

PAISAGENS SONORAS DO FUTEBOL: SOM E ESPORTE EM UMA METRÓPOLE LATINOAMERICANA

Pedro Silva Marra¹

RESUMEN (Resumo): O presente trabalho volta a escuta para o que há entre cidade e futebol, buscando perceber não só a centralidade da região do hipercentro de Belo Horizonte nas práticas envolvidas com o esporte referido; mas também como os corpos o experimentam onde existem poucos espaços para sua prática em si, trabalhando questões como a descontinuidade desta narrativa e da amplificação/redução de seu caráter massivo. Tensionaremos a perspectiva dominante na área, cunhada pelo pesquisador e compositor canadense Murray Schafer a partir dos trabalhos de autores como Deleuze e Guattari e Walter Benjamin.

Palavras-chave: Futebol, Paisagens Sonoras, Ritornelo.

APRESENTAÇÃO

O centro da cidade de Belo Horizonte ainda guarda a funcionalidade de articulador da vida social da capital mineira. A região concentra um comércio variado, que abrange atividades tão diversas quanto a venda de roupas (dos grandes magazines populares às lojas de grifes requintadas), instrumentos musicais, eletrodomésticos e eletroeletrônicos, móveis, livros e discos (novos e usados) artigos de armarinho, elétrica e mecânica, bem como os camelôs e vendedores ambulantes, com sua enxurrada de bugigangas, produtos falsificados e ervas, temperos e gêneros alimentícios – é notório o cheiro de pequi das ruas da região nas proximidades da rodoviária da cidade na época da safra deste fruto, geralmente no meio do ano. Estão também presentes ali vários prédios da administração pública da cidade, inclusive a prefeitura, e um grande volume de veículos cruza a região diariamente – não só carros, mas uma grande maioria das linhas de ônibus da cidade cruzam o hipercentro em seu trajeto de ligar dois bairros localizados em regionais administrativas diferentes. Diariamente, passam por estas ruas aproximadamente 800 mil pessoas.

A região, durante a última década, passou por um grande número de intervenções, por parte do poder público, que, sob o pretexto de realizar sua revitalização, buscam introduzir novos usos para o espaço. Neste sentido, destaca-se a reforma da Praça da

Estação, que levou para o prédio, sempre destinado ao embarque de passageiros do trem e do metrô, um museu e construiu na frente do mesmo prédio uma grande esplanada, onde a prefeitura municipal organiza eventos festivos, shows, comícios e abertura de eventos culturais. No entanto, a atividade esportiva continua ignorada como um possível uso do espaço pela população, por parte da prefeitura. Em nenhuma praça há espaço para a prática de esportes, e somente na área do Parque Municipal é possível encontrar quadras para a prática de tênis, futebol e basquete. Ainda assim, podemos perceber nos quarteirões fechados da praça Sete de Setembro usos não previstos do espaço que envolvem a atividade física do skate e a disputa de partidas de jogos de tabuleiro, como as damas, o xadrez e o gamão.

Neste contexto, parece difícil encontrar, dentro do espaço do hipercentro de Belo Horizonte lugares relacionados à prática de esportes coletivos de apelo popular, como o futebol. No entanto, um olhar um pouco mais atento poderá logo identificar a presença deste esporte nas ruas da região. Por um lado é de conhecimento da população da cidade que o prédio do Psiu, situado na praça Sete de Setembro – a repartição pública realiza a emissão de segunda via de documentos de identificação e boletos de taxas municipais, bem como articular o recebimento dos processos de pedido de seguro desemprego e registro de vagas de emprego na cidade – recebe, em vésperas de grandes jogos dos principais times da cidade, o Clube Atlético Mineiro e o Cruzeiro Esporte Clube, a venda de entradas para estas partidas. Além disso, o grupo Cartografias de Sentidos do Centro de Belo Horizonte, durante sua pesquisa de campo realizada entre os anos de 2003 e 2008, registrou outras formas do esporte bretão aparecer nas ruas do centro de Belo Horizonte – desde sua transmissão no rádio e tv, como também atividades relacionadas à sua prática não profissional.

