of the Journal Sound Studies (HELLER, 2015), argues about the idea of "listener collapse" that when in extremely high volume situations the borders between self and others dissolve. It's a kind of collective experience.

I wouldn't sign an automatic political valence to it, so it could be a right-wing ally as much as it could be politically progressive and, of course, musical occasions often cross political boundaries, especially if people are not talking about politics. Moreover, there are other environments that are quite high volume. But we're again on audile scarification is part of the price of participation but I wouldn't say it necessarily leads to collectivity. [...] I really do see audile scarification as a kind of threshold of the ability to tolerate loud sound is being a conditional participation or making oneself available to certain kinds of collective experiences. The expression I use is "an obligatory passage", literally something you must go through." (STERNE, 2018)

No escopo da pesquisa, podemos observar a percepção da intensidade sonora, *loudness*, e a escarificação auditiva como uma forma de constituir um território simbólico-cultural quando aliados aos valores sociais e culturais. Esses territórios devem ser analisados de forma contextual, observando suas dimensões sociais, espaciais e históricas, conforme defenderemos no quarto capítulo desta tese. Tais territórios simbólicos-culturais se dão em espaços urbanos abertos através das mais variadas práticas, como já mencionamos: é através do sino da igreja, do grupo de música na praça, da música do bar na calçada, no grito dos comerciantes informais na rua, ou mesmo da determinação oficial de determinado som ou prática sonora como patrimônio cultural e identidade sonora. Para estar presente ou participar dessas mais variadas práticas, têm-se como condição a escuta desses sons, seja imposta ou desejada.

No cotidiano, além das formas de escuta coletiva que têm agregado o valor social e cultural da atividade, temos também variados sons que são impostos e cuja escuta é uma condição para a participação nos espaços urbanos, como explica Sterne (2018). Obviamente, a escuta coletiva não providencia apenas relações de apropriações do espaço ou de senso de pertencimento nos espaços urbanos abertos, mas também pode se revelar um meio de dominação e imposição, como comentamos anteriormente.

Ao considerar que uma fronteira pode ser realçada através do som, em sua separabilidade ou sua conectividade, e transposta através dele também, os sons e sua escuta se configuram como uma oportunidade de encontro com o outro. Esses encontros, contudo, nem sempre são desejados: por isso que barreiras e fronteiras de separação são erguidas, ou mesmo práticas sonoras são realizadas com o fim de se sugerir uma união ou diferenciação com o outro. Também consideramos que nem sempre esses encontros são favoráveis. Mas, de certa maneira, é uma característica da polissemia da fronteira, de mostrar diversas situações de separação e encontro, que também é da permeabilidade dos sons através da escuta, ou seja, contextual.

Dessa forma, o som, de maneira geral, mediado ou não, permite uma forma de contato com o desconhecido, o outro, nos contatos sociais através da escuta, da negociação e do confronto. Focando em seu sentido de potencialidade de encontro com a diferença e a diversidade, assim, é uma das características mais importantes do som nos espaços urbanos e uma possibilidade para a ação política, em diferentes âmbitos, do subjetivo à formação de grupos. Por outro lado, a co-presença e o encontro, também no caso do som, muitas vezes se dão de

forma não consensual, não desejada, pois há dificuldade em ignorar; ignorar poderia implicar em alguns casos a própria não-presença do ouvinte.

O som caracteriza-se como parte de um *throwntogetherness* de Doreen Massey (2005, p. 140), um "encontrar-se ao acaso", na tradução de Hilda Maciel e Rogério Haesbaert (MASSEY, 2008):

o inevitável desafio de negociar um aqui-e-agora (ele mesmo extraído de uma história e de uma geografia de 'entãos' e 'lás'), e a negociação que deve acontecer dentro entre ambos, o humano e o não-humano. [...] Isto é a eventualidade do lugar, em parte, no simples sentido de reunir o que previamente não estava relacionado, em uma constelação de processos, em vez de uma coisa (MASSEY, 2008, p. 203).

Para Doreen Massey (2005, 2008), esse encontrar-se ao acaso significa essa negociação de multiplicidades, trajetórias tanto 'sociais' quanto 'naturais' (2008, p. 204), humanas e não-humanas, ou seja, a materialidade inscreve-se como uma característica fundamental nesse encontrar-se ao acaso. Assim, a materialidade dos espaços urbanos abertos⁸³ é também importante "por nos colocar junto ao vizinho inesperado" (MASSEY, 2008, p. 215). E essa questão é central do político, das negociações e como essas justaposições podem ser ou não reguladas. Não apenas os sons fazem parte dessa constelação de processos, como também o silêncio, como comentaremos em breve.

Por podemos ouvir vários sons de variadas fontes ao mesmo tempo, ouvir torna-se uma experiência de inter-relações múltiplas, uma troca contínua entre fontes e ouvintes que formam a experiência de escuta (GOH, 2016, p. 191). A partir disso, junto ao espaço físico, temos uma copresença de diversidades e multiplicidades que participam do entorno sonoro, formando-o e ouvindo-o, que implica também na presença dos corpos.

Contudo, como Elena Biserna (2017) nos dá exemplos em seu artigo, o som possui uma natureza pervasiva, que pode ir além das fronteiras,

desconstruindo o dualismo entre dentro e fora para oferecer uma 'imagem' de uma fronteira como uma membrana, constantemente penetrada pela passagem do outro e, ao mesmo tempo, articulada, constituída e transgredida por uma multidão de práticas, eventos, discursos e relações⁸⁴ (BISERNA, 2017, sem página, tradução nossa).

⁸³ Ainda que Massey (2005, 2008) entenda essa definição como dúbia, continuamos a utilizar esse termo baseando-nos em Rogério Leite (), como posto no primeiro capítulo.

⁸⁴ Do original em inglês: "deconstruct the dualism between the inside and the outside to offer an "image" of the border as a membrane constantly penetrated by the other's crossing and, at the same time, articulated, constituted and transgressed by a multitude of practices, events, discourses and relations."

A questão da pervasidade do som de Biserna (2017) dialoga com o que chamamos de porosidade, contribuindo para o entendimento dessas fronteiras enquanto fluxos, em locais de passagens, que se dá em diferentes âmbitos, seja em sua questão interpessoal ou na questão material. Isso contribui para os encontros ao acaso (MASSEY, 2005, 2008), que nos coloca junto a um vizinho inesperado, ou mesmo envolvidos por algum entorno sonoro que implica em uma escarificação auditiva, desejada ou obrigatória, como preço da co-presença e da participação da vida cotidiana urbana.

Por isso, a questão do controle sonoro é muito cara às mais diversas instituições e movimentos de resistências e de dominação. Os sons, bem como a sua ausência, podem ser regulados ou se comportar das formas mais opressoras ou libertárias e, por isso, são grande motivo de regulação e controle das mais diversas formas, como discutimos no primeiro capítulo. As práticas sonoras, bem como suas mais diversas formas de regulação, podem ser interpretadas enquanto formas de agir de acordo com um discurso dominante ou hegemônico, e como formas de resistência também. A leitura e a análise disso, no entanto, deve ser feita de maneira contextualizada, conforme afirmamos anteriormente.

Nessa questão do controle e dos discursos dominantes, Jacques Attali (1985), em uma abordagem de nível macro, argumenta que o ruído (*noise*) são os sons que são indesejados para o poder dominante em controle, o som que o discurso dominante deseja suprimir. A monopolização da transmissão de mensagens, o controle do que é considerado ruído, bem como a institucionalização do silêncio dos outros são elementos que certificam a durabilidade do poder hegemônico, conforme a reflexão de Attali (1985). Essa visão de Attali (1985) convoca o ruído como uma possibilidade de mudança de ordem, como uma resistência, ou podemos interpretar até mesmo como um *contrapúblico* (RYAN apud FRASER, 1990, p. 66), que conforma a presença de uma multiplicidade de públicos.

No que se refere ao espaço físico, os ruídos podem ser advindos da presença e ação dos corpos dissonantes (PUWAR, 2004), aqueles que não ocupam o espaço que lhes é determinado ou permitido. O ruído torna-se, assim, um modo de ação política, uma forma de confronto ao discurso dominante pelos que são excluídos, bem como sua requisição de apropriação do espaço público.

Ainda que a reflexão de Jacques Attali (1985) sobre ruído e poder seja extremamente relevante, oferecendo-nos pontos de partida para compreender relações de poder, não

podemos esquecer que sua abordagem está em um nível macro, como colocamos em consideração logo no início dessa discussão. Tal compreensão é útil para leitura e análise, porém deve ser relativizada ao analisar casos específicos. A asserção de Attali (1985) é altamente significativa por propor uma interpretação do ruído contrária à noção largamente reproduzida do ruído como algo indesejável, que atrapalha ou impede a comunicação, como na Teoria da Comunicação de Shannon e Weaver. Por outro lado, nem o silêncio, nem os sons possuem papel predeterminado na estruturação de ações políticas, tendo a contextualização como um aspecto central para a sua análise.

Brandon LaBelle (2010, p. 80-4), tomando a expressão violência acústica (*acoustic violence*), critica que tal violência não é só exercida através do som, mas também através do silêncio. Não é apenas o som em sua forma mais intensa que nos subjuga inevitavelmente a uma condição indesejada de escuta, exercendo um poder violento que nos corta a comunicação ou nos aliena de uma vivência, e, por conseguinte, de um desejável contato com o outro, impondo-se como um limite através da saturação. Também o silêncio possui essa face de violência, que pode igualmente colocar-se como uma barreira intransponível. Assim como o som intenso e incessante, o silêncio também age como uma forma homogeneizadora e de ordenação social, embora seja muito idealizado como uma base harmoniosa. Se uma grande intensidade sonora, a saturação do entorno sonoro, pode parecer alienante, o silêncio pode se configurar como a ausência, o vazio, a impossibilidade de comunicação.

Assim como o som, o silêncio funciona em diferentes sentidos, politicamente de forma fragmentada, atingindo variadas nuances de escolha e de imposição. É por essa razão que o silêncio é assunto extenso, dada a sua diversidade de significados, assim como o ruído, principalmente quando associado à política. Kennan Ferguson (2003) aponta três categorias principais de silêncio: o silêncio denegrido, tendo o silenciamento como uma opressão; o silêncio enquanto resistência, como prática transformadora; e o silêncio constitutivo, enquanto formador de comunidades. Claramente, o silêncio não desempenha obrigatoriamente alguma dessas funções de uma só maneira, e pode até mesmo desempenhar mais de uma. Podemos pensar, ainda, no silêncio enquanto um fenômeno ordenador, como algo ideal e homogeneizador, o ideal burguês da casa hermética que não é perturbada pelos seus vizinhos. Assim, principalmente em um âmbito privado, como já comentamos aqui neste capítulo, um entorno sonoro silencioso reconfigura o que é posto em comum, podendo caracterizar o outro como ruído e servindo à intolerância (LABELLE, 2010, p. 55). Em outro sentido, como estado

de meditação, o silêncio configura-se como um momento de reflexão, para perceber a si mesmo ou o mundo à sua volta, uma elevação espiritual.

O silêncio denegrido (FERGUSON, 2003) corresponde-se a um silenciamento, considerado uma forma de negar a agência. Por outro lado, também pode ser uma ferramenta de resistência dentro de um conjunto de relações que demandam respostas e ações sonoras, ou mesmo um elemento unificador, algo compartilhado. Entendemos, portanto, o silêncio como uma forma de linguagem, mais do que a ausência dela, com conteúdo altamente político, muito mais do que uma ausência de som. O silêncio é frequentemente colocado em oposição ao discurso, podendo significar ausência de uma participação política, subjugação a um poder dominante. Esse silenciamento provém tanto da inabilidade de falar, mas também na incapacidade de ser entendido, em uma posição de desaparecimento.

Fig. 2.1. Cartaz ativista “silêncio = morte” de 1987, utilizado pelo Act-up (The AIDS Coalition To Unleash Power), coletivo ativista que trabalha pela conscientização sobre AIDS na comunidade gay. **Atribuição:** "In 1987, six gay activists in New York formed the Silence = Death Project; the six men who created the project later joined the protest group ACT UP and offered the logo to the group, with which it remains closely identified. The pink triangle was established as a pro-gay symbol by activists in the United States during the 1970s; the symbol of the pink triangle, usually turned upright rather than inverted, was a conscious attempt to transform a symbol of humiliation into one of solidarity and resistance. By the outset of the AIDS epidemic, it was well-entrenched as a symbol of gay pride and liberation" (extract from Encyclopedia of AIDS). CC BY-NC 4.0. Fonte: Wellcome Collection Gallery e Wikimedia Commons. Disponível em <https://wellcomecollection.org/works/d2mxjdkb>. Acesso em 16 jul. 2019.

O silêncio, principalmente enquanto resultado de diversos tipos de dificuldades e abusos, geralmente é tido como uma ausência, significa uma impotência que coloca em risco a própria sobrevivência do silenciado. Um exemplo deste caso é o cartaz utilizado pelo Act-up (fig. 2.1.), que explicita a ligação entre a fala e o som à ação política; um ato de se colocar audível, de não se silenciar perante conflitos, de não se limitar aos mecanismos opressores institucionais. No cartaz, o silêncio leva à morte, pois deixa a população silenciada vulnerável. É contra o silenciamento dado pela discriminação, ou pela vergonha. Ou seja, voltar-se contra esse silêncio é requerer outro papel social, de resistência e de ação política. Essa percepção da ação política vinculada ao discurso tem aproximações com a ideia habermasiana sobre a constituição da esfera pública, pois depende da inclusão através do discurso de questões políticas. Esse silêncio também é proveniente dos variados mecanismos sociais, até mesmo legislativos.

O ruído e o som, em oposição ao silêncio, são frequentemente entendidos enquanto uma forma de ação política, principalmente por movimentos ativistas. Nesse sentido, há a célebre e conhecida frase de Malcolm X em sua autobiografia: “Eu aprendi cedo na minha vida que gritar em protesto poderia realizar coisas. [...] Bem cedo na minha vida, eu tinha aprendido que se você quer algo, é melhor você fazer barulho”⁸⁵ (X; HALEY, 1992 [1965], p. 11, tradução nossa). Podemos ver, portanto, uma justaposição entre a prática sonora e o discurso com a presença política, tornando o som inerente ao protesto.

Enquanto resistência, o silêncio é uma negação de se inserir em um conjunto de relações que obrigam uma participação, uma opinião. O silêncio pode, assim, configurar-se como uma forma de resistência. O silêncio ativo ou enquanto reação pode ser tão resistente quanto o ruído, no sentido de Attali (1985). Pode-se observar, inclusive, a consideração do silêncio como uma forma de comunicação não-violenta, presente inclusive em protestos, enquanto uma maneira de não se engajar em discursos unitários ou regulatórios, desafiando-os.

O espaço privado da escuta nos concertos, cinemas, e outras formas de espetáculos, já comentados anteriormente, são exemplos de como o silêncio pode estabelecer uma relação comunal nessas situações em que o ruído, ou o som da plateia, é visto como uma perturbação. Paradoxalmente, impõe-se o silêncio através dos sons, assim como Attali (1985) descreve.

⁸⁵ Do original em inglês: “I learned early that crying out in protest could accomplish things. [...] So early in life, I had learned that if you want something, you had better make some noise.”

Para Ferguson (2003), o silêncio é também constitutivo, podendo favorecer o aparecimento de determinadas identidades. O silêncio pode configurar-se como uma vivência compartilhada e comum, assim como o som. Por outro lado, o silêncio pode tornar-se um mecanismo através do qual grupos com desacordos fundamentais entre si mantêm-se unidos (FERGUSON, 2003). Desse modo, pensando que as fronteiras são uma forma de redução da complexidade de identidades (BALIBAR, 1997, 2002), o silêncio pode ser uma estratégia de reduzir essas fronteiras entre identidades, buscando reconhecer e exaltar o que é primordialmente comum entre essas duas diferenças. Trata-se de uma situação contraditória que pode existir em diferentes níveis, onde, ao mesmo tempo em que há uma posição destrutiva das diferenças, há também uma postura defensiva para contribuir para o estabelecimento de algo em comum.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS DO CAPÍTULO

Reforçamos até aqui que o som compõe parte da multissensorialidade através da qual apreendemos o mundo. A ambiência, assim, torna-se um conceito relevante que nos possibilita aproximar da questão sonora do espaço urbano sem desconsiderar a multissensorialidade, o espaço físico e as dimensões sociais, articulando-os entre si, fazendo convergindo variadas disciplinas do conhecimento. Esse conjunto interdependente provoca uma coalescência, onde a ambiência é um resultado que vai além da soma de vários elementos juntos e que dá consistência às situações urbanas (THIBAUD, 2014, p. 25). Podem ser várias as ambiências em um bairro ou uma cidade, formando áreas de transição entre uma e outra, podendo ser transições espaciais ou mesmo temporais. As ambiências providenciam um *tom* ao espaço, muito mais do que apenas se configurar como um fundo (THIBAUD, 2013, 2014; THOMAS, 2018).

No cotidiano, apreendemos o espaço e também agimos sobre ele. Pode-se agir e reconfigurar essas ambiências, movidos por diferentes razões. Trata-se de uma maneira também de conceber um território simbólico-cultural, de atribuir qualidades através de agenciamentos de práticas sonoras e de escuta: comunicar-se, associar-se, dividir-se, em um ritornelo. Ao mesmo tempo em que um território é constituído, ele tem grande facilidade em destituir-se, em um processo de desterritorialização e reterritorialização.

Pela característica de permeabilidade do som, através do entorno sonoro constitui-se contato entre um e o outro, com o diferente, sendo que os próprios sons (ou sua ausência) podem se comportar como uma fronteira. O entorno sonoro, de maneira espontânea, intencional ou obrigatória, pode constituir algo em comum, atribuir qualidades, dar um senso de pertencimento ou de deslocamento. A escuta, ao mesmo tempo em que tem essa potencialidade da fronteira, de propiciar o encontro, um *estar-entre*, às vezes levando à escarificação auditiva, acaba também por ser o preço da participação e da presença na vida urbana cotidiana.

CAPÍTULO 3

ENTONAÇÕES: OUTRAS PROPOSIÇÕES DE ESCUTA E DE PRÁTICAS

ENTONAÇÕES: OUTRAS PROPOSIÇÕES DE ESCUITA E DE PRÁTICAS

O capítulo é formado por dois momentos, um primeiro sobre práticas artísticas sonoras, e um segundo refletindo sobre a contribuição dessas práticas a métodos interdisciplinares de pesquisa.

Neste capítulo propomos dois momentos. No primeiro, que compreende reflexões sobre práticas artísticas sonoras, realizamos um panorama sobre a expansão do conceito de sonoridade e a busca de outros modos de fazer musical e sonoro, bem como proposições de outras formas de escuta por esses artistas. A partir disso, tratamos sobre as práticas sonoras com o espaço, seja através do espaço físico, de suas dinâmicas ou práticas reflexivas. Assim, aliamos questões pautadas em capítulos anteriores sobre som, política, espaço público, território, sob o viés de práticas artísticas sonoras. Desse modo, tecemos o segundo momento do capítulo, no qual pensamos as contribuições destas práticas a métodos interdisciplinares de pesquisa.

No processo deste doutorado, bem como de pesquisas anteriores, percebemos que muitas práticas artísticas sonoras podem inspirar, auxiliar e contribuir com métodos interdisciplinares de pesquisa por permitir a investigação, representação e análise das diversas camadas do

tecido urbano, propondo outros tipos de aproximação e postura e estimulando reflexão teórica. Durante o processo de pesquisa, realizamos o levantamento de práticas sonoras artísticas que utilizam o som como um de seus elementos centrais, contando com algumas das práticas vanguardistas do século XX (LABELLE, 2006; OUZOUNIAN, 2008; LICHT, 2009; DEMERS, 2010) até práticas contemporâneas divulgadas em artigos acadêmicos de periódicos e congressos, sites da internet, catálogos de festivais e de exposições. O estágio no exterior e as práticas conduzidas junto ao coletivo Radio Papesse⁸⁶ também contribuíram para complementar esse levantamento. Esse levantamento é útil por permitir a compreensão da relação entre som, cidade, arte e política, reconhecendo que tais práticas artísticas podem contribuir com métodos de pesquisa. Além disso, podemos identificar características e estratégias diferentes na abordagem do som em relação à cidade, e através das diferentes formas de abordagem política, como veremos na primeira parte desse capítulo. Assim, entendemos as seguintes categorias: intervenções performativas, relacionadas com protocolos de expedição a campo, intervenções sonoras duradouras, intervenções sonoras efêmeras, projetos de memórias sonoras, que utilizam-se principalmente de registros sonoros para gerar projetos que abordem questões sobre memória, práticas de *field recording*, ou gravação de campo, que podem derivar em composições ou não.

Elegemos para discussão um conjunto de práticas que possam representar a diversidade do campo de estudo e que apontem caminhos metodológicos. Há diversas práticas que propõem ou relatam uma instância política, em diferentes escalas e permanências, em um dado contexto, a fim de estimular a criar um comum, um espaço-entre as pessoas, estabelecendo um *locus* de discussão e ação política (HONIG, 1992) e a pluralidade de discursos em confronto ao discurso dominante⁸⁷.

Em nosso panorama, escolhemos alguns pioneiros do século XX⁸⁸ para discutir o uso de tecnologias do som em relação à cidade, construindo relações de captação e reprodução visando uma expansão do conceito de sonoridade e outras formas de se abordar as relações entre som e cidade. Essas relações entre captação, síntese, transmissão e outras formas de

⁸⁶ Radio Papesse é um coletivo formado por Ilaria Gadenz e Carola Haupt, que gerem uma plataforma online de áudio, difundindo arte sonora, radio art, composições e gravações de campo sem fins comerciais.

⁸⁷ Tais termos foram discutidos no primeiro capítulo, no item 1.2. O público, o político, a cidade.

⁸⁸ Outras pesquisas que se debruçam sobre esse assunto com uma abordagem mais histórica ou estética podem ser encontradas (KAHN, 1999; LABELLE, 2006; LICHT, 2007, 2009; DEMERS, 2010; BELGIOJOSO, 2014; OUZOUNIAN, 2008; CAMPESATO, 2007, 2009, inter alios).

mediação ganhou complexidade devido ao advento dessas tecnologias. Enxergamos que essa expansão se dá em dois movimentos: quando propõe-se a escuta de sons tradicionalmente considerados como não-musicais em um espaço de concerto, ou pelo rádio, às vezes com a organização desses sons de forma ritmada e musical; ou o convite de levar os ouvintes ao exterior da sala de concerto, propondo uma escuta atenciosa dos sons urbanos. Com essa abertura de fronteira, que antes já era indefinida e obscura, instaura-se uma dupla via onde diversos sons entram na sala de concerto e, ao mesmo tempo, onde a escuta atenciosa vai até as ruas.

Nessa escuta atenciosa dos sons urbanos é impreterível a presença do ouvinte no espaço aberto urbano, e assim muitos artistas organizaram trajetos, passeios, propondo uma escuta dos sons, às vezes silenciosa e às vezes intervindo sobre o espaço sonoro. Nessa ligação estreita entre estar *in situ* e escuta. Essas práticas propõem formas de escuta, unindo-se fortemente ao contexto do local, estimulando uma atitude reflexiva que podem informar métodos de pesquisa.

Escolhemos para discussão sobre intervenções sonoras duradouras as seguintes⁸⁹: *Le Cylindre Sonore* (Cilindro Sonoro), de Bernhard Leitner; *Morske Orgulje* ou *Sea Organ* (Órgão do Mar), de Nikola Bašić; *Light Neville Street* (Rua Neville), do escritório de arquitetura *Bauman Lyons* e o artista Hans Peter Kuhn. Dentre elas, temos duas intervenções que agem sobre o espaço através da adição e criação de sons (Cilindro Sonoro e Órgão do Mar), e uma que age através da contenção de sons (Rua Neville). É relevante adiantar aqui que essas intervenções sonoras duradouras agem sobre o espaço adicionando um conjunto de sons sobre o espaço, seja de modo acústico ou eletroacústico. Trazemos à nossa discussão alguns aspectos caros à Arquitetura e Urbanismo, pois duas dessas intervenções sonoras podem servir de exemplo de projeto de espaços urbanos.

Escolhemos *Le Cylindre Sonore* por se tratar de uma obra de 1987 de Bernhard Leitner, um importante artista e arquiteto, ainda que essa obra não tenha sido muito analisada. *Le Cylindre Sonore* é importante em nosso contexto por ser uma intervenção duradoura, em atividade desde 1987, que confere um espaço íntimo em meio a um parque, um espaço urbano aberto

⁸⁹ Jordan Lacey (2016a, 2016b) chama de “instalações sonoras duradouras”, “enduring sound installations”. O autor estabelece três aproximações para criar tais instalações (eletroacústico, ressonante e elemental) e dez atributos que emergem da relacionalidade que considera a dimensão artística (interface técnica-poética; musicalidade; colaboração; depersonalização); espacial (proporção; integração com paisagem (*landscape integration*); flutuações) e social (vantagem não-disruptiva; prática espacial; interconexão).

e que emite seus sons de maneira eletroacústica, através de altofalantes. Enquanto isso, *Morske Orgulje* ou *Sea Organ* tem seu som produzido acusticamente. Como o próprio nome indica, trata-se de uma escultura em mármore à beira do mar em Zadar, na Croácia, que funciona como um órgão que emite seus sons a partir do movimento das ondas do mar. Como demonstraremos a seguir, o Órgão do Mar aproveita bem das qualidades específicas do local, inclusive o apelo visual do pôr-do-sol sobre as águas, criando um espaço de permanência entre as pessoas. *Light Neville Street* compreende uma reforma de uma importante rua subterrânea de Leeds, Inglaterra, utilizando painéis acústicos para redução do som de tráfego e alto-falantes que reproduzem uma composição sonora de Hans Peter Kuhn de acordo com os movimentos da rua, assim como os leds dispostos na parede do túnel. Escolhemos essa intervenção por incluir em seu projeto a redução dos sons de tráfego, que geralmente dificultam o engajamento da escuta cotidiana por se configurarem como um imperativo funcionalista (LACEY, 2016a).

Em um terceiro momento sobre essas práticas sonoras, tratamos daquelas que permitem que uma pluralidade de discursos venham à tona, abrindo espaço para uma política performativa (HONIG, 1992), na qual discute assuntos de interesse público, confrontando um discurso dominante. Dessa forma, visando contemplar o campo de intervenções sonoras efêmeras, discutimos *Turkish Jokes*, *Arabic Jokes* (apenas a intervenção em Bordeaux, França) e *Turkish Mercedes*, todas de Jens Haaning (Piadas turcas, Piadas Árabes e Mercedes Turca, tradução nossa) e *Voz Alta*, 2008, de Rafael Lozano-Hemmer. Entendemos que essas intervenções sonoras efêmeras são formas de estimular discussões, promovendo condições para uma ação política.

Para tratar de uma memória sonora, considerando que o som tem potencialidades políticas e afetivas, tratamos dois projetos que abordam fundamentalmente a questão política sobre o registro de memórias: *Cantos Cautivos*, de Katia Chornik (Cantos Aprisionados, tradução nossa), em processo contínuo; e *Som da Maré*, coordenado por Pedro Rebelo junto à Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Museu da Maré, e moradores do complexo da Maré, no Rio de Janeiro, em 2014. O projeto Quipu trata de trazer depoimentos e discursos de homens e mulheres que foram vítimas de um programa de esterilização, dentro do qual foram esterilizados sem seu consentimento durante o governo de Alberto Fujimori, no Peru. O webdocumentário dirigido por Maria Court e Rosemarie Lerner, é apenas um dos produtos desse projeto que recolheu vários depoimentos de vítimas, muitas delas indígenas,

camponesas e pobres, através de ligações celulares gratuitas, formando um conjunto de testemunhos.

As práticas de gravação de campo, *field recording*, também estão inclusas em nossos comentários, por serem práticas reflexivas centradas na escuta e que tratam de fazer aquele que grava assumir escolhas e posições perante o contexto. Dessas gravações de campo derivam composições, algumas que se identificam como *site-specific*, *context-based composition* ou *soundscape composition*. Essas composições incluem variadas formas de incluir aspectos políticos em seu processo ou composição final, além de também oferecer práticas reflexivas que podem contribuir com pesquisas.

Após isso, o capítulo reflete sobre as possibilidades dessas práticas artísticas enquanto prática arquitetônica e, principalmente, métodos de pesquisa. Entendemos que para dar conta da complexidade de questões contemporâneas é necessário o uso de métodos interdisciplinares em pesquisa, e que tais práticas artísticas podem servir de inspiração para diferentes formas de abordagem do urbano e suas dimensões sensíveis e políticas.

1. AS PORTAS DA SALA DE CONCERTO SE ABRIRAM

A Revolução Científico-Tecnológica do século XIX, também chamada de Segunda Revolução Industrial, resultou na aplicação dos desenvolvimentos científicos da época, englobando campos tão diversos como o desenvolvimento de diferentes potenciais energéticos, novos arranjos produtivos industriais, desenvolvimento da farmacologia, medicina, higiene e saneamento, meios de comunicação, “alterando tanto os hábitos e costumes cotidianos quanto o ritmo e intensidade dos transportes, comunicações e do trabalho” (SEVCENKO, 1998, p. 11). Ainda que a Revolução Científico-Tecnológica tenha se efetivado, primeiramente, nos países do norte europeu, nos Estados Unidos da América e no Japão, ela também se estendeu a outros países mais tarde, de diferentes maneiras.

Frente a novos padrões econômicos de base científico-tecnológica, os modos de vida foram transformados em suas práticas e hábitos de produção e consumo (Ibid., p. 12). Tais mudanças, bem como o advento de novas tecnologias, serviram também de insumo para o campo das práticas artísticas, que também testavam seus limites frente a essa nova realidade

científico-tecnológica. Junto a essas transformações intensas, houve uma ampliação no tratamento do som, valorizando outras perspectivas além das tradicionalmente musicais. Vemos uma relação íntima e interdependente entre as tecnologias, dimensões sociais e práticas artísticas, onde um influencia o outro. Tais práticas aqui, colocadas nesse breve panorama, muitas vezes encontram-se em um espaço entre artes, arquitetura, música, tensionando limites e indefinições entre fronteiras delimitadoras de categorias. Podemos verificar como um início de um processo que se dá até hoje em termos tecnológicos, artísticos e urbanos, que se desenvolve até hoje.

1.1. TECNOLOGIAS DO SOM E EXPANSÃO DO CONCEITO DE SONORIDADE

Experimentações sonoras diversas datam desde antes do advento das tecnologias de reprodução e captação, sempre com desejo de estabelecer outras formas de compor, de verificar limites e procurar transpassá-los, de atender às dimensões sociais de uma dada época. Consideramos a invenção do fonógrafo 1877 um dos maiores marcos significativos no contexto da tecnologia do som. O fonógrafo é considerado uma das primeiras tecnologias mecânicas do som, que permitia tanto a captação de som quanto a reprodução de som, auxiliando o registro de práticas musicais e também transformando-as para que pudessem caber em um cilindro (BRADY, 1999), modificando também os hábitos coletivos de se ouvir música (BIJSTERVELD, 2008). Podemos sugerir que essas experimentações se intensificaram a partir do advento de sua comercialização, pelo aumento de possibilidades criativas que essa tecnologia disponibilizava. Essa experimentação do fim do século XIX perdura por todo século XX, mas podemos ver uma concentração de práticas em torno do uso da fita de gravação e da sintetização sonora, principalmente a partir dos anos 1950. Essas experimentações fizeram usos diferenciados das tecnologias do som, às vezes abordando-as inventivamente quando ainda eram muito recentes, tais como o rádio, ou mesmo a possibilidade de captação, edição ou sintetização do som.

Tais experimentações superaram a tríade melodia-harmonia-ritmo, trouxeram sons tidos como não musicais para a composição, também se relacionando com a cidade em algumas vezes, seja em sua temática ou sonoridade.

Já nessas experiências no início do século pode-se notar que houve utilização de sons que são do cotidiano das cidades e de outros sons que não pertencem ao repertório musical

tradicional da época. Tal intenção de se inserir sons produzidos pela indústria e pela cidade industrial fazem referência à industrialização e à modernidade decorre de referências sonoras urbanas novas à época, como os transportes urbanos, apitos, sons de máquinas, e dos ritmos diferentes impostos na vida cotidiana, seja através dos transportes, do trabalho de fábrica e das jornadas de trabalho. Os compositores à época demonstram a preocupação em dialogar com essas mudanças profundas dos modos de vida e do cotidiano trazidas pela popularização destas tecnologias, seus usos e suas consequências no cenário de intensificação da industrialização e crescimento demográfico das cidades, considerando-as em sua produção artística e produzindo reflexões sobre elas. Ao mesmo tempo, tais proposições dificilmente seriam possíveis sem as tecnologias do som, especialmente de captação e reprodução sonoras, por explorarem os processos contidos nessas tecnologias do som e a linguagem dos meios de comunicação. Sob esse contexto, a discussão entre o que pode ser considerado um som musical é aprofundada, tanto através da produção textual quanto do desenvolvimento de processos composicionais, experimentações tecnológicas e proposição de escuta a diferentes sonoridades e situações, também através da inserção de elementos cotidianos.

A experimentação e uso de tecnologias colaboraram com a expansão de abordagens. O advento da gravação e reprodução, bem como de formas de difusão e veiculação, seja através dos formatos fonográficos ou pela difusão via rádio, complexiza relações entre tempo e espaço, diversificando os processos das obras e seu suporte. A experimentação e o uso de tecnologias influenciaram os processos, bem como os resultados das obras e, conseqüentemente, as formas de escuta. Com essa abertura de fronteira, que antes já era indefinida e obscura, instaura-se uma dupla via onde diversos sons entram na sala de concerto e, ao mesmo tempo, onde a escuta atenciosa vai até as ruas; ou, ainda, são propostas diferentes sonoridades e estruturas de apresentação das mesmas através das tecnologias eletrônicas ou, posteriormente, digitais.

Podemos observar uma discussão em torno da expansão da sonoridade no repertório musical que se inicia principalmente a partir do final do século XIX, ao mesmo tempo em que também eram registradas muitas reclamações direcionadas, principalmente, aos sons de tecnologias recentes da época (BIJSTERVELD, 2008; THOMPSON, 2011). Ao mesmo tempo em que tais sons advindos da revolução científico-tecnológica registram-se em parte como um incômodo para parte da população urbana, há a expansão da gama dos sons que são tratados musicalmente, tanto pela proposição de incluí-los em uma composição, quanto pela

proposição de considerá-los espontaneamente como uma forma musical. Dessa maneira, há proposição de uma escuta desses outros sons, sejam eles advindos de forma acústica ou produzidos eletronicamente.

Os artistas subvertem o contexto desses sons ao ampliar as sonoridades que podem pertencer à música e propor uma escuta musical dos sons cotidianos, seja através da escuta do espaço urbano ou através da manipulação desses sons, que, primeiramente, são dados como sons incontornáveis do cotidiano, advindos dos modos de vida, dos meios de transporte, das tecnologias que fazem parte da vida urbana.

Ao entender tais práticas artísticas inseridas em espaços urbanos abertos como intervenções, entendemo-las como proposições e atuações que estão inseridas em uma dimensão contextual e que transforma intencionalmente uma dada situação. Deste modo, as intervenções ocorrem em um determinado contexto, tomando-o em conta, estabelecendo uma alteração e ao mesmo tempo um diálogo com esse contexto (ROÇA, 2014).

Nesse sentido, intervenções sonoras compartilham dessas características: o som é um elemento crucial, não possuem necessariamente uma construção narrativa teleológica e linear, mas diversificam possibilidades de apreciação na escuta, e dialogam com o espaço no qual estão inseridas. Em sua relação com o espaço, o som traz à tona questões sociais, políticas ou espaciais quando dialoga com o contexto. Tanto dialoga com o mundo exterior quanto também realiza leituras e representações. Isso confere às práticas artísticas sonoras como as intervenções um âmbito contextual onde o som é um elemento crucial, que ao mesmo tempo evoca referências não necessariamente sonoras, seja através da articulação das dimensões social e do espaço físico, junto a referências construídas pelo ouvinte, seja através de conexões que a escuta traz junto à memória.

As intervenções podem propor espaços de permanência, conjugando características físicas, sociais e sensoriais, transformando a ambiência e estimulando a permanência de pessoas, ou propor protocolos de ações os quais o ouvinte deve se inserir no espaço urbano cotidiano e estar atento a detalhes que geralmente passam despercebidos. Assim, vemos que intervenções retomam a importância do cotidiano para sua concepção e atuação, também estimulando reflexão sobre mundos possíveis e provendo visibilidade às diferentes causas e situações sobre o contexto. Dessa forma, as intervenções agem também na apreensão do espaço e podem estabelecer reflexões ou apresentar outros discursos além do vigente, pois

promovem uma força de ação política. Vemos nas práticas artísticas e intervenções sonoras um convite à escuta, uma proposta de quebra na escuta cotidiana que induz o ouvinte ao engajamento, propondo uma escuta que vá além do imperialismo funcionalista (LACEY, 2016a).

2. PRÁTICAS E CONSTRUÇÕES: EXPERIMENTAÇÕES COM O ESPAÇO

Aqui, voltamo-nos a abordagens dos sons em relação ao espaço, em sua dimensão física, social ou sensorial. Em diferentes perspectivas, são formas de se explorar interdependências entre som e espaço, explorando reconfigurações e diálogos. Concentramos nossa atenção neste item em práticas performativas, por serem proposições de ações efêmeras de se estar no espaço; e as intervenções sonoras duradouras, que geralmente são intervenções de construções sobre o espaço físico.

Inspirando-nos nas categorias tripartites propostas por Amphoux (1993), como comentado no primeiro capítulo, podemos observar três formas de agir sobre o som urbano: a. através de práticas de controle e de proteção às qualidades acústicas contra o ruído, por exemplo construção de muros anti-ruído, mudar circulação ou acesso de veículos, impor velocidades baixas, determinar áreas industriais; b. através de práticas legislativas que regulam interações sociais, regulam o comportamento sonoro do outro; c. por práticas criativas, que realizam composições de modo *in situ*, sobre a materialidade do local e transformação sonora, ou *in auditu* (latim para ‘na audição’, tradução nossa), através da constituição de uma cultura sonora ou, como preferimos, um engajamento através da escuta.

2.1. PRÁTICAS PERFORMATIVAS: ESTAR NO ESPAÇO

Nomeamos como práticas performativas aquelas cuja relevância é estar no espaço, agindo sobre ele e transformando suas relações sonoras, ou explorando-o através da escuta. Sobre transformar o espaço através de suas relações sonoras, Erik Satie é um dos personagens ocidentais pioneiros e decisivos nesse panorama, cujas obras do fim do século XIX e início do século XX já anunciavam algumas mudanças, criticando a sacralização da música. O

compositor propunha a mudança da situação onde os músicos tocavam e o público os assistia em silêncio. Ao invés do público assistir os músicos em silêncio, Satie propunha situações onde o público e músicos, música e demais sons misturavam-se. Como Thibaud (2011a) aponta, Satie realiza uma exploração entre música e *ambiance*. A música, portanto, adquire um status de componente do espaço, que modifica a apreensão e dá um tom, um *Stimmung*⁹⁰. A *musique d'ameublement*⁹¹, termo de Satie, “preenche o mesmo papel que a luz, o calor e o conforto sob todas as suas formas” (*apud* VALENTE, 1999, p. 63). Mais tarde, o músico Brian Eno propõe o termo *Ambient music*, ou música ambiente, que também nos é interessante. Ambos termos nos parecem especiais por duas razões: a primeira, pelo termo *musique d'ameublement* instigar o papel da música enquanto um componente do espaço, algo que compõe o espaço tanto quanto seus atributos físicos, sugerindo um tom, uma ambiência; a segunda, por sugerir uma música a ser composta e ouvida a fim de criar um fundo musical que dá caráter a um espaço, estimula atividades, e, que também conduz uma ambiência. Em ambos casos, trata-se tanto de uma transformação *in auditu*, por propor uma outra forma de escuta e cultura sonora, bem como *in situ*, por propor uma transformação do local através da qualificação de ambiência através do som. Desse modo, Erik Satie estabelece uma situação que seria muito comum anos mais tarde com a popularização das tecnologias do som, da música como algo que oferece um *Stimmung*, que conduz uma ambiência para a realização de nossas atividades.

A importância da ideia de Erik Satie para nosso contexto aqui é que o compositor reconhece a música como um componente do espaço, que pode mudar a sua apreensão e favorecer um *Stimmung*, um tom. Assim, considera-se que a música pode estabelecer uma ambiência, assim como a luz, o calor, expressados na declaração de Satie. A música faz parte da apreensão multissensorial do espaço, é parte da articulação das dimensões sensorial, social e física. Podemos estender tal ideia aos sons em geral, pois eles possuem uma carga contextual, social e cultural de significados, apontando a um modo, *Stimmung*.

⁹⁰ A discussão sobre ambiência, *ambiance*, e *Stimmung* encontram-se no primeiro capítulo, item 1.3.3. Uma vivência sonora.

⁹¹ *Ameublement*, em português, significa um conjunto de mobílias. O termo de Erik Satie é normalmente traduzido para o português como música de mobília (VALENTE, 1999), ou para o inglês como *furniture music*. Contudo, consideramos que ambos termos não dão conta de expressar a ideia de preenchimento do espaço através de um conjunto, que o termo *ameublement* carrega. Trata-se de um mobiliário, um conjunto de móveis, que juntos se relacionam, propondo um todo, mais do que tratar de um certo número de móveis sem alguma conexão entre si. Nessa perspectiva, preferimos manter o termo em francês no texto e sugerir aqui a tradução “música de mobiliário”.

Por outro lado, existem também proposições de levar o ouvinte para a rua, para caminhar e ouvir os sons, dando importância ao estar em campo. A efervescência artística da década de 1960 explorava diálogos com a cidade, abordando o tecido urbano como um espaço para arte: seja através do processo, da importância de a obra estar em meio à cidade, dialogando com ela, ou enquanto temática. Em 1966, ocorreu a primeira realização da série *Listen* (Escute), do percussionista Max Neuhaus, em Nova York. *Listen* se referia à prática de se explorar o meio urbano a pé, com caminhos guiados pelo som e com foco na experiência de ouvir o cotidiano, tirando as pessoas da sala de concerto ao invés de levar os sons do exterior da sala para dentro dela. Ou seja, não era o material composicional que era expandido: mudava-se a relação com a cidade que agora é espaço da obra, tomando dinâmicas urbanas como parte integrante da obra.

Esta prática de Max Neuhaus não é isolada. Tais propostas de experiências situacionais também vêm de outros artistas e compositores, com escopos distintos, como Hildegard Westerkamp. A compositora trabalhou junto ao WSP (*World Soundscape Project*), grupo de pesquisa da Simon Fraser University, que tem como outros expoentes famosos Murray Schafer e Barry Truax. Ligados à ecologia acústica, o grupo realizava pesquisas através de gravações, workshops, trabalhos artísticos e musicais. Dos anos 1970 até hoje, Hildegard Westerkamp realiza *soundwalks*, caminhadas sonoras, registro de sons em campo e composições sonoras. Enquanto Neuhaus era contra o registro de sons de suas práticas, outros autores como Westerkamp realizam gravações com o fim de providenciar composições que tensionam a especificidade do *site* e o deslocamento da gravação (LABELLE, 2006, p.211). Essas práticas de gravação de campo datam desde o advento de tecnologias do som, especialmente o fonógrafo graças à sua possibilidade de captação. Ainda que limitado tecnologicamente, o fonógrafo permitiu a realização de muitos registros e da documentação de variadas expressões musicais pelo campo da etnomusicologia, bem como influenciou as práticas musicais da época (BRADY, 1999).

Não há um consenso específico sobre as características de uma *soundwalk*⁹², porém, a experiência corporal de mover-se no espaço físico é um fio delineador, junto à escuta atenta. A própria Hildegard Westerkamp (1974) estabelece uma visão ampla: “qualquer excursão cujo

⁹² *Soundwalk* pode ser literalmente traduzida como ‘caminhada sonora’ para o português. Contudo, devido a essa prática ser também um método de pesquisa que geralmente é pouco traduzido, preferimos manter o termo em inglês. Mais informações sobre como o *soundwalk* foi utilizado como método na presente pesquisa no quarto capítulo.

principal propósito é escutar o entorno. É expor nossos ouvidos a todo som ao nosso redor, não importa onde estamos. [...] Não importa onde formos nós daremos prioridade aos nossos ouvidos.”⁹³ Essa prática artística, que por vezes é seguida de uma composição *site-specific* ou *context-specific*, tem sido desenvolvida como uma forma de arte sonora e método de pesquisa em campo, como desenvolveremos a seguir nesse capítulo. A *soundwalk*, para Westerkamp (1974, tradução nossa) trata de uma prática tanto de escuta atenta ao entorno como uma prática de autoconsciência.

Tente-se mover

Sem fazer nenhum som.

É possível?

Qual é

O som mais baixo do seu corpo?⁹⁴

Westerkamp (1974) define que quando podemos escutar nossos próprios passos e vozes estamos em um “ambiente dimensionado em proporções humanas”, sendo que se não estamos escutando os sons que nós mesmos produzimos estamos em uma “paisagem sonora fora de equilíbrio [...] lidando com uma sobrecarga de sons”⁹⁵ (Ibid., tradução nossa). Westerkamp, contrapondo urbano e natureza, vê a escuta proporcionada pela *soundwalk*

⁹³ Do original em inglês. “A soundwalk is any excursion whose main purpose is listening to the environment. It is exposing our ears to every sound around us no matter where we are. [...] Wherever we go we will give our ears priority.”

⁹⁴ Do original em inglês: “Try to move
Without making any sound.
Is it possible?

Which is
the quietest sound of your body?”

⁹⁵ Do original em inglês: “a soundscape out of balance [...] your ear is dealing with an overload of sound.”

como uma forma de retirar-se da situação onde “vivemos e lutamos dia após dia”⁹⁶, dizendo que “ir dar uma caminhada é um modo o qual as pessoas urbanas tentam recuperar contato com a natureza” e que “ao ir dar uma volta [no sentido de dirigir] nosso contato com a natureza transforma-se puramente visual” (Ibid., tradução nossa). Ainda que essas falas pareçam bucólicas em alguma forma, contudo, ao pensar em relação à cidade, esse deslocar-se a pé é um modo de apreender a cidade de maneira mais lenta, analisando os caminhos, percebendo as dificuldades e observando as dinâmicas locais, perceber as transições sonoras de uma rua a outra, bem como as transições de uma ambiência a outra. Torna-se, assim, uma proposta de investigação da cidade e dos seus sons, onde estar presente na situação é importante na apreensão da ambiência e dos conjuntos de sons.

⁹⁶ Westerkamp (Ibid., tradução nossa) diz: “Na vida urbana, no entanto, o contato próximo com a natureza tende a ser altamente reduzido. A natureza deixa de ser um companheiro com quem vive e luta dia após dia, e torna-se, em vez disso, um amigo distante a quem se gosta de visitar ocasionalmente. *Dar uma caminhada* é um modo através do qual as pessoas urbanas tentam recuperar o contato com a natureza. Quando *dar uma caminhada* é substituído por *dar uma volta* (dirigir) - o que acontece com mais frequência do que se imagina - nosso contato com a natureza torna-se puramente visual [...]”