Neste trabalho, voltaremos nossa atenção para alguns destes fenômenos observados durante a pesquisa, objetivando dar ênfase a seus aspectos sonoros, uma das principais formas a que se tem acesso a esta prática esportiva em um espaço carente de estrutura para a sua disputa, e, por isso, carente de imagens do futebol. Para tanto, realizaremos uma crítica da perspectiva dominante no campo de estudos que aborda as relações entre o som e o espaço, elaborado pelo pesquisador e compositor canadense Murray Schafer, tensionando a noção de *Paisagem Sonora*, por ele cunhada, introduzindo a noção de ritornelo, de Deleuze e Guattari. Ressaltaremos a potência de recorte do fenômeno

sonoro nos espaços urbanos do primeiro termo, mas revisando a noção de escuta subjacente ao conceito por ele cunhado, a partir do segundo.

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

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

As múltiplas pesquisas sobre a paisagem têm feito ressaltar a importância de novas dimensões, que vão para além da simples apreensão visual ou da resultante das interações entre o Homem e o Meio. Por um lado, têm valorizado a importância de outros sentidos na apreensão das paisagens (o olfato, o ouvido, o tato) e, por outro lado, como notaram Phillipe e Geneviève Pinchemel, têm sido revelada nas “novas paisagens” outras dimensões valorativas, para além da “paisagem como quadro de vida”: paisagem-patrimônio, paisagem-valor de recurso, paisagem-recurso (GASPAR, 2001:84-5).

A pesquisa Cartografias de Sentidos do Centro de Belo Horizonte insere-se nesta perspectiva recente, e procura entender os usos e apropriações do espaço central da capital mineira a partir da diversidade de estímulos sensoriais e cognitivos ali presentes, para então buscar a grande variedade de sentidos atribuídos de maneira individual ou compartilhada a estes espaços pelos habitantes da cidade que lá transitam ou habitam.

1. AS PAISAGENS SONORAS DO FUTEBOL NO CENTRO DE BELO HORIZONTE

A audição é a sede do equilíbrio e orientação, como lembra a pesquisadora Marta Catunda, já que o labirinto – estrutura fisiológica responsável pelas sensações de estarmos em pé ou sentados, ou pela vertigem da queda – está localizado junto aos tímpanos (CATUNDA, 1998:121). Este é também um dos motivos pelos quais a escuta é o sentido responsável pela noção de tridimensionalidade do espaço, na medida que, percebe não só os estímulos que se posicionam à frente da orelha, mas também os que se posicionam atrás (WULF, 2007). Uma primeira possibilidade, portanto, de se pensar a escuta na cidade é o seu papel na orientação dos sujeitos que por lá transitam. Uma breve caminhada por um espaço movimentado de uma grande cidade nos mostra a diversidade de sons que ali se manifestam: ruído de trânsito, burburinho e conversa de pessoas, sirenes de garagens, sons de objetos que caem, vendedores que realizam pregões, pastores evangélicos, entre outros. Nestes locais, a audição é, a todo momento, empregada pelos transeuntes, seja para impedir um atropelamento ao atravessar a rua, ou por automóveis que saem repentinamente de garagens, seja para impedir que objetos caiam em seus pés. Entra também em ação ao identificar o anúncio de um produto de interesse que será comprado em seguida, ou de um pastor de sua religião.

Contudo, a audição não é utilizada na cidade apenas para orientação dos sujeitos. Esta talvez seja uma das utilizações da escuta mais prejudicadas em contextos urbanos, devido à grande quantidade e variedade de sons aí presentes. Carlos Fortuna afirma a possibilidade de se conhecer os espaços urbanos por meio de suas sonoridades, o que permitiria encontrar pistas que remetem ao comportamento de sua vida social: “For that I avail myself of analogy and metaphor in order to consider the heuristic value of sonorities and their relationship with behaviours and urban social life and environments²” (FORTUNA, 2001:1).

Além de orientação e como forma de construção de conhecimento a respeito do espaço, o som pode ser também encarado como importante fonte para a avaliação dos sentidos construídos acerca da cidade por seus habitantes, contendo pistas, inclusive, que permitem delimitar afetos produzidos com relação aos diversos locais da urbe, ou a usos específicos de determinadas esquinas, ruas ou praças. A primeira vez que o futebol chamou nossa atenção dentro do espaço do centro de Belo Horizonte foi durante uma deriva de gravação sonora – procedimento de pesquisa de campo adotado pelo Grupo de Pesquisa Cartografias de Sentidos do Centro de Belo Horizonte, que, inspirada nas

idéias do grupo Situacionista, envolve a delimitação de um trajeto no espaço do centro para caminhadas nas quais são registradas, em diversos suportes, impressões, fenômenos e situações que se desenrolam no espaço. Na ocasião, saíamos da Praça Sete, subindo a Rua Rio de Janeiro, quando cruzamos com um táxi estacionado e com o rádio ligado na transmissão de um jogo amistoso da Seleção Brasileira contra a Alemanha. Durante o caminho, passamos por algumas lojas de eletrodomésticos cujas televisões também exibiam a partida. Curiosamente, no término da caminhada, quando estávamos na Avenida Santos Dumont, voltamos a escutar a mesma partida em um outro rádio, mas na mesma estação.