Do original em inglês: “In urban life, however, close contact with nature tends to highly reduced. Nature ceases to be a companion with whom one lives and struggles day after day, and becomes instead a distant friend whom one likes to visit on occasion. *Going for a walk* is one way by which urban people attempt to regain contact with nature. When *going for a walk* is replaced by *going for a drive* - which happens more frequently than we may think - our contact with nature becomes purely visual [...]”

Fig. 3.1: A construção Izanai de Akio Suzuki, em Strasbourg. No chão a marca dos pontos de escuta do artista, da série Otodate. Fonte: site do artista www.akiosuzuki.com.

A escuta atenciosa, sugerindo caminhos e pontos de escuta, é proposta por vários outros artistas, como por exemplo Akio Suzuki. Akio Suzuki relaciona arte e arquitetura de maneira poética, propondo espaços físicos para recolhimento e escuta, como por exemplo Izanai (Convite, tradução nossa) em Strasbourg, França, e também percursos com pontos de escuta, como na série Otodate: *oto* significa som, e *date* é a contração de *nodate*, a cerimônia do chá ao ar livre. Akio Suzuki faz essas marcações em diferentes cidades, onde sugere pontos de escutas em diferentes locais.

A partir dessas diversas práticas performativas, vemos três pontos importantes: o entendimento dos sons enquanto componentes do espaço, que contribuem ativamente para apreensão; da proposta de ir a campo, aproximar a escuta atenta ao cotidiano, dando importância de vivenciar situações cotidianas com atenção à escuta; o confronto às estruturas e crítica funcionalista através de obstruções do fazer sonoro e da escuta.

O entendimento do som enquanto componente do espaço é importante por identificar que o som participa de um todo multissensorial e que modifica a apreensão, dando um tom, participando da concepção de uma ambiência. O que Satie propõe musicalmente é relevante no sentido de explorar a ação do som nesse todo multissensorial, em propor explorações entre som e espaço e de seus efeitos.

O segundo ponto, as *soundwalks* e performances cotidianas enfatizam a importância da corporalidade e da presença na vida cotidiana para sua apreensão. Ainda que a ambiência seja um todo interdependente, indivisível, onde a heterogeneidade de condições fazem a apreensão, as práticas propõem um engajamento e reflexão a essas situações através de um direcionamento da atenção à escuta. As proposições de caminhadas, expedições ou derivas focadas aos sons, ou performances que realizam uma intervenção no contexto, são proposições de *vivências sonoras* (AUGOYARD, 1978), modos de se investigar e explorar ambiências urbanas, provocar um engajamento através da escuta.

2.2. INTERVENÇÕES DURADOURAS: ENTRE A CONSTRUÇÃO E O ALTO-FALANTE

Enquanto as práticas citadas anteriormente colocam seu foco na performatividade da escuta, consequentemente na importância do evento e da situação, as intervenções duradouras dialogam com o entorno através da criação e composição de um entorno sonoro específico através de diferentes estratégias. Temos também outras práticas que interveem de uma maneira mais duradoura, das quais mencionaremos algumas para a reflexão, cada uma tratando o espaço físico a partir de uma perspectiva diferente. Falaremos aqui de *Le Cylindre Sonore* (Cilindro Sonoro, tradução nossa), de Bernhard Leitner; *Morske Orgulje* ou *Sea Organ* (Órgão do Mar, tradução nossa⁹⁷), de Nikola Bašić; *Light Neville Street* (Rua Neville Clara, tradução nossa⁹⁸), do escritório de arquitetura *Bauman Lyons* e o artista Hans Peter Kuhn. Essas três intervenções duradouras agem sobre o espaço através da inserção de sons, em uma estratégia de composição e criação, ainda que *Light Neville Street* seja um pouco diferente por construir paredes anti-ruído, como veremos e discutiremos a seguir.

⁹⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=n86pF-wQKrw>. Acesso em 18 de maio de 2019.

⁹⁸ <https://baumanlyons.co.uk/projects/neville-street>. Acesso em 18 de maio de 2019.

Em uma relação mais estreita com o espaço físico, Bernhard Leitner foi um arquiteto e artista que se empenhou em explorar questões espaciais do som, suas combinações e conexões. Leitner realizou instalações que procuram alcançar a experiência do corpo ao sentir o som, e outras onde os sons são distribuídos em falantes, movem-se em estruturas, criando linhas e limites no espaço. Para o artista:

Uma linha é uma série infinita de pontos. O espaço pode ser definido através de linhas. Uma linha de som é produzida quando o som se move através de uma série de alto-falantes. O espaço pode ser definido por uma linha de sons: as linhas delineiam a configuração do espaço e simultaneamente o torna uma experiência expressiva específica. (LEITNER, 1978, p. 13, tradução nossa)⁹⁹

Em algumas obras de Leitner, verifica-se a intenção de formar um espaço através do som através da definição de limites entre dentro e fora. Como exemplo, temos *Zylinder-raum* (Espaço cilíndrico, tradução nossa, Fig. 1), de 1974, onde caixas de som estáticas foram dispostas, conformando virtualmente um cilindro, e o som era emitido pelas caixas criando um espaço definido pelas linhas de som, assim como descrito pelo próprio artista (LEITNER, 1978), para quem permanece em seu centro. Essa obra de Leitner é uma investigação que se refere diretamente à citação acima, de que “o espaço pode ser definido por uma linha de sons” (Ibid.). Podemos relacionar essa experimentação com Cilindro Sonoro, pois Benhard Leitner propõe um local para escuta.

⁹⁹ Do original em inglês: “A line is an infinite series of points. Space can be defined by lines. A line of sound is produced when sound moves along a series of loudspeakers. Space can be defined by lines of sound: the lines delineate the configuration of space and simultaneously make it a specific expressive experience.”

Fig. 3.2: Zylinder-raum, 1972, de Bernhard Leitner. Fonte: site do artista, <http://www.bernhardleitner.com/works>.

O artista refere-se ao espaço em sua forma euclidiana, como a citação nos mostra, que possui limites espaciais definidos. Outro fator a ser comentado é que o artista também desconsidera a porosidade do som, entendendo que os sons formam “linhas que delineiam o espaço” e estabelecem esse espaço euclidiano. De um certo modo, ao definir essas bordas através do som e do ponto de escuta da obra, o autor expõe que o som pode também formar uma borda, concebendo um espaço euclidiano que não depende da fisicalidade. O resultado foi uma espacialização acústica utilizando deslocamento dos sons entre as caixas e o ouvinte sentia em seu corpo a ação dos sons por estar circundado por eles. As obras de Leitner com esse caráter também priorizam também a agência do som sobre o corpo, pois suas vibrações são sentidas corporalmente. Percebe-se, assim, um espaço visualmente neutro e sem muitos apelos visuais (Fig. 1), mas que é sentido corporalmente e definido através de suas fontes sonoras.

O trabalho de Leitner que nos interessa particularmente é *Le Cylindre Sonore*, Cilindro Sonoro, (Fig. 2 e 3), uma intervenção duradoura, em atividade desde 1987 no *Parc de la Villette*, Paris, inserida no jardim dos Bambus. O parque foi projetado por Bernard Tschumi, em 1982, concebido para ser "um parque urbano para o século XXI" em oposição à noção de que

parques não poderiam conter a cidade, propondo um parque social e cultural que reúne equipamentos culturais e de entretenimento (BERNARD TSCHUMI ARCHITECTS, 2017).

Fig. 3.3 e 3.4 : *Le Cylindre Sonore*, 1987, de Bernhard Leitner. Atrás das grades de concreto estão os alto-falantes. Fonte: Autora, junho de 2018.

O jardim dos Bambus que, na tradição japonesa, é um jardim de sons, um lugar de escuta e meditação, tem em seu interior um grande cilindro formado pelas paredes e duas aberturas para entrada e saída, com o topo aberto, composto por painéis de concreto perfurados onde estão caixas de som. Os cilindros servem como um corpo ressonante para os sons emitidos, amplificando-os. A composição é emitida separada pelos canais de 24 alto-falantes, distribuídos nas oito colunas que se apresentam como grades de concreto, fazendo com que o som circunde o ouvinte em diferentes nuances, em constante movimento. “O cilindro se torna um instrumento em um relacionamento dialógico com as florestas de bambu que o circundam”¹⁰⁰, inserido em um todo (LACEY, 2016b, p. 152, tradução nossa). Sua proposta é dar a ouvir os sons se deslocando em seu interior, colocando os sons planejados por Leitner em diálogo com o parque que os envolve, contrastando com a arquitetura da estrutura, estática e em concreto. Assim, o espaço físico, que poderia ser entendido como estável, dialoga de forma contrastante com o som. Os sons da composição e dos bambus, por sua vez, também se unem ao som das águas que caem em cada um dos painéis¹⁰¹.

O Cilindro Sonoro articula-se com a proposta do parque por inserir a apreciação do som proposto em conjunto com os sons ao redor, trazendo à tona a proposta do arquiteto Bernard Tschumi (1996) de uma arquitetura que se sobrepõe às características existentes e que articula outras atividades. Leitner realizou obras que são exemplos de experimentações sonoras que contribuem com nossa discussão, pois tentam estabelecer e enfatizar a constituição de espaços através do som. O artista propõe um espaço que parece ser de quietude, de desligamento em relação aos imperativos funcionalistas¹⁰² que pode ser apropriado pelas pessoas, seja para usufruir a passagem do tempo ou para ter uma conversa em particular. A construção constitui um território através de seus muros e sons, delimitando um dentro e fora. Trata-se de um território de reclusão, de conforto, circundado tanto pelos muros quanto pelo jardim de bambu,

¹⁰⁰ Do original em inglês: “The cylinder becomes an instrument that enters into a dialogical relationship with the bamboo forests that surround it.”

¹⁰¹ Durante as visitas à obra, realizadas quatro vezes em dois dias de semana no período do início da tarde (entre 12h e 14h) e no final da tarde (entre 18h30 e 19h30), nos dias 8 e 9 de junho de 2018, poucas pessoas estavam em seu interior ou realizavam uma visita. Durante a primeira visita no início da tarde, duas pessoas com uniforme, camiseta e calça, conversavam no meio da obra. Aquele momento parecia uma pausa do almoço, um momento particular, elas sabiam que ali poderiam conversar. Nos outros momentos, houve apenas três visitas pontuais de pessoas. Duas dessas visitas foram realizadas enquanto a obra estava sem atividade, e logo em seguida saíram. A outra chegou enquanto iniciava o momento de queda das águas, contudo, não permaneceu, provavelmente pelo fato da própria visita da autora. Contudo, em ambos os casos, pareciam pessoas que exploravam o parque.

¹⁰² Esse termo de Jordan Lacey (2016b) é discutido nos capítulos anteriores da presente tese.

Outra prática que intervém sobre o espaço físico de forma permanente é o *Morske Orgulje*, Órgão do Mar, tradução nossa, Fig. 4), diques projetados por Nikola Bašić construídos na península da cidade de Zadar, Croácia, obra ganhadora do *European Prize for Urban Space*, de 2006 (BORDAS, 2017). Em sua história, a cidade esteve sob poder de diferentes ocupantes, e durante a Segunda Guerra Mundial teve aproximadamente 80% de seu centro histórico bombardeado, o que tornou longa e difícil sua reconstrução, que ainda foi comprometida durante a guerra civil entre os anos 1991 a 1995 (VUKIC, JUKIC, PODNAR, 2017, p.279).

O projeto do arquiteto aproveita o próprio movimento das ondas na estrutura da orla, feita por tubos que atuam como um órgão. A água entra nos tubos até uma galeria subterrânea, expulsando o ar existente por furos que conectam a galeria à superfície, gerando vibrações que variam de acordo com o diâmetro e comprimento dos tubos, e formando uma gama de sons de acordo com a força variável das águas (Ibid.).

Fig. 3.5: Sea Organ em Zadar, Croácia, em 2008. Fonte: PJL (Own work) [GFDL (<http://www.gnu.org/copyleft/fdl.html>), CC-BY-SA-3.0 (<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/>) or CC BY 2.5 (<http://creativecommons.org/licenses/by/2.5>)], via Wikimedia Commons.

A baía de San Francisco, EUA, também possui uma obra chamada *Wave Organ*, de 1986, realizada pelos artistas Peter Richards e George Gonzalez, inspirada por gravações que o

artista sonoro Bill Fontana realizou de um tubo de ventilação em uma doca (EXPLORATORIUM, 2017). Ambas obras englobam características próprias do espaço através da acústica e do movimento, aproveitando a ressonância causada pelo movimento imprevisível das ondas, transformando o movimento sem fim do mar em som. Trata-se de um procedimento no qual características existentes do espaço são aproveitadas no projeto para produzir um *output* sonoro, sem utilização de equipamentos digitais, dependendo unicamente das ondas do mar para sua permanência.

Para realizar um contraponto com essas duas construções, podemos citar o projeto de reforma da Rua Neville em Leeds, Reino Unido, nomeado *Light Neville Street*, realizado pelo escritório de arquitetura Bauman Lyons, o artista sonoro e de luz Hans Peter Kuhn e o designer Andy Edwards (BAUMAN LYONS, 2019). A rua Neville é uma rua subterrânea, abaixo de uma ferrovia, que é uma conexão entre pontos importantes da cidade. É um local de passagem importante que integra o sul da cidade, centro e rodovia, com importantes pontos de transporte público nas redondezas e uma estação ferroviária próxima. Portanto, há tráfego de veículos muito intenso, e é uma via importante para pedestres, apesar de antes configurar um trajeto hostil, com sons de alta intensidade e proximidade aos veículos. O escritório de arquitetura e o artista elaboraram uma superfície com material acústico que contém um pouco da intensidade sonora, junto a luzes e sons que correspondem ao movimento da rua. Os sons da composição de Hans Peter Kuhn na intervenção são compostos de forma que se misturem com o som do tráfego, fazendo com que os sons de tráfego se modifiquem em expressões sonoras diferentes. (LACEY, 2016b). Por se tratar de uma intervenção duradoura com interação essa característica da composição torna-se importante, pois ela não deveria se sobressair como um espetáculo musical.

Assim, Jordan Lacey (2016b) identifica que os pontos fortes da intervenção são tanto a colaboração interdisciplinar entre arquitetos, engenheiros acústicos e artistas quanto da própria iniciativa de Hans Peter Kuhn de preferir trabalhar de maneira sutil, de forma a levar o ouvinte a pensar que os sons da composição são os sons espontâneos das dinâmicas do próprio espaço físico.

A colaboração interdisciplinar permite que o projeto vá além de um aspecto funcionalista que poderia ser dado somente com a instalação de painéis acústicos, como já é presente em muitos túneis. Desse modo, o projeto abre possibilidades artísticas que dispõe uma caminhada sensorialmente mais agradável, unindo aspectos visuais e sonoros. Apesar de ser

uma obra de alto custo, a colaboração interdisciplinar e o interesse sensorial transformam o que poderia ser um projeto mais padrão, de contenção acústica, em uma intervenção com preocupação artística e sensorial.

Fig. 3.6: *Light Neville Street*. Fonte: Site oficial de Bauman Lyon Architects (2019).

As três intervenções promovem adições de sons, ainda que sob diferentes estratégias, dentre as quais podemos identificar um local de permanência e encontro em Órgão do mar, um território de recesso em Cilindro Sonoro, e aprimoração de um espaço de passagem no projeto da Rua Neville.

O Órgão do mar tem o propósito de atrair tanto os habitantes de Zadar quanto movimentar a economia da cidade com o turismo, procurando atrair maior fluxo de turistas¹⁰³. Assim, ao

¹⁰³ Para uma reflexão crítica sobre o turismo do local, que não é o foco da presente tese, recomendamos o trabalho dos pesquisadores Fedja Vukić, Tihomir Jukić, Ivana Podnar e Jana Šarinić (2017), da Universidade de Zagreb. Tanto o Órgão do Mar quanto a instalação fotovoltaica *Sun Salutation* (Saudação ao Sol, tradução nossa), são considerados símbolos de uma terceira reconstrução mais contemporânea de Zadar, após a guerra civil da década de 1990. São duas intervenções que têm apelo sensorial e que promovem engajamento em relação à intervenção e ao espaço, de diferentes níveis, seja através da escuta ou através das luzes e movimento do corpo.

aproveitar das características físicas do local, como o movimento do mar, a intervenção depende unicamente de sua própria construção para emitir sons de forma não padronizada, o que também é uma qualidade do projeto, e com uma sonoridade coesa. Consequentemente, o Órgão do mar pode atribuir uma identidade sonora (AMPHOUX, 1993, 2002). O Órgão do Mar realiza a proposta de trazer em primeiro plano sonoridades que podem ser atrativas, de uma maneira bem articulada com as demais características do espaço físico e dimensão sensorial, ao invés de silenciar. Trata-se de um diferencial trazer o aspecto sonoro em evidência. Como discutido anteriormente nessa tese,

*A identidade sonora pode ser definida como o conjunto de características sonoras comuns à um lugar, bairro ou cidade. Concretamente, é o conjunto de sons dá a sensação da cidade parecer ela mesma – realmente ou imaginariamente. É ao mesmo tempo todos os sons que permitem reconhecê-la – isto é, literalmente, de *identificá-la* – e, portanto, de diferenciá-la de outra cidade. É, ainda, o conjunto de sons, comuns e encarnados na vida cotidiana, ao qual o habitante se identifica.¹⁰⁴ (AMPHOUX, 2002, grifos do autor, tradução nossa)*

A identidade sonora de uma cidade é criada pela intersubjetividade, pelas pessoas que associam determinado som à cidade. São representações construídas que podem ser reforçadas através de seu emprego em livros, filmes, rádio, dentre outras formas de comunicação. Tais representações podem, por sua vez, trazer elementos do entorno sonoro, ou mesmo determinadas práticas sonoras, como parte de um patrimônio cultural e imaterial.

Lacey (2016b, p.156, tradução nossa) faz o seguinte comentário em sua pesquisa que compreendeu observação e gravação de campo:

*É um trabalho que foi acolhido pela população local e, como a obra *Singing Ringing Tree*, tem capturado a imaginação global. Um fluxo constante de pessoas visita o local, nadam nas margens, e é claramente observável que muitas pessoas simplesmente estão sentadas e ouvindo. É necessário estudo posterior para entender como os sons do Órgão do Mar estão afetando a escuta pública, que é uma questão a ser respondida em todas as instalações. Mas eu gostaria de especular que o Órgão do Mar, similarmente com todas*

¹⁰⁴ Do original em francês : « *L'identité sonore peut être définie comme l'ensemble des caractéristiques sonores communes à un lieu, un quartier ou une ville. Concrètement, c'est l'ensemble des sons qui font que la ville donne le sentiment de rester *identique à elle-même* - réellement ou imaginaiement. C'est du même coup l'ensemble des sons qui permettent de la reconnaître - c'est-à-dire, à la lettre, de *l'identifier* - et par conséquent de la différencier d'une autre ville. C'est encore l'ensemble des sons, ordinaires et incarnés dans la vie quotidienne, auxquels l'habitant ne peut que *s'identifier*.* »

as instalações discutidas aqui [neste artigo], aponta um caminho para melhorar interconectividade, coesão social e bem-estar em nossas cidades.¹⁰⁵

Jordan Lacey reconhece que a localização do Órgão do Mar é realmente atraente, principalmente pela visão do mar e o pôr-do-sol. Não se pode estabelecer uma relação de causa e efeito e o aspecto multissensorial da localidade deve ser considerado como um todo. Sugerimos que o resultado geral do efeito de Órgão do mar provém da ambiência do espaço, das características do local, seus aspectos físicos, sociais e sensíveis. Aproveitar das características de um determinado espaço é um dos fatores que contribuem para a durabilidade e permanência dessas obras. A intervenção de Órgão do Mar pareceu integrar muito bem o aspecto sonoro aos demais aspectos multissensoriais, e tal localização favorável auxiliou a constituição de uma marca sonora, o que torna a localidade atrativa aos turistas. A intervenção providencia um local para se estar junto, convivial. Intervenções sonoras que dialoguem com o espaço podem ser bem-sucedidas nesse aspecto.

Por outro lado, Cilindro Sonoro, de Leitner, estabelece um território de acolhimento, principalmente por seus aspectos físicos, como o Jardim de Bambus e as próprias paredes de concreto que conferem um isolamento físico em relação ao *Parc de la Villete*. Consequentemente, o espaço oferece um local para apreciação dos sons reproduzidos através dos alto-falantes, a água caindo pela parede, ou mesmo um local à parte, onde é possível se encontrar para conversar sobre assuntos particulares. Assim, no caso do Cilindro Sonoro, trata-se de ser mais um convite à introspecção do que ao encontro com outros estimulando a permanência em espaços urbanos abertos como o Órgão do Mar. Diferentemente de Izanai, de Akio Suzuki, comentado anteriormente no presente capítulo, que também confere um espaço de recolhimento de escuta, o Cilindro Sonoro convida à escuta da composição de Benhard Leitner, sua espacialização dentro da construção, junto aos sons do Jardim dos Bambus.

Por outro lado, a rua Neville, em Leeds, utiliza tecnologias de materiais acústicos para contenção do som do tráfego, junto ao conjunto de sons e luzes que tornam a passagem do

¹⁰⁵ Do original em inglês: “It is a work that has been embraced by the local population and, like the Singing Ringing Tree, has captured the global imagination. A constant stream of people visit the site, swim by its shores, and it is clearly observable that many people are simply sitting and listening. It warrants further study to understand exactly how the sounds of the Sea Organ are affecting the listening public, which is a question that might be asked of all the installations. But I would like to speculate that the Sea Organ, similarly to all the sound installations discussed here, points the way to improving interconnectivity, social cohesion and well-being in our cities.”

pedestre mais agradável. É um tipo de obra de tecnologia avançada e de alto custo, realizada em um conjunto de reformas na área. No projeto da Rua Neville houve um grande esforço em conter o som do tráfego, devido às características sonoras e físicas do local. Dessa forma, caracteriza-se como uma intervenção cuja estratégia é a de contenção dos sons, ao invés de criação como as anteriores aqui mencionadas. Trata-se de uma obra de alto custo, contudo que se ressalta por não apenas instalar painéis acústicos para a redução do som do tráfego, mas também de adicionar sons e providenciar ambiência mais agradável para o caminhar dentro do túnel. A intervenção parece ser bem-sucedida, principalmente por colocar diversos tipos de *expertises*, artistas, arquitetos, engenheiros acústicos, produtores culturais em colaboração para um resultado diferenciado.

De diferentes maneiras, essas três intervenções construídas atuam adicionando sons ao espaço onde elas estão, de diferentes modos. O Cilindro Sonoro de Leitner estabelece um território introspectivo no *Parc de la Villete*. O Órgão do Mar é uma construção que dialoga com outros atributos sensoriais da localidade, como o cheiro da maresia, o pôr-do-sol, contribuindo para estabelecer um entorno sensorialmente atraente, que agrega as pessoas convidando-as a permanecer no local, intensificando também o turismo da região. A reforma de Neville Street, por outro lado, transforma um local de passagem em um local mais agradável aos pedestres, modificando sua ambiência.

Ao realizar o levantamento de intervenções sonoras para a pesquisa percebemos que as intervenções sonoras duradouras em espaços urbanos abertos se concentram principalmente em países considerados desenvolvidos, tais como Estados Unidos da América, Reino Unido, Alemanha, França, Canadá, Espanha, Suécia. Ainda que haja um grande número de intervenções sonoras ao redor do mundo, construí-las de forma duradoura em espaços urbanos abertos parece ser um fator limitante. Apesar da existência de construções cujo planejamento intenciona-se reforçar aspectos sonoros já existentes no local, as intervenções sonoras duradouras são em número reduzido. Especulamos que a quantidade reduzida de tais intervenções pode se dar por diversos fatores, dentre os poderíamos enumerar: por questões de desinteresse por arte pública, ou mesmo desacordos sobre o que é arte pública; falta de abertura para propostas de projetos que tomem conta de características sensoriais, especialmente a sonora; falta de interesse dos propositores em elaborar tais intervenções sonoras; ou mesmo a falta de planejamento para a durabilidade, como a resistência ao clima, ao vandalismo, e mesmo por questões de alimentação de eletricidade em intervenções que

dela necessitem. Há, portanto, uma produção muito extensa de intervenções sonoras, realizada por artistas de variadas nacionalidades, inclusive com a realização de festivais dedicados a isso, porém, que não se reflete ao campo das intervenções sonoras duradouras em espaços urbanos abertos.

Tais intervenções duradouras descritas aqui, ainda que muito díspares entre si, demonstram um campo amplo de possibilidades e dos ganhos que podem ser obtidos em projetos de espaços urbanos abertos que reconhecem o som como componente do espaço, que se relaciona com as dimensões sociais, físicas e sensoriais, participando da formação de uma ambiência.

As intervenções sonoras duradouras, como descrevemos, podem criar locais de permanência e encontro de pluralidades, o que fortalece laços entre os habitantes e seu espaço urbano. Elas podem incentivar os usos dos espaços físicos por diversos grupos de pessoas, favorecendo o estabelecimento de um espaço de encontro e permanência agindo sobre as dimensões sensoriais e características físicas do espaço. A proposta dessas ambiências pode se configurar como uma diferenciação que sugere outras escutas do espaço urbano.

2.3. DIMENSÃO POLÍTICA: O SOM ENQUANTO ESTIMULADOR DE DISCUSSÕES

As dimensões políticas do som abordadas por práticas sonoras possuem diferentes abordagens. Para enumerar algumas, temos a disseminação do *do it yourself*, com a utilização de tecnologias de baixo custo; de presenciar, registrar, interpretar e representar causas políticas, realizando captação, composição ou intervenções; providenciando aberturas para participação popular; desenvolvimento de modos não hierárquicos de fazer musical; registrar e trazer memórias de grupos silenciados no passado. Esses aspectos políticos encontram no uso do som como uma forma de expressar, demonstrar, excitar confrontos, questionamentos e discussões, apresentadas sob a forma dos mais diferentes formatos como uma composição, uma intervenção em espaço urbano aberto, uma instalação em galeria, performance, *radio art*, concertos musicais, audiovisual, cartografias, enfim, são diversos os materiais e formatos de suporte.

Frente a essa pluralidade de entendimentos sobre como abordar aspectos políticos através do uso do som, focamos nossa atenção em práticas sonoras que propiciem a expressão de

discursos de grupos oprimidos, entendendo que esses grupos contribuem com a pluralidade, causando confrontos e dissensos, trazendo à discussão de assuntos antes silenciados.

Por um lado, os espaços urbanos abertos sempre receberam intervenções, não apenas as sonoras, muitas delas que agem de forma contextualizada e política sobre o espaço. Por outro lado, existem práticas relacionando som e ação política diretamente, realizadas por coletivos e artistas ativistas. O coletivo ativista Ultra-red, inicialmente de Los Angeles e hoje com membros em diferentes países, realiza ações em espaços públicos, gravações, composições, instalações, workshops, e investigações sonoras de histórias e locais contestados, as quais procuram organizar e analisar lutas políticas (ULTRA-RED, 2019). O coletivo realizou trabalhos sobre moradia social, imigração, antirracismo, políticas públicas para prevenção da AIDS, dentre outros. O Ultra-red dispõe dez afirmações sobre o que chama de *Militant Sound Investigation* (Investigação Sonora Militante, tradução nossa¹⁰⁶), defendendo que tecnologias sonoras facilitam tanto uma escuta analítica durante a gravação quanto processos de reflexão, para o editor/compositor e para o ouvinte.

Em nosso levantamento de práticas artísticas sonoras percebemos que muitas são essencialmente políticas, mas que, apesar disso, não se configuram como intervenções sonoras que se realizem em espaços urbanos abertos. As práticas artísticas sonoras que podem ser consideradas do campo da arte sonora parecem ter como maior preocupação o som *per se*, seu conteúdo, procurando estimular uma escuta atenta do som, às vezes propondo escuta reduzida (SCHAEFFER, 1988) ou propondo uma escuta que explora aspectos socioculturais do som, considerando referências não necessariamente sonoras do ouvinte. Às vezes, essas práticas artísticas sonoras se originam em ações em espaços urbanos abertos, como a gravação de campo, mas resultam em produtos de diferentes formatos, tais como composições, performances ou concertos eletroacústicos. Entendemos que a presença dessas obras em espaços urbanos abertos é importante para incentivar uma ação política de questionamento a uma pluralidade de pessoas, gerando um espaço público para discussões.

Assim, tendo em vista o nosso foco de práticas que propiciem a expressão de grupos em desvantagem social, que contribuam com a pluralidade de discursos, colocando em pauta assuntos e causas que são frequentemente silenciados, enxergamos as seguintes categorias: intervenções sonoras efêmeras em espaços públicos; projetos de memória sonora, que têm

¹⁰⁶ Disponível em <https://cdn.filepicker.io/api/file/9Od1mA1PRf26D5c48Vja?>. Acesso em 10 mai. 2019.

intenção de preservar e registrar; práticas não unicamente sonoras, mas que têm no som um elemento fundamental para seu êxito; composições realizadas a partir de gravações de campo ou de outros tipos de captação, criando composições com maior ou menor ligação com o mundo. Frente a essas categorias, escolhemos comentar aqui intervenções sonoras efêmeras,

2.3.1. INTERVENÇÕES SONORAS EFÊMERAS

As intervenções sonoras efêmeras investigam o contexto do espaço, e ocupam e aproveitam dos significados e discussões que podem surgir a partir dessa relação entre prática, contexto e som. Utilizaremos como exemplo aqui as intervenções *Turkish jokes* (Piadas Turcas, tradução nossa), *Arabic Jokes* (Piadas Árabes, tradução nossa) e *Turkish Mercedes* (Mercedes Turca, tradução nossa), de Jens Haaning, ocorridas durante os anos 1990, em Oslo, Bordeaux e Berlim, respectivamente, e *Voz Alta*, de Rafael Lozano-Hemmer, de 2008, realizada na Cidade do México.

Nem Jens Haaning, nem Rafael Lozano-Hemmer são considerados artistas sonoros. Contudo, os trabalhos citados tratam o som como um componente central da intervenção, incentivando a visibilidade da diversidade e heterogeneidade existentes no espaço urbano, lançando perspectivas diferentes sobre ele. Visto que a essas práticas se debruçam sobre um vasto campo que coincide com questões urbanas, através de uma diversidade de práticas, pressupomos que, por um lado, ainda há pouca divulgação sobre essas práticas, que aparecem de maneira descentralizada em festivais de diferentes escalas ao redor do mundo, e, por outro lado, há um interesse aparente maior em práticas centradas no som e a apreciação de seu conteúdo, ainda que isso não signifique subestimar outras experiências sensoriais ou a consideração da ambiência e seus contextos. Também não podemos deixar de notar, devido às experiências de pesquisas anteriores, que tais intervenções são realizadas durante um período determinado de tempo por dependerem de um conjunto de situações ideais, tais como: presença de equipe de organização ou artista, acesso à fonte de eletricidade, condições climáticas, legislações que proíbam ou que requerem autorizações diversas para a realização, às vezes envolvendo mais de um órgão público, equipamentos, em alguns casos acesso à Internet, chamada à participação de pessoas, dentre outros. Devido a essas questões, é compreensível o porquê de muitas dessas intervenções ocorrem com variados tipos de apoio

e de coprodução em espaços abertos, ou que ocorram em espaços fechados como instituições culturais ou artísticas.

Consideramos que as intervenções aqui tratadas difundem e disseminam resistências através de questões como o direito à cidade e visibilidade de causas de grupos em desvantagem social, a fim de estimular confronto aos consensos. As intervenções de Jens Haaning formam territórios efêmeros e simbólico-culturais através da escuta coletiva, reunindo sujeitos heterogêneos em torno de sua linguagem em comum. Enquanto isso, a intervenção Voz Alta de Lozano-Hemmer, ao mesmo tempo em que também estimula escuta coletiva, também providencia um espaço de fala, de se expressar publicamente através de um megafone. Todas as intervenções colocam confrontos inerentes à tona, tomando em conta as dimensões sociais dos espaços urbanos onde são inseridas, bem como a sua carga histórica.

O contexto do espaço, seja físico, social, histórico ou político, comporta-se como uma base fundamental para essas práticas. Trata-se de tornar notáveis qualidades não tão percebidas, o que pode contribuir para a diversidade, possibilitando formas de apropriação do espaço, seja de maneira momentânea ou persistente. Ou seja, ao propor o diálogo de assuntos públicos, as intervenções se configuram como formas de confronto e propõem assuntos públicos à discussão.

Fig. 3.8.: Turkish Jokes, 1994, em Oslo, de Jens Haanings. Fonte: site do artista, disponível em http://www.jenshaaning.com/HAANING_HI-RES.pdf. Acesso em 22 mai. 2019.

Turkish Jokes, Piadas Turcas, tradução nossa, é uma peça sonora de Jens Haaning na qual turcos contam piadas em sua língua nativa. Essa peça sonora foi reproduzida por um alto-falante em um poste em Oslo, Noruega, em 1994, e posteriormente em outros locais. Em 1996, na cidade de Bordeaux, na França, Jens Haaning também realiza a *Arabic Jokes*, ou Piadas Árabes, com a mesma estrutura. Na série Piadas Árabes em outros locais houve a colocação de pôsteres (HAANING, 2003), que não será contemplada em nossa discussão. Houve, também em 1996, em Berlim, a intervenção *Turkish Mercedes*, Mercedes Turca, tradução nossa, a qual reproduzia piadas em turco pelos seus alto-falantes em Kreuzberg, bairro que, até hoje, é morada de vários habitantes de origem turca. Todas peças sonoras foram reproduzidas em áreas multiculturais dessas cidades, deixando a população autóctone sem entender seu significado, favorecendo a poliglossia dos imigrantes e seus imigrantes, questionando sua invisibilidade e colocando-os em evidência.

O trabalho de Jens Haaning frequentemente aborda questões sobre fronteira e bordas, o que pode ou não ser representado, o que está à margem. De modo irreverente, o artista propõe a audição de Piadas Turcas, entendidas apenas por aqueles que falassem turco, em grande maioria seus imigrantes e descendentes. Através dessa prática, Jens Haaning marca a presença de imigrantes no espaço urbano aberto, questionando seu status no campo da representação pública, colocando em proximidade o pessoal e o público. De acordo com Haaning, é o humor e a imaginação de um indivíduo que evitam que a prática artística se torne um modelo analítico administrativo, que a alegria aumenta ou facilita o poder do corpo agir (PÉCOIL, 2003). As intervenções confrontam aqueles que não entendem a língua, que são excluídos por não entenderem as piadas, trazendo uma situação que pode transformar a percepção de seu entorno cultural e social. Assim, Haaning questiona não apenas a visibilidade dos imigrantes e descendentes turcos, como também amplifica a discussão sobre território cultural na cidade de Oslo. Nesse trabalho, o *outro*, no sentido do estrangeiro, do imigrante, é colocado como o interlocutor da peça sonora, que compreende.

Porém, enquanto estrangeiros, especialmente na Europa, são objetos de uma forma de tabu em relação à representação, a qual os exclui enquanto sujeitos, não obstante, durante toda história do modernismo, como objetos para representação: fantasias Orientalistas, idealização do primitivo... a arte de Jens Haaning está claramente distinta dessa história, desenhando conclusões

práticas da rejeição teórica da representação como um dispositivo de poder¹⁰⁷. (PÉCOIL, 2003, tradução nossa)

A obra *Piadas Turcas em Oslo*, especificamente, problematiza a aparente tendência monocultural da cidade e países escandinavos em geral, quando, na verdade, há uma população imigrante considerável, como sugerem as vizinhanças escolhidas para a intervenção. Nas três intervenções há a banalidade da piada, algo comum que é presente em variadas culturas, salvaguardando suas diferenças de humor, que desestabiliza a visão do estereótipo do *outro*, propagado por um orientalismo (SAID, 2007 [1978]). A piada, o humor e o riso tornam-se uma ferramenta política, que forma um território entre aqueles que entendem as piadas e que provoca uma perturbação na lógica anterior, na qual a língua oficial é a língua do território jurídico-legislativo.

Fig. 3.9.: *Turkish Mercedes*, 1996, em Berlim, de Jens Haaning. Fonte: site do artista, disponível em http://www.jenshaaning.com/HAANING_HI-RES.pdf. Acesso em 22 mai. 2019.

As três intervenções de Jens Haanings formam um território efêmero através do engajamento da escuta. Dessa forma, dialogam com características que são próprias da escuta coletiva: é

¹⁰⁷ Do original em inglês: “But while foreigners, especially in Europe, are the objects of a form of taboo within representation, which excludes them as subjects, nonetheless return, during the entire history of modernism, as objects for representation: Oriental fantasies, idealization of the Primitive... Jens Haaning’s art is clearly distinguished from this history, drawing practical conclusions from the theoretical rejection of representation as a device of power.”

um som em comum, ouvido coletivamente, que pode criar uma coletividade ou exclusão e que, através desse atrito, cria confrontos. Trata-se de inserir no corpo da cidade uma linguagem que pode ser estranha àqueles que já possuem visibilidade e ditam os assuntos públicos, e faz os “nativos” sentirem-se estrangeiros de forma passageira.

É através da linguagem que tais intervenções formam um território efêmero que abriga uma heterogeneidade de sujeitos que são conhecedores do significado do que está sendo reproduzido, cujo riso instiga os outros que não conhecem a língua. Esse território efêmero também é refletido através da linguagem, que é entendido apenas por minorias no contexto das intervenções. Assim, há um jogo entre visibilidade e invisibilidade, no qual a intervenção tem uma ação política de confronto de maneira irreverente.

Voz Alta, de 2008, do artista mexicano Rafael Lozano-Hemmer, já foi tratada por nós em pesquisas anteriores com outros focos (ROÇA, 2014). A intervenção se deu na Praça das Três Culturas, Cidade do México, onde ocorreu o massacre de Tlatelolco, em 2 de outubro de 1968, sendo uma homenagem aos seus mortos. O massacre ocorreu durante uma das manifestações estudantis, em meio aos Jogos Olímpicos na Cidade do México, algum tempo após a ocupação militar no *campus* da *Universidad Autónoma del México* (PONIATOWSKA, 2015 [1971]). Estima-se que dez mil estudantes e trabalhadores ocupavam a Praça das Três Culturas em protesto pacífico quando forças do exército e da polícia chegaram armadas, com carros blindados, e começaram a abrir fogo contra os manifestantes. O exército e a polícia realizaram uma matança em massa, e os manifestantes foram acolhidos pelos habitantes do conjunto habitacional Nuevo León, que, mais tarde, as forças opressoras tentaram invadir (Idem.). O número de mortos é incerto, devido à discrepância entre os números dos levantamentos realizados por embaixadas e os números do governo da época. Segundo a jornalista e ativista Elena Poniatowska (2015 [1971]), que recolheu testemunhos e procurou realizar um registro da história do massacre, o governo acobertou várias mortes.

Fig. 3.10.: Monumento aos mortos do Massacre de Tlatelolco, na Praça das Três Culturas, Cidade do México.
Fonte: WikiCommons, atribuição Polimerek [CC BY-SA 3.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/>)]

Diante desse panorama político e histórico trágico, a intervenção Voz Alta de Lozano-Hemmer propôs a praça enquanto um espaço de ação política, cujas vozes se veiculavam também pelo rádio, estabelecendo um *locus* para a ação política, que não era contido pelo espaço físico da praça.

Na praça, um megafone modificado foi posto à disposição do público, que podia utilizá-lo para dizer o que quisesse, sem curadoria ou censura. Os discursos eram amplificados na praça e veiculados pela rádio da *Universidad Autónoma del México*. Canhões de luz iluminavam pontos históricos importantes da cidade, acionados a partir da utilização do megafone, mudando sua intensidade de acordo com a intensidade da fala. Outros canhões de luz iluminavam outros locais de importância para a cidade: Zócalo, um dos corações políticos da cidade mesmo antes da colonização, a Basílica da Virgem de Guadalupe, padroeira do México e o Monumento à Revolução, da Revolução Mexicana contra Porfirio Díaz. Durante as pausas entre os discursos proferidos pelo megafone a rádio transmitia áudios de arquivo, músicas, testemunhos de sobreviventes, intelectuais e figuras públicas de 1968. Lozano-Hemmer realiza, através da intervenção Voz Alta, um espaço de visibilidade onde há copresença de corpos, cuja ação política não é restrita ao espaço físico da praça, englobando também o entorno virtual estabelecido pelo rádio (ROÇA, 2014).

Fig. 3.11.: Pessoas em torno da intervenção Voz Alta na Praça das Três Culturas, com megafone e raio de luz sobre edifício. Fonte: ANTIMODULAR, disponível em http://www.lozano-hemmer.com/voz_alta.php. Acesso em 21 de mai. 2019.

A Praça das Três Culturas, como o próprio nome indica, é uma representação de três etapas histórias do México, pré-colombiana, vice-reino e o México contemporâneo, situada no centro histórico da Cidade do México. Nesse espaço, com grande contexto histórico, a intervenção propôs um espaço aberto ao discurso. A intervenção incentiva a praça enquanto espaço público, retomando seu significado de local onde a vida pública da cidade se dá, através da ação política, trazendo discussões e confrontos. A obra estimula micropolíticas e discussões em um espaço urbano aberto e no entorno virtual e descontínuo estabelecido pelo rádio, propondo um espaço público de discussão baseado na história e memória atrelados ao espaço físico da praça. Por ser uma intervenção efêmera, Voz Alta contrasta com a monumentalidade da praça, como a placa de 1993 homenageando os mortos confirmados durante o confronto. Lozano-Hemmer aproxima-se do fato histórico de maneira anti-monumentalista, tem seu foco em lembrar o que aconteceu, mas de forma a evocar essa tragédia e suas memórias de uma maneira viva, com ênfase em um público ativo e dinâmico (LOZANO-HEMMER, com BOUCHER, HARROP, 2012).

Tlatlolco é cheia de monumentalidades falhas; sua praça é delineada por trabalhos de grande ambição que têm, singularmente, falhado a cumprir suas

aspirações. Por um lado, Voz Alta existe em contraste deliberado ao único monumento na praça dedicado ao massacre de 1968 – uma laje de pedra posta em 1993 com alguns dos poucos nomes daqueles que foram oficialmente dados como mortos [Fig.3.10, disposta acima desse texto]. Enquanto Voz Alta mobilizou o efêmero, luz, som, e o envolvimento do espectador, o memorial de 1993 se atém ao peso da escultura e a rígida separação entre o objeto e o espectador¹⁰⁸. (GREELEY, 2013, p. 24, tradução nossa)

A partir dessa consideração, ao passo em que podemos ver um movimento da própria intervenção Voz Alta que convoca as pessoas à participação, pois a obra se completaria apenas com a ação do discurso, como o próprio Lozano-Hemmer (com BROUCHER, HARROP, 2012) constata. Voz Alta faz parte da série *Relational Architecture* (Arquitetura Relacional, tradução nossa) do artista, cujo termo “relacional” é inspirado por artistas como Lygia Clarck e Hélio Oiticica, pelo desejo de se afastar do termo interatividade, aproximando-se de seu sentido de estabelecer relacionamentos, com emergência de conexões não intencionadas pelo artista (LOZANO-HEMMER com BROUCHER, HARROP, 2012; LOZANO-HEMMER com PONZINI, 2007). Contudo, Lozano-Hemmer deixa clara sua diferença com o conceito de estética relacional de Nicolas Bourriaud (2009), pois Lozano-Hemmer enfatiza o efeito do local nos relacionamentos entre as pessoas, considerando a política e a história do espaço tão importantes quanto os microeventos de relações entre as pessoas (Ibid.; GREELEY, 2016). Dessa maneira, Lozano-Hemmer entende que seu trabalho é mais *relationship-specific*, em contra partida ao *site-specific*, devido ao

desejo de não olhar à grande Memória (a memória com M maiúsculo), mas olhar aos pequenos comentários que podem aparecer da micropolítica, pessoas olhando o trabalho, ou reclamando dele. É um nível muito íntimo, pequenos momentos significativos que fazem você mudar como você se relaciona com um lugar¹⁰⁹ (LOZANO-HEMMER, com PONZINI, 2007, tradução nossa).

De certa maneira, em Voz Alta dedica-se um espaço para a visibilidade, onde a intervenção só se efetiva através da ação política, da participação das pessoas. Por outro lado, as

¹⁰⁸ Do original em inglês: “Tlatelolco is full of failed monumentalities; its plaza is delineated by works of great ambition that have singularly failed to live up to their aspirations. On the one hand, Voz Alta stands in deliberate contrast to the sole monument in the square to the 1968 massacre — a stone slab erected in 1993 carrying the few names of those officially confirmed dead [Fig. 3.10., above this text]. Whereas Voz Alta mobilized the ephemeral, luminosity, sound, and the active involvement of the spectator, the 1993 memorial clings to heavy sculptural anachronisms and a rigid separation of object and viewer.”

¹⁰⁹ Do original em inglês: “comes from the desire to look not at the big Memory (the capital M memory), but these small comments that may come up from micropolitcs, people looking at the work, or complaining about it. It’s a very intimate level, little meaningful moments that make you change the way that you would relate to a place.”

intervenções de Jens Haaning atraem as pessoas através do engajamento e da escuta. A ação política é estabilizada pelo próprio evento e situação, a relação entre a escuta coletiva, seu conteúdo e reação das pessoas que estão presentes naqueles espaços físicos.

Fig. 3.12.: Pessoas na Praça das Três Culturas durante a intervenção Voz Alta. Fonte: ANTIMODULAR, disponível em http://www.lozano-hemmer.com/voz_alta.php. Acesso em 21 de mai. 2019.

Segundo relatos sobre Voz Alta disponibilizados por Lozano-Hemmer (VOZ ALTA, 2010a, 2010b), centenas de pessoas falaram de suas experiências ao megafone: sobreviventes, estudantes, vizinhos, ex-soldados, rappers, jornalistas, poetas. Contudo, não apenas foram realizados discursos sobre o massacre e sua memória, mas também sobre o presente, como a luta estudantil, além de falas sobre assuntos particulares, como as seis propostas de casamento, crianças que mandavam saudações aos seus familiares, dentre outros. Tais assuntos particulares, como pedidos de casamento e saudações, muitas vezes se dão pelo desejo de uma publicização, no caso do casamento, ou mesmo uma requisição de visibilidade, que a plataforma propicia. De certa forma, ainda que entendamos que as pessoas tenham utilizado uma plataforma veiculadora de discurso público para interesses privados ou pessoais, esses fatos também mostram como as pessoas se sentiam à vontade para tomar esse espaço, além de também demonstrar pluralidade.

Tanto Voz Alta de Lozano-Hemmer como Piadas Turcas, Piadas Árabes e Mercedes Turca de Haaning questionam limites entre público e privado, principalmente em relação à escuta. A escuta coletiva proporcionada pelo megafone e pelos alto-falantes traz uma questão de visibilidade e de ação política, estimulando questionamentos aos discursos dominantes e pondo em pauta discursos que nem sempre pertencem aos dominantes. Além disso, como uma característica própria do som, exploradas nos primeiros capítulos dessa tese, o som não tem limites definidos, não consegue ser totalmente barrado ou isolado. Nos dois casos, os sons permeiam também o espaço da residência, seja pela ação do megafone ou alto-falantes, ou pela ação do rádio. O rádio acarreta uma tensão entre público e privado desde o seu advento: ao mesmo tempo em que é veículo de comunicação de massa e um formador de opinião pública, o rádio tem a potencialidade de estar dentro de casa. O rádio permite, ao mesmo tempo, uma linguagem e aproximação íntimas para abordar assuntos pertencentes à esfera pública. Assim, no espaço físico há uma dualidade entre coletivo e particular, público e privado.

Os termos público e privado são historicamente utilizados no discurso político para deslegitimar interesses, perspectivas para valorizar outros, para restringir o que é o universo da contestação pública (FRASER, 1990, p.73; DEUTSCHE, 1992). A retórica da privacidade doméstica e dos assuntos pessoais e familiares pode ser usada para excluir do debate público questões sobre a inclusão social dos imigrantes turcos e árabes, considerando-as particulares desses grupos e não interessante ao debate, por exemplo, trabalhando em favor do discurso dominante. Dessa maneira, em nas intervenções de Jens Haaning colocam em debate de maneira irreverente a posição que esses imigrantes possuem nos espaços urbanos, fazendo aqueles que não entendem a linguagem das piadas quererem se sentir incluídos para também poder rir. Por outro lado, em Voz Alta, a apresentação da intervenção, um megafone, a ampliação da voz, já confere o que está sendo falado como de interesse público, pela sua visibilidade e audibilidade. Por abrir o megafone às pessoas presentes, sem curadoria ou censura, Voz Alta deixa visível, sem julgamentos, àqueles que demandarem a ampliação de sua voz e participação.

Atribuindo a qualidade de público a esses espaços urbanos, trazida pela presença de pluralidades e ação política, essas intervenções sonoras efêmeras aqui relatadas não correspondem a um espaço público como um terreno, um espaço físico identificável, mas designa o espaço público através das relações estruturadas pelo som e pelo discurso. Estipula-se um espaço público de questionamento que não é necessariamente atrelado ao espaço

físico, como é expandido através da escuta coletiva proporcionada pelos alto-falantes, megafone e rádio. Muitas vezes locais e em escala pequena, intervenções como essas se caracterizam como práticas de resistência que podem colaborar para apropriações do espaço de porções da população que constantemente têm a visibilidade e o direito à voz negado no discurso dominante, ainda que de forma efêmera.

2.3.2. MEMÓRIAS SONORAS

Abordamos aqui a questão da memória por ser uma questão de política e de reconhecimento, que é também algo relacionado ao registros dos sons. Conforme veremos, os registros dos sons podem ser estimulados de forma a criar uma memória social alternativa, incentivando a autorreflexão de grupos, bem como auxilia na própria construção de uma memória oficial, como por exemplo os programas de rádio, ou mesmo outras formas de dramatização e de criação de identidades sonoras. O advento do fonógrafo e de sua capacidade de gravação e reprodução possibilitou a etnomusicólogos realizarem registros de práticas musicais diversas. Mais adiante, no século XX, as tecnologias do som e do cinema também criaram uma dramatização sobre o som das cidades, estabelecendo marcos sonoros através das representações de cidades no rádio e no cinema (BIJSTERVELD, 2013). Hoje, temos diversas iniciativas dedicadas ao registro das mais variadas expressões sonoras e musicais, e em maior quantidade a partir da popularização de equipamentos de som e de vídeo, como por exemplo câmeras, gravadores e aparelhos de celular. Há uma forte imaginação que permeia representações e expressões através do som, com um desejo de registro e de formação de uma memória sonora.

Existem órgãos que são oficialmente encarregados da proteção do patrimônio cultural e, para tanto, inscrevem os bens de importância reconhecida em listas de bens materiais e imateriais. Alguns desses órgãos são a UNESCO, no mundo (Organizações das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura), e o IPHAN, no Brasil (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). Ao se referirem à UNESCO, Smith e Akagawa (2009, p.4, tradução nossa) expõem que a organização “é um projeto de legitimação cultural – ela reconhece, autoriza e

valida certas expressões culturais como ‘patrimônio’¹¹⁰, e dissertam que há um questionamento sobre a aplicação de um olhar prioritariamente ocidental sobre esse processo de reconhecimento e validação. Há uma constante tensão na escolha de quais expressões podem ou devem ser protegidas, reconhecidas e registradas; e o Brasil e o IPHAN não escapam disso.

Esse problema é tratado com profundidade por autores da área (SMITH, 2006; SMITH, AKAGAWA, 2009; SMITH, CAMPBELL, 2015), mas podemos enxergar que se trata de um assunto sensível em relação à escolha das expressões a serem salvaguardadas e, conseqüentemente, legitimadas pelos órgãos oficiais de patrimônio, por vezes refletindo um discurso dominante. Diferentes órgãos oficiais podem ter dificuldades em atender as mais diferentes expressões, ou não se interessar em atendê-las por não corresponderem a uma história de um discurso dominante, por ser de grupos historicamente silenciados ou que não atendam a uma visão ocidental do que é exótico. Introduzidas essas questões, enxergamos que expressões sonoras fazem parte de um envolvimento emocional de grupos em relação a sua herança cultural, social ou geográfica, tendo papel na afirmação de comunidades ou no estabelecimento de identidades de grupo, seja através das práticas reconhecidas pelos órgãos oficiais ou não.

A partir de pesquisa realizada nas listas da UNESCO e do IPHAN, nota-se que, direta ou indiretamente, as expressões sonoras estão presentes em bens materiais e imateriais¹¹¹: percebemos que algumas edificações têm objetos que são fontes sonoras e outras são práticas, essencialmente musicais ou não, e eventos de diversos tipos que possuem o som enquanto um importante componente, expressado através de cantos, gestos, rezas, falas.

Em meio a esse panorama dos órgãos oficiais, iniciativas de variados tipos, muitas vezes descentralizadas, encarregam-se do registro de diversas expressões sonoras, que é facilitado pelos meios digitais tanto na sua difusão quanto na variedade de formatos. Podemos observar

¹¹⁰ Do original em inglês: “UNESCO is a project of cultural legitimisation – it recognises, authorises and validates certain cultural expressions as ‘heritage’.”

¹¹¹ Embora o aprofundamento dessa questão não seja objetivo desta pesquisa, cabe indicar que essa dualidade material/imaterial do patrimônio cultural, atualmente, é fortemente criticada por autores importantes na área, já que é considerado que ambos são inerentes um ao outro. Com essa ressalva, tomamos que essa diferença é difundida para fins operacionais. Segundo Meneses (2009, p. 31) “Podemos concluir que o patrimônio cultural tem como suporte, sempre, vetores materiais. Isso vale também para o chamado patrimônio imaterial, pois se todo patrimônio material tem uma dimensão imaterial de significado e valor, por sua vez todo patrimônio imaterial tem uma dimensão material que lhe permite realizar-se. As diferenças não são ontológicas, de natureza, mas basicamente operacionais”.

iniciativas tais como pesquisas acadêmicas e associações culturais, coletivos independentes, grupos de artistas sonoros, empresas e instituições públicas ligadas à cultura, arte ou patrimônio.

O registro sonoro corresponde aos mais diversos formatos, tais como mapas sonoros, cartografias afetivas¹¹², gravações de campo, catálogos e coleções de fonogramas. Entretanto, entendemos que não se trata apenas de um documento no sentido de uma preservação dos sons, mas de um registro de relações entre pessoas, sons e espaços, que também envolvem relações de afeto e apego emocional.

O projeto bilíngue espanhol e inglês *Cantos Cautivos*¹¹³ (Cantos Aprisionados, tradução nossa) traz à tona as músicas escritas, cantadas e ouvidas nos campos de tortura da ditadura de Augusto Pinochet, entre 1973 e 1990, no Chile. O projeto foi conduzido pela pesquisadora Kátia Chornik, atual professora da Universidade de Manchester e filha de ex-presos políticos, em colaboração com o Museu Chileno da Memória e dos Direitos Humanos. Outros projetos, como o *Memoria Abierta* (Argentina), e iniciativas como o Museu da Resistência¹¹⁴, no Estado de São Paulo, promovem o reconhecimento da gravidade das violações de direitos humanos durante as ditaduras militares de seus referidos países.

Para obter esses testemunhos, bem como materiais musicais inéditos, Kátia Chornik (2018) conduziu métodos etnográficos como observações participantes, entrevistas e busca *online*

¹¹² Podemos citar alguns desses mapas sonoros e cartografias afetivas sonoras, diferentes entre si, alguns com maior intenção de registro sonoro, outros com maior intenção de pesquisar as relações entre as pessoas, cidades e sons: Mapa sonoro da cidade de São Paulo, mantido pela artista Renata Roman (Brasil) (www.spsoundmap.com); Mapa Sonoro de Curitiba, de cunho artístico-comunitário coordenado por Lilian Nakahodo, com incentivo da Prefeitura Municipal de Curitiba (<http://www.mapasonoro.com.br/>); Cartophonies, do CRESSON (França) (www.cartophonies.fr); Cities and Memory, projeto colaborativo com curadoria de Stuart Fowkes (Reino Unido) (<https://citiesandmemory.com/sound-map/>); Radio Aporee, de Udo Noll, coletivos de artistas e fonógrafos, um dos mais antigos (sem localização indicada) (<https://aporee.org/maps/>); Porto Sonoro, da Associação Cultural Sonoscopia (Portugal) (<http://www.portosonoro.pt/cartografia-sonora/>); Nature Sound Map, projeto colaborativo (Austrália) (<http://www.naturesoundmap.com/>); Mapa Sonoro de México, Fonoteca Nacional do México (<https://mapasonoro.cultura.gob.mx/>); Chatty Maps, da instituição privada Good City Life (sem localização mencionada) (<http://goodcitylife.org/chattymaps/>), dentre muitos outros. Em relação a levantamentos de patrimônios, mais geralmente, podemos citar os registros da UNESCO (<https://ich.unesco.org/en/lists> e <https://whc.unesco.org/en/list/>) que incluem registros sonoros de algumas atividades, do IPHAN (www.iphan.gov.br), e da iniciativa independente iPatrimônio (www.ipatrimonio.org), que tem em sua plataforma os bens de âmbito internacional até municipal.

¹¹³ Disponível em: www.cantoscautivos.org. Acesso em: 20 mai. 2019.

¹¹⁴ O Museu da Resistência também promoveu instalações sonoras em seu espaço institucional entre os anos de 2015 e 2017, visitadas pela autora: uma com depoimentos dos ex-presos políticos do DOPS em uma de suas celas, e outra que simulava um interrogatório, na qual o ouvinte sentava-se em uma cadeira, próximo a uma mesa com cinzeiro, papéis e uma luz dura vinda de cima, colocava os fones de ouvido e experienciava uma simulação sonora binaural de um interrogatório.

por colaboradores. Os métodos escolhidos pela pesquisadora permitiram uma aproximação mais direta com esses ex-presos políticos. Segundo Kátia Chornik (2018), os ex-presos políticos eram forçados a cantar ou ouvir música alta, como em algumas estratégias de tortura sem contato.

Embora alguns dos meus entrevistados tenham reconhecido essas experiências como prejudiciais, quando perguntei se as reportavam às comissões da verdade, eles minimizavam os efeitos ou não reconheciam esses atos como tortura ou outros tratamentos cruéis, desumanos e degradantes.¹¹⁵ (CHORNIK, 2018, p. 159, tradução nossa)

De acordo com Chornik (2018), isso se deu provavelmente porque o uso da música pelo regime ia contra as narrativas construídas da música como resistência, que foram transmitidas durante e após o regime ditatorial chileno. A autora argumenta que músicas foram usadas tanto pelos torturadores, como meio de tortura, como pelos presos políticos, como forma de resistência: os torturadores obrigavam os presos políticos a cantarem e ouvirem determinadas músicas, às vezes incessantemente; os presos políticos cantavam para expressar solidariedade e para sustentar a coragem frente aos tratamentos desumanos, inclusive compondo músicas.

Outro trabalho que podemos citar é o projeto Som da Maré¹¹⁶, realizado em 2014, uma colaboração entre a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e a *Queen's University Belfast*. Ocorrido no Brasil, o projeto é uma pesquisa participativa, realizada com o Museu da Maré, bolsistas Jovens Talentos (bolsas financiadas pela FAPERJ – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro destinadas a jovens do ensino médio de até 18 anos), Cia Marginal (companhia de teatro) e moradores; todos do Complexo da Maré, local que agrupa favelas e conjuntos habitacionais na zona Norte do Rio de Janeiro. O projeto procurou unir saberes da comunidade com o saber acadêmico, movimentando pós-graduandos e professores da música, etnomusicologia e arquitetura, coordenados pelo professor visitante Pedro Rebelo (*Sonic Arts Research Centre, Queen's University Belfast*). Esse projeto constituiu uma pesquisa com integração à extensão universitária, que pode ser repetida em outros contextos, desde que com parceria com grupos extra campus. Ainda que esse projeto seja

¹¹⁵ Do original em inglês: "Although some of my interviewees recognised these experiences as harmful, when I asked them if they reported these to truth commissions they played down the effects or did not recognise these acts as torture or other cruel, inhuman and degrading treatment"

¹¹⁶ Disponível em <https://sodamare.wordpress.com/>. Acesso em 19 mai. 2019.

interessante ao nosso estudo, aparentemente suas publicações ainda estão em progresso, pois não existem muitas informações além de seu *website* oficial.

O projeto contou com pesquisas de campo, estudos em grupo, discussões, diários sonoros, *soundwalks*, gravações e instalações sonoras no Museu da Maré, de acordo com o *site* oficial e seus integrantes (LOPES; CORTÊS, 2014). Pedro Rebelo e Rodrigo Velloso (2018) categorizam o projeto como arte sonora participativa, ligado às noções de arte socialmente engajada, abordando o som cotidiano da comunidade junto aos seus representantes interessados. Mais do que um intento de preservação através da gravação, o projeto parece contribuir com uma memória sonora afetiva, explorando o som “não tanto como objeto de estudo, mas um gatilho para articular experiências de lugar e memória.”¹¹⁷ (REBELO, VELLOSO, 2018).

O projeto foi influenciado pelo livro *Pedagogia do Oprimido*, de Paulo Freire¹¹⁸ (1993 [1968]), entendendo que as pessoas se educam através de suas interações com o mundo, inclusive as sonoras. Assim, através de métodos pedagógicos de gravação, discussão, diários sonoros, instalações, apresentou-se também como formas de construir saberes conjuntamente, em uma prática dialógica (REBELO, VELLOSO, 2018). O som foi uma forma na qual os participantes puderam dividir experiências, memórias, espaços e narrativas, contribuindo com a formação de um conjunto de memórias pessoais, em meio a um momento onde o bairro da Maré sofria com processos de militarização, alterando significativamente sua política territorial. “O controle sobre manifestações sonoras (bailes funk, festas, tocar música em espaços abertos) foi um dos modos mais opressivos através dos quais o exército, com a tarefa de ‘pacificar’ a favela, expressava seu poder sobre os habitantes.”¹¹⁹ (REBELO, VELLOSO, 2018). Esses processos de ‘pacificação’ se configuram como estratégias de governos sobre a segurança pública que instala “Unidades de Polícia Pacificadora” nas favelas, sob pretexto de combater o crime organizado mas que, na verdade, acabam se caracterizando como uma intervenção militar que atinge drasticamente a vida de todos os moradores dessas localidades.

¹¹⁷ Do original em inglês: “Sound, in this context, is not so much the object of study, but a trigger to articulate experiences of place and memory.”

¹¹⁸ Outras pesquisas anteriores no bairro da Maré, realizadas pelo grupo de pesquisa *Musicultura*, da UFRJ, coordenado por Samuel Araújo, também atribuem grande importância da educação dialógica de Paulo Freire para sua realização.

¹¹⁹ Do original em inglês: “Control over sonic demonstrations (*bailes funk*, parties, playing music outdoors) was one of the overtly oppressive ways in which the army, given the task of ‘pacifying’ the favela, expressed its power over the inhabitants.”

Como Rebelo e Velloso (2018) expõem acima, são formas de controle sobre as ambiências e sobre os habitantes dos bairros, e isso implica também sobre o controle de suas expressões sonoras através da reconfiguração de sua vida social sob a presença de um exército e polícia militares armados. Para Rachel Thomas (2018), essas medidas de pacificação forçadas são de violência física e moral, tratando de um higienismo moral e sensível, que se impõe sobre comportamentos em público e sobre a reconfiguração dos afetos¹²⁰. Através dessa consideração, a importância de um projeto como Som da Maré em um momento de tensão territorial, militar e política, é importante para registrar esse momento de transição sob os ouvidos dos moradores e, em maior parte, em estimular as experiências sonoras sob uma perspectiva de compartilhamento de saberes entre pesquisadores e participantes, abordando tanto seus conflitos como a memória afetiva através do som.

A vida doméstica incluiu experiências sonoras como um preciso tilintar de chaves em um portão, seguido pelo som de um carro, sinalando a chegada do pai de um dos participantes. O ubíquo ‘chiiiiiiiiiii’ feito pela panela de pressão cozinhando os tradicionais feijões pretos foi compartilhado por muitos como um som de casa. A vida na rua trouxe um grande espectro de experiências com manifestações sonoras evocativas. O som da corda de pular, a van vendendo doces e todas as crianças gritando enquanto correm em direção a ela, ou o som das músicas do jogo (piquetá, piquesconde). O conflito emergiu como um tema, dada a complexa história da Maré de território controlado pelo tráfico de drogas e as intervenções regulares da polícia, do exército e das forças especiais, muitas vezes resultando em violência e morte. Esta condição se manifesta muito diretamente no som através da ‘música de advertência’ tocada pelo veículo armado das forças especiais, o caveirão.¹²¹ (REBELO, VELLOSO, 2018, tradução nossa)

Através da análise realizada por Pedro Rebelo e Rodrigo Cicchelli Velloso, vemos que o som enquanto material de registro da complexidade de dimensões sociais é uma ferramenta poderosa por evocar tanto aspectos muito poéticos e pessoais até denunciar conflitos graves presentes no cotidiano. Os participantes de Som da Maré reúnem fragmentos de expressões

¹²⁰ A autora entende afeto em referência aos trabalhos de Spinoza. « Par affect, j’entends, em référence aux travaux de Baruch Spinoza, ‘les affections du corps par lesquelles sa puissance d’agir est accru ou réduite, secondée ou reprimée’ (Spinoza, 1990 [1677] : 125). »

¹²¹ Do original em inglês: “Domestic life included sonic experiences such as the precise jingle of keys on a gate, preceded by the sound of a car signalling the arrival of a participant’s father. The ubiquitous ‘shhhhhhhh’ made by the pressure cooker cooking the traditional Brazilian black beans was shared by many as a sound of the home. Street life brought together a wide range of experiences with particularly evocative sonic manifestations. The sound of the skipping rope, the van selling sweets and all the children screaming as they run towards it, or the sound of game songs (piquetá, piquesconde). Conflict emerged as a theme given Maré’s complex history of drug traffic-controlled territory and regular police, army and special forces interventions, often resulting in violence and death. This condition manifests itself very directly in sound through the ‘warning music’ played by the special forces armed vehicle, the *caveirão*.”

sonoras cotidianas que significam muito em seu contexto, registrando suas memórias afetivas, como por exemplo as chaves do pai do participante que chega em casa, em contraste com as expressões sonoras violentas relacionadas à polícia e o exército, ou o som do algodão que a mãe coloca nos ouvidos do filho quando há tiros. Esses contrastes foram também trabalhados nas instalações sonoras realizadas pelos participantes do projeto no Museu da Maré.

Os dois projetos, Cantos Aprisionados e Som da Maré, configuram-se como pesquisas, com diferentes financiamentos, que buscam grupos que são geralmente silenciados por um discurso dominante no contexto da América Latina, como os presos políticos de ditaduras e os grupos pobres e marginalizados de favelas sob poder militar. Ambos os projetos possuem como ponto central a participação e o engajamento dos representantes dos grupos com os quais trabalham, seja através de depoimentos, entrevistas, gravações ou colaboração com pesquisa de campo. Esse engajamento dos grupos colaboradores pode se relacionar com seu envolvimento emocional, heranças cultural, social ou geográfica, ou identificação com os diferentes grupos participantes das pesquisas.

Há um grande interesse de projetos em recobrar e registrar memórias sonoras de diversos grupos e, às vezes, isso significa uma forma de resistência contra o apagamento dos traços históricos, e contra o esquecimento deles. Vemos essas ações, como descrito acima, como uma forma de ação política, de se confrontar o discurso dominante e de requerer esse direito à memória, contra o silenciamento e apagamento. Assim como Smith e Campbell (2016), entendemos que o que é patrimônio está ligado a questões afetivas e emocionais e também a um campo de disputa política e ideológica.

Se aceitarmos que patrimônio é político, que é um recurso político utilizado em conflitos sobre a compreensão do passado e sua relevância ao presente, então o entendimento sobre as relações entre emoções, imaginação e processos de lembrança e comemoração são informados por respostas culturais e sociais diversas das pessoas e deve-se se tornar uma área em crescimento para o campo de estudo¹²² (SMITH; CAMPBELL, 2016, p. 455, tradução nossa)

O som, que também compreende instâncias políticas, entendidas como ações de confronto a um discurso dominante, como discutimos no primeiro capítulo dessa tese, é também uma

¹²² Do original em inglês: “If we accept that heritage is political, that it is a political resource used in conflicts over the understanding of the past and its relevance for the present, then understanding how the interplay of emotions, imagination, and processes of remembering and commemoration are informed by people’s culturally and socially diverse affective responses must become a growing area of study for the field”

ferramenta política no caso do patrimônio cultural. Ao mesmo tempo em que o som se refere a uma instância afetiva, ele também é imbuído de características políticas. Enxergamos que projetos como esses, que têm o som como um eixo central e que abordem instâncias políticas e afetivas têm potencialidade de contribuir também com a área do patrimônio cultural, por pautarem assuntos do passado relevantes ao presente.

Vemos duas diferenças entre os dois projetos, principalmente por um tratar de eventos do passado e outro tratar de vivências mais recentes. Enquanto Cantos Aprisionados apresenta-se mais como um registro enquanto memória, o Som da Maré se configura como um registro de memórias. Ambos tratam de uma ação política, de uma disputa pelo direito à memória e de preservação (SCIFONI, 2013), ainda que não destinada a órgãos oficiais. Temos então o registro enquanto memória, com a noção de que devemos conhecer a história para não repetir seus erros. Ambos os projetos carregam também memórias pessoais, que formam um tecido de grupos oprimidos e demonstram, através do som, a complexidade e a diversidade presentes nas práticas sonoras e musicais desses dois grupos, junto ao silenciamento dado pela ditadura de Pinochet ou pelo controle exercido pelo exército e a polícia militar cariocas.

UMA NOTA: O SOM COMO ARTICULADOR

O projeto Quipu ocorreu de 2013 a 2015 e teve, dentre seus resultados materiais, um web documentário¹²³ dirigido por Maria Court e Rosemarie Lerner, um blog¹²⁴ e documentário curta-metragem¹²⁵. O projeto foi desenvolvido por pesquisadores, defensores dos direitos humanos, sociedade civil junto a produtores audiovisuais e diferentes Organizações Não-Governamentais (ONGs) do Peru.

O projeto como um todo desenvolveu atividades de conscientização e disponibilizou uma linha telefônica gratuita para receber e reproduzir testemunhos de homens e mulheres vítimas de uma campanha de esterilização realizada durante o governo de Alberto Fujimori, em que especialmente indígenas e habitantes de áreas rurais do país foram esterilizados sem consentimento prévio.

Quipu em quéchua significa nó. Trata-se de um instrumento formado por cordões de algodão ou lã, pendurados em uma corda principal. Cada corda tinha vários nós, cujo tipo e localização

¹²³ Disponível em <https://interactive.quipu-project.com>

¹²⁴ Disponível em <http://blog.proyectoquipu.com/home-2/>

¹²⁵ Disponível em <https://youtu.be/LcYNOoZmPwY>.

tinham significados próprios, assim como provavelmente a cor da corda. Era utilizado para comunicação, contabilidade e registros mnemônicos (NEUMAN, 2016).

Seria impreciso (talvez injusto) dizer que o projeto Quipu está representado somente no web documentário, que se configura como uma plataforma *online* para acessar aos depoimentos reunidos, ou no documentário curta-metragem. O projeto realizou também um trabalho de base, de ir às comunidades campesinas e indígenas divulgando o projeto, além de campanhas de conscientização.

Fig. 3.13.: Imagem da introdução do webdocumentário Quipu. Fonte: Projeto Quipu, disponível em <https://interactive.quipu-project.com>. Acesso 4 mai. 2019.

O som tem um papel importante de registro das histórias das vítimas. Muitas dessas pessoas não eram alfabetizadas, sendo algumas delas não falavam espanhol, apenas quéchua, uma das línguas indígenas mais importantes da América do Sul. Mas o êxito do projeto não reside nesse fato, e sim em criar uma rede de difusão e de registro dos testemunhos das vítimas. O projeto criou uma teia de relatos descontínua geograficamente, que confere a veracidade dos testemunhos e a gravidade da situação, reforçando a visibilidade de um problema sem comprometer o anonimato das vítimas. A forma de reunião e divulgação dos registros, através de uma linha telefônica gratuita, o coloca em discussão pública a causa, e não a moralidade das vítimas. Esse fato é importante, perante a hostilidade com a qual as denúncias poderiam ser recebidas visto que, apesar da ofensa aos direitos humanos durante o governo Fujimori, o ex-presidente ainda parece ser bem querido por parte da população.

Dessa maneira, recria-se uma forma de história oral através do telefone, onde os testemunhos são registrados e também ouvidos entre as vítimas. Através do telefone, criava-se um grupo no qual as vítimas não se viam mais sozinhas. Assim como o rádio, essa rede de testemunhos une uma causa pública, de defesa aos direitos humanos, à intimidade de se ouvir um depoimento pelo celular, ou de compartilhar o próprio relato de vida. A difusão, que era aberta a quem ligasse para o número de celular, reforçava a inserção desses relatos como uma preocupação pública. Isso se dava em contraste com o ato de se ouvir os testemunhos pelo celular, como um ato íntimo e próximo, que inicialmente não se configura como uma escuta coletiva. Esse tipo de plataforma parece encorajar as vítimas a relatar seu testemunho sobre o caso, devido ao anonimato e pela proximidade do ato de se ouvir um relato pelo celular, compartilhando uma história de vida que une as vítimas.

Esses projetos, bem diferentes entre si, mostram-nos a variedade de contribuições que os registros sonoros, coletados de diferentes formas, oferecem à construção de memórias, bem como à visibilidade. Junto a tantas outras iniciativas que não puderam ser contempladas nesta tese, como por exemplo a grande diversidade de mapas sonoros existentes, esses projetos exemplificam o uso político do som em prol da difusão de memórias que nem sempre são contempladas pelo discurso dominante.

2.3.3. IR PARA CAMPO, PENSAR SOBRE O CONTEXTO: PRÁTICAS SONORAS REFLEXIVAS

Consideramos práticas sonoras reflexivas aquelas que incluem a expedição do artista sonoro ou pesquisador, ou seus colaboradores, a campo, desempenhando diferentes estratégias de escuta e gravação de som. Essas gravações podem derivar em resultados como composições, instalações ou intervenções. Devido à diversidade que as gravações de campo podem desempenhar, não analisamos obras ou práticas específicas nesse trecho, mas falamos da gravação de campo em si, dando exemplos e sugestões de escuta ao leitor. Consideramos que essas práticas tomam o contexto do local como um elemento fundador, trabalhando com as dimensões sociais do espaço, considerando também aspectos culturais e históricos.

A noção de fidelidade e de autenticidade, de um registro fiel ao mundo real, estão mais presentes na imaginação quando se pensa em uma gravação de campo, mais do que em uma gravação em estúdio. Contudo, as gravações de campo são resultado de um processo de escolhas, protocolos, usos de tecnologias. Por mais que tente se aproximar de uma dita

realidade, a gravação de campo é também uma acepção de mundo, onde o próprio original é influenciado pela sua finalidade e contexto de reprodutibilidade (STERNE, 2003). Não apenas em relação à presença do artista ou pesquisador em campo, mas sobre o que é gravado, as configurações de direcionalidade e curva de resposta do microfone, o gravador escolhido, uso de refletores parabólicos, pré-amplificadores. Assim, a gravação de campo, sendo uma prática de *fonografia*, significa *escrever com som*, ou seja, é descrever e representar algo em termos sonoros. O microfone, cada modelo e marca com suas características próprias, é um instrumento de composição.

A ida a campo para a gravação de som é uma prática antiga, que pode ser identificada nas atividades dos etnomusicólogos, etnógrafos, estudiosos de cultura, entre outras profissões, desde o advento de tecnologias de gravação. Nesse contexto, no final do século XIX e início do século XX, temos a figura do fonógrafo, que apesar de permitir a gravação de práticas musicais e folclóricas, também transformava a própria prática musical, para que sua duração coubesse em um cilindro e modificando as técnicas vocais de cantores (BRADY, 1999). O uso do fonógrafo modificou muito as práticas etnográficas, pois para realizar a gravação teria que haver grande colaboração e cumplicidade entre o etnógrafo e o *performer*. A seleção de músicas a ser gravada também deveria ser de comum acordo, e muitas vezes o etnógrafo deveria tocar a gravação para sua qualidade ser validada por quem realizava as práticas musicais para gravação, como explica Erika Brady (1999, p. 111-3)¹²⁶. No contexto brasileiro, podemos citar as expedições de Roquette-Pinto¹²⁷ para realizar os fonogramas de canções dos Parecís e Nambikwaras em 1912, que posteriormente transcritas e publicadas em seu livro *Rondonia* em 1917.

¹²⁶ Erika Brady nesse trecho diz sobre a relação da etnógrafa Frances Densmore com os indígenas Sioux, na década de 1910. Os indígenas chegaram a cortar relações com a etnógrafa e seu grupo, exigindo que uma gravação fosse destruída. Também há relatos de Densmore de que, após uma gravação, um chefe pediu para que ela fizesse um favor: de que gravasse um discurso e depois tocasse-lo para Comissário Indígena de Washington, para expressar sua desaprovação. O chefe realizou o discurso em língua Ute. Feito isso, durante a reprodução do discurso em Washington não havia ninguém que entendesse a língua Ute, e o conteúdo do discurso permaneceu desconhecido. Apesar disso, por essas ações, vemos que os indígenas aproveitavam a ação política possibilitada através do fonógrafo, seja em relação ao discurso ou em relação à representação de identidades. Contudo, relações de poder durante a gravação já estavam estabelecidas através do fonógrafo, entre colonizador e colonizado, onde o etnógrafo detém um saber teórico e técnico de uma tecnologia ainda cara, e de outro lado o cantor que poderia ser *orientalizado*, tornado exótico.

¹²⁷ Os fonogramas digitalizados podem ser acessados em <http://laced.etc.br/projetos/projetos-executados/colecao-documentos-sonoros/>. Contudo, sua qualidade é comprometida devido ao arquivo ser mp3 de grande compressão.

Contudo, devemos olhar essas práticas de fonografia como práticas reflexivas, que envolvem problemas relacionadas à ética, visto que historicamente o fonógrafo também foi utilizado como ferramenta de colonização e veiculação de estereótipos, assim como outras tecnologias do som. Como também pudemos ver com alguns exemplos anteriores nesta tese de práticas que envolvem gravação de som, a gravação de campo envolve espaço, identidade, dimensões sociais e aspectos culturais. Entendemos tais práticas de ida a campo como práticas engajadoras, onde o artista sonoro ou pesquisador aproximam-se de um contexto e que também se inserem em suas gravações.

Em relação às práticas artísticas, a maior facilidade de registros sonoros trazida por equipamentos mais portáteis, bem como maiores possibilidades criativas proporcionadas pelos microfones e também pela edição, síntese, efeitos, veiculação e divulgação (a pós-produção em geral), agem diretamente sobre as práticas de gravação de campo e seus desdobramentos. Com seu estudo realizado a partir de entrevistas com artistas de gravação de campo renomados, Cathy Lane e Angus Carlyle (2013) enxergam dois pontos importantes na prática: o avanço tecnológico e a inovação criativa. É interessante associar o momento histórico da emergência das práticas de gravação de campo com as tecnologias de gravação disponíveis. A tecnologia da fita magnética facilitou tanto as práticas de gravação quanto de arquivamento. Posteriormente, os gravadores Nagra, marca conhecida por elaborar alguns dos primeiros gravadores portáteis de som, inicia a fabricação nos anos 1950, sendo mais acessíveis na década seguinte. O Nagra é um gravador que foi um marco para o cinema, especialmente o cinema documentário, bem como para gravações de campo, devido à sua portabilidade. As formas de gravação de campo e, principalmente, suas possibilidades criativas são aumentadas e facilitadas pelo uso de gravadores portáteis, avanços técnicos de microfones e baterias.

Cada artista ou série de gravações tem seus próprios protocolos e estratégias para realizar o registro, o que resulta na gravação de campo como uma prática ampla e difusa. Em relação à escuta e ao conteúdo do som, podemos enxergar as seguintes categorias na gravação de campo: uma, cujo resultado busca uma escuta das localizações como objetos autônomos, auto referenciais, buscando uma escuta reduzida (SCHAEFFER, 1988), centrada no som e procurando não estabelecer associações; outra, que tem uma posição mais etnográfica, que procura transmitir o contexto ao ouvinte, resultando no que se chama de *soundscape composition* ou *context-based*, que discutiremos a seguir.

Dentre as gravações de campo que procuram estabelecer os sons como objetos autônomos e auto referenciais, temos como exemplo a série *Buildings (New York)*, de 2001 realizada por Francisco López. O artista oferece sons precisos, como em um *close-up*, encontrados em interiores de prédios, configurando uma comunidade de máquinas comuns a muitas localidades cujos sons normalmente não são percebidos. Nessa exploração minuciosa, o artista faz transições entre os sons, sujeitos ao mínimo de edição e processamento (DEMERS, 2010). Com esse exemplo, Francisco López oferece sons auto referenciais, transformando sons cotidianos em sons autônomos que não dependem de uma referência específica externa, ainda que o título seja sugestivo, assim como na trilogia à qual pertence¹²⁸. Assim, a arte sonora de Francisco López é conhecida por se situar no contexto da escuta reduzida, procurando sons comuns que se tornam abstratos, criticando enquadramentos relacionais e considerando que os sons não devem ser reduzidos às propriedades associativas (Idem.). As gravações de Francisco López são iconoclastas por desafiar terminologias, pois ao mesmo tempo em que a gravação se refere a uma materialidade muito específica que pode tornar-se abstrata através da escuta, ao mesmo tempo esses sons podem ser encontrados em outras localidades. Joanna Demers (2009, 2010) discute que as gravações de López estabelecem uma fronteira semi-permeável entre a relação do som e tópicos de *site* e localidade, “a obra de arte deixa o espaço da exposição para habitar o mundo, mas o mundo não interfere nos materiais da obra de arte¹²⁹” (DEMERS, 2010, p. 125).

Colocaremos maiores esforços na categoria de gravação de campo que procura transmitir seu contexto ao ouvinte, em uma posição mais etnográfica. Nessa posição, é desejável que o ouvinte saiba do contexto ou das condições de gravação e do que está sendo gravado, pois isso completa a rede de significados atribuídos à gravação de campo ou composição.

Tullis Rennie (2015) critica que as práticas de gravação de campo enquanto práticas de arte geralmente distanciam aqueles que gravam do ato da gravação, de suas decisões e do processo de edição quando, na verdade, elas também são registro da personalidade do artista. Em relação a questões políticas, muitas vezes os trabalhos não levam em conta a agência daquele que grava e a natureza de sua conexão com a causa. Dessa maneira, assim como as intervenções que chamamos de performativas nesse capítulo, a gravação de campo implica

¹²⁸ A trilogia é composta por *La selva* (Costa Rica), *Buildings* (New York) e *Wind* (Patagonia).

¹²⁹ Do original em inglês: “the artwork leaves the exhibit space to inhabit the world, but the world does not impinge on the artwork’s materials, [...]”

que estamos no meio dos acontecimentos dos eventos, há simultaneidade e corporeidade. Assim, lembrando-nos que uma das características da ambiência é ser a qualidade de uma situação e que essa situação é também um processo dinâmico no qual agimos (THIBAUD, 2011b), a gravação de campo também responde diretamente a essas duas características: nós presenciamos uma situação e seu desenvolvimento, e também agimos sobre ele. A nossa agência pode estar tanto em resposta a essa ambiência, mas também participar dos acontecimentos, estabelecer uma resposta direta a eles, que pode se espelhar na gravação, ou através de protocolos.

Ao abordar o som como parte de uma estratégia conceitual mais ampla, relacionando-o aos seus contextos e especificidades, os sons apresentam-se como parte de um discurso político também, providenciando asserções sobre uma dada realidade, assim como um documentário. Para isso, devemos considerar que aquele que realiza a gravação age sobre o campo e que existe um processo de decisões (RENNIE, 2015), e que o uso contextualizado desses registros sonoros de campo também é um meio de politizar a arte, no sentido de Walter Benjamin (1987 [1935]), de acordo com Gerald Fiebig (2015).

Ao entendermos a gravação de campo enquanto prática artística, poderíamos inseri-la sob os escopos de *site-specific* e *context-based*. *Site-specific* tem sido um termo mais utilizado pelo campo da arte em geral, incluindo arte em espaços urbanos abertos. *Site-specific* é um termo originado nos anos 1960 e 1970 que inicialmente incorporava condições físicas de um determinado espaço (KWON, 2004), a ser experienciado na localidade, e que criticava a autonomia da obra artística, buscando revelar como essa suposta autonomia ignorava a função social, econômica e política que a arte pode ter (DEUTSCHE, 1996, p. 261). Hoje, o termo não se restringe sobre proposições que dialoguem com condições físicas, devido às mudanças da definição do que é *site* (KWON, 2004), procurando dialogar com dimensões sociais do espaço e aspectos culturais e históricos. Ou seja, assim como Miwon Kwon (2004) propõe, entendemos *site-specific* como um problema-ideia, tratando das alianças entre o urbano e a arte, combinando “arte, arquitetura e desenho urbano, de um lado, com teorias da cidade, espaço social e espaço público, do outro” (DEUTSCHE, 1996, tradução nossa; KWON, 2004), indo além da estetização¹³⁰. Esses preceitos geram grande número de possibilidades de

¹³⁰ Para maior cuidado e atenção a essas questões sugerimos *Evictions: Art and Spatial Politics* de Rosalyn Deutsche (1996) e “*One place after another*” de Miwon Kwon e outros de seus artigos (KWON, 1997)

abordagem, gerando também questionamentos sobre a própria função das obras e dos artistas, autoria e ética.

A arte sonora constitui um campo de difícil definição, pois seus artistas constantemente realizam o tensionamento de seus limites e não há um consenso. Contudo, embora estejamos tratando de um campo heterogêneo, podemos afirmar que há uma característica relacional intrínseca com o espaço (LABELLE, 2006; DEMERS, 2009, 2010). Enquanto a música tradicional tende a pautar-se por um discurso sonoro mais linear e teleológico, experimentações como a arte sonora têm sua narrativa elaborada pelas referências provocadas por esses sons (CAMPESATO, 2009). Não há necessariamente uma cronologia, uma ordem linear e hierárquica. A *especificidade do site* (*site-specificity*) na arte sonora e música critica as fronteiras artificiais impostas entre o trabalho artístico e o mundo, também criticando a ideia da obra de arte enquanto algo autônomo. Assim, como Joanna Demers (2009, p.39, tradução nossa) identifica,

Essa interação com o local pode ser acústica, como assegurar as características particulares de um entorno (ver trabalhos de Max Neuhaus), ou pode ser temática, como incorporar aspectos particulares da história, cultura ou ecologia do local (ver trabalhos de Hildegard Westerkamp). Em ambos cenários, a *especificidade do site* critica as fronteiras que tinham tradicionalmente separado o trabalho de arte com o mundo exterior. Assim sendo, a arte sonora abrange não apenas sons, mas as propriedades arquitetônicas e acústicas que os formam e os estimulam, assim como as sociedades que os geram.¹³¹

Ao lembrar da busca de diálogos entre música e sons urbanos, resultando nas práticas que propunham uma expansão do conceito de sonoridade comentadas anteriormente, vemos que críticas sobre a separação entre música e mundo não são novas. Considerando o campo da arte sonora e da música experimental, vemos uma crítica à música enquanto algo autônomo e ao espaço institucional da música - a sala de concerto -, bem como a situação induzida por ele (de um lado, espectadores silenciosos; de outro, os músicos e seus instrumentos), como já assinalado no início desse capítulo. Ao mesmo tempo, ao considerar outros sons na composição musical, enxergamos o diálogo entre a música e as dinâmicas do espaço urbano

¹³¹ Do original em inglês: "This interaction with location could be acoustical, as in enlisting the particular spatial characteristics of an environment (see works by Max Neuhaus), or it could be thematic, as in incorporating aspects of a particular location's history, culture or ecology (see works by Hildegard Westerkamp). In both scenarios, site specificity critiques the boundaries that have traditionally separated the artwork from the outside world. As such, sound art encompasses not only sounds but the architectural and acoustical properties that shape and nurture them, as well as the larger societies that generate them."

e cotidiano. Contudo, junto ao contexto histórico e artístico dos anos 1960 e 1970 nos países da Europa e das Américas, essas críticas e práticas parecem tomar novo fôlego, muitas vezes explorando as possibilidades de diversos processos possibilitados pelas tecnologias do som, seja no âmbito da captação, síntese, distribuição ou reprodução. Ao mesmo tempo em que o conceito de arte *site-specific* emerge e se consolidava dentre as práticas artísticas em geral, as práticas sonoras de gravação de campo tornavam-se facilitadas por essas tecnologias. Sob essa perspectiva, enxergamos uma densa interdependência entre as tecnologias disponíveis e o período histórico e artístico. Por sua vez, tal interdependência favorece a elaboração de práticas artísticas e criativas inovadoras na captação, no estúdio e nas propostas de engajamento ao público.

Algumas práticas *context-based* parecem se alinhar com alguns preceitos do *site-specific*, sendo que se ocupa principalmente do contexto desses sons em sua dimensão social, junto também a seus aspectos culturais e históricos.

A prática baseada no contexto (*context-based*) pode, entre outras abordagens, partir de sonorizações, usos fonográficos de gravações de campo, até instalações *site-specific*, e composições de paisagem sonora (*soundscape compositions*) baseadas em espaços do mundo real, ou mesmo virtuais ou imaginados. Uma característica chave de diferenciação parece ser que os contextos do mundo real informam *design* e a composição de trabalhos baseados na audição em todos os níveis, ou seja, nos materiais, sua organização e, ultimamente, a postura do trabalho dentro de contextos culturais¹³². (TRUAX, 2017, tradução nossa)

Sejam essas práticas definidas (ou autodefinidas) como *site-specific* ou *context-based*, tais práticas sonoras trazem uma importância contextual, seja em sua captação ou em sua finalização. Assim, *context-based* e *site-specific* circunscrevem práticas às quais o trabalho de campo é primordial, ou que exigem um local específico para sua reprodução ou performance, trabalhando com atributos físicos do espaço ou com outras dimensões. Ambas variações estão em um amplo campo onde os contextos, sob suas diferentes formas, informam a arte, que também podem recobrar sua função política, social, além de, às vezes, estimular uma maior consciência da escuta pelos ouvintes. Além disso, percebe-se que essas práticas também podem ser aplicadas a outras esferas, além das artísticas.

¹³² Do original em inglês: "Context-based practice can, among other approaches, range from sonifications, phonographic uses of field recordings, to site-specific installations, and abstracted soundscape compositions based in real-world or even virtual, imagined spaces. A key distinguishing feature of context-based composition appears to be that real-world contexts inform the design and composition of aurally based work at every level, that is, in the materials, their organization, and ultimately the work's placement within cultural contexts."

Hal Foster (2014 [1996]) enxerga uma tendência do ‘artista como etnógrafo’, onde ainda se contesta a instituição de arte capitalista-burguesa e definições de arte, identidade e comunidade, mas que o sujeito da associação “é o outro cultural e/ou étnico” (Idem, p. 161). A virada etnográfica toma para si a antropologia, relacionando-a com a arte e trazendo para essa esfera a autocrítica, o interdisciplinar, onde “os artistas e críticos aspiram a um trabalho de campo em que a teoria e a prática pareçam conciliadas” (Ibid., p. 170). Contudo, em relação ao nosso foco em gravação de campo, vemos que o interesse não é necessariamente cultural ou étnico, mas também em uma questão sensível, unindo questões relativas à sensorialidade, que também podem ser pensadas enquanto expressões culturais junto a um espaço físico, e a dimensão social expressada pelo som através da sua temporalidade e elementos sonoros. Assim como na virada etnográfica, gravações de campo com interesse contextual têm potencialidade de explorar a reflexividade do ato de gravação e estar em campo.

A reflexividade é essencial, pois, como apontou Bourdieu, o mapeamento etnográfico é predisposto a uma oposição cartesiana que leva o observador a abstrair a cultura em estudo. Esse mapeamento pode então confirmar, em vez de contestar, a autoridade do mapeador sobre o local de uma maneira que reduz a troca desejada de trabalhos de campo dialógicos (FOSTER, 2004 [1996], p. 177)

Em relação à gravação de campo, a reflexividade vem do processo de autocrítica que o artista sonoro deve ter em suas escolhas, entendendo também sua posição frente ao espaço físico e dinâmicas que se grava. A própria presença do artista sonoro no campo, nas situações, questiona a separação sujeito/objeto, seja através de suas estratégias de gravação ou pela presença sonora na própria gravação. Por outro lado, vemos que esse contexto para ser levado ao ouvinte, bem como a reflexividade do processo de gravação e das escolhas, depende de uma apresentação (FIEBIG, 2015), seja através de uma narração ou de um texto introdutório, para então ser desenvolvido. Trata-se de um problema em relação ao som, pois, como mencionado no primeiro capítulo, ele tem difícil representação e as próprias referências do ouvinte podem agir sobre a recepção da gravação ou composição.

Por outro lado, Peter Cusack (2013) desenvolve o conceito de *sonic journalism* (jornalismo sonoro, tradução nossa), o qual considera que todo som transmite informações importantes sobre espaços e seus eventos, e que o som providencia informações valiosas diferentes das imagens e da linguagem, porém complementares. O artista possui as gravações *Sounds from Dangerous Places* (Sons de lugares perigosos, tradução nossa), onde realiza registros sonoros ao redor do mundo em locais que sofreram dano ambiental grave, zonas nucleares, como

Chernobyl, ou zonas militares. Para ele, o foco deve ser o próprio conteúdo factual e emocional dos sons, mais do que um material de fonte para uma composição.