Em primeiro lugar, podemos perceber a partir dessa paisagem sonora, questões relativas à duração do ritornelo futebolístico, que acaba por produzir um efeito de redução de distâncias entre dois lugares socialmente bastante diversos. Numa caminhada de aproximadamente uma hora, foi possível passar por regiões distintas do espaço do centro, e escutar, justamente naquelas que apresentam características de comércio relativamente opostas, o mesmo ritornelo em dois momentos distintos de sua duração – subindo a Rua Rio de Janeiro a partir da Praça Sete, encontramos um comércio principalmente de vestuário masculino e feminino, com lojas que vendem roupas de ponta de estoque e de grifes famosas, destinado a um público classe média/alta em busca de preços convidativos; na Avenida Santos Dumont, encontramos um comércio bastante popular, que envolve supermercados com baixos preços, lojas de material elétrico, de brinquedos e de produtos para cozinha, como panelas, filtros, etc, além de motéis, cinemas pornográficos e prostíbulos de baixo meretrício.

Se, neste caso, o ritornelo do futebol não consegue efetivamente fundir os dois territórios, os aproxima de maneira bastante íntima, não só pela paixão do brasileiro com relação ao esporte bretão, mas também por sua fonte que não necessariamente estaria fixa nestes logradouros – na Rua Rio de Janeiro, um taxista, na Avenida Santos Dumont, uma barraquinha de Cds piratas. Outro ponto a se destacar é a força mobilizadora e aglutinadora do som com relação à imagem: junto ao taxista e à barraca de camelô outras pessoas se aglomeravam para também escutar a partida. O mesmo não acontecia com relação às telas de televisão que transmitiam, nas lojas, a partida. Neste segundo caso, os transeuntes passavam direto e ninguém parava, nem que fosse para somente observar o placar.

Em outra ocasião, pudemos observar que na mesma Rua Rio de Janeiro, entre a Rua Caetés e a Avenida Santos Dumont, em frente a uma agência dos Correios, encontram-se todas segundas-feiras a tarde, sujeitos ligados a prática do futebol amador de toda a cidade. Neste momento, jogadores, técnicos, responsáveis pelos campos e outros participantes se encontram, ainda no calor dos resultados das partidas do final de semana anterior, para comentar os jogos realizados e marcar as partidas da semana seguinte. Passando do outro lado da rua, vemos somente uma aglomeração de homens.

É atravessando a rua que podemos nos aproximar deles e verificar sobre o que conversam. Sua disposição visual nada nos diz dos motivos que os reúnem, apenas a escuta das conversas traz a tona esta possibilidade. Meses mais tarde, encontramos em um armazém árabe, situado do outro lado da rua, um cartaz de divulgação de torneio de futebol de várzea a acontecer no final de semana seguinte. A localização destas discussões e organizações de partidas e torneios nesta região não é mera coincidência: a região é repleta de lojas que vendem artigos e serviços voltados para um público masculino, ou produtos domésticos que os maridos podem rapidamente adquirir, em sua volta para casa, a partir do pedido de suas esposas.

Durante o percurso da pesquisa, pudemos perceber, também, que o futebol não se apresenta somente de maneira pontual no centro de Belo Horizonte, mas que acaba por articular eventos de grande porte, que atraem um grande volume de pessoas. Durante a Copa do Mundo de 2006, realizada na Alemanha, foi montado na esplanada da Praça da Estação um grande telão que exibiria ao vivo as transmissões da Rede Globo de Televisão das partidas da Seleção Canarinho. Tal evento repetiu-se em outras capitais do país. No primeiro jogo, contra a Croácia, foi registrada a presença de oito mil pessoas no evento.