Os registros sonoros de campo transmitem mais do que fatos básicos. Espetaculares ou não, eles também transmitem um poderoso senso de espacialidade, atmosfera e tempo. Isso se aplica mesmo quando a qualidade técnica é ruim. Esses fatores são fundamentais para nossa percepção de lugar e movimento e, assim, aumentam substancialmente nossa compreensão de eventos e questões. Eles dão uma impressão convincente do que realmente poderia ser estar lá. (CUSACK, 2013, tradução nossa)¹³³

Por um lado, o termo jornalismo faz referência a um conteúdo factual e sua associação com objetividade e veracidade, tratando o som como uma testemunha. Por outro lado, criticamos o termo jornalismo que Cusack (2013) emprega, pela sua ligação com o termo reportagem, bem como por não questionar o fator da objetividade. Compreendendo o documentário como uma asserção do mundo histórico, uma representação de uma determinada visão de mundo (NICHOLS, 2005), apresentada com maior profundidade do que uma reportagem, as próprias práticas do artista conferem muito mais um caráter documental do que jornalístico, e assim podem ser as gravações de campo: elas representam visões de mundo e que o artista de fprprios sons ou através de suas escolhas, formas de gravação e de relação com o entorno e pontos de escuta. Essas contaminações entre etnografia, documentário e gravação de campo trazem intersecções que podem ser úteis para um olhar sobre a gravação de campo. Steven Feld, por exemplo, conhecido por realizar gravações de campo na Nova Guiné com o povo Bosavi, diz que aprendeu com Jean Rouch a andar sempre com os equipamentos de som, na época grandes e pesados, para desmistificá-los, além de também realizar cópias de suas gravações em fitas cassete para as pessoas ouvirem em fones de ouvido, realizando um processo dialógico de gravação em que discutia com as pessoas sobre os sons gravados (FELD, com LANE, CARLYLE, 2013, p. 206).

Assim como um documentário, essas gravações de campo e o conteúdo da sua apresentação, o formato final, envolvem questões éticas tanto em respeito ao que estamos gravando quanto ao ouvinte. Dessa forma, pensamos que tais práticas de gravação de campo são práticas reflexivas que envolvem como e quais sons gravar, a posição do artista no campo, a forma de

¹³³ Do original em inglês: "Field recordings convey far more than basic facts. Spectacular or not, they also transmit a powerful sense of spatiality, atmosphere and timing. This applies even when the technical quality is poor. These factors are key to our perception of place and movement and so add substantially to our understanding of events and issues. They give a compelling impression of what it might actually be like to be there. Sound is our prime sense of all-around spatiality and listening gives us a point of ear."

apresentação ao ouvinte e também em como representar, realizar uma asserção sobre o que está sendo gravado. Com isso em vista, pensamos que as gravações de campo são práticas reflexivas, que envolvem a presença do pesquisador em campo e consequentemente seu contato com o campo, bem como as suas escolhas e decisões no processo de gravação. As práticas reflexivas permeiam todo esse processo, em como expressar contextos, traduzir vivências, produzir acepções, através do som. Dessa maneira, podemos pensar a prática de gravação de campo enquanto uma prática de fronteira, entre local e ouvinte, na qual o artista ou pesquisador se colocam.

3. INTERSECÇÕES ENTRE PRÁTICAS ARTÍSTICAS SONORAS E MÉTODOS DE PESQUISA

Tais práticas artísticas sonoras comentadas são orientadas a partir de interesses específicos de propor espaços de visibilidade e de ação política, investigar ambiências e seus cruzamentos com fatos históricos, como nas intervenções efêmeras, memórias sonoras e algumas gravações de campo, e, principalmente, incentivar um engajamento dos ouvintes com o espaço e seus aspectos culturais, fatos históricos, dimensões físicas e sociais, através da escuta. Podemos enxergar essas práticas como importantes formas de se estimular coesão social e considerar um conflito de preocupações, estimulando um debate que promove ação política e a visibilidade de contra-públicos, segundo o termo de Mary Ryan (FRASER, 1990, p.61).

Essas práticas podem ser úteis à pesquisa acadêmica como um todo, por propor e oferecer debates e discussões, informando pesquisas. Tais práticas podem ser adaptadas para melhor corresponder aos interesses e rigor acadêmicos, sendo aplicados juntos a métodos já consolidados. Esse panorama sobre as práticas artísticas mostra-nos como essas experimentações colaboram com ideias e métodos de pesquisa. Claro que as intenções entre práticas artísticas, arquitetônicas e de pesquisa são diferentes, porém podemos enxergar várias intersecções, principalmente nos projetos apresentados aqui anteriormente.

As intenções dirigem o desenho dessas práticas que, por sua vez, também podem ser transformadas ou redesenhadas para atender demandas próprias às pesquisas, junto a métodos tradicionais. Enxergamos que tais práticas podem inspirar e informar projetos de pesquisa e extensão, contribuindo com métodos interdisciplinares que respondem à complexidade do estudo do urbano e das dimensões sociais e políticas. Outras contribuições que vemos sobre essas práticas são também a projetos arquitetônicos, que muitas vezes não consideram intervenções sonoras duradouras como as que apresentamos como uma referência de projeto.

Também pensamos que, ao propor abertura ou estimular canais de expressão e de ação política, essas intervenções também podem contribuir com a ação de agentes culturais e sociais, bem como com pesquisas situadas nas Ciências Humanas em geral. Assim, a partir da ação política, focada no cotidiano e nas questões sociais, em oposição ao discurso dominante, têm-se uma atitude que contribui para a pluralidade de discursos a partir da proposta de outras audibilidades e compreensões dos acontecimentos.

Tais práticas artísticas sonoras, desde os pioneiros que tratavam da expansão do conceito de sonoridade, performances, construções, bem como experimentações com ligações mais estreitas com a arte sonora, buscam diálogos com o fenômeno urbano e oferecem proposições e resistências, seja em relação à uma lógica interna, composicional, ou externa, contextual.

Entendemos essas práticas artísticas sonoras enquanto formas de resistência a discursos dominantes e também enquanto formas de reflexão sobre determinados contextos. Elas movem o ouvinte seja enquanto um interlocutor, como em *Voz Alta*, ou procuram estabelecer outros modos de escuta, procurando um engajamento através dela, como intervenções performativas, o projeto Som da Maré ou as práticas de gravação de campo. Esse engajamento pela escuta ocorre tanto no processo de pesquisa, captação, manipulação, através da prática reflexiva, quanto aos ouvintes.

O som nos auxilia a registrar, documentar e descrever as dinâmicas de uma ambiência (THIBAUD, 2011a), e os registros, por sua vez, inscrevem características espaciais e temporais. O som pode transmitir mais do que informações factuais, pois podemos investigar eventos, situações e contextos também através dele, ou mesmo estimular participação, como em algumas intervenções abordadas anteriormente.

Entende-se que tais práticas, com suas mútuas contaminações com o âmbito de pesquisa acadêmica, deram origem a métodos interdisciplinares que não são recentes, estruturados em maior ou menor nível, utilizados por diferentes áreas acadêmicas, porém que ainda em parte não são tão difundidos. Trata-se, portanto, de revisitar métodos clássicos já bem estabelecidos de pesquisa, repensar seus usos, refletir, adaptar, pensar em métodos que sejam complementares e adequados à pesquisa, reconhecer demandas e limites do campo abordado, e de providenciar métodos que consigam cobrir outros aspectos.

Michelle Grosjean e Jean-Paul Thibaud (2001) identificam dois modos distintos no tratamento do espaço urbano que estiveram em voga por muito tempo: o de uma perspectiva arquitetural que se debruça sobre as qualidades físicas e formais do espaço, e de uma perspectiva sociológica sobre o modo de vida. Argumentando sobre a necessidade de articulação dessas duas perspectivas, os autores (GROSJEAN, THIBAUD, 2001) percebem que a pouca articulação se dava somente em relação ao espaço urbano como um reflexo da estrutura social e o efeito do espaço construído sobre os comportamentos, ao invés de pensar a relação intrínseca entre formas construídas e formas sociais, atendendo à configuração recíproca dos espaços e das práticas. Contudo, Grosjean e Thibaud (2001) também apontam uma renovação dos modos de questionamento da cidade, a partir dos anos 1980, advinda do campo das Ciências Sociais, na qual, resumidamente, dá-se maior importância ao contexto: são consideradas as competências e recursos do habitante, como um coprodutor; e pensa-se o espaço urbano a partir do ponto de vista de seus habitantes.

Diante desses apontamentos, percebemos que a presença do pesquisador em campo é colocada em pauta. Como argumentado amplamente nesta tese, o espaço urbano não é neutro, tanto em suas ações e dinâmicas, quanto nas diferentes formas sob as quais ele pode ser observado, escutado, representado. Trata-se de aliar teoria e prática como elementos interdependentes na pesquisa, ao invés de colocá-los como ambivalentes. Para aprofundar as relações políticas em espaços urbanos abertos e espaços públicos que se dão através do som, identificamos algumas questões metodológicas essenciais para o presente estudo: a mútua alimentação entre teoria e prática, bem como a relevância da presença do pesquisador em campo; busca por procedimentos metodológicos interdisciplinares, principalmente em relação ao uso de registro sonoro; a possibilidade de replicar as experiências em outros contextos; reflexão, análise e representação.

O valor da dupla alimentação entre teoria e prática vem de um conjunto de pesquisas anteriores realizadas no âmbito do Nomads.usp, bem como do CRESSON. As reflexões propostas neste e em capítulos anteriores são frutos de um processo intenso de práticas, algumas exploratórias, de estar em campo. Entendendo a pesquisa de forma ampla, enquanto uma experiência reflexiva, o caminho da pesquisa de doutorado não se limita unicamente ao registro da tese. A reflexão breve sobre algumas dessas práticas pode ser encontrada na Introdução desta tese, além das práticas de pesquisa que serão analisadas no capítulo 4.

Durante o processo de pesquisa, enxerga-se a necessidade de um olhar crítico que não deixe de contemplar aspectos políticos e conflitos presentes no cotidiano. Com a experimentação, é possível perceber limites e potencialidades de forma sensível, aliando tanto os aspectos sociais e políticos quanto os sensoriais. Aliada à teoria de maneira interdependente, a experimentação deixa de ser uma etapa de aferição na pesquisa para também fomentar e informar a reflexão teórica. No contexto do presente trabalho, o encontro de áreas reflete-se também no processo de escolhas metodológicas.

A ida do pesquisador a campo para maior compreensão do contexto da pesquisa torna-se imprescindível, especialmente quando procuramos compreender a articulação entre as dimensões sociais, físicas e sensoriais do urbano. Assim como Thibaud (2011b) constata, essa questão de estar em campo é fundamental para o estudo das ambiências. As ambiências urbanas não podem ser observadas à distância, pois elas nos colocam em contato imediato com uma situação, um conjunto de elementos articulados que formam o todo da ambiência, tornando-a indivisível. Estar em campo, assim, auxilia-nos a compreender a heterogeneidade de condições intrinsecamente articuladas entre si.

Em relação à pesquisa, consideramos que procedimentos tomados pelas práticas artísticas, como, por exemplo gravações de campo ou intervenções sonoras, proporcionam práticas reflexivas sobre som, cidades e suas representações e interpretações. Os procedimentos, no entanto, não podem ser realizados e tomados pelo seu fim - um material artístico; é necessário entendê-los como processo. Ou seja, é importante realizá-los com interesse pelo seu processo, pelas descobertas e reflexões no caminho. Além disso, estar em campo leva o pesquisador a reflexões que questionem também sua própria recepção, seu próprio contexto, sua escuta. Assim como Tullis Rennie (2015) argumenta, deve-se tomar em conta que os registros sugerem apontamentos sobre o que se quer ouvir, o que se quer expressar, inserindo formas de como aquele que registra ouve seu entorno, sua personalidade. Seria, então, a

passagem do “o que eu escuto?” para “como eu escuto?”, aliando prática e teoria de maneira crítica. Essa seria uma valiosa contribuição das atividades práticas, ao auxiliar o pesquisador a refletir sobre sua agência, sua asserção, e na ética e responsabilidade. Além disso, através de práticas, o pesquisador pode gerar atividades que contribuam de forma cultural, social ou artística, fortalecendo um diálogo extra campus, entendendo as pessoas como construtores e agentes. Ou seja, é importante admitir que os moradores têm competências e recursos, que somam, participam, reconfiguram o espaço urbano.

Esse modo de enxergar as práticas permite o desenvolvimento de métodos interdisciplinares, passíveis de serem descritos e reaplicados, e que podem ser utilizados de forma didática, que tratem dos aspectos sensíveis e políticos dos espaços urbanos abertos da cidade. Nos processos de pesquisa em geral, a experimentação coloca o pesquisador frente a frente com problemas e situações que, muitas vezes, alimentam reflexões importantes à pesquisa como um todo. Dessa maneira, os experimentos que trataremos a seguir são resultado da união entre teoria e prática que possibilitam, ainda, reflexões sobre o próprio processo do fazer nesse contexto interdisciplinar.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS DO CAPÍTULO

A expansão da sonoridade e diversificação dos modos de performance dessas práticas propõem diferentes formas de fazer sonoro e modos de escuta. Tais propostas transformam formas de leitura e representação, podendo inspirar práticas de pesquisa.

Em um segundo aspecto é que as intervenções sonoras, principalmente as duradouras, podem inspirar projetos de arquitetura e urbanismo, oferecendo outras perspectivas para se abordar o espaço urbano, agindo criativamente sobre eles, como em Órgão do Mar, propondo locais de introspecção como Cilindro Sonoro, ou propondo soluções para espaços que sejam tidos como espaços de passagem hostis, como Neville Street.

Também pudemos conferir como as práticas sonoras, de diversas formas, dão ênfase às relações entre som, política e espaço, estimulando-as e convidando à reflexão, bem como participam da construção de uma memória coletiva.

CAPÍTULO 4

À ESCUTA DAS FRONTEIRAS

À ESCUTA DAS FRONTEIRAS

O presente capítulo discute os experimentos realizados em dois fragmentos urbanos: o distrito da República, em São Paulo, Brasil, e o bairro Saint Bruno, em Grenoble, França. O capítulo realiza leitura e análise dessas vizinhanças através dos experimentos, cujos procedimentos metodológicos estiveram sempre em diálogo com a reflexão teórica desenvolvida no processo da pesquisa.

1. APRESENTAÇÃO

Neste capítulo, discutimos as práticas de pesquisa de campo, que alimentam e são alimentadas pelas reflexões apresentadas na tese. Assim como apontado na Introdução, essa tese é constituída pelas reflexões interdependentes entre teoria e prática e nesta tese priorizamos as práticas realizadas no distrito da República, em São Paulo, e no bairro Saint Bruno, em Grenoble. Ambas atividades práticas nessas localidades reúnem procedimentos metodológicos que foram incentivados e acompanhados, em parte, por outros projetos de pesquisa: *Frontier Zones* 2017, CentroSP e *Hospitalité des ambiances sonores et des pratiques acoustiques*. Uma seleção de áudios da pesquisa está disponível *online* em <https://soundcloud.com/luciana-roca-846399593/tracks>.

As reflexões teóricas e as atividades práticas desta pesquisa de doutorado contaram com o suporte dos grupos de pesquisa Nomads.usp e CRESSON, que foi fundamental para a realização das atividades práticas. Portanto, esses dois bairros foram escolhidos como foco de interesse para as atividades práticas também graças ao material teórico e prático já produzido sobre esses bairros pelos dois grupos de pesquisa. Adicionalmente a isso, as localidades são escolhidas por serem localidades cujas dinâmicas sociais, sonoras e espaciais são diversas, pois são uma fonte muito cara à discussão teórica e que possibilitam muitas

perspectivas de leituras. Ambos os bairros reúnem uma pluralidade de indivíduos e grupos, configurando-se como espaços públicos onde há constante encontro de diferenças e interação ou confronto dessas diversidades.

Obviamente, ao pôr ambas localidades lado a lado vemos que elas não são simétricas, dadas as suas especificidades, e no contexto da pesquisa em relação ao tempo de pesquisa dedicado em cada uma delas. As localidades possuem suas diferenças em relação ao contexto histórico e social, bem como na escala da cidade e na perspectiva da pesquisa, pois voltamos nossos ouvidos à escuta de grupos diferentes. Ainda assim, o próprio percurso metodológico traçado na pesquisa é o que também as une. Podemos perceber práticas sonoras e de escuta que são similares, bem como entender e compreender as fronteiras que nelas se constituem, estabelecem-se e dissolvem-se no cotidiano. Realizamos, neste capítulo, primeiramente, uma apresentação e contextualização dessas áreas e dos métodos empenhados nelas. A partir desse primeiro momento de reflexão, realizamos a leitura desses espaços tendo em conta o papel do som sobre sua ambiência, bem como entender as fronteiras ali existentes, entendendo-as em sua polissemia.

As pesquisas de campo e as reflexões e entendimentos derivados delas são formas de estabelecer leituras urbanas e entender ambiências, e contribuem para a compreensão dessas dinâmicas urbanas. Estas, por sua vez, podem também contribuir para o processo de planejamento e construção de espaços urbanos abertos que favoreçam o encontro de diferenças que formam o espaço público (LOW, 2000). Além disso, também esperamos que essas práticas colaborem com o entendimento sobre as relações sonoras na vida cotidiana urbana, e que sejam capazes de inspirar outras pesquisas que abordem práticas sonoras e escutas em espaços urbanos.

1.1. BREVES CONTEXTOS: REPÚBLICA E SAINT BRUNO

A escolha das localidades, tanto em São Paulo, quanto em Grenoble, deveu-se, principalmente, à presença e ao uso dessas áreas por indivíduos e grupos variados, conformando uma dimensão social complexa. Ambas as áreas são formadas por diversas ambiências, abrigando também fronteiras e locais de transição. A justificativa da escolha desses bairros reafirma-se pelo valioso apoio e pelas pesquisas já realizadas nessas duas vizinhanças pelo Nomads.usp e pelo CRESSON. Portanto, a pesquisa de doutorado é

incentivada pelas reflexões anteriores de ambos os grupos de pesquisa, e se configura como uma continuação dessas reflexões. Realizaremos aqui, primeiramente, um breve contexto dos dois bairros para depois discutir as implicações metodológicas sobre a escolha dos bairros.

Em relação ao espaço urbano, a localização dos sistemas de objetos, elaborados também pelas forças de trabalho, são estruturadas e reestruturadas e têm um papel fundamental (VILLAÇA, 1998). Tal conjunto da localização junto aos objetos originados pelas forças produtivas humanas é resultado de diferentes processos históricos, que aparecem na configuração do espaço físico e na importância da localização de seus objetos. Pensamos que, para entender melhor essas duas vizinhanças e realizar leituras e análises considerando seus sons, devemos também considerar camadas históricas que ajudaram a constituir as ambiências, territórios e fronteiras de hoje. Assim, observamos a complexidade de relações sociais no espaço, bem como as implicações que o espaço exerce sobre as relações sociais. Junto à importância da contextualização, a qual temos defendido desde a introdução, o estudo bibliográfico sobre essas áreas elegeu aspectos relevantes históricos, sociais e da geografia humana, desde o século XIX até 2018.

Em suas diferentes trajetórias, hoje vemos que ambas localidades reúnem uma diversidade social em seus usos e dinâmicas, e são alvos de um processo gentrificador, que abordaremos oportunamente. Claramente, como expusemos anteriormente neste texto, essas duas cidades também não são simétricas e, portanto, não são tratadas em quantidade similar pela bibliografia, também em função de seus contextos nacionais e internacionais, bem como suas camadas históricas.

São Paulo é assunto principal de inúmeras bibliografias, atualmente a quinta maior cidade do mundo em contingente populacional. O distrito da República, por sua vez, é um de seus bairros mais antigos e abordados pela bibliografia. Um dos primeiros marcos relevantes no bairro paulistano em relação à transformação urbana e de modos de vida que podemos citar é a instalação da Academia de Direito em 1827, que trouxe estudantes jovens de famílias ricas do Brasil, trazendo também professores, empregando funcionários e gerando economia por meio das pensões e de um comércio mais requintado e elitizado. Até então, a cidade teria mantido características coloniais, local de bandeirantes e tropeiros com um centro comercial modesto (CAMPOS, 2004). Durante a segunda metade do século XIX, São Paulo iniciaria uma outra transformação urbana, dada principalmente pelos prenúncios do fim da escravidão, o abandono da economia de subsistência para dar lugar crescimento da economia cafeeira,

exportadora e capitalista (TRAMONTANO, 1998). Essas transformações urbanas e de modos de vida moram se intensificando décadas mais tarde muito rapidamente, também em um contexto nacional e internacional com crescimento da mão de obra assalariada, com apoio inglês, junto às vindas de imigrantes principalmente europeus, incentivadas pelo Império (Ibid., p. 103). A população libertada da escravidão de forma totalmente desamparada, junto ao término dos contratos de trabalhadores das fazendas, migrantes e imigrantes, faz a população da cidade crescer, procurando oferecer serviços à elite econômica formada pelos fazendeiros do café. Há uma rápida e profunda transformação dos modos de vida paulistanos, como bem esclarece Tramontano (1998): a mudança do Império para um governo Republicano, fazendeiros enriquecidos que desejavam consumir produtos luxuosos europeus, que por sua vez vinham do porto de Santos através da ferrovia que se formava para trazer esses produtos e escoar a produção do café. Com esse contexto, houve mudanças sensíveis no bairro e nos hábitos de ocupação de ruas na virada do século.

Fig. 4.1.: Jardim Praça da República, ano desconhecido, em foto de Guilherme Gaensly (1843-1928), que residiu em São Paulo de 1894 até sua morte. Fonte: Arquivo Público do Estado de São Paulo.

A influência francesa era visível na Praça da República, com trajetos curvos em meio à vegetação, pequenas pontes e lagos. Tal influência era visível na fachada e plantas dos casarões e palacetes, modelos de habitação da elite (TRAMONTANO, 1998). A casa no centro do terreno, “com zonas distintas de sociabilidade, de repouso e de serviços, situadas em diferentes alas ou em diferentes níveis” (Ibid., p. 106), reforça o de privacidade do espaço doméstico. Esse sentido de privacidade é reforçado tanto pela arquitetura dos palacetes quanto pelo mobiliário importado: tapetes, cortinas, papéis de parede europeus auxiliam no isolamento sonoro entre o casarão e a rua. Assim, a casa burguesa também começava a isolar-se sonoramente do seu entorno, procurando estabelecer um espaço sonoro privado.

Fig. 4.2: Praça da República em 2017. Fonte: Nomads.usp.

Fig. 4.3: Recorte do mapa da Cidade de São Paulo de 1893. Fonte: Arquivo Público do Estado de São Paulo.

Como Flávio Villaça (1998) explica, o Vale do Anhangabaú não foi um obstáculo para a ocupação da ‘outra colina’, onde hoje é a República, principalmente pelas elites econômicas. O Viaduto do Chá, construído depois da ocupação do bairro da República, torna-se um prolongamento da Rua Direita, no antigo Triângulo Histórico, até a Rua Barão de Itapetininga e a Praça da República. Com o Theatro Municipal, o bairro começa a ter uma vida noturna da elite. Esse deslocamento das elites para o outro lado do Anhangabaú tornou o “Centro Velho”, do outro lado do rio, junto ao mosteiro de São Bento, mais voltado às camadas populares (VILLAÇA, 1998, p. 265). O distrito da República começa a se tornar um “Centro Novo”, fora do triângulo da ocupação original da cidade, redirecionando os investimentos e a estrutura urbana.

Mais tarde, há um processo de verticalização que acompanha o rápido crescimento populacional. Enquanto as ruas no Triângulo histórico tinha uma temporalidade marcada entre dia e noite, trabalho/comércio e descanso, o Centro Novo torna-se um polo cultural com vida noturna agitada com teatros e cinemas, adquirindo a alcunha de “Cinelândia Paulistana”. A partir da década de 1930, quando a cidade já tinha mais de um milhão de habitantes, o Edifício Esther na Praça da República marca a primeira fase da verticalização do bairro. Com incentivo do mercado privado, diversos escritórios de arquitetura constroem prédios modernistas no entorno. Na metade do século XX, o distrito da República tem a construção de galerias, como a galeria Califórnia, prédios residenciais como o Prédio Esther e mais tarde, o Edifício Itália. Contudo, o centro da alta renda desloca-se em direção a Higienópolis, Rua Augusta, Avenida Paulista (Ibid.), abandonando o distrito da República.

Hoje, após muitos anos com prédios abandonados, com uma grande infraestrutura urbana e logística, devido ao modelo radiocêntrico da cidade herdado de Prestes Maia, esse “Centro Novo” é um espaço de diversidades sociais, étnicas e culturais, porém também de disputas e confrontos, com uma massa de trabalhadores, principalmente do setor de serviços.

Com muitos equipamentos de serviço social, saúde, educação e equipamentos culturais, o bairro hoje é olhado com cobiça pelo mercado imobiliário e outros diversos atores. Basta perceber a instalação de lojas de produtos mais caros junto às bancas de rua e camelôs, os cafés com quitutes refinados competindo espaço com as conhecidas padarias simples paulistanas (uma mistura de padaria, restaurante e bar), construção de equipamentos culturais como o Sesc 24 de maio, ou mesmo a Praça das Artes na década de 2000, juntos aos novos

apartamentos *studio* da República, e a reforma do Vale do Anhangabaú e dos calçadões, em vias de execução pela Prefeitura na data desta tese.

Fig. 4.4. Viaduto do chá com vista para o Theatro Municipal.

De acordo com Tramontano (1998), a população de baixa renda sempre esteve próxima do Centro, ocupando áreas financeiramente mais acessíveis para prestar serviços a essa elite, como o antigo Triângulo Histórico, os cortiços da região da 25 de Março. Mais tarde, hoje, há uma população em situação de rua que trabalha precariamente e faz da Praça da República, do Largo do Paissandu e do Anhangabaú sua casa; ativistas pela moradia que reformam e ocupam prédios desocupados; imigrantes e refugiados de diversos países que moram ou trabalham ali. A região é local de milhares de trabalhadores do setor de serviços, formalizados ou não, muitos deles com trabalhos precários que passam o dia no centro em busca de pequenos serviços.

Ainda que a quantidade de produção bibliográfica sobre São Paulo e Grenoble não seja simétrica, ainda assim há uma larga produção sobre Grenoble, devido à sua importância nacional e internacional.

A história do bairro de Saint Bruno acompanha a história da indústria Bouchayer-Viallet e demais indústrias. É um bairro a oeste dos antigos muros da cidade, que já desde sua origem é bastante populoso, habitado principalmente por operários e suas famílias. Com a desativação dessas indústrias a partir dos 1970, os antigos prédios da Bouchayer-Viallet começaram a ser ocupados por artistas independentes. Hoje, em Bouchayer-Vialet e a antiga fábrica de chocolates Cémoi deram origem a um *ecoquartier* de uso misto, residencial e comercial, reunindo profissionais da cultura, design, propaganda, computação, e equipamento cultural como o Centro Cultural Le Magasin e casas noturnas como Belle Electrique.

Fig. 4.5: Complexo da indústria Bouchayer-Viallet no início do século XX. Ao fundo no centro da imagem o galpão planejado por Eiffel, que hoje é o *Magasin des Horizons, Centre National des Arts et Cultures (Centre National d'Art Contemporaine, CNAC)*. Fonte: Archives Départementales d'Isère.

Fig 4.6: Bouchayer-Viallet hoje, com a casa de espetáculos Belle Électrique à esquerda da foto e o galpão do *Le Magasin des Horizons* ao seu lado. Fonte: Autora.

A igreja de Saint Bruno de Grenoble faz homenagem ao santo fundador do monastério nas montanhas da Chartreuse, construída em 1879 no já populoso bairro, pelos arquitetos Anatole de Baudot, Alphonse Durand, Eugène Péronnet e Alfred Berruyer. A feira de Saint Bruno, conhecido mercado popular, ocorre todas as manhãs de segunda a sábado no espaço aberto em frente à igreja, com instalação e desinstalação de tendas pelos comerciantes. O mercado tem sua origem em 1868, de acordo com registros através dos quais os moradores do bairro demandam o seu estabelecimento (LINDENFELD, 1984). O mercado situava-se onde hoje é a praça, e foi demolido em 1904 ou 1905, no mesmo local utilizado, décadas mais tarde, para construir abrigos antiaéreos durante a Segunda Guerra Mundial, que, em 1956, voltou a ser novamente uma praça (Ibid., p. 116). Desde então, os lojistas do mercado de Saint Bruno, muitos dos quais atualmente são descendentes de imigrantes ou imigrantes eles próprios, provenientes principalmente de ex-colônias francesas, usam instalações móveis para seu comércio, trazendo-as em vans que estacionam ao redor da praça, montando e desmontando suas tendas.

Fig. 4.7: Mapa de Grenoble em 1902. Fonte: Archives Municipales de Grenoble.

Fig. 4.8: Detalhe do bairro Berriat-Chorier do mapa anterior de 1902. Fonte: Archives Municipales de Grenoble.

O bairro Saint Bruno, também chamado de Berriat-Chorier que são duas de suas mais importantes avenidas, tinha seus limites fortemente marcados pelo rio *Le Drac* e a passagem de nível da linha do trem que cruzava a avenida Berriat em nível. O cruzamento da ferrovia com a avenida Berriat era conhecido pelos moradores do bairro do fim do século XIX e início de XX de “barreira” (*la Barrière*, GIROUD, 2007, p. 94). Hoje em dia, ainda é possível identificar diferenças entre as moradias na avenida Berriat a oeste da passagem do trem, em direção ao *centreville*, e a leste, em direção às indústrias Bouchayer-Viallet: os prédios mais próximos do *centreville* correspondem mais a um estilo arquitetural haussmaniano, enquanto as demais edificações são, em geral, prédios mais baixos, casas ou prédios de até quatro andares.

Fig. 4.9. Ponto de cruzamento do *Cours Berriat* e a linha do trem, com passagem subterrânea de carros e pessoas. Fonte: Autora.

Giroud (2007, p. 94) argumenta que a influência haussmaniana permitia à burguesia local de afirmar seu poder, não necessariamente formada pelos patrões das fábricas da chamada “cidade do oeste” onde se encontra Saint Bruno. Em estudo de 1913 sobre a avenida Berriat, Anthelme Roux descreve:

No oeste, na várzea do Rio Drac, uma cidade nascida ontem: bairros populosos, ruas retas e pobres, um mundo inteiro de prédios mistos, cabanas,

mansões, casinhas, oficinas, fábricas, no meio das quais além disso, pouco a pouco, alguns prédios burgueses surgem pouco a pouco, telhados vermelhos, telhados negros, galpões de armazéns com claraboias dos quais emergem chaminés de fábricas, numerosas e sujas, uma cidade de trabalho e barulho¹³⁴. (ROUX, 1913, p. 93, tradução nossa)

Mais tarde, o bairro toma uma identidade imigrante, principalmente de italianos e outras nacionalidades europeias nas primeiras décadas do século XX. Nas décadas de 1960 e 1970, Grenoble projeta uma imagem de símbolo da modernidade (BRUNETEAU, 1998), reforçada pela realização das Olimpíadas de Inverno de 1968, acompanhada de grande crescimento populacional, com vindas de novos imigrantes. Por outro lado, nos anos 1960, o bairro foi afetado pelo fechamento das fábricas e pela alteração do cenário urbano de Grenoble, acolhendo populações magrebínas que se juntam à população de origem italiana e portuguesa existente (GIROUD, 2007, p. 101). De acordo com Mathieu Giroud (2007), até a década de 1980, o governo socialista de Hubert Dubedout procurou reformar as habitações e manter a população residente, e que depois de 1983 até 1994 deu-se início a uma reforma mais radical, que até a década de 2000 afina-se com um discurso de propaganda de Grenoble enquanto uma *world city*, uma capital de tecnologia e pesquisa. Esse discurso é reproduzido pela imprensa e expressa-se através da (re)construção de bairros como o Europole, próximo a Saint Bruno, com grande apelo comercial e industrial.

¹³⁴ Do original em francês: « A l'Ouest, sur le cône de déjections du Drac, une ville née d'hier: quartiers populeux, rues droites et pauvres, tout un monde de bâtisses mêlées, bicoques, villas, maisonnettes, maisons, ateliers, usines, au milieu desquelles, d'ailleurs, se glissent peu à peu quelques constructions bourgeoises, toits rouges, toits noirs, ciels vitrés d'où surgissent des cheminées d'usines, nombreuses et sales, ville de travail et de bruit. »

Fig 4.10. Cours Berriat na estação Saint Bruno, onde agrupa passagem de tram, pedestres, carros e bicicletas.
Fonte: Autora

Atualmente, a população de Saint Bruno é ainda composta por imigrantes ou seus descendentes de vários países, que, por sua vez, têm a seu dispor uma boa infraestrutura urbana, com equipamentos sociais, e uma localização estratégica perto das estações ferroviária e rodoviária. Grande parte dos comércios são restaurantes (muitos de comida magrebina, bem como comida asiática em geral), cabelereiros e barbearias dedicados a homens, lojas de produtos baratos, mercados. O Cours Berriat, por sua vez, marca uma transição forte entre Saint Bruno e a região do Europole, um distrito de negócios planejado dos anos 1990, com prédios espelhados da *École de Management*, uma transição que não é só do espaço físico, mas também do uso do espaço, como discutiremos em breve na nossa análise. Saint Bruno reúne também uma grande diversidade social, étnica e cultural, que se reflete em seu comércio, mas aparece de uma maneira menos visível nas ruas do que a República, mas igualmente conflituosa. Respeitadas as suas diferenças, ambos bairros apresentam problemas de furtos, roubos e de tráfico de drogas. Até o momento dessa pesquisa, discute-se muito sobre a reforma da praça e do mercado de Saint Bruno, configurando uma queda-de-braço entre alguns os que advogam a favor de uma reforma no

bairro e outros que alegam que uma reforma ali seria motivo para impulsionar uma gentrificação já existente.

Fig. 4.11. Igreja de Saint Bruno e seu pavimento à frente ocupado pelo Mercado de Saint Bruno, que é circundado pelas vans dos comerciantes. Fonte: Autora.

2. ASPECTOS METODOLÓGICOS

No trajeto desse texto, reforçamos o aspecto sistêmico do espaço em seu sentido amplo. Ao entender esse todo de elementos imbricados, em movimento e em uma relação de interdependência, investigar o espaço urbano e realizar leituras e análises de campo que consigam contemplar essa diversidade torna-se, também, um desafio metodológico.

Os experimentos realizados nas duas localidades selecionadas - República e Saint Bruno -, obedeceram a procedimentos metodológicos em comum, sendo que, em cada experimento, desenvolveram-se diferentes workshops que fazem parte dessa tese: *Frontier Zones 2017* e CentroSP, ambos coordenados pelo Nomads.usp e pela autora, em São Paulo, e *Hospitalité des ambiances sonores et des pratiques acoustiques* (Hospitalidade das ambiências sonoras

e das práticas acústicas, tradução nossa), coordenado pelo CRESSON e a autora foi participante, em Grenoble. Ambos os workshops integram os experimentos, que vão além desses workshops e que compartilham procedimentos metodológicos, sejam eles de campo ou não.

Aplicamos principalmente os seguintes métodos: *soundwalk*, fonografia (registro, reprodução e montagem de uma peça sonora), entrevistas e intervenção sonora, que serão apresentados individualmente a seguir. Esses métodos compuseram parte das atividades propostas pelos workshops realizados, nos quais também englobaram as discussões entre os participantes e entre os pesquisadores dos grupos. Tais workshops foram resultado de atividades mais amplas de ambos os grupos de pesquisa, configurando-se como oportunidades e momentos de reunião e debate em grupo, fornecendo aporte teórico e prático aos seus discentes.

Os métodos aplicados durante os workshops *Frontier Zones* 2017 e CentroSP possibilitaram uma ampla coleta de material de áudio e vídeo do bairro República junto com os participantes, sobre o qual comentaremos no item sobre os workshops. Os workshops são divididos em três momentos: captura (*soundwalks*, registros de som, fonografia, entrevistas), representação (fonografia e montagem sonora) e reprodução ou divulgação (intervenção sonora). Na captura de som, tomando a problemática noção de fidelidade sonora (STERNE, 2003; ALTMAN, 1992; RENNIE, 2015), consideramos a não neutralidade da captura de som, mas que, todavia, tem a importância de registro; a representação, como uma forma de reflexão do pesquisador para se construir asserções de mundo, bem como abordar aspectos teóricos através da prática (como por exemplo marcos sonoros, papel da voz no discurso, dentre outros); e a reprodução ou divulgação, como a intervenção sonora, que trata de ser uma forma de disseminação e exposição, propondo práticas de escuta, influenciando uma ambiência.

Outro aspecto metodológico importante da pesquisa de doutorado é que as reflexões teóricas não estão separadas desses experimentos, e são dependentes deles. Como também já apontamos, tanto o Nomads.usp quanto o CRESSON são grupos de pesquisa que desde suas respectivas origens se dedicam a experimentos e pesquisas de campo. Essa pesquisa caracteriza tanto um desenvolvimento e aprendizado de projetos e pesquisas anteriores do Nomads.usp como também proposições para se tratar o espaço urbano de forma

transdisciplinar¹³⁵, como o grupo tem feito através de seus projetos coletivos e pesquisas individuais. Ainda que a afirmação de que a realização de experimentos seja extremamente relevante às pesquisas quando estamos tratando de espaços urbanos pareça ser um pouco óbvia, é possível observar que há uma contínua necessidade em relação a esse tema, refletida também no crescimento de pesquisas e proposições sobre esse assunto. Como indicamos na introdução dessa tese, a aplicação dos métodos é um processo vivo e interdependente, um alimenta o outro formando um processo de investigação contínuo. Desse modo, ao mesmo tempo em que há busca de rigor na formulação e aplicação desses métodos, há também uma apreciação desses métodos em um caminho reflexivo.

A escuta do entorno sonoro e nossa participação nele enquanto um preço para a participação na vida urbana, como discutimos no segundo capítulo. Para participar da vida urbana é escutá-los e participar de um fazer sonoro, direta ou indiretamente. É também uma maneira de “encontrar-se ao acaso” (MASSEY, 2008), sendo que os sons são também um meio de ação política. Essas considerações tornam-se o combustível para essas investigações de campo e experimentos. Tratando do estudo de ambiências e de seu aspecto sonoro, têm-se a necessidade de se abordar essas ambiências *in situ*, de forma contextualizada, conforme discutimos no primeiro capítulo. Os métodos utilizados pela pesquisa como um todo, e igualmente os do experimento, agregam dois aspectos centrais importantes: são métodos para o estudo *dos* sons, bem como para a investigação *através* dos sons e da escuta. A pesquisa, portanto, não se restringe apenas ao estudo dos sons, quais são eles e como estão dispostos na vida urbana, mas também procura compreender os espaços públicos urbanos através dos sons, de ouvi-los e entender as ambiências, suas interações entre espaço físico, dimensão social e sensorial.

Os bairros da República, em São Paulo, e Saint Bruno, em Grenoble, foram escolhidos pela sua diversidade de dinâmicas sociais, sonoras e espaciais, bem como por causa do saber teórico e prático já desenvolvido pelos grupos de pesquisa Nomads.usp e CRESSON. Todavia, espera-se que os experimentos possam ser replicáveis em outras diferentes localidades. Isso é pertinente por oferecer formas de se investigar diferentes localidades através do som.

¹³⁵ O grupo Nomads.usp tem, durante anos, dedicado-se a práticas transdisciplinares de pesquisa. A questão da transdisciplinaridade, ainda que não seja abordada pela presente tese, pode ser verificada em outras pesquisas do grupo.

Como argumentamos no primeiro capítulo, baseando-nos em Jean-Paul Thibaud (2011b), os sons são um meio eficiente de investigação das ambiências ainda que as ambiências sejam indivisíveis. Como Thibaud (2011b) argumenta: “com sons – assim como ambiências – nós não experienciamos o mundo de fora, à nossa frente, mas através dele, de acordo com ele, como parte dele.”¹³⁶ (THIBAUD, 2011b, tradução nossa). Junto a esta característica de ressonância, de envolver-se, Thibaud (2011b) a seguir argumenta que o tempo é parte da natureza do som, que a gravação de som é um registro que reúne características da temporalidade e do espaço físico. Ao escutar uma ambiência estamos, conseqüentemente, ouvindo seu desenvolvimento.

Na edição de 2015 do workshop *Frontier Zones*, durante exercícios de gravação de vídeo em campo, o cineasta Werner Ruzicka propôs que “todo o tempo algo está acontecendo. Até o tempo está acontecendo”¹³⁷, em tradução nossa. A partir dessa reflexão de Ruzicka, podemos prosseguir que os sons se reforçam como um meio de se desenvolver leituras e análises dos espaços urbanos, dada a sua forte característica temporal. Além disso, essa reflexão também nos sugere que, ainda que uma localidade seja aparentemente “quieta”, julgada como sem atrativos ou desinteressante, sempre há formas de se descobrir as demais camadas daquele espaço além das superficiais e aparentes, e a investigação através dos sons colabora com esse fator.

Propomos, assim, que a escuta e a compreensão compartilhem um objetivo em comum, para motivar outras formas de escuta ao urbano, que seja sensível e política. Dessa forma, ao propormos escutar e investigar um espaço através dos seus sons, estamos também propondo a escuta de modos sociais de existência, o caráter de uma dada localidade, as temporalidades e as implicações disso no todo do espaço. Esse conjunto de procedimentos incentiva também um caráter reflexivo da pesquisa, pois não se trata unicamente de uma questão ingênua sobre “quais são os sons dos outros”, mas também de como nos portamos frente a esses sons, quem estamos chamando de “outros” e, enquanto pesquisadores, como compreendemos e nos inserimos nesse todo.

Uma outra característica do experimento que podemos elencar está comentada no terceiro capítulo dessa tese: de que podemos tanto analisar intervenções e práticas artísticas com o

¹³⁶ Do original em inglês: “With sounds – as with ambiances – we do not experience the world from the outside, in front of us, but through it, in accordance with it, as part of it.”

¹³⁷ Do original em inglês: “All the time something is happening. Even time is happening.”

fim de entender melhor a utilização do som enquanto um meio de ação política, que influencia e que também reflete modos de organização espacial e social; quanto também entende-las como proposições metodológicas. Em relação à análise de intervenções sonoras e práticas artísticas, podemos ver como essas atividades exploram situações, seja através de propor outras formas de escuta do espaço urbano, ou através de propor situações e práticas sonoras que enfatizam situações ou que questionam situações. Ainda que haja uma limitação devido à diferença dos objetivos artísticos dos objetivos de pesquisa, notamos que algumas práticas artísticas podem contribuir com métodos de pesquisa, compondo um conjunto metodológico interdisciplinar.

Através desses métodos, buscamos também colaborar com aspectos de divulgação científica, tanto em relação à documentação e registro através das gravações de som, por exemplo, quanto à sua divulgação. Sendo a tese um dos produtos de uma pesquisa de doutorado, esses experimentos acabam também por ser produtos dessa pesquisa. Dessa maneira, os arquivos de som com entrevistas e diversas gravações de campo, a intervenção sonora, as montagens sonoras, acabam sendo também um produto da pesquisa, que por sua vez sugere representações e reflexões.

Se, por um lado, estamos diante dessas pertinências, por outro temos também limites. Mesmo diante das consequências fisiológicas, sociais e políticas das práticas sonoras e de escuta, quando esses métodos envolvem participação de público através de workshops, por exemplo, é difícil obter engajamento através dos sons, principalmente quando o audiovisual é também oferecido como alternativa de investigação junto ao som. Alguns métodos propostos, como por exemplo o *soundwalk*, realmente proporcionam um engajamento dos participantes que, contudo, não persistiu durante todo o workshop, como no workshop CentroSP. Vemos também limites na realização de intervenções sonoras enquanto método de pesquisa, principalmente quando intervenções sonoras se caracterizam como um evento para coleta de dados em espaços urbanos abertos. Muitas vezes, o planejamento dessas intervenções está além do pesquisador, pois depende da parceria com instituições que têm um outro modo de funcionamento, muitas vezes subjugando o trabalho de pesquisa às normas e ao modo de funcionamento e organização dessas instituições. Diferentemente de artistas já estabelecidos e reconhecidos na cena, nem sempre as condições técnicas ou do espaço físico são as adequadas, o que conduz o pesquisador ao imprevisto. Dentre outras limitações, os métodos que se comportam como processos reflexivos, como por exemplo a fonografia e a montagem

sonora, também requerem do participante e do pesquisador um conhecimento prévio de *software* e de gravação e edição de som, o que também pode inibir os participantes e diminuir seu processo reflexivo e engajamento com a atividade. Comentaremos mais especificamente sobre essas limitações posteriormente neste capítulo.

Como explicamos no primeiro capítulo, para investigar as ambiências urbanas é necessário *situar-se*, presenciar a ambiência, pois ela deve ser vivenciada antes de ser conceitualizada e analisada (THIBAUD, 2011a). Ainda, a ambiência é temporal, como um processo onde aquele que está imerso também é um ator. Ao investigar o entorno sonoro sob a perspectiva das ambiências, o pesquisador deve ter em mente essas duas questões: de que a ambiência deve ser apreendida, e que o próprio pesquisador é um de seus agentes, pois ele não é neutro e influencia ao seu redor de uma maneira ou outra.

Tendo em vista esses dois aspectos, a pesquisa de campo e os experimentos tomam um lugar central na pesquisa, com um papel de reflexividade. Ao invés de realizar uma investigação teórica para então ir a campo, procurando sua aplicação, os experimentos tornam-se fundamentais para alimentação da investigação teórica, por realizar um ciclo de reflexão.

Concentrando-nos nas práticas desenvolvidas nas atividades *Frontier Zones* (FZ), CentroSP (CSP) e Saint Bruno (SB), a tabela 4.1. explicita os aspectos metodológicos desempenhados, comentados durante o capítulo.

Aspectos metodológicos	FZ	CSP	SB
Determinação das áreas			
Estudo bibliográfico			
Caracterização do espaço físico atual			
Seminários e workshops			
Observação, escuta e diário de campo			
Gravação de campo (Fonografia)			
Caminhadas em grupo (simples)			
Soundwalks			
Entrevistas			
Fonografia com participantes			
Composição			
Intervenção			
Repositório coletivo de sons e imagens			
Transmissão ao vivo via rádio digital			
Discussão com participantes			

Tabela 4.1.: Quadro com o resumo dos métodos desempenhados em cada atividade, Frontier Zones em sua edição de 2017 (FZ), CentroSP (CSP) e Saint Bruno (SB). Fonte: autora.

2.1. REPÚBLICA: *FRONTIER ZONES* E CENTROSP

O distrito da República foi abordado através de diferentes atividades, inclusive através do workshop *Frontier Zones* (edição de julho de 2017) e o CentroSP (fim do segundo semestre de 2017).

O projeto *Frontier Zones – Exploring the city frontiers: people, film and science* é fruto da parceria entre o Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, e

universidades alemãs, tendo a Leuphana Universität Lüneburg e HafenCity como parceiras principais. O projeto é financiado pelo DAAD (Serviço de Intercâmbio Alemão) e é realizado desde 2015. A segunda edição dos workshops, realizada em 2017, concentrou-se no Distrito República com objetivo de providenciar leituras da cidade contemporânea através do audiovisual de forma colaborativa, explorando a linguagem do vídeo documentário para explorar formas de aproximação com a cidade, em seu sentido social, político e cultural. Dessa forma, o projeto foi um momento de experimentação que fortaleceu as práticas da pesquisa de doutorado.

Na primeira edição do *Frontier Zones* em 2015 deixamos à escolha dos participantes a área de seu próprio documentário, desde que fosse uma região coberta pela linha azul do metrô, que realiza caminho norte-sul em São Paulo, de Tucuruvi a Jabaquara. Esse modelo foi relevante por permitir variados olhares, de uma forma fisicamente dispersa, da cidade. Por um lado, possibilitou alguns grupos de realizarem leituras sobre a região escolhida, dando maior foco sobre manifestações culturais típicas como a Feira da Kantuta, por exemplo, mas que, por outro lado, dificultava o trabalho entre-grupos, pois cada um ficava debruçado sobre uma especificidade regional, do espaço físico.

Por isso, na segunda edição do *Frontier Zones* os coordenadores preferiram que a ação dos grupos participantes se concentrassem sobre uma mesma área física, investigando as fronteiras do distrito da República. Como ponto positivo, os grupos fizeram um extenso levantamento sonoro e audiovisual sobre o distrito, e durante o processo de pós-produção puderam compartilhar seus registros para serem utilizados por todos os participantes. Dessa maneira, ao olhar para a mesma região, cada grupo investigou um determinado aspecto dela através de sons e imagens.

As três práticas incluíram atividades de formação e discussão, configurando-se como *workshops* e seminários. Entendemos seminários como momento de exposição de conteúdo e discussão, e workshops como atividades práticas em grupo para realizar determinado objetivo.

O projeto Frontier Zones, em ambas edições, reuniu discentes de pós-graduação das diferentes regiões do Brasil com professores de universidades brasileiras e estrangeiras. Na tese vamos discutir e analisar a segunda edição, de julho 2017, que concentrou seus esforços no distrito da República. Foi realizado um seminário, de duração de quatro dias na Biblioteca

Mário de Andrade, sobre as características de São Paulo e do bairro da República, linguagem audiovisual e narrativa do documentário, e workshops para a realização de peças sonoras e vídeos documentários. O workshop foi formado por *soundwalks* coletivas, gravação de som, composição de peças sonoras como exercícios, tendo como objetivo maior a realização de vídeos documentários em grupo. Após a *soundwalk*, no mesmo dia, os participantes formaram grupos de duas a três pessoas e concentraram-se em gravar sons na área delimitada pelo projeto. Cada grupo escolheu um conjunto de áudios a ser compartilhado com todo o grupo, que por sua vez foi renomeado com as principais características de seu conteúdo e a localidade. Após o compartilhamento, cada grupo realizou rapidamente uma composição com os áudios disponíveis a todos.

Fig. 4.12, 4.13 e 4.14: Participantes do Frontier Zones 2017 em diferentes localidades ouvem e registram sons.
Fonte: Autora.

O projeto *Frontier Zones* como um todo entendeu o audiovisual, especialmente o documentário, como uma forma de se realizar leituras da cidade, conferindo aproximações ao espaço urbano de maneira diferenciada. Foi realizada uma caminhada coletiva, com trajeto predeterminado pelos organizadores. Silenciosamente, percorremos as Praças Dom José Gaspar, República, Avenida Ipiranga, Rua Barão de Itapetininga, retornando ao ponto inicial da Biblioteca Mário de Andrade pela Rua Marconi. Os participantes foram encorajados a formar duplas para caminhar, pois assim um deles poderia fechar os olhos caso quisesse. Foram eleitos alguns pontos para realizar uma discussão breve sobre o entorno sonoro, dentre eles a Avenida Ipiranga, a fonte da Praça da República e o início da rua Marconi.

O CentroSP, que ocorreu no âmbito da Bienal de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo, reuniu estudantes de graduação e pós-graduação durante três dias para realizar explorar a mesma área do distrito da República, a mesma delimitada pela segunda edição do Frontier Zones, para realizar entrevistas, registros de vídeos e de áudio. O CentroSP foi coordenado por Juliana Trujillo, Luciana Santos Roça, Marcelo Tramontano, Maria Júlia Stella Martins e Sandra Soster, e foi baseado em métodos anteriores realizados pelo Frontier Zones. Porém, como o workshop não compreendeu a edição de vídeos e de sons de forma conjunta entre os participantes o que reduziu o engajamento e compromisso dos participantes com a atividade, apesar de que cada um podia realizar seu vídeo ou peça sonora tendo como base todo o material desenvolvido por eles e pelas edições anteriores do Frontier Zones.

A prática CentroSP teve como objetivo propor procedimentos na leitura de dinâmicas urbanas explorando o imaginário de forma interdisciplinar através de audiovisual e de áudio, reconhecendo realidades urbanas diversas e articulando pesquisas e ideias em desenvolvimento nas discussões do Nomads.usp. O Nomads.usp propôs aos participantes do workshop realizar representações de cidade através de atividades de workshop em campo, sugerindo formas de aproximação com população em situação de rua no distrito da República em São Paulo. Além disso, procuramos também incentivar o seu compartilhamento dessas representações através de exibição de audiovisual e de montagens sonoras em espaço público. Dessa maneira, a prática CentroSP procurou articular diferentes pesquisas em progresso no Nomads.usp. A partir dessa proposta, a prática integrou a 11ª Bienal de Arquitetura Urbanismo de São Paulo, no segundo semestre de 2017. A 11ª edição da Bienal, com o tema “Em projeto¹³⁸” foi realizada pelo Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB) junto a

colaboradores¹³⁹. A bienal abriu editais com diversas chamadas de intervenção, projetos de arquitetura, trabalhos gráficos, visitas, oficinas, performances, propostas de discussão e encontros.

Ambos *workshops* foram divididos fundamentalmente em três etapas principais: um primeiro de estudo sobre a área e captação de material de campo, através de vídeos, áudios e entrevistas; o segundo de edição de peças sonoras e de vídeo; e o último com a apresentação desses produtos dos participantes. Os dois workshops também propuseram aproximações entre os participantes pesquisadores e a população em situação de rua, como um momento de escuta e de aproximação. Foram realizadas entrevistas com pessoas em situação de rua, outras que visitavam o bairro, comerciantes, ativistas da luta por moradia. Vemos que as práticas conduzidas no bairro da República abordam a fronteira sob uma perspectiva social mais relacionada à classe, bem como as fronteiras das diversidades sociais e culturais do local. A República configura-se como uma *zona de fronteira* por ser um local onde essas pluralidades estão em contato, ainda que haja seus territórios simbólicos-culturais.

O *Frontier Zones*, contudo, com 11 dias de duração, dispôs de maior tempo de duração com seus participantes dedicando tempo em seu cronograma para edição, bem como maior tempo para discussões, seminários e exploração da área; enquanto isso, o CentroSP, com apenas dois dias de reunião com os participantes disponíveis para as atividades de campo e dois dias de exibição e intervenção, teve sua programação mais condensada, com momento de edição de maneira remota. Por outro lado, o workshop CentroSP teve sua especificidade de realizar uma mostra pública dos vídeos no vão da Praça das Artes, próxima à Avenida São João, bem como uma intervenção sonora. A intervenção sonora e a exibição de vídeos configuraram um momento de aproximação e discussão entre pesquisadores e as pessoas presentes no vão da Praça das Artes. A intervenção sonora reproduziu uma montagem sonora com os sons gravados no distrito da República, que era uma representação de seu entorno sonoro e do discurso das pessoas em situação de rua.

¹³⁹ Mais informações no site <http://www.iabsp.org.br/?noticias=11a-bienal-de-arquitetura-de-sao-paulo-tem-o-objetivo-de-gerar-um-legado-para-a-cidade> (11ª BIENAL DE ARQUITETURA DE SÃO PAULO, 2017).

2.2. SAINT BRUNO : *HOSPITALITÉ DES AMBIANCES SONORES ET DES PRATIQUES ACOUSTIQUES*

As atividades de campo de Saint Bruno foram realizadas pela pesquisadora de forma individual e através de sua participação no workshop *Hospitalité des ambiances sonores et des pratiques acoustiques* (Hospitalidade das ambiências sonoras e de práticas acústicas). Saint Bruno foi o bairro escolhido pelo seu contexto de diversidade social e cultural, e por unir características que contribuem para a discussão de fronteira, proposta pela pesquisa, e de hospitalidade, proposta pelo workshop. O *workshop* foi resultado de uma parceria entre o CRESSON (École Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble, Prof. Dr. Nicolas Tixier e Prof. Dr. Jean-Paul Thibaud), Groupe de Recherche Pratiques d'Hospitalité (École Supérieure d'Art et Design de Grenoble, Profa. Dra. Katia Schneller, Prof. Dr. Simone Frangi) e a Radio Papesse (Ilaria Ganz e Carola Haupt).

O workshop *Hospitalité des Ambiances sonores et des pratiques acoustiques*, por outro lado, ofereceu maior liberdade aos participantes para discutir, através do som, as questões de hospitalidade, olhar sobre o outro, deslocamento. O workshop também incluiu momentos de reflexão entre discentes, docentes, artistas e produtores culturais sob o formato de seminário e de workshop. Os seminários com os professores, a artista Aurélie Lierman e com o coletivo Rádio Papesse concentraram-se na discussão sobre o que é hospitalidade, problematizando as práticas sonoras e de escuta como formas de ser, de se encontrar com o diferente, e como formas de expressão e recepção do outro, principalmente de refugiados, imigrantes e seus descendentes, principalmente aqueles do Mediterrâneo, como norte da África e países como Síria, Palestina e Líbano.

Como os esforços das populações deslocadas para construir um espaço urbano mais sustentável e justo se traduzem em som? Como pode a experiência auditiva - entendida não apenas como recepção passiva, mas como a constante negociação entre a recepção e a projeção do sentido - acabar com a binaridade dos estados-nação: dentro e fora, inclusão e exclusão, cidadão e não-cidadão?¹⁴⁰ (RADIO PAPERSE, 2018, tradução nossa.)

¹⁴⁰ Do original em inglês: "How do the endeavors of displaced populations to build a more sustainable and fair urban living space, translate into sound? How can the listening experience – understood not only as passive reception, but as the constant negotiation between reception and the projection of meaning – undermine the binarity of nation-states: inside and outside, inclusion and exclusion, citizen and non-citizen?"

Durante o workshop, nós questionamos a ambiguidade do conceito de hospitalidade, pois a hospitalidade pode ser compreendida como um acolhimento condicional, onde o anfitrião impõe suas regras. Assim, através de protocolos diferentes, focamos nossa investigação na questão delicada da imigração, questionando-nos como ouvimos esse complexo e multifacetado “Sul”, como práticas de escuta podem reverberar um panorama político e cultural e, ao mesmo tempo, questionar como ouvimos essa pluralidade de vozes, práticas sonoras e visões de mundo nessa realidade.

Dessa maneira, o projeto favoreceu o pensamento crítico e reflexivo de escuta e de gravação. As atividades de gravação se deram principalmente individualmente ou em grupo. Jean-Paul Thibaud e Nicolas Tixier trouxeram contribuições para se refletir sobre as questões sociais e urbanas, e a Radio Papesse propôs três elementos para guiar a reflexão sobre a hospitalidade: porosidade, dissonância e imaginação. Além das discussões, o workshop reuniu também práticas experimentais de gravação, *soundwalks* e também uma caminhada guiada por Aram Shbib, imigrante palestino, que serviu muito às reflexões sobre os caminhos e deveres burocráticos que os imigrantes e refugiados devem enfrentar para se estabelecer legalmente na cidade.

Dessa maneira, junto ao workshop, o estudo prático em Saint Bruno teve como objetivo explorar a polissemia da fronteira através do som, buscando as transições de ambiências e buscando relacioná-las de maneira reflexiva junto ao espaço físico, suas dimensões sociais e sensoriais. Enfim, buscamos, através de *soundwalks*, gravações de som, observações e anotações de campo, montagem sonora, entender essas fronteiras urbanas de Saint Bruno em sua polissemia.

Fig. 4.15.: Panfleto digital Süden Radio #3 de chamada de trabalhos externos para a transmissão de rádio. Fonte: Radio Papesse, 2018.

Fig.4.16: Autora participa da Süden Radio, ao vivo, na Radio Papesse. Fonte: Fatma Mrad, 2019.

2.3. OS BAIRROS DENTRO DO BAIRRO: A DEFINIÇÃO DO ESPAÇO FÍSICO DO ESTUDO DE CAMPO

A decisão de trabalhar com base em uma área específica vem de estudos anteriores dos grupos de pesquisa. Na primeira edição do *Frontier Zones*, em 2015, por exemplo, verificamos que não trabalhar em uma área específica dificultou a abordagem e representação do documentário, tirando o foco e mantendo um tema muito amplo, ao mesmo tempo em que, ao concentrar em um só bairro, os participantes poderiam a partir daí identificar qualidades desse bairro e então escolher um aspecto a ser desenvolvido pelo documentário. Dessa maneira, o Nomads.usp realizou os workshops *Frontier Zones* 2017 e o CentroSP no distrito da República, compreendido na figura 4.2. Ao se dedicar a uma área predeterminada, o workshop *Frontier Zones* 2017 conseguiu produzir variados vídeos e áudios que dialogavam entre si, realizando registros sobre a localização sob diferentes pontos de vista, formando um grande mosaico. Isso também possibilitou o aprofundamento das discussões sobre as dinâmicas urbanas, bem

como no uso e dos vídeos por nós e pelos participantes. O workshop CentroSP, em menor medida por ter sido realizado durante curto período de gravação e com menor número de participantes, também se concentrou sobre a mesma área.

Fig. 4.17.: Vista de satélite do Google sobre a área da República. Fonte: Google Earth, 2019.

Fig. 4.18: Mapa da área do distrito da República considerada no workshop Frontier Zones e CentroSP. Fonte: autora sobre imagem de satélite do Google Earth.

Podemos citar a presença de pessoas em situação de rua em toda a área, cada uma com uma história de vida diferente, assim como os vendedores ambulantes na região da Rua Barão de Itapetininga, a presença de diferentes imigrantes internacionais recentes na Rua 24 de Maio e na República, as profissionais do sexo do Largo do Paissandu, o Largo do Arouche como um ponto agregador da comunidade LGBTQIA+, os skatistas, rappers, poetas, atores e demais artistas na Praça Roosevelt, os ativistas pela luta por moradia na Ipiranga e na São João, a cultura nordestina no Anhangabaú, os usuários de equipamentos culturais como a Praça das Artes, Teatro Municipal e o Sesc 24 de Maio. Obviamente esses territórios não são estáveis, tampouco possuem fronteiras e separações nítidas, e têm uma temporalidade. Nos dois workshops oferecidos pelo Nomads.usp, *Frontier Zones* e CentroSP, de cuja coordenação a autora fez parte, sugerimos aos participantes realizar entrevistas com pessoas em situação de rua e também com ativistas por moradia, que comentaremos no tópico “Workshops e repositório de sons e imagens”, deste item.

Contudo, há uma área de concentração do estudo, dado que essa região é muito ampla. Portanto, a pesquisa de doutorado se concentrou na área delimitada pela figura 4.19.

Fig. 4.19: Área concentrada da República pela pesquisa de doutorado, reunindo a Praça da República, Praça Dom José Gaspar, Largo do Paissandu e Vale do Anhangabaú. Fonte: autora sobre imagem do Google Earth.

Fig. 4.20. Mapa da área do bairro de Saint Bruno. Fonte: Google Earth, 2019.

Fig. 4.21. Mapa da área de Saint Bruno considerada no estudo. Fonte: autora sobre imagem de satélite do Google Earth.

A figura 4.21. mostra a área de Saint Bruno escolhida para a realização da pesquisa de campo. É uma área bem menor em extensão quando comparada à área da República, mas que foi abordada pela pesquisa de campo durante menor tempo. Saint Bruno foi recortada de tal forma para conseguir abordar diferentes ambiências, sendo as mais estudadas o *Marché de Saint Bruno*, que se torna um estacionamento durante os horários em que não há o mercado, e a praça de Saint Bruno. A predeterminação dos locais a serem abordados pela pesquisa foi eficiente por permitir uma investigação mais focada e intensa, principalmente nos workshops *Frontier Zones* e *CentroSP*.

2.4. O MÉTODO *SOUNDWALK*

A expressão *soundwalks* pode ser traduzida para o Português literalmente como caminhadas sonoras. Enquanto método de pesquisa, o *soundwalk* pode ser realizado por meio de diferentes protocolos, porém, sempre com um objetivo em comum: voltar a atenção ao entorno sonoro. Pudemos observar no terceiro capítulo dessa tese como diferentes artistas trabalham com esse aspecto, dentre os quais citamos Hildegard Westerkamp, Max Neuhaus e podemos incluir outros, como Janet Cardiff. O *soundwalk* estabeleceu um papel substancial em pesquisas que abordam o som em diferentes tipos de abordagem, como já sintetizado por Antonella Radicchi (2017):

Critério	Tipo de soundwalk
Localização	Rural; Urbana
Tempo	Diurnas; Noturnas; Repetidas, atravessando as mesmas localizações em diferentes horas, em dias de semana e fins de semana, ou diferentes estações.
Duração	10 a 90 minutos
Número de participantes	Solo; duo (geralmente um pesquisador/artista com um morador/expert); em grupo.
Percurso	Estacionária, linear ao longo de um caminho pré-determinado; linear e flexível ao longo de um caminho pré-determinado; linear com percurso livre
Postura do <i>soundwalker</i>	Desconectado, tentando minimizar o impacto no ambiente sonoro; interativo, tentando interagir com o ambiente
Discussão em grupo	Soundwalks silenciosas, com discussões em grupo ao final; Soundwalks comentadas, nas quais comentários são feitos pelo líder e pelos participantes em pontos específicos e ao final da Soundwalk; Caminhadas urbanas comentadas, com comentários feitos pelo líder e pelos participantes ao longo do percurso
Pontos de Avaliação	Soundwalks silenciosas sem avaliação; Soundwalks silenciosas com pontos de avaliação da escuta definidos antes da soundwalk; Soundwalks silenciosas com pontos de avaliação da escuta definidos durante a soundwalk; Soundwalks com avaliação complexa em pontos definidos antes da soundwalk; Soundwalks com avaliação complexa em pontos definidos durante a soundwalk
Privação visual	Soundwalks cegas, com vendados guiando outros vendados; Soundwalks cegas, com pessoas não vendadas guiando vendados; Soundwalks clássicas sem uso de vendas
Equipamento técnico	Soundwalk/Audiowalks em realidade aumentada: audioguias e fones de ouvido provendo camadas sobre os sons ambientes; Soundwalks gravadas com pontos de avaliação da escuta: gravador estéreo, binaural e ambisônico, câmeras fotográficas e de vídeo, aplicativos em celulares; Soundwalks gravadas com pontos complexos de avaliação: decibelímetro, gravador estéreo, binaural ou ambiente, câmeras fotográficas e de vídeo, aplicativos em celulares.

Tab. 4.3.: Síntese feita por Antonella Radicchi (2017). Fonte: Radicchi (2017) com tradução da autora.

O método *soundwalk* pode ser adaptado para valorizar os aspectos que as pesquisas em geral buscam, como é possível constar em diferentes pesquisas (SEMIDOR, 2006; VERNOT, 2006; SEMIDOR, 2006; GALLAGHER, PRIOR, 2014; BUTLER, 2006; SOUTHWORTH, 1969; McCARTNEY, 2014; PAQUETTE; McCARTNEY, 2012; RADICCHI, 2017). Em nossa pesquisa, o *soundwalk* é aplicado de duas formas principais: uma primeira durante os três workshops, que propõe uma sensibilização através da escuta a um grupo, percorrendo um trajeto para sua escuta e, após sua conclusão, realizar uma discussão entre os participantes; a segunda como forma de se aproximar, identificar, reconhecer e analisar os sons de uma determinada localidade, percorrendo os trajetos em diferentes dias e horários. Para rigor do método, nessa segunda proposta, consideramos que o *soundwalk* deve ser realizado no mesmo local durante diferentes horários e dias, para que assim a questão da temporalidade seja contemplada (SEMIDOR, 2006; SEMIDOR; VERNOT, 2006). Quanto maior o número de amostras em diferentes dias e horários sobre uma localidade, mais completo será o material fornecido pelo método.

O *soundwalk* é também *situar-se em uma ambiência*, de colocar-se em movimento para identificar e ter uma maior compreensão em suas transições, temporalidades, detalhes do trajeto determinado, dos sons que compõem a ambiência. Do mesmo modo, o *soundwalk* é também realizado através de diferentes proposições, inclusive no urbanismo, seja em perspectivas relacionadas à acústica, planejamento urbano, sociologia ou fenomenologia.

Como Andra McCartney (2014) expõe, tendo em consideração as práticas artísticas, o método *soundwalk* pode ser realizado de diversas formas, sendo que uma qualidade importante é que “*soundwalks* retomam a ação cotidiana de caminhar, e os sons cotidianos, e trazem a atenção do público que a realiza a esses eventos, práticas e processos muitas vezes ignorados.”¹⁴¹ (McCARTNEY, 2014, p. 214, tradução nossa)

O *soundwalk*, nesse contexto, é um método qualitativo a ser realizado em campo, investigando também as características sensíveis de um determinado espaço físico delimitado. Cada propósito acaba por orientar as características do *soundwalk*, que pode ser realizado coletivamente, individualmente, com ou sem aparelhos de medição acústica ou gravadores de som, com trajeto planejado ou à deriva. Uma síntese dos critérios e possibilidades está

¹⁴¹ Do original em inglês: “Soundwalks take the everyday action of walking, and everyday sounds, and bring the attention of the audience to these often-ignored events, practices, and processes.”

sintetizado por Antonella Radicchi (2017), reproduzido na tabela 4.1. Por isso o *soundwalk* pode ser criticada como um método que carece de uma base estável e fixa, com um conjunto de procedimentos fechados; por outro lado, enxergamos que é justamente nessa capacidade de adaptação do método que reside sua potência. Com a devida documentação e descrição dos procedimentos, o *soundwalk* pode reunir diferentes procedimentos para melhor atender o objetivo das pesquisas.

Devido a razões já expressas no segundo capítulo, procuramos nos afastar de conceitos formulados por Schafer (2001) e, portanto, não aproximamos o *soundwalk* à “limpeza de ouvidos” através de exercícios de “clariaudiência” propostos por Schafer (2011). Uma escuta mais atenta é algo a ser treinado, ou seja, uma técnica que é aprendida, e esse treinamento se dá das mais diferentes formas, inclusive espontaneamente, sem necessariamente seguir os exercícios sugeridos por Schafer (2011).

Dessa maneira, o *soundwalk* configura-se como uma atividade dedicada a ouvir o entorno sonoro, perceber as transições de ambiências através do som. Trata-se de um aprendizado e uma dedicação para um modo de escuta mais atento, fortemente ligado ao espaço físico. O caminhar pela cidade situa-nos em uma ambiência, sendo esta uma de suas condições da apreensão, colocando-nos em uma prática vivida que está fundamentalmente ligada aos tempos sociais, ao espaço físico e aspectos culturais.

Podemos dizer que, em nossa pesquisa, o *soundwalk* ocupa dois papéis fundamentais: o primeiro de ser uma ferramenta didática a ser realizada em grupo, como uma forma de sensibilização dos participantes em relação ao entorno sonoro; o segundo de ser realizada em diferentes dias, em diferentes horários, para perceber temporalidades e ritmos cotidianos, bem como entender a relação entre o desenho urbano, dinâmicas sociais, entorno sonoro e suas fronteiras e territórios. Em ambos aspectos, procuramos a percepção dos sons em sua intensidade (*loudness*) frente aos outros sons, buscando quais são os sons dominantes em cada localidade, ocorrências dos sons, elaborando reflexões sobre sua temporalidade e ritmos, e a diversidade de sons.

Os *soundwalks* foram realizados de diferentes formas: com trajeto predeterminado e com trajeto espontâneo; individual e coletiva; com e sem o uso de microfones. O *soundwalk* em grupo foi realizado durante os três workshops, *Frontier Zones*, CentroSP e Saint Bruno com os participantes. De fato, os participantes no *Frontier Zones* e no CentroSP relataram a

relevância de se caminhar direcionando a atenção exclusivamente aos sons, fazendo com que escutassem determinados elementos sonoros antes não percebidos. Os *soundwalks* coletivos desempenhados com os participantes, nesses diferentes contextos, sugeriu que os participantes escutassem em relação à quantidade de elementos e eventos sonoros do entorno sonoro, bem como a espacialidade e estrutura temporal. Tanto na República quanto em Saint Bruno, o método *soundwalk* foi realizado de forma coletiva com participantes e individualmente pela pesquisadora.

2.4.1. *SOUNDWALK* COLETIVO: ESTRUTURAÇÃO DA EXPERIÊNCIA DO OUVINTE

Através do *soundwalk*, tentamos enfatizar uma mudança de atenção do ouvinte de uma escuta descompromissada ou não atenta, para um estado de atenção aos sons e suas qualidades, indo além da descoberta da causa desses sons. Ao serem realizadas coletivamente, propomos o *soundwalk* como uma caminhada silenciosa coletiva em grupo. Durante o trajeto, os participantes caminham silenciosamente, sem se comunicar entre si, para depois realizar uma discussão. Nos três casos, no projeto *Frontier Zones*, CentroSP e Saint Bruno, caminhar em grupo silenciosamente chamou a atenção daqueles em volta, principalmente nas atividades em São Paulo, pois os grupos eram mais numerosos. Isso foi percebido através da reação das pessoas à nossa volta, algumas das quais fizeram perguntas aos participantes. Em Saint Bruno, o *soundwalk* foi realizada em um grupo menor e que se dispersou, mas não passou despercebida aos olhos dos comerciantes, que perguntaram sobre a nossa presença. As figuras a seguir mostram os caminhos realizados pelas *soundwalks* coletivas.

Fig. 4.22. Soundwalk feito com os participantes durante o Frontier Zones 2017. Caminho a partir da Biblioteca Mário de Andrade, Praça Dom José Gaspar, Rua Sete de Abril, Praça da República, Rua Barão de Itapetininga, Rua Conselheiro Crispiano, Rua Sete de Abril e retorno à Biblioteca Mário de Andrade. Fonte: autora sobre Google Earth, 2019.

Fig. 4.23. Soundwalk feito com os participantes durante o CentroSP. Caminho a partir da Praça das Artes rumo à Avenida São João, Largo Paissandu, Avenida Ipiranga, Praça da República, Avenida Vieira de Carvalho, Largo do Arouche, Rua Amaral Gurgel (embaixo do Minhocão, elevado João Goulart), Praça Roosevelt, Rua da Consolação, Rua Coronel Xavier de Toledo, Praça Ramos de Azevedo, Rua Conselheiro Crispiano e Praça das Artes. Fonte: autora sobre Google Earth, 2019.

2.4.2. *SOUNDWALK* INDIVIDUAL: SITUAR-SE, ENTRE A DERIVA E O PERCURSO

Um *soundwalk* individual tem um propósito diferente do *soundwalk* coletivo: ao invés de procurar estruturar a experiência de um grupo de ouvintes, propondo um tipo de escuta do espaço, o *soundwalk* individual é uma forma de se introduzir às localidades e identificar suas temporalidades e, em um momento posterior, para realizar gravações de campo. Em relação ao trajeto, as *soundwalks* foram realizadas com um percurso previamente definido e com um caminho que se escolhia durante sua execução. Vemos, portanto, que essas *soundwalks* foram realizadas entre a deriva e o percurso pré-definido. Em ambas as propostas, tinha-se em mente a polissemia das fronteiras, onde buscavam-se tais fronteiras e transições sonoras nas ruas, seja em relação ao conteúdo, ritmo, ou tensionando as próprias fronteiras estabelecidas entre a pesquisadora, o entorno sonoro e as pessoas presentes.

Os *soundwalks* iniciais exerciam um papel de reconhecimento do espaço e de seu entorno sonoro, identificando diferenças sonoras entre um local e outro, reconhecendo a composição do entorno sonoro, seus elementos e temporalidades. Portanto, essas *soundwalks* foram feitas em diferentes momentos do dia, assim como as gravações de campo, visando reconhecer temporalidades.

Foram realizados também *soundwalks* que se colocavam à deriva (CHATTOPADHYAY, 2013, p. 141): tratava-se muito mais de deixar que os sons chegassem à escuta do que sair à procura de sons específicos, atípicos ou que compusessem um marco local. Dessa maneira, a *soundwalk* sem um caminho predeterminado permitia mais o movimento, tinha seu foco mais sobre o entorno sonoro e sua composição. Dessa maneira, o *soundwalk* à deriva permitia muito mais um caráter reflexivo do que o método *soundwalk* com caminho predeterminado: enquanto a *soundwalk* com o percurso definido auxiliava-nos a compreender as práticas sonoras, as temporalidades e elementos sonoros do entorno, de uma forma mais objetiva, a *soundwalk* à deriva se configurava mais como uma prática reflexiva, pois os processos de escolhas do caminho traziam um maior foco à relação da escuta de pesquisador e entorno sonoro. Tais práticas, assim, favoreciam um questionamento sobre “como escuto”, ao invés de “o que escuto”. O método *soundwalk à deriva*, assim, possibilitou questionamentos pertinentes sobre a questão das fronteiras sonoras, sua porosidade e dispersão, inclusive as de pesquisa. As reflexões sobre esse aspecto encontram-se nesse capítulo.

Os *soundwalks* produziram registros sonoros que, por sua vez, foram relevantes para se compreender tanto os espaços e suas dinâmicas e sonoridades, além de promoverem um caráter reflexivo da prática.

2.5. FONOGRAFIA COMO PROCESSO REFLEXIVO DE GRAVAÇÃO DE CAMPO, REPRODUÇÃO SONORA E ESCUTA.

Como abordamos brevemente no capítulo anterior, a fonografia é *escrever com o som*. Ao gravar um som, acabamos por mudar nossa relação com ele. Assim como tiramos uma foto evitando que determinado elemento apareça, ou através do enquadramento que nos mostra em uma posição em relação ao que é fotografado, a fonografia também aponta direcionamentos do que deve ser escutado, ainda que em menor medida devido às características de porosidade e multidirecionalidade dos sons, dependendo também das características de direcionalidade do microfone. Grosso modo, a fonografia reflete a posição daquele que registra em relação à fonte sonora.

A prática da fonografia em pesquisas é antiga, surgindo concomitantemente com as tecnologias que a possibilitavam. Como expusemos anteriormente, a própria gravação do fonograma alterava a prática sonora para melhor registrá-la e instituiu diferentes relações de negociação entre pesquisador e *performer*. Hoje, com o avanço tecnológico e com a miniaturização e portabilidade dos equipamentos, essa relação se complexiza. Há uma multiplicidade de formas de gravação de som e, conseqüentemente, de discursos. De discursos, pois entendemos o registro sonoro como uma forma de representação, um “texto sensório”¹⁴² (PINK, 2015) que não é neutro e que oferece-nos uma posição, uma perspectiva daquele que grava em relação ao que é registrado. Desse modo, a discussão entre autenticidade e fidelidade em relação ao original (STERNE, 2003) pode colaborar para a discussão do papel do pesquisador, como veremos a seguir. Da mesma forma que um texto ou um vídeo, a fonografia também inscreve implicações éticas por parte do pesquisador, de como colocar-se em campo, como por exemplo permitir a identificação das pessoas.

¹⁴² Tradução nossa do original em inglês *sensory texts*.

A fonografia, aqui relatada, inclui o registro sonoro, a reprodução e a escuta do material. A fonografia trata de ser um método que permite uma aproximação do urbano que colabora com diferentes leituras por levantar questões que muitas vezes não são previstas no estudo e no planejamento de espaços urbanos. Considerando a importância do aspecto sensorial dos espaços físicos, a fonografia convida a ir a campo, priorizando a gravação de campo como um processo de reflexão e como uma proposta de escuta. A fonografia tem um caráter performativo e de agência; mas também de revisitar essas gravações, (re)contextualizá-las, permitindo questionar também a posição do pesquisador. Em nosso caso, tendo os sons como aspecto central da pesquisa, a gravação de som tem uma relevância central onde textos e imagens são usados como suporte, assim como Gallagher e Prior (2013) justificam.

Desse modo, a fonografia compreende a execução da gravação de campo e a revisitação a essas gravações. A fonografia é um esforço de se aproximar da vida cotidiana, onde a gravação tem capacidade de focar e se aproximar de características limiares que não são usualmente perceptíveis (GALLAGHER; PRIOR, 2013)¹⁴³.

Sendo assim, a fonografia é realizada nessa pesquisa por colocar esforços em torno dessa aproximação com o cotidiano, compreendendo a gravação de campo como um processo de reflexão, e não com o intuito de formar um arquivo sonoro ou de registrar sons predeterminados. Dessa maneira, o microfone e o gravador influenciam na prática de campo, propondo e questionando posições do pesquisador. Podemos pensar no microfone e no gravador como uma área de fronteira, que ao mesmo tempo em que estabelece uma separação entre pesquisador e entorno sonoro providencia também uma zona de contato, convida o pesquisador a uma escuta atenta e reflexiva, especializada. A fonografia é também uma forma de prestar ouvidos constantemente à situação pesquisada, de também pagar um “preço da participação”, conforme comentamos no segundo capítulo, baseando-nos em Jonathan Sterne (2018).

Ao entender a fonografia em sua dimensão do *situar-se*, os registros sonoros oriundos da atividade são compreendidos como “textos sensórios” (PINK, 2015). Os registros sonoros, portanto, reúnem conteúdos evocativos dos encontros da pesquisa e que são representações

¹⁴³ No método da fonografia, bem como em outros procedimentos metodológicos com caráter mais A teoria não-representacional ou mais-que-representacional, desenvolvida na Geografia Humana principalmente no Reino Unido a partir dos anos 1990, inspira-nos em alguns aspectos do uso da fonografia, como na aproximação das práticas cotidianas e no interesse e produção de conhecimento no processo de pesquisa, e não em um “produto”, ou seja, em um fazer ao invés de direcionar seus esforços em uma representação final. Para maior profundidade, sugerimos trabalho de autores como Nigel Thrift (2007), John Dewsbury (2002).

de asserções e de conhecimento que podem ser analisados sistematicamente. A fonografia trata, portanto, de um registro de campo que consegue registrar ao texto e imagens, e por sua vez também registra o caráter de sucessão temporal dos acontecimentos cotidianos.

Fundamentando-nos em Gallagher (2015), em relação ao registro sonoro, e em Thibaud (2011b), em relação ao registro sonoro de ambiências, podemos prosseguir dizendo que o registro sonoro possui dois papéis fundamentais. O primeiro, em um âmbito representacional, de ser um registro qualitativo que se inscreve em um dado local em uma dada temporalidade, um *situar-se* com possibilidade de registro; e o segundo, em um âmbito performativo, de inscrever uma agência.

2.5.1. CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS DOS EQUIPAMENTOS

Em seu aspecto técnico, as gravações de campo foram realizadas com gravadores portáteis, os modelos e Marantz PMD661 e Zoom H4npro, tanto na República quanto em Saint Bruno. Todas as gravações foram feitas em estéreo, wav, 16 ou 24 bits, com 48KHz de amostragem.

Primeiramente as gravações foram feitas com o microfone interno dos gravadores, o que inevitavelmente compromete a qualidade do som registrado. Mais tarde, as gravações de campo foram realizadas com microfones binaurais Soundman OKMII. Os registros com binaurais permitiram três avanços: o primeiro em relação à qualidade do som, permitindo um registro com maior clareza de detalhes; a profundidade e espacialidade do som, permitindo que elementos sonoros mais distantes do microfone fossem registrados com maior clareza, bem como o registro permitia uma melhor localização; a possibilidade de realizar observação participante durante a gravação.

Contudo, durante os workshops *Frontier Zones* e CentroSP os participantes realizaram gravações de registros sonoros e entrevistas com os equipamentos que lhes foram disponibilizados ou com celulares. Dessa maneira, entrevistas e outros sons do repositório foram realizados com diversos equipamentos, pois assim permitia que todos os participantes pudessem gravar conteúdo, de maneira descentralizada. Para acesso ao repositório: <http://bit.ly/2y6Lxv2>. Usuário: view. Senha: view2017.

O uso desses equipamentos demonstram também escolhas. O uso de binaurais é próprio para realizar registros de forma discreta, contudo exige do pesquisador maior comprometimento

ético nos passos posteriores de pesquisa. Contudo, o uso de binaurais também possibilita que o pesquisador se insira nas atividades cotidianas, em uma observação participante. O uso de equipamentos não profissionais produzem registro de qualidade mais baixa, porém permite que um número maior de pessoas possa se inserir na atividade, aproveitando dos próprios recursos em mãos.

2.5.2. MONTAGEM SONORA

Entendemos como montagem sonora uma composição realizada através das gravações de campo, sem intuito de realizar uma composição tradicionalmente tida como musical, mas com a finalidade de realizar uma representação que reproduza aspectos contextuais e relacionados às localidades, podendo incentivar uma determinada discussão através dos sons.

Essas práticas se inspiram no que chamamos no capítulo anterior de *soundscape composition* ou *context-based composition*, nos termos anglófonos. Essa montagem é realizada a partir dos registros sonoros de campo, com alto valor situacional e contextual. Contudo, como desenvolveremos no quarto capítulo, durante a montagem sonora damos prioridade ao processo de realizá-la, e não ao produto. Isso quer dizer que revisitar, analisar e montar uma representação são os aspectos mais importantes da montagem sonora, e não a montagem em si.

Dessa maneira, entendemos tanto as gravações quanto as montagens como uma representação, uma forma de se refletir sobre a dramatização (BIJSTERVELD, 2008) das cidades, construídas por meios de comunicação como o cinema, o rádio e a televisão, estabelecendo marcos sonoros como identidade. A montagem sonora, portanto, torna-se também uma maneira de se refletir sobre um caráter qualitativo do entorno sonoro das cidades.

Durante o workshop *Frontier Zones*, propusemos aos participantes que, durante uma tarde e início da noite, realizassem registros de sons e, a seguir, realizassem uma montagem sonora curta, em um tempo dedicado durante o workshop para tal atividade. O workshop *Hospitalité*, em Grenoble, por sua vez, sugeriu aos participantes que fizessem uma peça sonora que abordasse o tema da hospitalidade, em um período além do workshop. Durante o CentroSP, por sua vez, deixamos à escolha dos participantes as possibilidades de realizar um vídeo documentário ou uma peça sonora durante um período além do workshop e, apesar de

incentivos e de resultados positivos da *soundwalk*, os quais comentaremos em breve, apenas a autora realizou uma peça sonora. De frente a esse panorama dos três workshops, fazemos a autocrítica de que, para que os aspectos sonoros tivessem sido abordados mais profundamente no workshop CentroSP, teria sido necessário ou dispor de mais tempo de duração de workshop, incluindo a montagem sonora durante o período de atividades conjuntas, ou propor apenas a montagem sonora. O engajamento em relação às atividades com sons foi prejudicado devido ao apelo do vídeo documentário, uma linguagem mais presente no cotidiano e que geralmente é realizada de maneira mais intuitiva.

2.5.3. INTERVENÇÃO SONORA

Em um primeiro momento, as intervenções sonoras ocupavam um espaço privilegiado em nossa pesquisa enquanto método, baseando-nos em pesquisas anteriores, como a pesquisa de mestrado e outros projetos do Nomads.usp. As intervenções sonoras são formas de, ao mesmo tempo, realizar uma aproximação entre universidade e sociedade, pois privilegiavam-se espaços extra-campus, além de também criar uma situação na qual os pesquisadores poderiam reunir um grupo diverso de indivíduos para realizar entrevistas sobre um determinado tema. Ainda que não tenhamos mantido as intervenções sonoras como um aspecto central da pesquisa, comentaremos nesta tese as vantagens e desvantagens sobre a realização de intervenções sonoras como um método de pesquisa, baseando-nos nas experiências de pesquisa passadas e a atual, realizada durante a pesquisa de doutorado.

A intervenção sonora está presente nesta pesquisa em dois aspectos: um primeiro condiz ao levantamento de intervenções sonoras e práticas artísticas que sejam contextualizadas politicamente para investigar formas de aproximação e representação do urbano, contribuindo para a intersecção entre práticas artísticas e procedimentos metodológicos de estudo de campo; e um segundo, que se refere à realização de uma intervenção sonora a partir de um conjunto de procedimentos metodológicos, configurando-se como uma forma de propor situações e discussões em um espaço público para entrevistar as pessoas ali presentes.

Ao realizar esse primeiro aspecto, escolhemos algumas práticas artísticas e intervenções para a reflexão, tratadas no capítulo 3 desta tese. Realizamos esse levantamento através de *websites* especializados, principalmente de artistas e de festivais de artes, bem como catálogos artísticos e análises de obras realizadas em livros. A parte online desse levantamento

encontra-se disponível em br.pinterest.com/lsr_research/. O levantamento privilegiou, além das intervenções sonoras contemporâneas, práticas artísticas consideradas relevantes, tidas como questionadoras e fundadoras da arte sonora para conformar uma base de discussão. Conforme discutimos durante a introdução, esse levantamento e estudo sobre as práticas artísticas sonoras serviu como uma ferramenta analítica na tese, formando um histórico e fornecendo bases para uma discussão sobre formas de se atuar junto ao entorno sonoro. Complementarmente, o levantamento serviu para aplicação e análise da intervenção sonora. Dessa maneira, o estudo sobre intervenções sonoras e demais práticas artísticas colaborou positivamente com o objetivo de realizar intersecções entre procedimentos metodológicos de campo e práticas artísticas.

As intervenções sonoras inserem-se na pesquisa em um segundo aspecto: de realizar uma intervenção sonora enquanto procedimento metodológico na pesquisa de campo. Entendemos que as intervenções sonoras configuram uma mudança de uma situação, elas inserem-se em um movimento cotidiano, inserindo-se em seus fluxos já estabelecidos. Dessa forma, as intervenções sonoras tornam-se um procedimento metodológico quando complementadas por métodos clássicos tais como observação, entrevistas, registro de vídeo e de foto, por exemplo. As intervenções propõem uma mudança em uma dada situação, o que pode suscitar estranheza e reflexões, positivas e negativas, naqueles que compartilham o seu espaço.

Nesta pesquisa, realizamos a intervenção sonora durante o workshop CentroSP em dois dias, 14 e 15 de dezembro de 2017, no vão da Praça das Artes, em São Paulo, em parceria com a Bienal de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo e com a Fundação Theatro Municipal de São Paulo. A intervenção sonora foi realizada concomitantemente a uma mostra de vídeos, todos realizados pelos participantes do CentroSP. O processo de elaboração da intervenção também é contemplado no item “4.3.5. Workshops e repositório coletivo de imagens e sons”.

A intervenção sonora e a mostra de vídeo foram complementadas por entrevistas realizadas pelos pesquisadores Nomads.usp aos presentes, registros fotográficos e audiovisuais, e observação das dinâmicas, como por exemplo o deslocamento e comportamento das pessoas ali presentes.

Foram feitas as seguintes perguntas aos presentes entrevistados:

- a) Você está ouvindo esse som, tem algo novo nesse espaço?
- b) O que você acha disso que você está ouvindo?

- c) Você tem curiosidade de saber mais sobre as pessoas em situação de rua?
- d) Essa instalação te fez refletir de outra forma sobre as pessoas em situação de rua? O conteúdo que você viu/ouviu te fez refletir?

Essas perguntas foram realizadas em tom coloquial para que houvesse maior aproximação entre o pesquisador e o entrevistado. Focamos nossa análise especificamente na intervenção sonora na presente tese, e não na mostra de vídeo. Junto às entrevistas, fizemos também observação direta, fotografias e registros de vídeo das reações das pessoas no local e anotações.

Fig. 4.24. Foto da exibição de vídeos no vão da Praça das Artes, em São Paulo. Fonte: Sandra Soster, dezembro de 2017.

A intervenção sonora contribuiu para uma alteração da ambiência da Praça das Artes, expressada por alguns entrevistados. Contudo, conforme comentaremos posteriormente em nossa análise neste capítulo, alguns entrevistados não ouviram a diferença de sons dada pela intervenção sonora. Ainda assim, a intervenção sonora foi uma prática rica para reflexões sobre os diálogos entre som e espaço, bem como fornecendo material crítico para análise sobre ação política, esfera pública e espaço público, discutidos no primeiro capítulo.

A intervenção sonora consistiu na reprodução da montagem sonora realizada pela autora com base nos registros sonoros de campo. Assim, a intervenção sonora do projeto CentroSP faz

parte de um ciclo que consiste no processo de reflexão contínua dada pelos registros sonoros de campo, sua escuta e montagem sonora e a intervenção sonora, que realimenta as reflexões desse processo.

Ainda que sejam possíveis outras formas de intervenção, que utilizam processos mais rebuscados de composição, ou que permitem diferentes formas de interação com os ouvintes presentes, a montagem sonora e a reprodução foram escolhidas pelo fato de a pesquisa priorizar o processo de reflexão e não o produto, no caso a intervenção sonora em si. Através dessa escolha de intervenção sonora propusemos a escuta de sons selecionados do bairro, combinados entre si na montagem, procurando representar tanto sons dificilmente encontrados como sons frequentes, alguns que também são tidos como identidades sonoras do bairro devido à dramatização, junto às vozes obtidas através de entrevistas das pessoas em situação de rua.

2.5.4. WORKSHOPS E REPOSITÓRIO COLETIVO DE IMAGENS E SONS

Os workshops são parte da pesquisa de doutorado sendo momentos coletivos de proposição de atividades, reflexão, análise e representação dos espaços urbanos através do som. Os workshops *Frontier Zones* e CentroSP foram coordenados pela autora em conjunto com pesquisadores do Nomads.usp, e a autora foi participante do workshop *Hospitalité des ambiances sonores et des pratiques acoustiques*.

Workshops	Tempo total de realização (workshop à finalização)	Nº participantes
Frontier Zones 2017	10 a 21 de julho de 2017	21
CentroSP	13 e 14 de novembro de 2017; 14 e 15 de dezembro de 2017 (exibição e intervenção).	10
Hospitalité des ambiances sonores	5 a 16 de novembro de 2018; 28 de janeiro (rádio ao vivo)	Aprox. 15

Tabela 4.3.: Quadro com as datas de vigência das atividades e número de participantes. Aqui consideramos o início do workshop à apresentação final dos produtos realizados durante os workshops. O Workshop *Hospitalité des Ambiances Sonores* mostra o número de participantes aproximado pois nem todos participantes realizaram ou participaram das sessões finais. Fonte: autora.

Distrito da República, São Paulo	De agosto de 2015 a dezembro de 2017, agosto de 2019.
Saint Bruno, Grenoble	De julho a dezembro de 2018

Tabela 4.4. Quadro com o período de estudo de campo desempenhado pela autora. Fonte: autora.

Podemos ver através das tabelas 4.3. e 4.4. que os workshops foram diferentes em termos de duração. Tais projetos, junto à pesquisa de campo desempenhada pela autora, proporcionam ricos momentos para se explorar essas vizinhanças com outros participantes, de diferentes formas.

Assim como comentamos anteriormente, o estudo de campo no distrito da República, na cidade de São Paulo, deu-se de maneira mais aprofundada e extensa, tanto pela proximidade física do Programa de Pós-Graduação de Arquitetura e Urbanismo, no campus da USP em São Carlos, quanto pela duração do estudo. Isso somado ao fato da complexidade sonora e das ambiências da área escolhida, incentivou a nos debruçar mais sobre a localidade. Saint Bruno, em Grenoble, por outro lado, não deixa de ser uma vizinhança complexa em suas características distintas. Em respeito à essa complexidade que delimitamos uma extensão menor de área para podermos cobrir durante os três meses dedicados à pesquisa de campo.

A caracterização do espaço físico trata do reconhecimento dos estabelecimentos residenciais e comerciais das localidades, desenho urbano, bem como a rede de transportes públicos e suas conexões. Tal caracterização do espaço físico é importante para reconhecer como se deram os processos históricos dessas localidades que são expressos em seu espaço físico, como se dão as relações de consumo e produção, bem como as relações cotidianas.

Os três workshops, bem como as demais atividades coletivas descritas no apêndice A, incentivaram a pesquisa de campo, proporcionaram momentos de discussão com outros participantes e especialistas, e propuseram experimentações, aplicação e teste de procedimentos metodológicos. Dessa forma, os workshops foram momentos de imersão coletiva para abordar os bairros, suas especificidades e o entorno sonoro.

Os workshops *Frontier Zones* e CentroSP, coordenados pelo Nomads.usp, a autora inclusa, propuseram o audiovisual, em especial o vídeo documentário, como forma de aproximação e representação de dinâmicas urbanas do distrito da República, utilizando e abordando também o entorno sonoro do bairro. Podemos determinar três momentos em ambos os workshops, de

forma resumida: um primeiro, agrupa atividades teóricas e de estudo sobre a área, contando com a captação de vídeo, registros sonoros, entrevistas; um segundo, realizou edição de peças sonoras e de vídeo; e um último, referente à exibição das realizações dos participantes e discussão.

Ambos projetos contribuíram para compor um repositório de vídeos e registros sonoros de acesso a todos os participantes, cujo resultado forma um vasto mosaico, com registros tomados sob variadas perspectivas, que podem ser reorganizados, compondo material para diversas representações sobre o bairro. Ou seja, o acesso ao repositório com toda a seleção coletiva de áudios e vídeos compunha uma matéria prima que podia ser explorada, recombinação e editada pelos participantes. Isso se trata de um diferencial em relação ao processo padrão de produção audiovisual. Os participantes dos workshops *Frontier Zones* e CentroSP eram, em geral, estudantes vindos de contextos e disciplinas acadêmicas diversas, o que acreditamos ter sido uma condição que colaborou muito com as discussões e com a produção do material.

Apesar do repositório coletivo ter sido um fator contributivo para a diversidade de produções, especialmente do *Frontier Zones* 2017, contudo, isso gerou muitas questões éticas a serem discutidas, principalmente pelo fato de muitas pessoas em situação de vulnerabilidade terem sido entrevistadas. Devido à intimidade de alguns relatos, incluindo alguns que poderiam trazer prejuízos ao entrevistado, decidimos não compartilhar alguns áudios e imagens, bem como aconselhar a restrição de seu uso, ainda que portássemos a autorização de uso de imagem e de som.

O workshop CentroSP possui a particularidade de ter tido um bom engajamento dos participantes no primeiro momento de pesquisa de campo, com atividades presenciais. Porém, esse engajamento foi perdido nas fases posteriores do workshop (edição e apresentação pública, junto à intervenção). Por conseguinte, os participantes realizaram apenas vídeos e utilizaram somente o material produzido por eles próprios, ainda que os demais materiais estivessem disponíveis a eles. Comentaremos sobre essa questão do engajamento dos participantes na nossa análise.

O workshop em Grenoble, *Hospitalité des ambiances sonores et des pratiques acoustiques*, dedicou-se exclusivamente à exploração do significado de hospitalidade e das ambiências sonoras, oferecendo oficinas de criação sonora com a artista Aurélie Lierman, seminários de discussão com professores e com o coletivo Rádio Papesse, sessões de peças sonoras, e

visitas a campo. Durante o workshop, nós questionamos a ambiguidade do conceito de hospitalidade, pois a hospitalidade pode ser compreendida como um acolhimento condicional, onde o anfitrião impõe suas regras. Assim, através de protocolos diferentes, focamos nossa investigação na questão delicada da imigração, questionando-nos como ouvimos esse complexo e multifacetado “Sul”, como práticas de escuta podem reverberar um panorama político e cultural e, ao mesmo tempo, como ouvimos essa pluralidade de vozes, práticas sonoras e visões de mundo nessa realidade.

3. A FONOGRAFIA COMO DOCUMENTÁRIO: COMPONDO SONS, ELABORANDO ASSERÇÕES DE MUNDO

A noção de fidelidade e de autenticidade, de um registro fiel ao mundo real, está presente em um imaginário quando se pensa em uma gravação de campo. Entretanto, a prática fonográfica é muito mais uma representação e asserção de mundo do que um registro, da mesma forma que um filme documentário.

O microfone, cada modelo e marca com suas características próprias, é um instrumento de composição na qual é exprimida uma asserção de mundo. As gravações de campo são resultado de um processo de escolhas, protocolos, e usos de tecnologias. Por mais que tente se aproximar de uma dita realidade, a gravação de campo é também uma acepção de mundo, onde o próprio original é influenciado pela sua finalidade e contexto de reprodutibilidade (STERNE, 2003). Não apenas em relação à presença do artista ou pesquisador em campo, mas sobre o que é gravado, as configurações de direcionalidade e curva de resposta do microfone, o gravador escolhido, uso de refletores parabólicos, pré-amplificadores. Assim, o registro sonoro e sua pós-produção acabam sendo uma prática de *fonografia*, que significa *escrever com som*, ou seja, é descrever e representar algo em sons. Preferimos esse termo para aproximar o método de texto sensório (PINK, 2015), como uma maneira reflexiva de formular discursos e representações. Esses textos, por sua vez, seja com fins artísticos ou de pesquisa, são asserções de mundo, e não são neutras.

As práticas de fonografia são entendidas aqui como a captação de som em campo e posterior pós-produção para um formato final. Os procedimentos de pós-produção podem ser elencados como edição, mixagem, masterização. Após realizar o registro sonoro em campo, o pesquisador escuta novamente seus registros, em um momento de releitura fora de campo, que complementa as reflexões feitas em campo. Os procedimentos de pós-produção, por outro lado, trata-se de um exercício de escutar, refletir e formar discursos e representações através dos sons. Assim, a partir disso, realiza-se um texto sensório (PINK, 2015), que pode também ampliar a abrangência do produto acadêmico, propondo discussões e reflexões diversas. O método da fonografia apresenta potencialidades enquanto método qualitativo de pesquisa e como uma proposição de práticas contextualizadas, propondo formas estendidas de observação, pesquisa histórica, adicionando profundidade sensorial às pesquisas (MAKAGON; NEUMAN, 2009).

Daniel Makagon e Mark Neuman (2009), propõem o termo áudio documentário (tradução nossa de *audio documentary*), tratando-o como uma “forma representacional que materializa uma aproximação dialógica na construção de um assunto. É um método que pode destacar as dimensões construídas e reflexivas da pesquisa etnográfica¹⁴⁴” e que pode instigar interesses e sensibilidades diferentes sobre a etnografia de um público amplo (Ibid., p.xvii, tradução nossa). Ainda que o termo *áudio* do termo dos autores inspire um conceito de natureza tecnológica, pois áudio refere-se às formas que o som pode ser mediado e ‘arquivado’ (como em arquivos digitais ou formatos como disco de vinil ou fitas magnéticas), os autores contribuem ao associar esse método com o documentário. Para os autores, usar gravações de áudio, as quais preferimos chamar de registros sonoros, como forma de pesquisa de campo e como forma de apresentação dessas pesquisas qualitativas responde ao esforço contemporâneo de se representar culturas, grupos, modos de vida, procurando preencher eventuais lacunas de outros suportes.

Compreendendo o documentário como uma asserção do mundo histórico, uma representação de uma determinada visão de mundo (NICHOLS, 2005), o formato final da fonografia comportam-se como documentários sonoros.

¹⁴⁴ Do original em inglês: “Audio documentary is a representational form that materializes a dialogic approach to the construction of an account. It is a method that can underscore the constructed and reflexive dimensions of ethnographic research.”

O termo documentário é adotado principalmente pelo audiovisual e nos auxilia a refletir sobre o papel da fonografia. O filme documentário não segue precisamente características estilísticas que lhe são próprias, pois ele lida com um horizonte de liberdade criativa (RAMOS, 2008; NICHOLS, 2005), sempre tensionando esses limites. “O documentário estabelece asserções ou proposições sobre o mundo histórico. [...] As proposições, as asserções do documentário são enunciadas através de estilos diversos, variando historicamente”, e que há presença de procedimentos que singularizam o documentário frente à ficção, como nos diz Fernão Ramos (2008, p. 22-3).

O próprio processo do documentário, por se configurar como “asserções ou proposições sobre o mundo histórico”, como argumentado Fernão Ramos (2008), configura diversos tipos de pesquisa para aproximação a uma dada realidade, ou seja, para realizar um documentário é também necessária uma contextualização, feita através da presença do pesquisador em campo, revisão bibliográfica, entrevista com diversas pessoas que se relacionam com o assunto. Resguardadas as devidas diferenças, o processo de se realizar um documentário é um processo de pesquisa. Então, como seria tratar o processo do documentário como um processo de pesquisa?

O uso de registros sonoros, sua edição e pós-produção caracteriza, em primeiro lugar, uma forma de aproximação a uma realidade ou tema. Em pesquisa, não vamos a campo com uma intenção formada e focada, como muitas vezes acontece no filme documentário no processo convencional. Ao contrário, utilizamos esses processos de documentário para formar a nossa própria asserção, reunindo dados qualitativos para sua investigação e constituindo, assim, um processo relacional e reflexivo entre teoria e prática. Ao ser realizada complementarmente a procedimentos metodológicos clássicos, como a revisão bibliográfica, a fonografia auxiliaria em um momento de aproximação, de estar *in situ* para registrar os sons, de situar-se em uma ambiência, para então reunir registros sonoros para a sua análise. Após essa reunião de registros, o pesquisador os ouve novamente com base no aspecto de pesquisa que está sendo abordado, para então trabalhar com esses registros novamente de maneira reflexiva, para realizar uma montagem ou composição.

A gravação de som em campo permite a aproximação a uma situação, proporciona um tipo de escuta mais atenta e especializada. Especializada, pois, assim como as técnicas auditivas (STERNE, 2003), é uma forma de focar, de debruçar-se sobre um entorno sonoro ou som específico. Indo além da cadeia de produção audiovisual, o uso do documentário propõe uma

maneira reflexiva de trabalho, desde o registro em campo até a sua pós-produção, e também mais criativa e capaz de engajar audiências de maneira sensível.

Por mais que se procure omitir o processo de gravação e optar por poucos processos de pós-produção (como por exemplo *Buildings*, de Francisco López, comentado no terceiro capítulo; ou ainda *Sound of dangerous places*, de Peter Cusack), a gravação e a escuta da gravação são avaliadas por um conjunto de convenções, como explica Rick Altman (1992). Isso, ao contrário de impor à gravação e ao seu processo um caráter de detrimento, é, na realidade, uma potencialidade a ser trabalhada. Tratando o som como um evento (ALTMAN, 1992), ou, como preferimos, inserido em um espaço-tempo e contexto específico, sua representação torna-se algo difícil, conforme comentamos no primeiro capítulo. Através do som, particularmente, essa dificuldade aumenta, principalmente sem usar a linguagem.

Prosseguindo com essa reflexão, o método da fonografia colabora para o desenvolvimento de práticas contextualizadas e sensíveis por parte do pesquisador, envolvidas por dimensões sociais, culturais e sensoriais. Em relação ao formato final, a fonografia pode colaborar tanto para representar histórias, narrativas, como para propor formas de escutas e reflexões sobre o entorno sonoro do ouvinte, engajando-o com o entorno sonoro e com a temática proposta pela prática.

Tendo isso em vista, compreendemos que a gravação, desde seu início, já é resultado de um processo de escolhas. Mesmo nas primeiras práticas de gravação musical, dedicadas ao campo da etnomusicologia e realizadas por fonógrafos, a própria prática musical a ser registrada era adaptada para seu registro.

Essa aproximação é mediada por tecnologias e, por sua vez, transformam a própria relação entre o pesquisador ou artista com o som a ser registrado. Dessa forma, pensamos que tais práticas de gravação de campo são práticas reflexivas que proporcionam uma diferente forma de envolvimento da escuta, oferecendo oportunidade para uma escuta mais centrada e mais atenta, como uma especialização da escuta.

A fonografia, assim, torna-se um processo de questionamento constante, sobre a própria postura, como e quais sons gravar, a posição do artista e do pesquisador no campo, a forma de apresentação ao ouvinte e em como representar, realizar uma asserção sobre o que está sendo gravado, envolvendo também preceitos éticos. Com isso em vista, pensamos que as gravações de campo são práticas reflexivas, que envolvem a presença do pesquisador em campo e conseqüentemente seu contato com o campo, bem como as suas escolhas e

decisões no processo de gravação. As práticas reflexivas permeiam todo esse processo, em como expressar contextos, traduzir vivências, produzir acepções através do som.

Como descrito anteriormente, a fonografia consistiu em atividades de registro, escuta e montagem sonora, de ambas localidades abordadas pela pesquisa, República e Saint Bruno. Procuramos, através dela, reconhecer temporalidades, ritmos e usos dos espaços públicos, buscando tecer relações com os seus espaços físicos. Após esse primeiro momento, os registros foram ouvidos para realizar a montagem sonora.

As montagens sonoras tiveram propostas diferentes. A primeira, da República, foi realizada primeiramente e com a finalidade também de constituir uma intervenção sonora, sobre a qual discutiremos mais tarde neste capítulo. Isto, somado ao fato de termos realizado gravações de entrevistas com pessoas em situação de rua e ativistas pela luta por moradia, a montagem sonora buscou aproximar-se do entorno sonoro dessas pessoas, procurando representações e interpretações sobre o que elas ouvem em seu dia a dia. A montagem sonora¹⁴⁵, assim, aborda tanto a questão do imperativo sonoro que é dado pelo sistema de transporte, tanto dos ricos e empresas, através dos helicópteros, que se apresentam de forma ubíqua sobre o bairro, quanto dos transportes rodoviários e metroviários, da população que vai ao centro através dos ônibus e outros veículos. A cavalaria da polícia aparece como um som estranho. A seguir, os burburinhos, as vozes dos amplificadores, os passos, os gritos na rua do comércio, procuram representar os marcos sonoros do Centro de São Paulo. A população em constante movimento, que conversa com vários sotaques, formando um fundo. As camadas históricas do bairro, que se mostram através do som, como os sons do sino que atravessam o Parque do Anhangabaú, que hoje cobre o rio, em um local em constante obras e construções. Há, assim, uma saturação sonora em intensidade, que não respeita as fronteiras e barreiras físicas, ainda mais de quem faz da rua a sua morada. Ao apresentar sonoramente esses diversos territórios do distrito da República, escolhemos inserir as vozes das pessoas entrevistadas, ressaltando suas vozes frente a esse panorama sonoro. Desse modo, propomos também inserir as vozes com os discursos das pessoas em situação de rua. Posteriormente, através da intervenção, a montagem sonora propõe uma *audibilidade* daqueles que são silenciados cotidianamente.

¹⁴⁵ Disponível em <https://soundcloud.com/luciana-roca-846399593/republica-montagem-sonora> ou através da URL curta <https://bit.ly/2ZnRxxo>.

A montagem sonora do bairro Saint Bruno¹⁴⁶, em Grenoble, por outro lado, propôs como tema o conceito de hospitalidade através do workshop já mencionado, procurou reforçar a questão de como escutamos o outro nesses espaços urbanos. O processo da montagem sonora também foi reflexivo, porém surgiram muitos questionamentos sobre como abordar a questão da hospitalidade e da população imigrante através do som, sobre como representar essas duas questões e elaborar um discurso sobre elas, evitando a exotização (SAID,

Dessa maneira, a montagem sonora procurou explorar um espaço de passagem no qual várias pessoas são ouvidas em suas diferentes línguas, sotaques e que, apesar de aparecerem de forma anônima, são elas que conformam o dinamismo do espaço. Para discutir o conceito de hospitalidade, assim, a montagem propõe uma caminhada no mercado de Saint Bruno, propondo que há uma separação tênue entre a banalidade do cotidiano e a especificidade de um evento. Essa fronteira, primeiramente tida como separação, transforma-se a partir da intenção da escuta. Desse modo, a montagem sonora de Saint Bruno procura ser uma aproximação sensível dessa área, apresentando um fluxo de pessoas no mercado: se reconhecemos sua linguagem, escutamos e entendemos apenas um fragmento de sua história. Dessa maneira, a montagem sonora procura propor a escuta desses fragmentos sempre em passagem. O ouvinte da montagem, bem como a pesquisadora ao momento do registro, encontram-se inseridos nesse fluxo cotidiano.

4. OS WORKSHOPS: ENGAJAMENTOS E AFASTAMENTOS

Conforme já esclarecido, os workshops *Frontier Zones* e CentroSP foram coordenados pela autora e pelo Nomads.usp, e derivam de processos de pesquisa conjunta entre os pesquisadores do núcleo. Mesmo que a autora não tenha coordenado o workshop *Hospitalité des ambiances sonores et de pratiques acoustiques*, este caracterizou um momento de discussão conjunta sobre o assunto de hospitalidade, imigração, fronteiras e a relação dos sons quanto a isso. Em relação aos feitos dos workshops, das várias atividades em conjunto com parceiros e outros coordenadores, bem como da apresentação e da intervenção do CentroSP, é possível observar a dificuldade que haveria em realizar tais atividades apenas

¹⁴⁶ Disponível em <https://soundcloud.com/luciana-roca-846399593/fragments-of-st-bruno> ou através da URL curta <https://bit.ly/2Zt0cP4>.

com um pesquisador, em uma pesquisa individual, bem como atrair o interesse de pessoas externas aos grupos para participar.

Reforçamos, novamente, assim como em outros projetos e pesquisas anteriores, a importância de estar em grupos de pesquisa para realizar atividades como estas, envolvendo comunidades e espaços extra campus. Ao reunir esforços de vários pesquisadores, essas atividades crescem em escopo de atuação, mas também em abrangência. Desse modo, um dos pontos sensíveis dos workshops, especialmente aqueles coordenados pelo Nomads.usp, foi conseguir reunir pesquisas tão diversas na formulação e desenvolvimento de seus métodos e atividades. Nesse contexto, encontramos no audiovisual, em especial no documentário, uma abordagem que pudesse reunir tais pesquisas devido à sua capacidade de propor leituras urbanas de diferentes aspectos através de processos participativos.

Ainda que tenhamos verificado que o audiovisual 'uma abordagem altamente frutífera para as mais diversas discussões, colaborando também com a questão sonora na leitura e representação de espaços urbanos, sugerimos que ele tenha ofuscado a produção de peças sonoras no workshop CentroSP, pois todos os participantes preferiram produzir vídeos documentários.

O workshop *Frontier Zones* demonstrou muito mais engajamento do que o CentroSP, pois os participantes eram vindos de diferentes regiões do país e estavam dedicados exclusivamente ao workshop. Além disso, o *Frontier Zones* concentrou em sua programação a edição e finalização dos vídeos, o que contribuiu para a realização deles. Em relação ao CentroSP, verificamos um aumento de interesse dos participantes sobre o entorno sonoro e em se pensar as questões sonoras da localidade. Em discussão coletiva registrada, os participantes relataram que perceberam a existência de locais e atividades a partir da escuta de sons que não percebiam antes, como por exemplo a creche no meio da Praça da República. Adicionalmente, relataram também diálogos que se referiam a pequenas ações cotidianas, bem como interesse na transição sonora de uma curta distância à outra, fenômenos físicos que refletiam características do espaço físico e morfologia urbana, bem como a constituição do entorno sonoro mudava sensivelmente em relação aos elementos sonoros e sua organização.

Ao analisar ambos os workshops, concluímos que a possibilidade de trabalhar com vídeos inibiu a produção de peças sonoras por dois motivos. O primeiro que elencamos é que a realização de vídeos tem se tornado cada vez mais intuitiva, por causa tanto da formação

audiovisual ser muito mais consistente e frequente, inclusive em relação ao seu acesso às ferramentas de edição. Também dedicamos esse resultado ao fato de não termos tido tempo suficiente, em nossa programação do CentroSP, para expor referências audiovisuais e sonoras aos participantes. Ainda que as ferramentas de registro sonoro e de edição de áudio sejam populares, a formação audiovisual de amplo público é mais consistente também devido aos produtos culturais que consumimos. Dessa maneira, podemos julgar que é mais intuitiva a realização de vídeos do que de peças sonoras, não considerando seu aspecto tradicionalmente tido como musical, ainda que *podcasts* tenham ampliado o consumo de produtos culturais sonoros.

Em relação ao workshop *Hospitalité des ambiances sonores et des pratiques acoustiques*, em Grenoble, a programação dividiu-se, principalmente, em momentos conjuntos de criação artística, escuta de peças sonoras, práticas de campo e de edição de som, finalizando com uma transmissão de rádio online¹⁴⁷.

¹⁴⁷ Disponível no site Rádio Papesse: <http://radiopapesse.org/en/news/latest-news/suden-radio-live-cresson>.

Fig. 4.25.: Pessoas em frente ao Theatro Municipal, em frame de vídeo realizado no workshop CentroSP. Fonte: Lucas Goulart.

Fig. 4.26.: Pessoas em reflexo de vidro em vídeo realizado no workshop CentroSP. Fonte: Maju Martins.

5. VOZES DENTRE A MULTIDÃO DE SONS: A INTERVENÇÃO SONORA E A TRANSFORMAÇÃO DE AMBIÊNCIAS

A intervenção sonora no âmbito do workshop CentroSP ocorreu durante dois dias consecutivos, 14 e 15 de dezembro de 2017, em horário comercial, no vão da Praça das Artes, de maneira intervalada com a projeção dos vídeos documentários. O vão da Praça das Artes é utilizado como um local de permanência, de descanso e de encontro pelos frequentadores do centro. Sua posição estratégica, na Avenida São João entre o Vale do Anhangabaú e o Largo do Paissandu, é um dos poucos locais com bancos. A montagem sonora de 16 minutos, realizada a partir dos registros sonoros da autora, foi reproduzida em dois canais e, durante e após a reprodução, os pesquisadores do Nomads.usp faziam entrevistas com as pessoas presentes. Esse momento da pesquisa se inscreveu como atividade da 11ª. Bienal de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo, e contou com o apoio dos funcionários da Fundação Theatro Municipal.

Fig. 4.27: Avenida São João vista do vão da Praça das Artes. Fonte: Sandra Soster.

Diferentemente de seu sentido adotado pelo campo disciplinar da Arquitetura e Urbanismo, o termo intervenção aqui não se refere a uma reconfiguração do espaço físico com processos de projeto arquitetônico e de urbanismo. A intervenção não se instala, é menos confortável que uma integração. Ao intervir, a intervenção não exclui o contexto em que é colocada, pois

é também formada por ele. Assim, intervenções urbanas se inscrevem em um campo mais amplo, formado pelo contexto da cidade. Como o próprio termo sugere, trata-se de uma alteração, que tem dimensão contextual e que transforma intencionalmente dada situação. Tal dimensão contextual significa que ela se insere em um todo mais amplo, considerando fluxos e dinâmicas preexistentes.

Ao invés de situar-se a si mesmas em um patamar mais elevado em relação à vida cotidiana, as intervenções retomam sua importância para sua concepção e atuação, também estimulando a reflexão sobre mundos possíveis e provendo visibilidade a diferentes causas e perspectivas que formam o contexto. As intervenções, portanto, propõem reconfigurações de ambiências, agindo sobre atributos diversos do espaço, inclusive sua dimensão sensorial.

Em nossa intervenção sonora, agimos sobre o som do local através da reprodução. Ao amplificar os sons e colocá-los em evidência, procuramos modificar momentaneamente a ambiência do vão da Praça das Artes. A montagem sonora¹⁴⁸ propôs a escuta dos sons do distrito da República, organizados de acordo com temáticas, juntamente com o discurso das pessoas em situação de rua entrevistadas pelos participantes. O processo de montagem sonora nos permitiu, assim, explorar as seguintes categorias: a composição do entorno sonoro e suas camadas históricas presentes, procurando articulá-las sem um discurso semântico; o discurso e a voz das pessoas em situação de rua como uma forma de ação política.

Na montagem sonora, como um ponto de partida, fizemos uma exploração sobre o que essas camadas sociais vulneráveis da população escutam. Ainda que, mais tarde, esse tipo de questionamento da pesquisa tenha amadurecido, esse momento foi relevante por propor discursos através de sons, indo além da semântica. Por outro lado, vemos no discurso das vozes uma possibilidade de ressaltar as diferentes visões sobre o bairro e colocar em evidência as vivências dessas pessoas frente a um entorno sonoro o qual estão submetidas em grande parte do tempo. Ao explorar os sons constantes da localidade, preferimos elencar os sons de ventilação, de movimento, formando um *humming* de prédios em um sopro no qual prevalecem as frequências médio-graves, em conjunto com a constante presença de vozes e passos. Procurou-se, assim, utilizar esses sons na intervenção como os sons coletivos e constantes em espaços abertos urbanos, que não são silenciados, em contraposição ao que poderíamos considerar como sons domésticos ou pertencentes a uma forma de escuta

¹⁴⁸ A montagem sonora está disponível para escuta no link <https://soundcloud.com/luciana-roca-846399593/>.

privada, mais aproximada. O contraste entre os discursos das vozes e o fundo se apresenta também pela proximidade da *escuta* proporcionada pela gravação do microfone, que permite aproximar-se dessas pessoas para ouvi-las em meio à multidão sonora de fundo.

Dessa forma, procuramos representar o entorno sonoro do distrito da República de duas formas: na composição de seus elementos e na apresentação de uma camada histórica. O som dos cascos dos cavalos no asfalto, da Polícia Militar que ronda a região do Centro com seus cavalos, contrasta em intensidade e em sonoridade com os ônibus e demais veículos, metrô, helicópteros.

Ao amplificar esses sons no vão da Praça das Artes, estamos também questionando a presença dos *imperativos funcionalistas* (LACEY, 2016a) que, durante a intervenção, passaram despercebidos para a maioria das pessoas presentes, por diversos motivos que iremos discutir. Entendemos esses sons, quando em grande intensidade, como uma escarificação auditiva, nos termos de Sterne (2018).

Tais sons refletem não somente os movimentos cotidianos, como também a morfologia do espaço físico do bairro, legislações e seus devidos jogos de poder. Dessa maneira, não devemos tratá-los como algo a ser eliminado, e sim entender o porquê de sua existência e o que isso implica. Poderíamos pensar em duas leituras: uma, inspirada pela entrevista que Sterne (2018) nos concedeu, de que tais sons são um preço para se participar dessa vida urbana, trivializando o dano à escuta e considerando esse dano enquanto condicionante para participar da vida urbana; outra, oferecida por Lacey (2016a), de que tais sons são imperativos funcionalistas (*functionalist imperatives*) e que limitam as possibilidades de entornos afetivos nas cidades, favorecendo a repetição. Jordan Lacey (Ibid.) argumenta que rupturas, diversificações do potencial afetivo como o que chamamos de intervenções sonoras, devem estar ambas presentes nas cidades.

Ainda que estas reflexões sejam bem diferentes entre si, a partir delas temos dois pontos relevantes para iniciar uma leitura sobre o entorno sonoro do distrito da República, que se deu a partir da fonografia e da intervenção. Ao interpretar tais repetições sonoras como funcionalistas, que se apresentam repetidamente e provocam uma fixidez temporal e espacial, constituindo uma exigência para se viver nesses bairros, encontramos chaves de leitura que nos permitem refletir sobre a presença e as condições de um grupo de pessoas que está sujeito a ouvir constantemente esse entorno sonoro. Considera-se que esses sons são entendidos como inevitáveis pelas legislações que agem diretamente na cidade e suas

atividades, como aquelas que exemplificamos no primeiro capítulo, principalmente aquelas atreladas ao Plano Diretor, condições de transporte e a disposição do espaço físico. Tais sons, repetidos dentro de uma temporalidade e localidade específicas, apontam como “as infraestruturas urbanas fixam artefatos de produção de sons, os quais certificam determinada fixidez espacial e temporal¹⁴⁹” (LACEY, 2016a, p. 12, tradução nossa). Comentaremos sobre essa questão no item sobre Morfologia Urbana do presente capítulo. Obviamente, essa questão não deve ser reduzida à caracterização de sons “bons e ruins” ou “sons com valor comunicacional e ruídos”. Conforme discutimos anteriormente, esses sons fazem parte e afetam a vivência de muitas pessoas, além de serem também reflexo do resultado de condições físicas do espaço e aspectos sociais.

Decidimos incluir na montagem sonora as vozes com os relatos das pessoas em situação de rua, através da seleção de trechos das entrevistas. Dessa forma, as vozes e relatos das vivências encontram-se em primeiro plano, à frente dos sons do bairro. Trata-se de uma forma de colocar-se em público, de visibilidade de causas, com o objetivo inicial de causar um confronto às pessoas presentes no vão da Praça das Artes, trazer questionamentos e estimular um *encontrar-se ao acaso* (MASSEY, 2005, 2008). Tais encontros, muitas vezes são evitados; entretanto, as pessoas em situação de rua são tidas como invisíveis e inaudíveis, ainda que estejam condicionadas a pagar o preço da vida urbana.

Sendo a pesquisa um processo reflexivo, questionamos aspectos sobre o modo que a intervenção foi planejada e da própria intervenção como um todo. Em relação à pesquisa, ou mesmo em relação ao caráter político da intervenção, seria mais profícuo que as próprias pessoas falassem por si, ou que planejassem essa intervenção, ao invés de inserir o pesquisador como um filtro dos discursos e como disseminador dessas vozes. Por outro lado, obviamente, essa forma ideal de intervenção teria sua realização problemática, principalmente por propor atividades com pessoas que são de camadas sociais extremamente vulneráveis, que passam fome e têm preocupações com a própria sobrevivência e cujo engajamento e chamada à participação são mais difíceis por estas questões. Para atender a essa falha, procuramos e convidamos as pessoas entrevistadas no primeiro momento do workshop CentroSP para irem à exibição. No momento do convite, alguns entrevistados disseram que não iam ao vão da Praça das Artes por não serem bem acolhidos lá, às vezes sendo expulsos.

¹⁴⁹ Do original em inglês: “This is not to downplay the dynamism of sound; but simply to point out that urban infrastructures geographically fix sound-producing artifacts, which ensures a certain spatial and temporal fixity.”

Isso se reforça ainda mais quando lembramos que, no momento da pesquisa de campo, a Praça das Artes tem constante presença de seguranças e grades que se erguem do chão, formando muros, impedindo a entrada após seu encerramento de atividades. Apesar disso, alguns dos entrevistados foram à exibição.

Como mencionamos no terceiro capítulo desta tese, e também pudemos observar durante o levantamento de intervenções no processo de pesquisa, poucas são as intervenções sonoras realizadas por pesquisadores. A diferença entre uma intervenção ser planejada e realizada enquanto pesquisa ou como obra artística implica, primeiramente, quanto aos objetivos e intenções. Essa diferença é relevante pois influencia o planejamento da intervenção, e principalmente em como essa intervenção atuará e dialogará com o espaço, quais elementos abordará, e o que busca. Adicionalmente, a intervenção sob escopo de pesquisa tem um outro tipo de rigor para ser formulada, e de registro. Tendo isso em consideração, as intervenções podem ser formas de aplicação de métodos interdisciplinares, que contemplem também ações de extensão universitária, envolvendo participantes extra campus, realizando práticas colaborativas de uma maneira dialógica, onde haja um respeito e consideração do saber não acadêmico. Por outro lado, as intervenções implicam também em um trabalho do pesquisador e de grupos de pesquisa que, às vezes, envolvem conhecimentos e um saber-fazer que muitas vezes foge do escopo do pesquisador, dentre eles o próprio saber artístico.

Sugerimos que alguns fatores devam ser considerados no planejamento de intervenções sonoras. É importante considerar as condições climáticas do local em que a intervenção será realizada, principalmente se considerarmos uma intervenção sonora duradoura. Quando as intervenções não são acústicas, ou seja, dependem de energia elétrica, cabos, às vezes de conexão à Internet, estão suscetíveis a intempéries. Tendo como exemplo a intervenção Cilindro Sonoro, *Le Cylindre Sonore*, de Bernhard Leitner¹⁵⁰, discutida no terceiro capítulo, vemos que as caixas de som e todo os aparelhos estavam protegidos de intempéries climáticas e de vandalismo.

Intervenções sonoras como *Voz Alta*, de Lozano-Hemmer, por outro lado, dependem da colaboração de uma rede de atores, institucionais e técnicos, para serem realizadas. Desse modo, também com base nas experiências do Nomads.usp, podemos sugerir que, quanto maior a dependência de fatores tais como energia elétrica, acesso à Internet e outros tipos de

¹⁵⁰ Podemos também citar outras intervenções relevantes, como por exemplo Times Square de Max Neuhaus.

rede, principalmente quando se requer simultaneidade de eventos e ações, tanto maior a necessidade da colaboração de parceiros e da sincronia de planejamento. Esse também foi um dos fatores que colaboraram para a intervenção consistir na reprodução da montagem sonora realizada pela autora, pois, ao simplificar esse aspecto, reduziríamos a chance de falhas. Por outro lado, a definição do local não ocorreu em tempo hábil para que se pudesse elaborar um estudo mais aprofundado para a definição da montagem sonora. Isto nos levou a problemas de ordem acústica: o concreto do vão colaborava para a reverberação e, junto às variadas outras atividades, inclusive a própria ventilação do prédio, favoreceu a que a montagem sonora se mesclasse com outros sons. Esse fator resultou que os sons não eram tão percebidos por algumas das pessoas presentes, mesmo em intensidade alta, sendo que principalmente as vozes dos entrevistados se ressaltasse por sua diferenciação.

Mesmo já sabendo de procedimentos e posturas relevantes para a produção e planejamento de intervenções que adquirimos em pesquisas passadas, a intervenção teve algumas dificuldades, algumas delas que já havíamos nos deparado, que discutimos e testamos alternativas, mas que seguiram sem uma solução adequada para a nossa realidade de pesquisa em espaços urbanos abertos: a necessidade da presença constante dos pesquisadores e de equipamentos; o público localmente disperso ou em pouca quantidade, principalmente quando não nos associamos a eventos culturais; a necessidade de melhores métodos avaliativos qualitativos de coleta de dados do público presente.

A necessidade da presença de pesquisadores e equipamentos constante também é tida como preocupação pois ela reduz o tempo da intervenção. Em nosso contexto, realizamos a intervenção com quatro membros do grupo de pesquisa, cada um desempenhando diferentes funções. A instalação dos equipamentos foi rápida, devido à simplicidade da intervenção e por termos elaborado um mapa de montagem de equipamentos. Todavia, a realização da coleta durante a intervenção, constando o registro de vídeos e fotos, bem como a realização de entrevistas e anotações de campo, revelou-se uma atividade cansativa.

O público localmente disperso foi um problema enfrentado em pesquisas passadas e, em menor medida, na atual. Ao dispor a intervenção no vão, local determinado por paredes, com bancos e que convidasse à permanência, enfrentamos esse problema mais facilmente do que em um espaço físico como uma praça ou uma rua.

Fig. 4.28.: Pesquisadora realiza entrevista durante a intervenção. Fonte: Sandra Soster.

Fig. 4.29.: Pessoas dispersas durante a intervenção. Fonte: Sandra Soster.

Fig.4.30.: Vão da Praça das Artes antes da intervenção. Fonte: Sandra Soster.

Observamos que a coleta de dados durante a intervenção e o registro de fotos e vídeos para posterior análise ainda carecem de maior desenvolvimento. Ainda que intervenções sonoras propiciem um momento em que há reunião de uma diversidade de grupos e pessoas, bem como podem desempenhar papéis de divulgação científica e de extensão acadêmica, ainda precisa ser melhorada. O registro das entrevistas em si é comprometido pelos demais sons, além de também serem uma atividade que, na maioria das vezes, requer a participação de um conjunto maior de pesquisadores.

6. EFEITOS SONOROS

A exposição a alta intensidade sonora é reconhecidamente um fator que implica em respostas fisiológicas do corpo. São comuns as preocupações acerca da fisiologia da escuta e da surdez devido à exposição a altas intensidades sonoras. Nesse aspecto, entretanto, o som continua sendo tratado como um incômodo, como algo a ser proibido e suprimido. Ao aprofundarmos essa questão, podemos perceber que isso é resultado de uma combinação complexa do

trabalho humano, produção do Capital e mercado imobiliário, da morfologia urbana, produção da cidade e da sociedade, articulação política de governos, como tentamos demonstrar através desta tese.

Procuramos, assim, buscar correspondências entre espaços físicos, dimensão social e o estabelecimento de territórios simbólico-culturais e fronteiras a partir de uma análise centrada nos materiais obtidos pela pesquisa de campo aliada com bibliografia e demais recursos de consulta, tais como as atividades propostas pelos workshops, registros e montagens sonoras, contemplando a interdisciplinaridade do assunto.

A relação entre o espaço físico e o som é umas das relações mais diretas e audíveis. O espaço físico providencia qualidades ao som, conferindo-lhe propriedades acústicas através da reverberação, da reflexão e absorção sonora de suas superfícies. Certamente, esse processo exposto de maneira simplificada também apresenta particularidades, inclusive do movimento e qualidade das fontes sonoras. Outro caráter que é perceptível é como a estrutura do espaço físico urbano determina as fontes sonoras, ou seja, os locais de passagem de veículos e motores, locais destinados aos pedestres, praças, largos, e outros elementos.

Dada a correspondência entre som e espaço físico, temos também a correspondência entre os sons e o tempo social. Não se trata apenas de elementos sonoros que pontuem determinadas atividades, como a sirene de uma escola, mas sim do próprio ritmo que os bairros e cidades apresentam. Esses ritmos também pontuam a ambiência, ligada ao “espaço-tempo concreto no qual nos encontramos. Ou melhor, ela tece a contextualização sensível da situação ao especializar e em temporalizar a experiência¹⁵¹.” (THIBAUD, 2018, tradução nossa.) Observamos haver um diálogo entre os ritmos de nossas atividades e a ambiência que se forma a partir disso, ou seja, ao mesmo tempo que esses ritmos qualificam a ambiência, a ambiência também os estimula. É aí que reside a preocupação de um ritmo mecânico e repetitivo na cidade, que não tenha abertura para uma inovação e diferenciação. Isso se refere ao que Lacey (2016a) diz sobre o imperativo funcionalista: de uma fixidez espaço-temporal que limita as possibilidades de encontro. Relativo também a essa questão, podemos ver preocupações de outros autores sobre isso, como em Lefebvre (2004), que tipifica essas repetições e ciclos, mostrando-nos como elas são expressão de um tempo social, além de sua

¹⁵¹ Do original em Francês: “ Une ambiance donne donc à sentir l'espace-temps concret dans lequel on se trouve. Mieux, elle tisse la texture sensible des situations en spatialisant et en temporalisant l'expérience. »

ordem sugerir o exercício de um poder político através da produção e destruição, divisão do trabalho, aplicações de ritmo adequado ao Capital, atividades de lazer. Sob a perspectiva das ambiências, Thibaud (2018) por sua vez argumenta que a ambiência tem uma tendência de se repetir no cotidiano e a sedimentar-se no tempo, formando rotinas e conferindo uma constância relativa que lhe confere uma “força de habituação” (Ibid.).

Assim, vemos que a correspondência entre os sons e a dimensão social vai além de apresentar um ritmo ou uma ambiência. Tendo o entorno sonoro em comum como um dos meios que nos auxiliam a justapor trajetórias antes não relacionadas, de encontrar com alteridade, levam-nos a “encontrar-se ao acaso” em “relações políticas do evento do lugar” (MASSEY, 2008). Tal conectividade entre pessoas é negociada, e os sons e a escuta fazem parte dessa negociação, junto a outros elementos.

Consequentemente, vemos que há correspondências tanto morfológicas quanto sociais entre o espaço urbano e os sons. Propomos, através do método da fonografia, do *soundwalk*, e demais abordagens de campo, que podemos relacionar essas correspondências, trazendo leituras que abordem o caráter sensível e político das localidades pesquisadas - República e Saint Bruno.

Para estudar essas correlações, enfrentamos o desafio imposto pela subjetividade e pela particularidade de percepções sobre esse espaço, principalmente pela memória corporal e sonora que construímos a partir de nossas vivências. Portanto, propomos aliar nossa análise à noção de efeitos sonoros. Os pesquisadores do CRESSON, em livro editado por Jean-François Augoyard e Henri Torgue (2005), sugerem uma lista de efeitos sonoros que podem ser encontrados cotidianamente e que possuem implicações em relação ao espaço físico da arquitetura, dimensão social e propriedades acústicas.

Assim, “não há som sem efeito” (Ibid.), ou seja, todos os sons implicam em algum efeito relativo ao contexto e a organização local. Os efeitos sonoros foram determinados a partir de variadas gravações de campo e entrevistas com moradores de diferentes bairros.

O efeito não pode ser um conceito. A pesquisa dos objetos aos quais ele se refere permanece aberta. A noção é apenas parcialmente compreendida; o efeito sonoro é paradigmático. No meio do caminho entre o universal e o singular, ao mesmo tempo modelo e guia, permite um discurso geral sobre os sons, mas não pode dispensar exemplos. Em vez de definir as coisas de maneira fechada, ela abre o campo para uma nova classe de fenômenos, dando alguma indicação de sua natureza e seu status. Por fim, caracteriza as dimensões modais ou instrumentais do som. Por causa dessas propriedades

de experiência sonora, o efeito sonoro percorre e é enriquecido por diferentes campos de conhecimento e experiência (Ibid, p.9-10, tradução nossa¹⁵²).

Dessa maneira, os efeitos sonoros são uma tentativa de descrição, categorização e modelo dos sons, interdisciplinar, que procura construir um vocabulário em comum para a análise e compreensão dos sons e seus espaços. Por isso, eles são eventos, sempre interpretados e relacionados à expressão. Os efeitos sonoros podem se acumular para o mesmo entorno sonoro analisado, pois o entorno sonoro, sendo um conjunto de sons que estão fortemente ligados, pode expressar mais de um efeito. Dessa maneira, os efeitos sonoros se comportam como unidades que podem ser sobrepostas. Como os próprios autores nos alertam, o efeito sonoro não é totalizante e está aberto a outras interpretações, que dependem do aspecto contextual.

A abordagem realizada pelos efeitos sonoros é criticada pela sua aproximação antropocêntrica e por vezes reducionista, pois procura agrupar um conjunto de efeitos frente a uma diversidade de culturas e de contextos, privilegiando uma tendência urbana e ocidental, particularmente europeia. Contudo, segundo os autores, trata-se de se encontrar um caminho entre o universal e o singular, que os efeitos sonoros devem ser considerados em sua dimensão contextual (Ibid.). Assim, os efeitos sonoros oferecem uma ferramenta, uma “linguagem em comum” aplicável a diferentes áreas, procurando codificar essas experiências cotidianas e sensoriais que são tão particulares em uma noção mais abrangente, integrando espaço físico, escuta e os efeitos que participam do espaço urbano e de processos culturais. O CRESSON disponibiliza exemplos no endereço eletrônico: <https://aau.archi.fr/cresson/cresson-un-d/la-boite-a-effets/>.

¹⁵² Do original em Inglês: “The effect may not be a concept. The survey of objects it refers to remains open. The notion is only partly understood; the sonic effect is paradigmatic. Halfway between the universal and the singular, simultaneously model and guide, it allows a general discourse about sounds, but cannot dispense with examples. Rather than defining things in a closed way, it opens the field to a new class of phenomena by giving some indication of their nature and their status. Finally, it characterizes the modal or instrumental dimensions of sound. Because of these sonic experience properties, the sonic effect traverses and is enriched by different fields of knowledge and experience.”

7. MORFOLOGIA URBANA: VOCÊ ESCUTA O QUE EU VEJO?

Como observamos, o panorama arquitetônico do distrito da República se transformou desde suas origens, ainda que o traçado viário tenha sido relativamente mantido. Saint Bruno, por outro lado, mantém uma parte considerável de seus antigos edifícios, que tiveram alguns de seus aspectos modificados para atender aos usos atuais. O distrito da República se transformou sensivelmente desde a sua fundação, apesar de manter parte da configuração de suas ruas de forma bem semelhante. No século XX, enquanto a República teve construção de edifícios e galerias modernistas mais dedicados a uma elite, o bairro de Saint Bruno manteve em parte sua característica de bairro operário, com maioria de imóveis de até cinco andares na área abordada, com algumas mudanças para atender usos atuais e a instalação de comércios e serviços. Saint Bruno também acabou conservando seu traçado viário, à exceção do pontilhão sob a linha férrea, a construção do bairro planejado Europole nos anos 1990, e da antiga fábrica Bouchayer-Viallet e Cémoi. É possível também encontrar diferentes planos urbanísticos dedicados a Grenoble, mas que não foram executados (GRENOBLE-PATRIMOINE, 2019).

Como explicamos anteriormente, os bairros República e Saint Bruno não são simétricos, inclusive em relação à morfologia urbana, e assim uma comparação entre um e outro seria um esforço inglório, e não seria nosso lugar escrever uma longa e exaustiva caracterização e descrição dos dois bairros.

As correspondências entre sons e morfologia urbana às vezes podem se referir a sons que também são relacionados à estrutura social, como alguns efeitos composicionais, que são arranjos dentro de um contexto e de um espaço-tempo, tais como ubiquidade (*ubiquity*), rumor (*drone*), mas que também estão profundamente relacionados com a morfologia urbana. Primeiramente, discutiremos os efeitos sonoros elementares.

Os efeitos sonoros elementares correspondem ao modo de propagação do som, ou seja, é referente aos fenômenos acústicos. Os fenômenos acústicos, por sua vez, dependem tanto do espaço físico quanto de características do som, se o som é intenso, se possui um ataque forte, se é pontual ou contínuo. Elencamos aqui os efeitos de reverberação, filtro e ressonância. Nos registros sonoros, há uma grande diferença entre as ruas mais abertas, com maior tráfego de

veículos, e as ruas mais estreitas, o que pode ser percebido através da ressonância de vozes e os sons de passos nos áudios.

No caso de Saint Bruno, essa diferença se dá principalmente no Cours Berriat, que forma um corredor de edifícios baixos, em cujo centro encontra-se a linha do VLT, junto a uma faixa de rolamento de automóveis, como mostra a figura 4.10. A avenida é cortada por um elevado, onde passam os trens de carga e intermunicipais, e que seguem acompanhando a avenida de Vizille. Em Saint Bruno, especialmente na passagem de pedestres sob a linha férrea, no Cours Berriat, é possível escutar uma reverberação característica de túnel, as frequências graves que ressoam no próprio corpo junto com o tilintar maciço dos trilhos quando passam os trens mais pesados.

No Cours Berriat, devido ao tráfego intenso de carros, os sons ficam concentrados na área, resultando no efeito de ressonância. Na rua Nicholas Chorier, que também possui tráfego intenso, há um estacionamento nos fundos da igreja de um lado e do outro um condomínio habitacional, ambos com um recuo que evitam em maior ou menor medida a concentração de sons no local. A ressonância é comumente escutada em ruas (AUGOYARD, TORQUE, 2005), principalmente quando são utilizados materiais muito reflexivos nas edificações.

Fig. 4.31: Vista de oeste para leste da Avenida Berriat, na altura do ponto de parada Saint Bruno. À direita da foto está o Mercado montado em frente à igreja e a Praça Saint Bruno, Fonte: Google Earth.

Fig.4.32: Exemplo ilustrativo da ressonância em uma rua. Fonte: Augoyard, Torgue, 2006, p. 105.

Na área concentrada da pesquisa, as ruas mais estreitas do bairro da República são calçadas, com exceção da rua 24 de Maio e a Rua 7 de Abril. Nos calçados, a ressonância e

reverberação colaboram para dar uma impressão de proximidade, pois os passos e vozes parecem mais próximos. Isso é uma exceção na rua Barão de Itapetininga, que tem comércio intenso, com vendedores que anunciam produtos das lojas, alguns com amplificadores e música, sobre os quais falaremos a seguir.

As reverberações estão mais presentes em locais abertos, como no Parque do Anhangabaú. A música de seus bares à noite pode ser ouvida de um lado ao outro do vale, e às vezes produzindo uma mistura entre elas, dependendo do ponto de escuta¹⁵³.

Em frente à igreja de Saint Bruno, onde é montado o mercado, é um espaço vazio asfaltado dedicado a estacionamento. Ali, fora dos horários do mercado, os carros que transitam são audíveis a uma longa distância. À noite, alguns bares permanecem abertos, e o bar La Capri costumadamente dispõe uma televisão ligada a um aparelho de som, tocando as mais diferentes músicas para seus clientes, reverberando na praça de estacionamento em frente à igreja sozinha.

As praças, como a Dom José Gaspar e da República, bem como a Praça Saint Bruno, cada uma com sua particularidade, por sua vez possuem efeitos de mascaramento dados por sua vegetação ou por fontes de água, como na Praça da República. O mascaramento, por sua vez, é um efeito composicional que se relaciona com as características do espaço físico.

Nas vias de transporte geralmente estão os sons mais intensos. O processo de verticalização no bairro paulistano, além da instalação de importantes eixos de transporte rodoviários e metroviários (Avenida Rio Branco, Avenida Ipiranga, Avenida São João, Rua da Consolação, Elevado João Goulart, Avenida Prestes Maia e 23 de Maio) e pontos de transporte coletivo (terminal Amaral Gurgel, Terminal Bandeira, estações de metrô e ônibus) colabora para que alguns pontos tenham sons de alta intensidade, como por exemplo a Avenida Ipiranga e frente à Praça da República. A parte de Saint Bruno pesquisada, que é sensivelmente menor em área, por sua vez, possui um eixo ferroviário (o elevado na Avenida de Vizille e o Veículo Leve sobre Trilhos no Cours Berriat) e rodoviário (Rua de Vizille e o ponto de ônibus na Rua Nicholas Chorier). Ainda que em Grenoble haja um trânsito considerável de automóveis, muitos deslocamentos são realizados por bicicletas, o que se deve também ao fato de Grenoble se situar em uma planície em meio às montanhas.

¹⁵³ Chamamos de ponto de escuta o local de escuta considerado para descrição e análise ou local onde é realizado um registro sonoro. No caso do registro sonoro, esse ponto de escuta pode ser mutável, mas não obrigatoriamente.

Podemos dizer que as correlações entre espaço físico e os sons entre as duas áreas se dá, principalmente, através do efeito de ubiquidade e de rumor, chamado por Augoyard e Torgue (2005) de *bourdon*, em francês, e *drone*, em inglês. Ambos os efeitos são composicionais (Ibid.), que não dependem apenas do espaço físico. A grande maioria das cidades possui uma *camada* sonora de fundo, que aparece de forma homogênea. Esse rumor não é exclusivo de cidades de grande porte, e no caso de São Paulo ele aparece em nossos registros às vezes de forma semelhante ao efeito de ubiquidade, que comentaremos em breve. Esse rumor se apresenta de maneiras diferentes dependendo da altura do ponto de escuta do ouvinte. Em prédios altos, como por exemplo o Copan, no distrito da República, esse rumor mescla frequências graves e agudas, resultando em um ruído branco¹⁵⁴, por vezes semelhante ao som do mar. Porém, no nível do chão, esse rumor se faz mais intenso, com frequências graves, presentes em locais mais abertos, como no Parque do Anhangabaú, enquanto nas ruas, quando silenciosas, podemos perceber que esse rumor não é constituído por frequências tão graves. Contudo, em avenidas cujo tráfego viário da região é fundamental, percebemos que o som dos motores normalmente encobre os demais sons, ainda que isso não se caracterize como um efeito de rumor.

A alta concentração de imóveis pode ser um fator que colabora para não haver um conhecido *humming* típico de motores. Em outras localidades, cuja morfologia é diferente, como por exemplo na Avenida 9 de Julho, um vale que possui corredor de ônibus e grande circulação de veículos, esse efeito de rumor é muito mais intenso, mascarando também outros sons. O efeito de rumor aparece também na estação de metrô São Bento, em sua saída ao Parque do Anhangabaú, devido às paredes de concreto.

A reverberação, por sua vez, é condicionada pelas formas espaciais e pelos materiais de que elas são feitas. A reverberação é um tema caro à arquitetura, como nos mostra Emily Thompson (2002), e como discutimos no primeiro capítulo. Contudo, em ambas as localizações, vemos que a reverberação é uma preocupação na arquitetura, na constituição de espaços fechados. Um exemplo disso é a colocação de placas acústicas no teto, ou o uso de pisos com maior coeficiente de absorção sonora. Na República, em relação às fachadas de prédios mais recentes, vemos que a preocupação da reverberação não se estende além do edifício. Podemos perceber em suas fachadas a presença de materiais com baixo coeficiente

¹⁵⁴ *White noise*, ou ruído branco, é um som formado por frequências aleatoriamente na mesma intensidade.

de absorção, tais como concreto liso, pedras sintéticas, vidros e vidraças, assim como expressado pela ABNT 12179 (NORMA BRASILEIRA, 1992).

No caso de Saint Bruno, podemos escutar o mesmo efeito nos registros sonoros que fizemos nas ruas. Percebemos a reverberação das vozes no local, nas ruas mais estreitas e com terrenos em sua maioria ocupados por edificações, como na Rua Marx Dormoy, em que tem-se a impressão de que o local é mais amplo, que se pode ouvir a uma longa distância e que, portanto, seria mais silencioso.

O elemento composicional de ubiquidade aparece em nossos registros de duas maneiras. Em São Paulo, de uma forma mais relacionada a transporte, através dos helicópteros no Anhangabaú, e de forma social, como os pastores que pregam sua religião - elegendo quase sempre espaços físicos reverberantes para a atividade, como o Viaduto do Chá e a Praça da República -, e atividades musicais diversas, como os músicos de rua da Praça Ramos de Azevedo, em frente ao Theatro Municipal. Em Saint Bruno, esse efeito ocorre principalmente com a passagem do trem, tendo como ponto de escuta o local do mercado ou a Rua Michelet, ou com a passagem de ambulâncias.

A cidade de São Paulo, contudo, apresenta uma particularidade em relação ao efeito de ubiquidade: o centro de São Paulo possui vários heliportos, fazendo com que os sons desses helicópteros seja uma presença dominante e invisível durante alguns minutos. Isso é ressaltado também pela altura dos prédios ao redor, que escondem parcialmente a visão do céu, fazendo com que esse efeito ubíquo emerja.

A visão ecológica costuma sempre dedicar os efeitos de rumor e ubiquidade à concentração de veículos, mecanização e industrialização. Contudo, com a prática de pesquisa e experiência, parece ser difícil ir a um local em que não haja essa *camada* sonora de fundo, mesmo localidades consideradas com pouca intervenção humana. Atribuímos esse fato à presença constante de sons, em menor ou maior intensidade, que acabam formando um som de fundo, ao invés de considerar que há uma mecanização ou industrialização generalizada. O que mudaria, nesse caso, seria a qualidade e a intensidade das fontes sonoras que compõem esse som de fundo. Obviamente, em concentrações urbanas esse som de fundo se revela mais presente e intenso.

Ao aplicar o método da fonografia, percebemos que muitos desses sons se apresentam com fixidez temporal e espacial em ambos os bairros, especialmente devido às diferentes vias de tráfego, que conferem essa fixidez e repetição, variando conforme os horários. Através desses

aspectos, observamos também como a produção do trabalho humano é determinante, pautando tais repetições, no sentido da ritmanálise de Lefebvre (2004), vindos de trabalhos que os precedem. A qualidade e intensidade dos sons apresentaram-se de forma relacional com o espaço físico, o que também reforça a interdependência entre o espaço físico e dimensão social. Prosseguindo com o que Jordan Lacey (2016a) afirma, a infraestrutura urbana, bem como a sua morfologia, fixa artefatos de produção de sons. Não apenas em questões viárias de transportes, mas também ao designar equipamentos educativos, culturais, locais de trabalho. Desse modo, reforça-se a ligação entre a gestão urbana, as políticas públicas, mercado imobiliário e a formação e composição do entorno sonoro, através das atribuições de usos de espaços físicos e formulações de Planos Diretores.

8. TRANSIÇÕES E SUAS FUNÇÕES ESTRUTURAIS

As transições são evidências de organizações do espaço físico e do tempo: estão entre a casa e a rua, dia e a noite, o subsolo e o térreo, horário comercial e de descanso, a área de pedestre e a área de tráfego de veículos. Também são marcações sociais pelo som, além de serem utilizadas pela música e expressões sonoras ligadas aos meios de comunicação, como cinema, rádio e televisão. São situações de contraste, organizados mais ou menos rapidamente pelo tempo e/ou pelo espaço, inclusive o deslocamento do ponto de escuta. Essas transições possuem funções estruturadoras, tanto em relação às mudanças do espaço físico e das atividades e tempo social. Os sons não obedecem à mesma lógica da imagem ou do espaço físico, tendo a permeabilidade como uma de suas características fundamentais e, desse modo, eles podem provocar tensões nessas fronteiras em contato.

Em relação aos efeitos sonoros, particularmente em sua característica acústica, as transições se configuram por uma mudança espectral do som: a absorção dos materiais do espaço físico, a reverberação, as características físicas do som mudam de acordo com o ponto de escuta no espaço. Ao transitar, essas características mudam notoriamente nos locais de transição, principalmente quando não são pautadas por portas ou outras barreiras físicas. De outro lado, essas transições também influenciam tempos sociais, convidando ou não as pessoas a permanecerem, e posturas frente a determinados sons, como no caso do espaço privado e público que comentaremos em breve.

Incluimos como transições os efeitos que se dão rapidamente ou mais lentamente. Elas podem se dar através da mudança do ponto de escuta no espaço físico ou o desaparecimento ou cessamento de fontes sonoras. Procuramos reunir em uma única categoria esses efeitos para que haja uma ênfase sobre a característica de mudança, de transição, e também a permeabilidade do som entre os espaços físicos. Reunimos então os efeitos elencados por Augoyard e Torgue (2005) junto aos pesquisadores do CRESSON: corte, tradução de *cut out* em inglês ou de *coupure* em francês; *fondue enchainé*¹⁵⁵ em francês (AMBIANCES ARCHITECTURES URBANITÉS, 2019), ou *crossfade* (AUGOYARD; TORGUE, 2005), ou enfim desaparecimento ou transição em português.

O efeito de transição é o que faz ser possível descrever os espaços urbanos por fazer perceber sua estrutura através do contraste. Além de sua relação com espaço físico e de suas mudanças espectrais, a transição também sugere usos: entre o privado e o público de uma loja com alto-falante ou de alguém falando ao celular, entre o território simbólico-cultural instaurado momentaneamente por um grupo.

¹⁵⁵ Disponível em <https://aau.archi.fr/cresson/cres-s-o-u-n-d/la-boite-a-effets/>.

Fig. 4.33, 4.34., 4.35 e 4.36: Vista de ruas paralelas que ligam Cours Berriat com a igreja e o Mercado de Saint Bruno. Fonte: Autora.

Essas transições se dão sonoramente de maneira acústica e sobre usos em ambas localidades. A transição entre a Cours Berriat e a Praça Saint Bruno, por exemplo, acontece pelas características do espaço físico que favorecem determinados tipos de atividade. O trajeto da Rue de la Nursery, que liga o Cours Berriat ao Mercado de Saint Bruno, é mais estreito e vazio, com quase ausência de comércio, pode parecer menos convidativa para um pedestre do que a Rue Michelet, mais larga e com variados comércios, ou a Rue Edgar Quinet, um pouco menos estreita e com algum comércio, cuja perspectiva oferece a fachada da igreja ao olhar. A Praça Saint Bruno, possui grades baixas entorno da praça, formando barreiras físicas que delimitam um dentro e um fora da praça, ainda que seja de acesso amplo. Dentro da praça, vemos também outras barreiras físicas envolta de parquinhos, bancos, marcando locais de permanência, de brincar, de passagem. O som, contudo, é reverberante, não obedecendo à lógica de determinação de lugares.

Fig. 4.36.: Praça de Saint Bruno, com mobiliário de parque infantil ao centro. Fonte: autora.

Em São Paulo, a Praça da República marca de forma muito clara a transição sonora de suas bordas até o seu centro. Assim como um participante do CentroSP nos disse, “é de se notar como o centro das praças é muito mais *silencioso*. Ao redor da praça tem muito *som* de carro, ônibus; um ônibus parecia um *monstro* quando você só prestava atenção no *barulho* deles; e no centro da praça era muito mais *silencioso*, muito mais *pacífico*”. (CENTROSP, 2017). Vemos

através da fala do participante a mudança da intensidade sonora de um lugar a outro, bem como alguns termos que mostram opiniões claras, relacionando algo silencioso a algo pacífico, monstro a barulho, som em oposição a silêncio.

Os efeitos de recorte enfatizam a marcação social de locais por sons, enquanto favorecem o surgimento de ambientes de som “assinados”. Esse termo designa lugares nos quais os autores são reconhecíveis e deixam marcas sonoras que contribuem para a identidade de um local. Nesse sentido, noções de distritos ou blocos, na experiência cotidiana, podem se referir a divisões entre espaços sonoros. Mover-se de um meio sonoro anônimo - isto é, um lugar no qual os sons não são atribuídos a um autor específico - para um lugar “assinado” - onde as atividades humanas são identificadas e designadas para pessoas ou grupos reconhecidos - é bastante significativo em relação à marcação territorial. O papel dos timbres, propagação e notavelmente reverberação, então, adquirem toda a sua importância. O imaginário individual e coletivo (ou imaginação) é facilmente envolvido, uma vez que o efeito de corte pode ser sentido claramente quando uma mudança sonora que é menos contrastada no nível acústico corresponde a uma forte transição social. A função de marcação de tempo e espaço através de efeitos de recorte desempenha, assim, um papel importante nas representações individuais e coletivas.¹⁵⁶ (CHÉLKOFF, in AUGOYARD; TORGUE, 2005, tradução nossa.)

As transições, assim, são responsáveis por delimitar qualidades e diferenciações, comportando-se como fronteiras e determinando territórios simbólico-culturais. Tais territórios são constituídos por atividades humanas e reforçados pelo espaço físico. Outra situação em que o efeito de transição é bem aparente, deixando clara a demarcação territorial, são as condições sonoras estabelecidas em espaços privados e públicos. No espaço doméstico, conforme discutimos no capítulo dois, é tido como intolerável, em diversas vezes, ter nosso entorno sonoro regido por terceiros. É o local de resguardo, íntimo.

Essas transições e dicotomias entre público e privado aparecem fortemente nas ruas Barão de Itapetininga e na rua 24 de maio, na República, durante o horário comercial. Em ambas as ruas, os vendedores gritam anunciando seus produtos, às vezes abordando os pedestres em voz baixa para comprar roupas, óculos, fazer penteados, tatuagem e piercing. Além disso,

¹⁵⁶ Do original em inglês: “Cut out effects emphasize social marking of locations by sounds, while favouring the emergence of ‘signed’ sound milieus. This term designates places in which authors are recognizable and leave sound marks that contribute to the identity of a location. In this sense, notions of districts or blocks, in everyday experience, can refer to divisions between sound spaces. Moving from an anonymous sound milieu – that is to say, a place in which sounds are not assigned to a specific author – to a ‘signed’ place – where human activities are identified and assigned to recognized persons or groups – is quite significant with regards to territorial marking. The role of timbres, propagation, and notably reverberation then acquire all their importance. Individual and collective imagery (or imagination) are easily involved, since the cut-out effect can be felt as clearly when a sonic change that is less contrasted on the acoustic level corresponds to a strong social transition. The function of time and space marking through cut out effects thereby plays an important role in individual and collective representations.”

como muito comum em cidades brasileiras, as lojas dispõem alto-falantes em frente às lojas tocando música. Trata-se de uma marcação territorial através da música, instaurando um espaço privado de uma empresa em um espaço urbano aberto, procurando atrair possíveis clientes. À noite, o bairro tem bares lotados nos calçadões, no Parque do Anhangabaú e em torno da Praça da República. Na Galeria Califórnia é normal haver nas sextas-feiras e finais de semana músicos contratados pelo bar na calçada. No Parque do Anhangabaú, dois bares à noite colocam seus alto-falantes em direção ao Vale. Durante o estudo de campo, na Galeria Califórnia tocava-se muito pagode ou samba, os bares no Anhangabaú tocava funk.

Fig. 4.37.: Rua Barão de Itapetininga durante a manhã. Fonte: Nomads.usp.
Fig. 4.38.: Rua Marconi no fim da tarde, em frente à galeria califórnia. Fonte: Nomads.usp.

O bairro de Saint Bruno possui elementos diferentes. Os vendedores também instauram ritmos e melodias vocais¹⁵⁷ para anunciar seus produtos, contudo não há alto-falantes nas calçadas. Após o horário do mercado, que se configura como uma transição temporal que modifica drasticamente o som na área de asfalto em frente à igreja, os vendedores guardam suas tendas ouvindo música, a qual também ritma seus movimentos.

Fig. 4.39.: Estacionamento em frente à Igreja de Saint Bruno sem o mercado. Fonte: CRESSON.
Fig. 4.38.: Vista do Mercado de Saint Bruno a partir da igreja, no estacionamento. Fonte: Autora.

¹⁵⁷ Registros sonoros disponíveis no link:

9. AMBIÊNCIAS E A CONSTITUIÇÃO DE TERRITÓRIOS ATRAVÉS DOS SONS

No item anterior, sobre as transições, pudemos já perceber que práticas sonoras e de escuta, discutidas durante todo o corpo da tese, constituem *locus* de contato e de confronto entre conceitos que aparentam ser opostos, tais como público e privado, dentro e fora. Em relação à dimensão social, pudemos verificar que existem inconsistências entre a composição do entorno sonoro e algumas relações sociais que se dão diariamente.

“O espaço físico influencia determinadas práticas, oferecendo suportes adequados a elas, mas as próprias práticas mudam as propriedades do ambiente¹⁵⁸” (THIBAUD, 2011c, tradução nossa). Lembrando que a ambiência é uma unidade, qualificada em um espaço-tempo definido, em constante evolução, incluindo seu espaço físico, dimensões sociais e sensoriais, cada ambiência possui um temperamento, um humor, *Stimmung*, que é expresso no espaço (THIBAUD, 2011a, 2011b, 2011c, 2013, 2018). Elas não podem ser consideradas como um cenário, pois elas dialogam com a apreensão do espaço, provocando engajamentos ou afastamentos. As pessoas, por sua vez, relacionam-se com os sons através da escuta e fazem parte de uma ambiência através de suas práticas sonoras. Ou seja, através da escuta e dos sons organizamos um espaço, reconfigurando sensorialmente e politicamente através das mais atividades do cotidiano, algumas presentes nos registros sonoros e que já comentamos: as músicas dos bares e das lojas nas calçadas, os músicos na Praça Ramos de Azevedo, os vendedores da República e de Saint Bruno, em suas diferentes maneiras de inserir melodias musicais na fala. Em uma relação interdependente entre espaço físico, dimensões sociais e sensoriais, a ambiência é construída coletivamente. Parafraseando Augoyard (1978) e Thibaud (2011c), os sons são sinais de presença coletiva, o fazer sonoro fornecem pistas sobre copresença e também sobre a morfologia espacial. As diferentes formas que ocupamos o espaço, e que o produzimos sensorialmente e sensivelmente através do de nossas ações sonoras, incentivam e influenciam a constituição de territórios urbanos (THIBAUD, 2011c, 2013).

Desse ponto de vista, o ambiente construído pode ser definido em termos de sistemas materiais, que fornecem recursos para a ação, modificando a prática ao mesmo tempo em que são atualizadas para se adequarem aos usos aos quais se prestam. A atividade dos habitantes das cidades pode ser vista como filtragem ou ampliação das possibilidades práticas que um espaço oferece.

¹⁵⁸ Do original em inglês: “The built environment favours certain practices by offering them suitable supports, but the practices themselves change the environment's properties.”

Afirmar a capacidade do público de modificar as comodidades sensoriais de um lugar anda de mãos dadas com o reconhecimento do caráter modular e circunstancial do ambiente construído¹⁵⁹. (THIBAUD, 2011c, tradução nossa)

Temos, portanto, que as atividades cotidianas e possibilidades práticas atingem as pessoas através das práticas sonoras e da escuta e, assim, há uma adaptação de usos e de formas de associação. O espaço público, assim, reúne duas possibilidades centrais: a do encontro com a diferença e com o outro; a do modo através do qual o cotidiano se dá a partir de práticas sonoras e de escuta, possibilitando e potencializando engajamentos, afastamentos, confrontos e organizações socioespaciais.

A apreensão do espaço, de forma intersubjetiva ou subjetiva, também é guiada por atividades sonoras que reforçam ou reduzem as possibilidades sociais que determinado espaço físico oferece suporte. Lembramos aqui que a apreensão é dada de uma forma conjugada, multissensorial. Com a multissensorialidade em mente e nos debruçando sobre os aspectos sonoros, os sons participam de maneira ativa na produção do espaço, inclusive constituindo territórios. Desde o grupo musical nigeriano que se reúne para tocar música na Praça da República, até um grupo sentado no banco da Praça Saint Bruno ouvindo rap no celular, ou um anônimo falando alto ao celular em qualquer lugar, as pessoas constituem, propositalmente ou não, territórios nas suas práticas sonoras cotidianas, os outros podem corroborar ou não através da escuta. Podem ser pessoas, podem ser empresas, como os alto-falantes na rua 24 de maio na República; ou podem ser grupos e ideais específicos, como no *Café des vedettes* de Saint Bruno que manifesta silêncio em suas mesas ocupadas unicamente por homens quando uma mulher passa perto, expressando de que ela não é bem vinda naquele território masculino através do silêncio.

¹⁵⁹ Do original em inglês: "Favourite meeting points temporarily organise a place's sound. A sudden cry or the murmur of the crowd, the shouts of children or applause, can give new depth to a space, making audible a source that is still out of sight. Depending on its location and the manner in it propagates, such sound output, linked to ongoing activities, highlights the existence of certain areas to the detriment of others. The sound actions of the public provide clues to their presence, while at the same time revealing the spatial morphology of the site. In short, the different ways in which we occupy and frequent a space impact on the sensory composition of the urban territory. The production of a sonic territory often involves two or more spaces overlapping. The sound atmosphere is not just here, in the immediate proximity, nor yet only over there, at a distance, but simultaneously here and over there. From this point of view the built environment may be defined in terms of material systems, which furnish resources for action, modifying practice at the same time as they are updated to suit the usages to which they lend themselves. The activity of city-dwellers may be seen as filtering or amplifying the practical possibilities that a space affords. Affirming the public's capacity to modify the sensory amenities of a place goes hand-in-hand with recognition of the modular and circumstantial character of the built environment."

9.1. AS VOZES, OS OUVIDOS: CORPOS ALÉM DO MOVIMENTO

Aproveitamos da noção de Lefebvre (2002, 1980) de que os corpos não apenas se movem pelo espaço, mas também que eles *se* produzem no espaço e produzem seu espaço. Com a noção de que os corpos são também corpos sonoros e corpos ouvintes, eles também se produzem no espaço e produzem seu espaço; formando assim, territórios simbólico-culturais, estabelecendo fronteiras, atribuindo qualidades. A atribuição de qualidades através do som marca uma diferenciação. Porém, essas fronteiras são tensionadas quando consideramos a presença sonora, social e visual desses corpos, constituindo também políticas do *encontrar-se ao acaso*, de como esses termos podem ser negociados. Os corpos podem se tornar dissonantes, no sentido de estarem fora de um espaço que lhes é destinado socialmente (PUNWAR, 2004, p. 33); e essa dissonância também pode acontecer em relação ao espaço físico da cidade.

Como comentamos no segundo capítulo, muitas vezes há uma correlação entre os sons e ação política: não se silenciar é frequentemente tido como uma postura de enfrentamento, levantar a voz é uma forma de ação política, no sentido de requerer visibilidade em uma esfera pública.

Nos registros sonoros, as vozes se apresentam como uma representação da copresença de diversidade: são sotaques, modos de falar, risos, variadas linguagens que alimentam essa representação. Além disso, principalmente nas calçadas e no Mercado de Saint Bruno, o trânsito intenso de pessoas próximas fisicamente corrobora para essa questão. Indo além dessa questão mais notável nos espaços públicos dos experimentos em questão, da pluralidade de vozes gerada pela copresença da diversidade de pessoas, podemos caracterizar como vozes em movimentos, vozes reverberantes e vozes próximas.

As vozes em movimento geram o efeito de transição nos registros sonoros e elas podem estar em movimento em relação àquele que fala ou canta, a fonte sonora, e à escuta. Elas também geram o efeito de coquetel, do original em inglês *cocktail* (AUGOYARD; TORGUE, 2005). Ou seja, elas podem ser entendidas semanticamente ou se destacarem dentre o entorno sonoro, ao passo em que as outras formam um fundo sonoro de vozes conjuntas. Para Augoyard e Torgue (2006), o efeito de coquetel há uma audível separação espacial entre o fundo e as vozes mais próximas; porém para os autores trata-se de um efeito composicional, pois também é dado a partir de uma escuta que consegue selecionar os fundos das vozes mais próximas.

O efeito de coquetel pode ser bem identificado nos registros sonoros da Rua Barão de Itapetininga e do Mercado de Saint Bruno.

Essa também foi uma característica que procurou-se explorar na montagem sonora *Moving Fragments of Saint Bruno*, bem como o aspecto das vozes em movimento se apresentarem de forma instável temporalmente. Ainda que em alguns registros o microfone esteja em movimento, é de se notar que se forma um fundo sonoro com várias vozes junto àquelas registradas mais proximamente.

Dentre essas vozes em movimento há também aquelas que, na verdade, estão em movimento em relação à escuta. São vozes de pessoas que trabalham no comércio, que encadeiam frases melódicas em voz alta para vender seus produtos. Essas práticas são antigas, como aponta Garrioch (2003), e são realizadas por vendedores em sua própria banca ou em frente à loja, ou mesmo por vendedores que caminham pelas ruas. Contudo, percebe-se através dos registros sonoros da Rua Barão de Itapetininga que os vendedores precisam impostar mais a voz para comercializarem seus produtos do que quando comparados aos vendedores do Mercado de Saint Bruno.

Dependendo de sua localidade, os vendedores do bairro da República podem se inserir na categoria de vozes reverberantes. Essas vozes são marcadas por serem realmente impostadas em alta intensidade, em locais que geralmente têm menos concorrência com vozes de outros vendedores ou prestadores de serviço. Identificamos essas vozes principalmente no Viaduto do Chá, no Parque do Anhangabaú próximos às saídas das estações de metrô, e na Praça da República (a qual também possui estações de metrô).

Visto a importância histórica do Parque do Anhangabaú, Viaduto do Chá, bem como a presença do prédio da Prefeitura Municipal de São Paulo ali, podemos incluir as vozes de protesto dentre as vozes reverberantes. A maioria das manifestações ocorre na Avenida Paulista, contudo variados protestos ocorrem ainda nesses locais. O Parque do Anhangabaú também era palco frequente de apresentações musicais aos fins de semana até o início de sua reforma em 2019, momento de escrita dessa tese.

Por outro lado, vemos mais dois tipos de vozes reverberantes relevantes. Os pastores evangélicos e outros tipos de religiosos, que ficam em praças e calçadas pregando sua religião, conseguem um efeito ubíquo com a reverberação e sua voz quando fora do campo de visão do ouvinte. Dentre os músicos, podemos elencar aqueles que tomam a calçada como

palco para suas apresentações e para arrecadar dinheiro ou vender suas gravações, principalmente às sextas-feiras e sábados, e alguns grupos que se reúnem com o fim de ensaiar, como na Praça das Artes e na Praça da República.

Vemos, nessas vozes reverberantes, a constituição de diferentes tipos de territórios, constituídos principalmente na relação aos que impostam suas vozes e os ouvintes. Certamente, bem como as atividades musicais diversas que existem no bairro da República e no Mercado de Saint Bruno, essas são formas de reconfiguração da ambiência através do som, além de também serem uma forma de marca espacial.

Todas essas vozes, ao se tornarem fortes marcas espaciais, tornam-se também parte das características fundamentais do bairro, conforme comentamos anteriormente. Porém, em relação às vozes próximas, voltamos nossa atenção para questões específicas das pessoas em situação de rua na República, em São Paulo, as quais a nossa atenção se voltou principalmente durante os workshops *Frontier Zones* 2017 e CentroSP.

Percebemos que, durante nossas entrevistas na República, as pessoas queriam contar histórias, verdadeiras ou falsas, e que muitas vezes evadiam de nossas perguntas, tomando-as como um momento de possibilidade de fala. Obviamente, havia aquelas pessoas que se recusavam a conversar conosco e com os participantes. Mesmo assim, a partir dessas entrevistas ou mesmo em conversas em observação participante, verificamos que há um conflito também em relação ao reconhecimento e aceitação de uma presença sonora, presença social e presença visual. Entendendo a presença em seu sentido mais simples, como de estar em um local específico, perceber a presença de alguém seria, então, uma forma de verificar a copresença do outro. No caso dos entrevistados no bairro da República, percebemos que muitos nos diziam “*obrigado por me ouvir*”. Nas ruas do bairro da República é muito comum também ouvir a mesma frase de pessoas em situações socialmente vulneráveis, usualmente seguida da reclamação de que as pessoas não as olham de volta quando falam com alguém, seguindo seu caminho.

Ao mesmo tempo em que essa população seja onipresente no entorno sonoro do centro de São Paulo devido aos problemas sociais da cidade, percebemos que há um duplo caminho em relação à escuta e produção sonora. O primeiro reside ao fato de que eles estão subjugados a uma escuta constante da cidade, pois o aspecto privado de sua escuta muitas vezes praticamente inexistente, eles pagam o preço para a participação da vida urbana sem terem diversas formas de presença reconhecidas. O segundo, é que há uma separação entre a

presença sonora, a presença social e a presença visual: ao mesmo tempo em que eles estão sonoramente presentes, sua participação social muitas vezes lhes é negada, bem como algumas pessoas desviam o olhar. Todavia, essa presença sonora não tem como ser negada, ela constrange o ouvinte, que segue seu caminho. Essa presença sonora configura-se, talvez, a uma impossibilidade de negar o outro sensorialmente quando estamos sem fones de ouvidos; o coloquial “fingir que não vê” e “fingir que não escuta”. Trataria de uma dissonância (PUWAR, 2004), de um corpo indesejado no espaço que se faz copresente.

Em relação a Saint Bruno, e sua característica de reunir diversos imigrantes e seus descendentes, principalmente de ex-colônias francesas, vemos que essa diversidade se tornou uma característica do bairro. Há uma reconfiguração das ambiências, uma atribuição de tonalidade através da ação das pessoas sobre ele (THIBAUD, 2013, 2018), que é muito visível temporalmente, principalmente durante o Mercado, as entradas e saídas escolares e entre dia e noite¹⁶⁰. O Mercado de Saint Bruno, bem como as suas vozes e composição do entorno sonoro como um todo nesse momento, realiza uma ligação profunda entre o espaço, tempo e os sons.

Ao considerar as reflexões tidas durante o estudo de campo em Saint Bruno e durante o workshop *Hospitalité des ambiances*, podemos sugerir que os sons também participam de uma memória dessas ambiências, que permanecem com o indivíduo durante muito tempo. Esses gestos e memórias de imigrantes compõem sua vivência sonora junto ao novo entorno sonoro, havendo assim uma “multiplicidade de entornos sonoros” (PISTRICK, 2018), que faz com que a mudança social ou de espaço físico do imigrante o coloque em reposicionamento no entorno sonoro (PISTRICK, 2018). Como Thibaud (2018) nos aponta, a ambiência também informa nossas maneiras de estar junto. As pessoas, os espaços físicos e grupos sociais guardam memória através das forças de habituação de suas ambiências, que podem se desfazer, sedimentar ou se preservar (THIBAUD, 2018).

¹⁶⁰ Como comentamos, o bairro possui alguns problemas de segurança em relação ao tráfico de drogas na Praça Saint Bruno e outros crimes.

10. CONSIDERAÇÕES FINAIS DO CAPÍTULO

Os métodos de pesquisa aplicados nos auxiliaram a realizar leituras e representações sobre as duas localidades abordadas pela pesquisa, o distrito da República, em São Paulo, Brasil, e o bairro Saint Bruno, Grenoble, França. Enquanto um dos aspectos metodológicos mais importantes da pesquisa está a relevância dos experimentos para as reflexões teóricas da tese como um todo. A prática da fonografia, que compreende o registro sonoro, a escuta e a montagem sonora, reelaborando esses registros, mostrou-se um método reflexivo cuja aplicação nos permitiu analisar qualitativamente esses locais.

Através desses experimentos, que podem ser replicáveis em diferentes localidades, pudemos perceber as relações políticas e sociais dos sons, tanto em relação ao espaço físico quanto à dimensão social. Ao agir sobre os sons, através de nossas práticas sonoras e de escuta, podemos reconfigurar nossas ambiências, também constituindo territórios.

CONCLUSÕES

CONCLUSÕES

Através da pesquisa de doutorado, verificamos que os sons assumem um papel inerentemente político na produção do espaço. Apresentando o som como um termo abrangente para, depois, categorizá-lo, considerá-lo parte constitutiva de uma ambiência e, conseqüentemente, elemento integral a constituição de territórios simbólicos-culturais e tensiona suas fronteiras, esta tese de doutorado demonstra alguns diferentes vieses sob os quais o som pode ser compreendido na produção do espaço. Desta forma, este estudo contribui para a leitura, análise e representação sensível dos espaços.

Ao analisar relações cotidianas através dos sons temos a explicitação de relações de poder e política, tanto na ordem legislativa quanto na ordem das atividades cotidianas. Verificamos também a grande capacidade de relações que os sons podem estabelecer por essa via, e como podem gerar complexas análises. Por outro lado, tomar o som por ele mesmo pode revelar-se reducionista, pois vemos que a riqueza dessa forma da análise está também em conferir as relações interdependentes das quais o som participa.

O discurso que identifica o som enquanto incômodo é frequente no meio do planejamento urbano (BILD, et al., 2016). São comuns as preocupações acerca da fisiologia da escuta e da surdez devido à exposição a altas intensidades sonoras. São Paulo, por exemplo, é reconhecidamente uma cidade sonoramente intensa, principalmente nas proximidades de suas principais estruturas viárias e nos arredores do Aeroporto de Congonhas. Além do que é previsto na legislação, há algumas medidas implementadas que poderiam ser ampliadas em outros locais, como por exemplo a colocação de barreiras acústicas. Gestores públicos, arquitetos, urbanistas, planejadores urbanos e demais profissões relacionadas, seriam aqueles a quem deveríamos entender como especialistas em relação aos espaços abertos da cidade, e, em alguns casos, também espaços fechados. Porém, frequentemente, em tais espaços físicos urbanos, já construídos e recentes, é possível verificar as mesmas condições que geram o discurso do som como incômodo. Em relação ao espaço físico e aos sons que lhe são

peculiares, devido a sua infraestrutura e morfologia, o discurso do som como incômodo, do espaço urbano intensamente sonoro, ainda prevalece, mesmo com as ferramentas e possibilidades de projeto atuais. Isto indica que os sons são aplicados enquanto consequências - não somente entendidos como consequências -, e que outras questões são elencadas hierarquicamente como prioritárias. A análise que relaciona morfologia urbana e entorno sonoro pode fazer parecer que não há nada de novo a contribuir. Contudo, podemos verificar que dentre gestores urbanos, urbanistas, planejadores, arquitetos e engenheiros, dentre outras profissões, essas implicações sonoras são tidas como secundárias, tornando necessária sua constante lembrança. Ao realizar essas correspondências, a análise pode beneficiar-se da noção dos efeitos sonoros (AUGOYARD, TORGUE, 2003), desde que compreendidas suas limitações, além de também poder contribuir aos estudos sobre segregação socioespacial.

Ao utilizar o termo fronteira como ferramenta conceitual, conseguimos entender a constituição de territórios simbólico-culturais através dos sons, compreendendo o fazer sonoro e a escuta como práticas ativas, como tensionadoras de limites, como sinais de co-presença, como um preço a ser pago para a participação na vida urbana. Desse modo, os sons também são um meio de encontrar-se ao acaso (MASSEY, 2005, 2008), uma fronteira que não necessariamente é consensual ou pacífica, que pode ser realçada, transposta ou superada através do som, como uma forma de contato com o desconhecido e com o outro, fazendo da escuta uma de suas ferramentas principais. Eles são uma possibilidade de encontro com a diferença e a diversidade, e, assim, uma abertura e um meio para a ação política, ao mesmo tempo em que podem também se configurar como um confronto e enfrentamento. O som e o silêncio não possuem, portanto, um papel predeterminado nas relações, permanecendo contextuais.

As tecnologias do som são um elemento importante na explicação da sociedade, de relações intersubjetivas, práticas artísticas e métodos de pesquisa, ainda que, sozinhas, não expliquem nada. Elas encontram-se em uma rede grande e imbricada na qual mesmo coisas que inicialmente não tinham nenhuma relação com tecnologias do som, na verdade tem o uso dessas tecnologias como um importante fator. Portanto, as tecnologias do som participam da produção do espaço, em um nível subjetivo, intersubjetivo e generalizado, por agirem sobre os modos de escuta e formas de expressão.

Consideramos que a aliança entre teoria e prática no processo de pesquisa produziu resultados muito positivos, permitindo a realização de um processo reflexivo onde as reflexões teóricas foram construídas juntamente com os experimentos. Compreendemos que as reflexões proporcionadas pela pesquisa não seriam suficientemente aprofundadas sem os estudos de campo e experimentos.

O conjunto de métodos e procedimentos aplicados pela pesquisa pode ser replicado em diferentes contextos sociais, podendo auxiliar análises e representações de espaços urbanos conflituosos socialmente, para pensar em alternativas de planejamento urbano e, em menor medida - devido às razões expressadas no quarto capítulo -, para intervenções sonoras ou arte pública em geral. Os métodos procuram reforçar laços entre academia e sociedade, podendo fazer parte do corpo de ações de extensão e ensino para a sensibilização ao entorno sonoro. Concluimos que entender os resultados dos métodos de pesquisa como textos sensórios (PINK, 2015) e a fonografia como um documentário encoraja o processo reflexivo da pesquisa, explicitando as colaborações entre teoria e prática.

Faltam estudos brasileiros sobre a história social dos sons no contexto das cidades brasileiras, que por sua vez podem ser realizados através das óticas da história do urbanismo, da habitação, das tecnologias de comunicação e informação, da literatura e da música. Como discutimos no terceiro capítulo, a memória é um importante fator na construção da sociedade. Assim como há um questionamento em estudos dedicados ao assunto do patrimônio sobre a existência de filtros sociais e culturais sobre a preservação da memória, poderíamos também questionar como essa história sonora tem sido interpretada no Brasil, trazendo esses questionamentos à atualidade: a quem beneficiam as legislações, como grupos sociais têm sido reduzidos em sua expressão sonora, incongruências e confrontos sociais que podemos encontrar através da escuta.

Assim, observamos a complexidade de relações sociais no espaço, bem como as implicações que o espaço exerce sobre as relações sociais. Essa visão nos auxilia a entender também a relação entre entorno sonoro, relações sociais e espaço: o som é um meio que influencia e participa da construção das relações sociais, bem como está diretamente relacionado à morfologia e gestão urbanas, influenciando a produção do espaço, compondo ambiências e constituindo territórios e fronteiras, em seu caráter de separação e contato.

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRÁFICAS

ALTMAN, Rick. The Material Heterogeneity of Recorded Sound. In: ALTMAN, Rick (Ed.). **Sound theory, Sound practice**. London: Routledge, 1992a.

_____. Four and a half film falacies. In: ALTMAN, Rick (Ed.). **Sound theory, Sound practice**. London: Routledge, 1992b.

_____. **The American film musical**. Indiana University Press, 1987.

AMPHOUX, Pascal. L'identité sonore des villes européennes. **Rapport de recherche 26**. IREC (Institut de Recherche sur l'Environnement Construit), 1993. Disponível em <http://hal.univ-grenoble-alpes.fr/hal-01366674>. Acesso em: 20 ago. 2018.

_____. L'Identite sonore urbaine: Une approche methodologique croisee. In: MOSER, G., WEISS, K. (Eds.) **Espaces de vie : aspects de la relation homme-environnement**. Armand Colin, 2002. Disponível em <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01561759>. Acesso em: 20 ago. 2018.

ANDRIAANSENS, Alex; BROUWER, Joke. Alien relationships from public space – A winding dialog with Rafael Lozano-Hemmer. Entrevistado: Rafael Lozano-Hemmer. In: BROUWER, Joke; MULDER, Arjen (Eds.). **Transurbanism**. Rotterdam: V2 publishing. Disponível em: <https://v2.nl/files/2017/pdf/transurbanism-pdf>. Acesso em: 05 mai. 2019.

AMBIANCES ARCHITECTURES URBANITÉS. Petit lexique illustré des effets sonores. Disponível em <https://aau.archi.fr/cresson/cres-s-o-u-n-d/la-boite-a-effets/>. Acesso em 19 ago. 2019.

ARENDT, Hannah. **A Condição Humana**. Tradução: Roberto Raposo. Revisão técnica: Adriano Correia. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

ARORA, Payal. Usurping public leisure space for protest: Social activism in the digital and material commons. **Space and Culture**, v. 18, n. 1, 2015. .

ATTALI, Jacques. **Noise: The political economy of music**. Manchester University Press, 1985.

AUGOYARD, Jean-François. **Les pratiques d'habiter à travers les phénomènes sonores: contribution a une critique de l'habitat**. Rapport de recherche. Unité de

Recherche Appliquée, École Speciale d'Architecture. Paris, 1978.
Disponível: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00685590>. Acesso em: 12 jun. 2018.

AUGOYARD, Jean-François; TORGUE, Henri. **Sonic experience: a guide to everyday sounds**. McGill-Queen's Press, 2005.

AUTRAN, Arthur. Sonhos industriais: o cinema dos estúdios na Argentina e no Brasil nos anos 1930. **Revista Contracampo**, n. 25, p. 117-132, 2013.

BALIBAR, Étienne. **La Crainte des masses. Politique et philosophie avant et après Marx**. Paris: Galilée, 1997.

_____. **Politics and the other scene**. Tradução de Christine Jones, James Swenson, Chris Turner. London: Verso, 2002.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Primeira versão.
BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 3a. edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BERNARD TSCHUMI ARCHITECTS.

BIJSTERVELD, Karin. **Mechanical sound: Technology, culture, and public problems of noise in the twentieth century**. MIT press, 2008.

BIJSTERVELD, Karin (ed.). **Soundscapes of the urban past: staged sound as mediated cultural heritage**. Transcript Verlag, 2013.

BILD, Edda et al. Considering Sound in Planning and Designing Public Spaces: A Review of Theory and Applications and a Proposed Framework for Integrating Research and Practice. **Journal of Planning Literature**, v. 31, n. 4, p. 419-434, 2016.

BISERNA, Elena. Soundborderscapes: lending a critical ear to the border. . **Anti-atlas Journal**, v.2, 2017. Disponível em <https://www.antiatlas-journal.net/02-soundborderscapes-lending-a-critical-ear-to-the-border/>. Acesso em: 23 nov. 2018.

BLESSER, Barry; SALTER, Linda-Ruth. **Spaces Speak: are you listening?**. MIT Press, 2009.

BRADY, Erika. **A spiral way: How the phonograph changed ethnography**. Univ. Press of Mississippi, 1999.

BRASIL [Lei das Contravenções Penais]. Decreto-Lei no. 3688, de 3 de outubro de 1941. Brasília, DF: Presidência da República, [1985]. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del3688.htm. Acesso 9 abr. 2019.

BRASIL [Código Civil Brasileiro]. Lei no. 10406, de 10 de janeiro de 2002. Brasília, DF: Presidência da República, [2018]. Institui o Código Civil. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/2002/L10406.htm. Acesso em: 09 abr. 2019.

BRASIL [Lei de Crime Ambiental]. Lei no. 9605, de 12 de fevereiro de 1998. Brasília, DF: Presidência da República, [1998] Dispõe sobre as sanções penais e administrativas derivadas de condutas e atividades lesivas ao meio ambiente, e dá outras providências. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9605.htm. Acesso 8 abr. 2019.

BRUNETEAU, Bernard. Le «mythe de Grenoble» des années 1960 et 1970 un usage politique de la modernité. **Vingtième Siècle - Revue d'histoire**, v. 58, abril-junho, 1998. pp. 111-126. Disponível em https://www.persee.fr/doc/xxs_0294-1759_1998_num_58_1_3748. Acesso: 21 de jul. 2019. DOI: <https://doi.org/10.3406/xxs.1998.3748>

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BULL, Michael. Automobility and the power of sound. **Theory, Culture & Society**, 2004, vol. 21, no 4-5, p. 243-259

BUTLER, Toby. A walk of art: the potential of the sound walk as practice in cultural geography. **Social & cultural geography**, 2006, vol. 7, no 6, p. 889-908.

DEMERS, Joanna. **Listening through the noise: the aesthetics of experimental electronic music**. Oxford University Press, 2010.

DEUTSCHE, Rosalyn. Art and public space: Questions of democracy. **Social Text**, n.33, 1992. p. 34-53. DOI: 10.2307/466433

CAGE, John. **Silence: lectures and writings**. Wesleyan University Press, 2011.

CAMPESATO, LÍlian. A Metamorphosis of the Muses: Referential and contextual aspects in sound art. **Organised Sound**, v.14, n.1, 2009.

CAMPOS, Alzira Lobo de Arruda. População e sociedade em São Paulo no século XIX. In: PORTA, Paula (Org.). **História da cidade de São Paulo: a cidade no Império 1823-1889**, vol. 2. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2004. p. 15-55.

CARDOSO, Leonardo. **Sound-politics in São Paulo, Brazil**. Tese de Doutorado. Orientação Veit Erlmann. 2013. Tese (Doctor of Philosophy) - Department of Music, University of Texas, Austin, 2013. Disponível em <https://tdl-ir.tdl.org/handle/2152/29148>. Acesso em: 23 mar. 2019.

CARDOSO, Leonardo. The politics of noise control in São Paulo. **Journal of Latin American Studies**, v. 49, n. 4, 2016.

CARPENTER, Edmund; McLUHAN, Marshall. Espacio Acustico. In: CARPENTER, Edmund; McLUHAN, Marshall (Org.). **El aula sin muros: investigaciones sobre técnicas de comunicación**. Tradução de Luís Carandell. Barcelona: Laia, 1974 [1960].

CENTROSP. Disponível em: <http://www.nomads.usp.br/wp/centrosp>. Acesso em: 31 jul. 2019.

CENTROSP. Discussão com os participantes após a caminhada sonora. [novembro, 2017]. São Paulo: Praça das artes, 2017. 1 arquivo digital wav. Entrevista concedida à pesquisa de doutorado “Som e cidade: à escuta de fronteiras em espaços públicos”.

CHELKOFF, Grégoire. Formes, formants et formalités: catégories d’analyse de l’environnement urbain. In: GROSJEAN, Michèle, THIBAUD, Jean-Paul (Eds.) **L’espace urbain en méthodes**. Paris: Edition Parenthèses, 2001.

CHION, Michel. **Audiovision: sound on screen**. Tradução de Claudia Gorbman. 1994

CHORNIK, Katia. Memories of Music in Political Detention in Chile Under Pinochet. **Journal of Latin American Cultural Studies**, v.27, n.2, 2018. p.157-173. DOI: 10.1080/13569325.2018.1450742

CORBIN, Alain. **Les cloches de la terre**. Paris: Albin Michel, 1994.

CUSACK, Peter. Field recording as sonic journalism. In: CARLYLE, Angus; LANE, Cathy. **On listening**. Uniformbooks, 2013

DEMERS, Joanna. Field recording, sound art and objecthood. **Organised Sound**, v.14, n.1, 2009.

DEMERS, Joanna. **Listening through the noise: the aesthetics of experimental electronic music**. Oxford University Press, 2010.

ENVIRONNEMENT. In: DICIONÁRIO Larousse da língua francesa. [online] Disponível em: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/environnement/30155?q=environnement#30067>. Acesso em: 04 jul. 2019.

FRASER, Nancy. Rethinking the public sphere: A contribution to the critique of actually existing democracy. **Social text**, v.25/26, 1990. p.56-80.

FIEBIG, Gerald. The Sonic Witness: On the Political Potential of Field Recordings in Acoustic Art. **Leonardo Music Journal**, v. 25, 2015.

FOSTER, Hal. **O retorno do real: a vanguarda no final do século XX**. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

GALLAGHER, Michael; PRIOR, Jonathan. Sonic Geographies: Exploring Phonographic Methods. **Progress in Human Geography**, v. 38, n. 2, 2013. p. 267–284. doi:[10.1177/0309132513481014](https://doi.org/10.1177/0309132513481014).

GALLAGHER, Michael. Field Recording and the Sounding of Spaces. **Environment and Planning D: Society and Space**, v. 33, n. 3, 2015. p. 560–576, doi:10.1177/0263775815594310.

GIROUD, Matthieu. **Résister en habitant ? Renouveau urbain et continuités populaires en centre ancien (Berriat Saint-Bruno à Grenoble et Alcântara à Lisbonne)**. Géographie. Université de Poitiers, tese de doutorado. 2007. Disponível em <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00200103>. Acesso em: 20 fev. 2019.

GLISSANT, Édouard. **Introduction à une poétique du divers**. Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 1995.

GOMES, Paulo Cesar da Costa. Espaço público, espaços públicos. **GEOgraphia**, v.20, n.44., 2018. Disponível em <http://periodicos.uff.br/geographia/article/view/27557/16039>. acesso em: 7 mar. 2019.

GOH, Annie. Migrational Listening. In: ECKHARD, Julia; COSTA, Luís (Eds.). **Tales of Sonic Displacement - SoCCoS: a Sound-based Artist Residency Network**. Viseu: Tipografia Beira alta, 2016. Disponível em https://issuu.com/q-o2/docs/soccoss_catalogue_-_finalprinting-si. Acesso em: 15 nov. 2018.

GOODMAN, Steve. **Sonic Warfare: sound, affect and the ecology of fear**. MIT Press, 2010.

GOW, Gordon. Spatial metaphor in the work of Marshall McLuhan. **Canadian Journal of Communication**, v. 26, n.4, 2009. Disponível em <https://www.cjc-online.ca/index.php/journal/article/viewArticle/1254>. Acesso em: 17 jun. 2019.

GREELEY, Robin Adèle. 'The Space of Appearance': Performativity and Aesthetics in the Politicization of Mexico's Public Sphere. In: HALART, Sophie; EZCURRA, Mara Polgovsky. **Sabotage art: politics and iconoclasm in contemporary Latin America**. New York: I.B. Tauris, 2016.

GREELEY, Robin Adèle. The performative politicization of public space: Mexico 1968-2008-2012. **Thresholds**, 41, spring, 2013. p. 18-31. Disponível em https://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/thld_a_00091. Acesso em: 26 de maio de 2019. DOI: 10.1162/thld_a_00091

GRENOBLE-PATRIMOINE. In: La Ville de Grenoble. [Grenoble: Mairie de Grenoble]. Disponível em <https://www.grenoble-patrimoine.fr/>. Acesso em 22 de agosto de 2019.

GROSJEAN, Michèle, THIBAUD, Jean-Paul (Eds.) **L'espace urbain en méthodes**. Paris: Edition Parenthèses, 2001.

GUILLEBAUD, Christine. Introduction. In: GUILLEBAUD, Christine. **Toward an Anthropology of Ambient Sound**. New York: Routledge, 2017.

IAZZETTA, Fernando. Estudos do som: um campo em gestação. In: **Revista do Centro de Pesquisa e Formação SESC**, n.1, 2015.

HAANING, Jens. Site oficial do artista. Disponível em <http://www.jenshaaning.com/>. Acesso em: 12 ago. 2019.

HAANING, Jens. **Hello, my name is Jens Hanning**. [S.l.], 2003. Disponível em http://www.jenshaaning.com/HAANING_HI-RES.pdf. Acesso em: 12 ago. 2019.

HAESBAERT, Rogério. **O mito da desterritorialização: do 'fim dos territórios' à multiterritorialidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

HABERMAS, Jürgen. **Mudança estrutural da esfera pública: investigações sobre uma categoria da sociedade burguesa**. Tradução: Denilson Luís Werle. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

HARVEY, David. **A Produção Capitalista do Espaço**. São Paulo: Annablume, 2005.

HATZISAVVIDOU, Sophia. Disturbing Binaries in Political Thought: Silence as Political Activism. **Social Movement Studies**, v.14, n.5, p. 509-522, 2015. DOI:10.1080/14742837.2015.1043989

HELLER, Michael C. Between silence and pain: loudness and the affective encounter. **Sound Studies**, v. 1, n.1, 2015.

HILMES, Michele. Is there a field called sound culture studies? And does it matter?. **American Quarterly**, v.57, 2005.

IHDE, Don. **Listening and voice: Phenomenologies of sound**. 2a. edição. New York: State University of New York, 2007.

INGOLD, Tim. Against soundscape. **Autumn leaves: Sound and the environment in artistic practice**. 2007. p. 10-13.

HARVEY, David. **A Produção Capitalista do Espaço**. São Paulo: Annablume, 2005.

HOU, Jeffrey. **Insurgent Public Space: Guerrilla Urbanism and the Remaking of Contemporary Cities**. New York: Routledge, 2010.

HONIG, Bonnie. Toward an Agonistic Feminism: Hannah Arendt and the Politics of Identity. In: BUTLER, Judith; SCOTT, Joan. **Feminists theorize the political**. London: Routledge, 1992.

JAMBROŠIĆ, K., HORVAT, M., DOMITROVIĆ, H. Assessment of urban soundscapes with the focus on an architectural installation with musical features. **The Journal of the Acoustical Society of America**, v.134 n.1, p. 869–879, 2013. doi:10.1121/1.4807805

KELMAN, Ari Y. Rethinking the soundscape: A critical genealogy of a key term in sound studies. **The Senses and Society**, v. 5, n. 2, p. 212-234, 2010.

KIM-COHEN, Seth. **In the blink of an ear: toward a non-cochlear sonic art**. A&C Black, 2009.

KWON, Miwon. **One place after another: site-specific art and locational identity**. MIT Press, 2004.

LaBELLE, Brandon. **Background noise: perspectives on sound art**. London: Continuum, 2006.

_____. **Acoustic Territories – Sound Culture and Everyday Life**. London: Continuum, 2010.

_____. **Sonic Agency: Sound and Emergent Forms of Resistance**. MIT Press, 2018.

LACEY, Jordan. **Sonic rupture: a practice-led to urban soundscape design**. Bloomsbury Publishing USA, 2016a.

LACEY, Jordan. Sonic Placemaking: Three approaches and ten attributes for the creation of enduring urban sound art installations. **Organised Sound**, v. 21, n 2, 2016.

LANE, Cathy; CARLYLE, Angus. **In the field**. Uniform books, 2013.

LEFEBVRE, Henri. **The Production of Space**. Oxford: Blackwell, 1991 [1974].

_____. **Rhythmanalysis: Space, time and everyday life**. Tradução de Stuart Elden e Gerald Moore. London: Continuum, 2004 [1992].

_____. **La critique de la vie quotidienne - le sens de la marche**. v.2. Paris: Arche, 1980.

LEITE, Rogério Proença. **Espaço público e política dos lugares: usos do patrimônio cultural na reinvenção contemporânea do Recife Antigo**. Tese de Doutorado, Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, 2001. Disponível em <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000220285>>. Acesso em: 30 abr. 2017.

LEITNER, Bernhard. **Ton : Raum = Sound : Space**. New York: New York University Press, 1978.

LICHT, Alan. **Sound art: Beyond music, between categories**. Rizzoli, 2007.

LICHT, Alan. Sound Art: Origins, development and ambiguities. **Organised Sound**, v. 14, n. 01, p. 3-10, 2009.

LINDENFELD Jacqueline. Places marchandes et évolution urbaine : Grenoble et Rouen. In: **Le Monde alpin et rhodanien. Revue régionale d'ethnologie**, n. 3-4, 1984. Vivre la ville. Approche régionale du champ urbain. pp. 107-124. Disponível em : https://www.persee.fr/doc/mar_0758-4431_1984_num_12_3_1248. Acesso em: 25 jul. 2018. doi: 10.3406/mar.1984

LIVING in acoustical world [s.l.], 1970. 1 vídeo (57 min 09s). Palestra de Marshall McLuhan. Publicado por Marshall McLuhan Speaks Special Collection. Disponível em: <http://www.marshallmcluhanspeaks.com/lecture/1970-living-in-an-acoustic-world/>. Acesso em: 16 jun. 2019.

LOPES, Arthur Costa; CORTÊS, Marina Medeiros. Artes sonoras como estratégias para estudar a memória local: o caso do projeto Som da Maré. **Anais do XI Simpósio de Arte-Educação**. Guarapuava, PR. ISSN 2316-1418. V. 3, n. 1. 8 a 12 de setembro de 2014.

LOW, Setha M. **On the plaza: The politics of public space and culture**. University of Texas Press, 2010.

LOW, Setha, TAPLIN, Dana, et SCHELD, Suzanne. **Rethinking urban parks: Public space and cultural diversity**. Dallas: University of Texas Press, 2009.

LOZANO-HEMMER, Rafael; BOUCHER, Marie-Pierre; HARROP, Patrick. Alien Media: An Interview with Rafael Lozano-Hemmer. **Inflexions**, no. 5, mar. 2012. Disponível em: http://www.inflexions.org/n5_lozanolhemmerhtml.html. Acesso em: 26 mai. 2019.

LOZANO-HEMMER, Rafael, PONZINI, Monica. Relational Architecture. **Digitcult**. 2007. Disponível em: <http://digitcult.it/design/rafael-lozano-hemmer-relational-architecture/>. Acesso em: 25 de mai. 2019.

MAKAGON, Daniel, NEUMAN, Mark. **Recording Culture: audio documentary and ethnographic experience**. Sage: 2009.

MASSEY, Doreen. **For Space**. London: Sage, 2005.

_____. **Pelo espaço**. Tradução de Hilda Pareto Maciel e Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MCCARTNEY, Andra. Soundwalking: creating moving environmental sound narratives. **The Oxford handbook of mobile music studies**, v.2., 2014, p. 212-237.

MCLUHAN, Marshall. Visual and Acoustic Space. In: COX, Christopher; WARNER, Daniel. **Audio Culture: Readings in Modern Music**. New York/London: Continuum, 2006.

MCLUHAN, Marshall. **A galáxia de Gutenberg: a formação do homem tipográfico**. Tradução de Leônidas Gontijo de Carvalho e Anísio Teixeira. 1972.

_____. The Playboy Interview: Marshall McLuhan A candid conversation with the high priest of popcult and metaphysician of media. **Playboy Magazine**. Disponível em http://www.nomads.usp.br/leuphana/mcluhan_the_playboy_interview.pdf. Acesso em: 27 jun. 2019.

MENESES, Ulpiano Toledo B. de. O campo do Patrimônio Cultural: uma revisão de premissas. In: FÓRUM NACIONAL DO PATRIMÔNIO CULTURAL: Sistema Nacional de

Patrimônio Cultural: desafios, estratégias e experiências para uma nova gestão. 1., Ouro Preto/MG, 2009. **Anais...**, v.2, tomo 1. Brasília: IPHAN, 2012.

MEZZADRA, Sandro; NEILSON, Brett. **Border as Method, or, the Multiplication of Labor**. Duke University Press, 2013.

MILLS, Mara. Deafness. In: NOVAK, D.; SAKAKEENY, M. (Eds.). **Keywords in Sound**. Duke University Press, 2015. p. 45-54.

NEUMAN, William. Untangling an accounting tool and an Ancient Incan Mystery. **The New York Times**, New York. Seção World. 2 jan. 2016. Disponível em <https://www.nytimes.com/2016/01/03/world/americas/untangling-an-accounting-tool-and-an-ancient-incan-mystery.html>. Acesso em: 28 mai. 2019.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. São Paulo: Papirus Editora, 2005.

NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 1997.

NICOLESCU, Basarab. **Manifesto of transdisciplinarity**. Tradução de Karen-Claren Voss. Paris: Suny Press, 2002.

NORMAN, Katherine. Real-World Music as Composed Listening. **Contemporary Music Review**, v. 15, n.1, 1996.

OBICI, Giuliano. **A condição da escuta: mídias e territórios sonoros**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008.

OLIVEIRA, Pedro J. S. Vieira de. Against Consonance: An analysis of the soundscapes of protest in Brazil from June 2013 to the occupation of schools in São Paulo in 2015–16. In: **PROTEST - The aesthetics of resistance**. Zürich: LArS Müller Publishers, 2018.

ORGANISED SOUND. Cambridge University Press, April 2002, n. 1. ISSN 1469-8153 versão *online*. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/journals/organised-sound/issue/AF360E9A11E2BF798F5CD4F3041E0C12>. Acesso em: 08 abr. 2019.

OUZOUNIAN, Gascia. **Sound art and spatial practices: situating sound installation art since 1958**. ProQuest, 2008.

PAQUETTE, David; McCARTNEY, Andra. Sound-walking and the Bodily Exploration of Places. **Canadian Journal of Communication**, v. 37, 2012.

PÉCOIL, Vicent. Jens Haaning. In: HANNING, Jens. **Hello, my name is Jens Haaning**. [S.l.], 2003. Disponível em http://www.jenshaaning.com/HAANING_HI-RES.pdf. Acesso em: 12 ago. 2019.

PINCH, Trevor; BIJSTERVELD, Karin. **The oxford handbook of Sound Studies**. Oxford University Press, 2011.

PINDER, David. Urban Interventions: Art, Politics and Pedagogy. **International Journal of Urban and Regional Research**, v. 32, n. 3, 2008. DOI:10.1111/j.1468-2427.2008.00810.x

PINK, Sarah. **Doing sensory ethnography**. London: Sage, 2015.

PISTRICK, Eckehard. La Sonorité du vide. Comment les migrants se font entendre à travers le son et le silence?. **Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée**, n.144, 2018.

POCOCK, Douglas. Sound and the Geographer. **Geography Journal**, v.74, n. 3, Junho, 1989.

PONIATOWSKA, Elena. **La noche de Tlatelolco**. Ciudad de Mexico: Ediciones Era, 2015 [1971].

PUWAR, Nirmal. **Space Invaders: race, gender and bodies out of place**. Berg, 2004.

RADICCHI, Antonella. A pocket guide to soundwalking. Some introductory notes on its origin, established methods and four experimental variations. In: BESECJE, Anja; MEIER, Josiane; PÄTZOLD, Ricarda; THOMAIER, Susanne (Eds.). **Perspectives on urban economics. A general merchandise store**. Berlin: Universitätsverlag der TU Berlin, 2017. p. 70-73.

RAMOS, Fernão. **Mas afinal - o que é mesmo documentário?**. São Paulo: Senac, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível: estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2005.

RASMUSSEN, Steen Eiler. **Arquitetura vivenciada**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1998 [1959].

REBELO, Pedro; VELLOSO, Rodrigo Cicchelli. Participatory sonic arts: the Som de Maré project—towards a socially engaged art of sound in the everyday. In : **The Routledge Research Companion to Electronic Music: Reaching out with Technology**. Routledge, 2018. p. 153-171.

RENNIE, Tullis. Power Struggles – The Politics of Composing with Sounds of Protest. **Leonardo Music Journal**, v. 25, p.17-20, 2015.

REVILL, George. How is space made in sound? Spatial mediation, critical phenomenology and the political agency of sound. **Progress in Human Geography**, v. 40, n. 2, p. 240-256, 2016. DOI: 10.1177/0309132515572271

ROBINDORÉ, Brigitte; FERRARI, Luc. Luc Ferrari: Interview with an intimate iconoclast. **Computer Music Journal**, v. 22, n. 3, 1998.

ROÇA, Luciana. **Ouvir outros espaços: entornos híbridos, interfaces sonoras em espaços públicos**. Orientador: Marcelo Tramontano. 2014. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São

Paulo, São Carlos, 2014. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/102/102132/tde-30102014-164807/>. Acesso em: 15 ago 2019. doi 10.11606/D.102.2014.tde-30102014-164807

_____. **Som e cidade: intervenções sonoras em espaços públicos com meios digitais**. São Carlos: IAU-USP, 2015. 20p. Projeto de pesquisa apresentado à FAPESP para concessão de Bolsa Regular de Doutorado no país.

ROUX, Anthelme. Le cours Berriat (Etude géographique d'une rue). **Recueil des travaux de l'institut de géographie alpine**, tome 1, n°2, 1913. pp. 91-178. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/rga_0249-6178_1913_num_1_2_4800. Acesso em: 27 jul 2019. DOI 10.3406/rga.1913.4800.

RUSSOLO, Luigi. A arte dos ruídos. In: MENEZES, Flo. (Org.) *Música eletroacústica: história e estéticas*. São Paulo: EDUSP, 1996.

SAID, Edward W. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2007 [1978].

SANTOS, Milton. **Técnica, Espaço, Tempo**. 5a. ed. São Paulo: Edusp, 2013 [1994].

_____. **Metamorfoses do Espaço Habitado**. 6a. ed. São Paulo: Edusp, 2014 [1988]

_____. **A Natureza do Espaço**. São Paulo: Edusp, 2002 [1996].

SÃO PAULO (Município). [Plano Diretor]. Lei 16402 de 22 de março de 2016. São Paulo, SP: Prefeitura do Município de São Paulo [2016]. Disciplina o parcelamento, o uso e a ocupação do solo no Município de São Paulo, de acordo com a [Lei nº 16.050](#), de 31 de julho de 2014 – Plano Diretor Estratégico (PDE). Disponível em: <http://legislacao.prefeitura.sp.gov.br/leis/lei-16402-de-22-de-marco-de-2016>. Acesso em: 11 de agosto de 2019.

SÃO PAULO (Estado). Decreto 62472 de 16 de fevereiro de 2017. São Paulo, SP: Governo do Estado de São Paulo [2017]. Regulamenta a [Lei nº 16.049, de 10 de dezembro de 2015](#), que dispõe sobre a emissão de ruídos sonoros provenientes de aparelhos de som portáteis ou instalados em veículos automotores estacionados e dá providências correlatas. Disponível em: <https://www.al.sp.gov.br/norma/180805>. Acesso em: 23 fev. 2019.

SÃO PAULO (Estado). Lei 16049 de 10 de dezembro de 2015. São Paulo, SP: Governo do Estado de São Paulo [2015]. Dispõe sobre a emissão de ruídos sonoros provenientes de aparelhos de som portáteis ou instalados em veículos automotores estacionados e dá outras providências. Disponível em: <https://www.al.sp.gov.br/norma/176701>. Acesso em: 23 fev. 2019.

SEMIDOR, Catherine. Listening to a city with the soundwalk method. **Acta Acustica united with acustica**, 2006, vol. 92, no 6, p. 959-964. Disponível em

http://web5.arch.cuhk.edu.hk/server1/staff1/edward/www/plea2018/plea/2006/Vol2/PLEA2006_PAPER867.pdf. Acesso em: 13 ago 2019.

SCIFONI, Simone. Patrimônio Cultural e lutas sociais. **Espaço e Geografia**, v.6, n2, 2013.

SCHAAP, Andrew. Enacting the right to have rights: Jacques Rancière's critique of Hannah Arendt. *European Journal of Political Theory*, 2011, vol. 10, no 1, p. 22-45.

SCHAEFFER, Pierre. **Tratado de los Objetos Musicales**. Alianza Editorial, 1988.

SCHAFER, Murray. **A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora**. Tradução Maria Trench Fonterrada. São Paulo: Editora Unesp, 2001 [1977].

SCHULZE, Holger. **Sonic Persona: an anthropology of sound**. London: Bloombury, 2018.

SEVCHENKO, Nicolau. **Histórias da vida privada**. 1998.

SIRVINSKAS, Luís Paulo. **Manual de direito ambiental**. 11a. ed. São Paulo: Saraiva, 2013.

SHERIDAN, Ted; VAN LENGEN, Karen. Hearing architecture: Exploring and designing the aural environment. **Journal of Architectural Education**, v.57, n.2, 2003.

SIGNORELLI, Valerio. Unfolding the soundmaps. suggestions for representing and sharing the sensory form of urban spaces through virtual environments and web-mapping technologies. **Proceedings of invisible places/sounding cities. sound urbanism and sense of place**, 2014, p. 153-167.

SIMMEL, Georg. **Questões fundamentais da sociologia: indivíduo e sociedade**. São Paulo: Zahar, 2006 [1917].

SMITH, Laurajane. **Uses of heritage**. Routledge, 2006.

SMITH; Laurajane; AKAGAWA, Matsuko. Introduction. In: SMITH, Laurajane; AKAGAWA, Natsuko (ed.). **Intangible heritage**. London: Routledge, 2008.

SMITH, Laurajane et CAMPBELL, Gary. The elephant in the room: heritage, affect and emotion. In: LOGAN, William; CRAITH, Máiréad Nic; KOCKEL, Ulrich (Eds.) **A companion to heritage studies**. Malden: Wiley Blackwell, 2015. p. 443-460.

SOLOMOS, Makis. From Sound to Sound Space, Sound Environment, Soundscape, Sound Milieu or Ambiance.... **Paragraph**, v. 41, n. 1, p. 95-109, 2018.

SOUTHWORTH, Michael. The sonic environment of cities. **Environment and behavior**, v. 1, n. 1, p. 49, 1969.

STERNE, Jonathan. **Audible past: cultural origins of sound reproduction**. 2003

STERNE, Jonathan. **Jonathan Sterne**: entrevista. [jun. 2018]. Entrevistadora: Luciana Santos Roça. Paris: Philharmonie de Paris, 2018. 1 arquivo digital wav. Entrevista concedida à pesquisa de doutorado “Som e cidade: à escuta de fronteiras em espaços públicos”.

TAYLOR, Timothy. General Introduction. In: TAYLOR, Timothy D.; KATZ, Mark; GRAJEDA, Tony (Ed.). **Music, sound, and technology in America: a documentary history of early phonograph, cinema, and radio**. Duke University Press, 2012.

THIBAUD, Jean-Paul. The sensory fabric of urban ambiances. **The Senses and Society**, v. 6, n. 2, 2011a.

_____. A Sonic Paradigm of Urban Ambiances. **Journal of Sonic Studies**. v. 1, n. 1, 2011b.

_____. Three dynamics of urban ambiances. In: LABELLE, Brandon; MARTINHO, Claudia (Eds.). **Sites of sound: of architectura and the ear**. v.2. Berlin: 2011c.

_____. Petite archéologie de la notion d'ambiance. **Communications**, v.90, n. 1, 2012.

_____. Donner le ton aux territoires. In: COLON, Paul-Louis. **Ethnographier les sens**, Editions Petra, 2013.

_____. L'ordinaire des ambiances urbaines. In: PICHON, Pascale; HERBERT, Fanny; PERDRIX, Alissone (Org.). **Atlas des espaces publics**. Saint-Etienne : Presses Universitaires de Saint-Etienne, 2014. Disponível em <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01879794>. Acesso em: 27 set. 2018.

_____. Jean-Paul. Les puissances d'imprégnation de l'ambiance. **Communications**, n.102, 2018.

THOMAS, Rachel. **Une critique sensible de l'urbain**. Architecture, aménagement de l'espace. Sciences de l'homme, du politique et du territoire, Université Grenoble Alpes. Habilitation de diriger recherches. 2018. [tel-01818999](tel:01818999)

THOMPSON, Emily. **The soundscape of modernity: architectural acoustic and the culture of listening in America**. Massachusetts Institute of Technology, 2002.

TRAMONTANO, Marcelo. **Novos modos de vida, novos espaços de morar – Paris, São Paulo, Tokyo: uma reflexão sobre a habitação contemporânea**. Orientador: Suzana Pasternak Taschner. 1998. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

TRUAX, Barry. **Acoustic Communication**. Westport: Ablex Publishing, 2001.

ULTRA-RED. Site oficial. Disponível em: <http://www.ultrared.org/directory.html>. Acesso em 12 ago. 2019.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte Valente. **Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio**. São Paulo: Editora Annablume, 1999.

VENOT, Flora; SÉMIDOR, Catherine. The sounwalk as an operational component for urban design.

VOEGELIN, Salomé. **Listening to noise and silence: Towards a philosophy of sound art**. Bloomsbury Publishing USA, 2010.

_____. **The political possibility of sound**. London: Bloomsbury, 2018.

VOLCLER, Juliette. **Le son comme arme. Les usages policiers et militaires du son**. Paris: La Découverte, 2011.

VOZ ALTA part 1 of 2. [S.l.: s.n.], 2010a. 1 vídeo (8 min 17s). Publicado pelo canal ANTIMODULAR. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=87SCyQ2O8wY>. Acesso em: 25 mai. 2019.

VOZ ALTA part 2 of 2. [S.l.: s.n.], 2010b. 1 vídeo (5 min 38s). Publicado pelo canal ANTIMODULAR. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JSabtTI39Sk>. Acesso em: 25 mai. 2019.

VUKIĆ F.; JUKIĆ T.; PODNAR I.; et al. Living historical city strategy: sustainable tourism as creative practice. **Proceedings of the 6th international conference of Arte-Polis**. Imagining experience: creative tourism and the making of place. Springer Singapore, Singapore, 2017, p 279–288.

X, Malcolm; HALEY, Alex. **The autobiography of Malcolm X**. New York: The Random house Publishing Group, 1992 [1965].

WESTERKAMP, Hildegard. **Soundwalking**. Originally published in Sound Heritage, Volume III Number 4, Victoria B.C., 1974. Revised 2001. Disponível em: <https://www.sfu.ca/~westerka/writings%20page/articles%20pages/soundwalking.html>. Acesso em: 12 ago. 2019.

WILSON, Helen F. On geography and encounter: Bodies, borders, and difference. **Progress in Human Geography**, v. 41, n.4, 2017.

WORLD POPULATION REVIEW. Vancouver population. Disponível em: <http://worldpopulationreview.com/world-cities/vancouver-population/>. Acesso em: 03 jul. 2019.

AUDIOVISUAIS

À PROPOS de Nice. Direção: Jean Vigo. Gaumont - França, 1930. 22 min. PB, 35 mm. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=24Ti_8c6qjl. Acesso em 4 mai. 2016.

À VALPARAÍSO. Direção: Joris Ivens. Argos Films / Universidade do Chile - França / Chile, 1963. 26 min. PB, 35 mm. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_qH5-d7SVX4. Acesso em 4 mai. 2016.

BERLIM, sinfonia de uma grande cidade (Berlin, die symphonie der groBstadt). Direção: Walter Ruttmann. Fox Europa Film - Alemanha, 1927. 61 min. PB, 35 mm. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Zg353U4QpxA>. Acesso em 4 mai. 2016.

BRASÍLIA, contradições de uma cidade nova. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Filmes do Serro - Brasil, 1967. 22 min. Color, 16 mm. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3Ony7axA-CE>. Acesso em 4 mai. 2016.

CARTA sonora. Direção: Suzana Reck Miranda e Mário Cassettari. Estúdio Zut - Brasil, 2010. 50 min. Color, Digital. Disponível em: <https://vimeo.com/14284570>. Acesso em: 4 mai. 2016.

CHUVA (Regen). Direção: Joris Ivens. Holanda, 1929. 14 min. PB, 35 mm. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=6ADNWzg4ZmE> Acesso em: 4 mai. 2016.

DAYBREAK Express. Direção: D. A. Pennebaker. Estados Unidos, 1953. 5 min. Color, 35 mm. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gDqBoUYpMq4>. Acesso em 4 mai.

2016.

EDIFÍCIO Master. Direção: Eduardo Coutinho. Videofilmes - Brasil, 2002. 111 min. Color, 35 mm. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BgmfO4CasYw>. Acesso em: 20 abr. 2016.

JOGO de cena. Direção: Eduardo Coutinho. Videofilmes / Matizar - Brasil, 2007. 105 min. Color, 35 mm. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=klnANmeeDHs>. Acesso em: 20 abr. 2016.

MORRO dos Prazeres. Direção: Maria Augusta Ramos. Nofoco Filmes / Key Docs - Brasil / Holanda, 2013. 57 min. Color, Digital. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ffMX0eN7h5w>. Acesso em: 4 mai. 2016.

PORTO de Santos. Direção: Aloysio Raulino. Atalante - Brasil, 1978. 19 min. PB, 35 mm. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=qZ7l_Nvsm5c. Acesso em: 4 mai. 2016.

PUBLIC Projection for Newtopia: The State of Human Rights. [s.i.: s.n.], 2012. 1 vídeo (15 min49s). Publicado por Krzysztof Wodiczko. Disponível em: <https://vimeo.com/49069127>. Acesso em 25 ago. 2017.

SÃO Paulo, sinfonia e cacofonia. Direção: Jean-Claude Bernardet. Teatra - Brasil, 1994. 35 min. Cor, 35 mm. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IR3j2w2H-LI> [1 Parte] e https://www.youtube.com/watch?v=YzuAC_vFTA0 [2 Parte]. Acesso em: 4 mai. 2016.

VOZ Alta, part 1 of 2. 13 jan. 2010. 1 vídeo (8min17s). Publicado por Antimoldular. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=87SCyQ2O8wY>. Acesso em 23 ago. 2016.

VOZ Alta, part 2 of 2. 13 jan. 2010. 1 vídeo (5min34s). Publicado por Antimoldular. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JSabtTI39Sk>. Acesso em 23 ago. 2016.

PEÇAS SONORAS

Boat People. André Castro. 2008. Disponível em <https://castrotest.wordpress.com/works/boat-people/>. Acesso em 20 jun. 2019.

Caroussa sonore. Anna Raimondo e Younes Baba-Ali. 2013. Deutschland Radio Kultur. 51m53s. 2013. Disponível em <http://annaraimondo.com/caroussa-sonore/>. Acesso em 15 set. 2018.

Crieurs de rue. Noha Gamal Said. 2019. Disponível em: <http://www.radiopapesse.org/en/archive/sonora/crieurs-de-rue>. Acesso em 04 dez. 2019.

Epiphany. Alyssa Moxley. 2016. Disponível em <https://soundcloud.com/dromomaniac/epiphany-theofaneia-at-piraeus>. Acesso em 04 dez. 2019.

Kits beach. Hildegard Westerkamp. 1989.

Gently Penetrating Beneath the Sounding Surfaces of Another Places, Hildegard Westerkamp 2012

Buildings (New York). Francisco Lopez, 2001. Disponível em https://www.youtube.com/channel/UCxdLvYG_kF7vYgzkGvL9HdQ. Acesso em 04 dez 2019.

La Selva, Francisco Lopez, 1998. Disponível em https://www.youtube.com/channel/UCxdLvYG_kF7vYgzkGvL9HdQ. Acesso em 04 dez 2019.

Me, my English and All the other languages of my life. Anna Raimondo. Prix Palma Ars Acustica. 15min 34s. 2016. Disponível em http://annaraimondo.com/01_memyself/. Acesso em 15 set 2018.

North Jordan Valley. Meira Asher. 2018. <http://www.radiopapesse.org/en/archive/sonora/north-jordan-valley>. Acesso em 04 dez.2019.

Presque Rien #4, Luc Ferrari.

Presque Rien avec Files, Luc Ferrari, 1989.

Promenade, Eduardo Tsuda.

Sonic weapons from Latin America. Ananda Costa, 2018. Disponível em: <http://www.radiopapesse.org/en/archive/sonora/sonic-weapons-from-latin-america> . Acesso em 04 dez. 2019.

APÊNDICE A

A.1. MATERIAL DE DIVULGAÇÃO

Fig. A.1.. Panfleto digital de chamadas à participação do Projeto Frontier Zones. Fonte: Nomads.usp.

Frontier Zones 2017:

What are frontier zones in modern urban cities? The summer school aims to explore and invent the urban with the method of documentary filmmaking and (sound-) fieldrecording as media to provide new insights and readings of the contemporary city. Our mode of working is strongly collaborative. Between participants and teachers as with the people we film and record on the streets of São Paulo. There is no neutral observer, but authors with different cultural and personal backgrounds.

This Summer School will be hosted by several academic partners from Brazil and Germany including:

IAU-USP Institute of Architecture and Urbanism USP, Sao Carlos

Leuphana University, Lüneburg

HCU HafenCity University, Hamburg

Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf (HFF), Potsdam

Nomads.usp Center for Interactive Living Studies USP, Sao Carlos

Sites:

Chamada para participação: <https://www.facebook.com/events/116574862213504/>
[\[https://bit.ly/2o1g3Pb\]](https://bit.ly/2o1g3Pb)

Repositório: <http://www.nomads.usp.br/resourcespace/login.php>

Playlist dos vídeos:

<https://www.youtube.com/playlist?list=PLROfHz0qO1CCw1N9AG2k64LpM1bAAUysa>
[\[https://bit.ly/2MZXudj \]](https://bit.ly/2MZXudj)

CentroSP:

Com a ação CentroSP, queremos estimular o compartilhamento de visões de cidade e o contato entre diversas pessoas para descobrir e explorar a região da República com sons e imagens. Assim, CentroSP pretende explorar as dinâmicas urbanas da região considerando toda sua diversidade social, através de gravação, processamento e divulgação de sons e imagens. A ação está dividida em 3 momentos: o primeiro trata da gravação de imagens e sons dos participantes conjuntamente com os moradores da área, e assim registrando caminhos, modos de viver, discursos e ideias. Após esse momento, os participantes produzirão peças sonoras e audiovisuais para realizar uma exibição no terceiro momento, aberta e em espaço público.

Sites:

Site do projeto: www.nomads.usp.br/wp/centrosp

Repositório: <http://www.nomads.usp.br/resourcespace/login.php>

Playlist dos vídeos:

<https://www.youtube.com/playlist?list=PLROfHz0qO1CAKBqk2HRpBS4OcPjtUGsqo>

[<https://bit.ly/2TxIPqV>]

Fig. A.2.: Panfleto digital de chamadas à participação do CentroSP. Fonte: Nomads.usp, 2017.

A.3.: Imagem do site CentroSP. Fonte: Nomads.usp, 2017.

Fig.

SAINT BRUNO: *HOSPITALITÉ DES AMBIANCES SONORES ET DES PRATIQUES ACOUSTIQUES*

As atividades de campo de Saint Bruno foram realizadas pela pesquisadora de forma individual e através de sua participação no workshop *Hospitalité des ambiances sonores et des pratiques acoustiques* (Hospitalidade das ambiências sonoras e de práticas acústicas). Saint Bruno foi o bairro escolhido pelo seu contexto de diversidade social e cultural, e por unir características

que contribuem para a discussão de fronteira, proposta pela pesquisa, e de hospitalidade, proposta pelo workshop. O workshop foi resultado de uma parceria entre o CRESSON (École Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble, Prof. Dr. Nicolas Tixier e Prof. Dr. Jean-Paul Thibaud), Groupe de Recherche Pratiques d'Hospitalité (École Supérieure d'Art et Design de Grenoble, Profa. Dra. Katia Schneller, Prof. Dr. Simone Frangi) e a Radio Papesse (Ilaria Ganz e Carola Haupt).

Durante o workshop, nós questionamos a ambiguidade do conceito de hospitalidade, pois a hospitalidade pode ser compreendida como um acolhimento condicional, onde o anfitrião impõe suas regras. Assim, através de protocolos diferentes, focamos nossa investigação na questão delicada da imigração, questionando-nos como ouvimos esse complexo e multifacetado “Sul”, como práticas de escuta podem reverberar um panorama político e cultural e, ao mesmo tempo, questionar como ouvimos essa pluralidade de vozes, práticas sonoras e visões de mundo nessa realidade.

Dessa maneira, junto ao workshop, o estudo prático em Saint Bruno teve como objetivo explorar a polissemia da fronteira através do som, buscando as transições de ambiências e buscando relacioná-las de maneira reflexiva junto ao espaço físico, suas dimensões sociais e sensoriais. Enfim, buscamos, através de soundwalks, gravações de som, observações e anotações de campo, montagem sonora, entender essas fronteiras urbanas de Saint Bruno em sua polissemia.

SÜDEN RADIO #3 **COMMENT SONNE LE SUD ?**

HOSPITALITÉ DES AMBIANCES SONORES ET DES PRATIQUES ACOUSTIQUES.

Panfleto digital Süden Radio #3 de chamada de trabalhos externos para a transmissão de rádio. Fonte: Radio Papesse, 2018.

ATIVIDADES GERAIS REALIZADAS DURANTE O PERÍODO DO DOUTORADO

CARTOGRAFIAS URBANAS

Nomads.usp, N.elac (Núcleo de Apoio a Pesquisa para os Estudos de Linguagem em Arquitetura e Cidade, Instituto de Arquitetura e Urbanismo), Festival Multimídia Contato 2016.

Link: <http://www.nomads.usp.br/cartografiasurbanas/>

Descrição: “A partir do estudo do espaço urbano contemporâneo, o Nomads.usp procura estudar e desenvolver processos colaborativos de trabalho que contribuam para projetos de ocupação de espaços públicos através de linguagens que dialoguem com as artes, a arquitetura, o urbanismo, o cinema e tecnologias digitais.

Buscamos estratégias de pesquisa e intervenção que se referenciem no pensamento sistêmico, um conjunto de elementos interdependentes definido por um observador, o qual também é parte do sistema, e que o altera ao utilizá-lo e observá-lo.

A interação entre esses elementos interdependentes se faz a partir de regras internas e inputs externos, que promovem auto-organizações contínuas, gerando, por sua vez, novos inputs. A interação das partes do sistema, da unidade entre eles, possibilita surgir novos conhecimentos, que nem faziam parte de cada unidade, nem existiam isoladamente. Emergência é a principal derivação de um sistema complexo, uma resultante desejável, o objetivo da imprevisibilidade.

Considera-se que o espaço público é local de excelência em trocas, onde os diversos atores produzem a circulação de informações dentro de um sistema complexo. Quer-se, assim, recuperar a consciência de que a interação entre as partes vai fazer surgir algo que nos una e atribua qualidades próprias a essa identidade.

Ao desenvolver intervenções que possibilitem a comunicação entre os diversos atores da cena urbana [como usuários finais e projetistas], que contemple pessoas em suas diferentes idades e capacidades, o espaço pode ser modificado pelo usuário de acordo com sua necessidade, mas também ampliando seu universo de referências, possibilitando outros conhecimentos nas escolhas futuras, em constante transformação.

Através da interação entre distintos grupos de pesquisa e deles com coletivos culturais e comunidade, o projeto propõe verificar, na prática da pesquisa acadêmica, as potencialidades e limites do uso das teorias Cibernética, da Conversação e Geral dos Sistemas, assim como do Pensamento Complexo enunciado por Edgar Morin. Seu foco está no mapeamento de dinâmicas específicas de fragmentos urbanos, juntamente com seus habitantes, e a produção colaborativa de registros de tais dinâmicas, através de técnicas e linguagens desenvolvidas no Nomads.usp, como o audiovisual, a fabricação digital, as interfaces digitais gráficas, sonoras e tangíveis, a comunicação via web, entre outras.” Fonte: site e relatório do projeto.

Vigência: agosto a setembro de 2016.

Participantes do Instituto de Arquitetura e Urbanismo (Graduação e Pós-Graduação) e demais colaboradores: Aníbal dos Santos Pereira Junior; Dyego Digiandomenico; Fernanda Marino Ferrari; Gabriel Braulio Botasso; Gabriele do Rosário Landim; Guilherme Quinilato Baldessin; Jéssica Komori; Jéssica Tardivo; Juliana Couto Trujillo; Laureane Danielle Andreassa Cabral; Luciana Santos Roça; Luis Pedro de Almeida Soquetti; Luiz Filipe Rodrigues Gambardella;

Maria Júlia Stella Martins; Maurício José da Silva Filho; Rafaella Pereira Amarante; Sandra Schmitt Soster; Sophia Da Rosa Siviero; Victor Hugo Borin.

Corpo Docente: Marcelo Tramontano e Simone Helena Tanoue Vizioli (IAU-USP).

Mapa. Fonte: Site do projeto.

Abas de apresentação do conteúdo. Da esquerda para a direita: registros sonoros e Parasita. Fonte: Site do projeto.

“Som como input de intervenções físicas: Captação de sons em lugares específicos do bairro, uso desses sons como input para a construção de modelos geométricos, produção de objetos a serem localizados no espaço físico dos lugares mapeados, denominados ao longo do projeto como ‘Parasitas’.” Fonte: site do projeto.

SEXTA NA PRAÇA

Grupos envolvidos: Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, IAU-USP; Programa de Pós-Graduação em Ciência, Tecnologia e Sociedade, UFSCar (Universidade Federal de São Carlos).

LINK: https://youtu.be/NCbLTB_sSPk

Revista V!RUS: <http://www.nomads.usp.br/virus/virus13/?sec=6&item=1&lang=pt>

Descrição: Documentário realizado no âmbito da disciplina “Documentário e Cidade: pensamento crítico e experimentação” com o intuito de discutir a constituição de territórios urbanos.

2º semestre 2016.

Participantes: Luciana Santos Roça, Maria Júlia Stella Martins, Varlete Benevente.

Corpo docente: Arthur Autran (Programa de Pós-Graduação em Ciência, Tecnologia e Sociedade), Marcelo Tramontano.

Frame do documentário. Fonte: autora.

Sinopse: Na Praça dos Pombos em São Carlos, interior de SP, vários adolescentes de diferentes bairros periféricos se encontram às sextas-feiras. A praça torna-se um refúgio temporário no qual os jovens criam oportunidades de convívio e diversão no espaço público, espaço muitas vezes renegado nas periferias e aos cidadãos de baixa renda.

HACKATHON DE WEBDOCUMENTÁRIO: CENTRO NOVO

Grupos envolvidos: Estúdio Crua e SESC SP (Serviço Social do Comércio do Estado de São Paulo). Colaboração de Instituto Bixiga de Pesquisa, Formação e Cultura Popular.

www.paradacentro.com.br

Descrição: “O Hackathon Webdoc, dividido em 5 etapas (Conceitos e Preparação, Pesquisa e Produção, Roteiro e Edição, Desenvolvimento web e design e Comunicação e Lançamento), tem metodologia inspirada nos Hackathons, "maratonas de programação" nas quais, em curtos espaços de tempo, profissionais e estudantes se reúnem para realizar um projeto específico que ficará pronto ao final do encontro. Ao longo do processo, os participantes discutem conceitos como interatividade, estratégias para engajamento de comunidades e públicos. Assim, envolve a produção de um documentário interativo coletivo sobre a região do Centro Novo, com recorte temático a ser definido na própria semana. O Hackathon Webdoc é o

terceiro da série de cartografias de memórias e territórios, que vem sendo produzida pelo Estúdio CRUA na cidade de São Paulo. Os documentários interativos podem atuar na valorização de bens culturais, fortalecer diálogos e a compreensão entre culturas; estimulam novos olhares sobre o potencial de difusão do documentário e potencial de rede nas novas mídias.” Fonte: Estúdio Crua, <https://www.facebook.com/events/sesc-24-de-maio/hackathon-webdoc-centro-novo/147462829203153/> [https://bit.ly/2YYtdlw]. Acesso em 12 de ago. 2019.

Vigência: 28 de novembro a 03 de dezembro de 2018.

Participantes: Camila Marques Sant’Anna, Dayane Karoline Fernandes da Silva, Gabriel Freires Pereira Arruda, Joyce Pais de Lima, Juliana Tourrucco Alves, Karen Álvares Pinto, Luara Erremays, Luciana Santos Roça, Mariana Paschoal, Mary Ellen Abrantes Gonçalves, Milena de Moura Barba, Pedro Molina, Renan Fanelli da Silva Alves, Rita de Cássia Campos Pereira, Roberta Bonoldi, Saulo Velasco.

Corpo docente: Márcia Mansur e Marina Thomé (Estúdio Crua); Dimi Peres, Danielle Rocha, Eriberto Castilho (Instituto Bixiga de Pesquisa, Formação e Cultura Popular).

Vídeo de abertura. Fonte: www.paradacentro.com.br.

Menu de seleção inicial. Fonte: www.paradacentro.com.br.

Menu de seleção “Fluxo Contrafluxo”. Fonte: www.paradacentro.com.br.

UNE SEMAINE, UNE VILLE

Grupos envolvidos: Laboratoire Ambiance Architectures Urbanités, École Nationale Supérieure d’Architecture de Grenoble, École Nationale Supérieure d’Architecture de Nantes.

Link : https://lcv.hypotheses.org/15069#identifiant_2_15069

Descrição : O workshop propôs uma semana de imersão e pesquisa etnográfica e de *urbanisme descriptif* na cidade de Nevers, devido suas problemáticas socioespaciais como uma cidade em declínio populacional.

Vigência : 1 de outubro a 5 de outubro de 2018.

Corpo Docente: Jean-Paul Thibaud, Laurent Devisme, Pauline Ouvrard.

APÊNDICE B

Endereços eletrônicos da pesquisa

- SoundCloud

<https://soundcloud.com/luciana-roca-846399593/tracks>

ou

<https://bit.ly/2ZBAub2>

- br.pinterest.com/lsr_research/.

- Para acesso ao repositório: <http://bit.ly/2y6Lxv2>. Usuário: view. Senha: view2017