Conectadas via satélite ao que acontecia no Berliner Olympiastadion, a população de Belo Horizonte (e provavelmente as de outras capitais nacionais também) reagem de modo relativamente avesso ao que faz uma torcida: em silêncio durante a partida, para escutar a narração de Galvão Bueno, o público somente grita no momento do único gol do jogo. Co-presente com a partida, mas gestualmente bastante distante da torcida que efetivamente estava presente no estádio, o público se comportava de uma maneira que

seria um possível ponto ótimo para as transmissões televisivas de futebol: ao invés do indefinido mar de vozes ao fundo da televisão, um tenso e compenetrado silêncio, que facilitaria a tarefa de mixagem da narração.

Uma última ocasião em que escutamos uma partida de futebol no centro de Belo Horizonte foi no dia vinte e sete de março do presente ano. Na ocasião, circulávamos pela Rua Carijós, entre a Rua dos Guaranis e Avenida Olegário Maciel, região onde concentram-se lojas de elétrica e eletrônica, que comercializam cabos, conectores e outros produtos e ferramentas ligadas às atividades dos eletricitistas, engenheiro de som, etc. Nesta quinta-feira, excepcionalmente, uma partida entre Cruzeiro e Ituiutaba, por uma rodada adiada do Campeonato Mineiro, foi disputada no período da tarde, no horário das três horas. Era aproximadamente quatro e meia quando chegamos ao local e nos deparamos com uma rua onde era possível escutar em todos os seus pontos, na mesma intensidade (o que conhecemos popularmente como volume), uma única transmissão radiofônica do jogo, que naquele momento já se encontrava próximo de seu final. Isto porque grande parte das lojas, situadas em ambos os lados da rua executavam, de maneira sincrônica, a mesma transmissão radiofônica, gerada por uma estação AM, da partida. Apesar da transmissão, o local não estava ruidoso, e poucos carros passavam pela rua. O resultado foi a constituição de um ambiente tranqüilo e provavelmente muito aconchegante para os torcedores cruzeirenses.

2- RELAÇÕES ENTRE O SOM E O ESPAÇO

Uma das primeiras tentativas – e até hoje a mais comum – no campo das ciências de entender o fenômeno sonoro como algo estreitamente ligado ao espaço em que ocorre foi desenvolvida durante a década de 1960, por um grupo de pesquisadores e musicólogos canadenses, envolvidos no projeto de pesquisa *World Soundscape Project*³. Um dos motes principais desta pesquisa pode ser resumido em frase do compositor canadense Murray Schafer, acerca das relações existentes entre o espaço e o som: a “definição [do espaço] (...) por significados acústicos é muito mais antiga do que o estabelecimento de cercas e limites de propriedade” (SCHAFER, 1997:58).

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

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

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

como figura para quem o está alimentando, enquanto é percebido como fundo pelo vizinho que lava roupas no apartamento ao lado.

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

Musicólogo de formação, Murray Schafer talvez seja um dos primeiros estudiosos a aliar, no estudo da audição, fisiologia e cognição. Em seus estudos, parte da problemática da poluição sonora, bastante comum em contextos urbanos contemporâneos. A partir da diferenciação entre as paisagens sonoras *hi-fi* e *lo-fi* – a primeira designa um local em que os sons separados podem ser ouvidos com clareza e distinção, a segunda diz respeito a uma grande quantidade de sons diversos presentes ao mesmo tempo no mesmo espaço – o autor trabalha a questão de que a superposição de vários sons prejudica e dificulta a audição da paisagem, na medida que

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

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

É neste sentido que o autor sugere, um programa educativo da audição, que ele chama de limpeza de ouvidos e que procuraria aumentar a competência sonológica, ou capacidade de lidar com os sons, da população em geral. O objetivo seria o de promover

o que o autor chama de ouvido pensante, audição atenta, capaz de não só distinguir com maior facilidade os sons de uma paisagem sonora, como também compreendê-la como um todo e nela identificar seus sentidos compartilhados. No entanto, este conceito nos parece equivocado, exatamente devido à idéia de competência sonológica empregada.

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

Discordamos do autor por acreditarmos que a capacidade de fabulação a partir dos sons pode ser encarada também como capacidade de projeção, afinal é possível ser um grande conhecedor de música ou de paisagens sonoras, mesmo que desafinado, sem ritmo e incapaz de imitar sons com a boca. O compositor canadense despreza esta capacidade por acreditar que este procedimento falseia o fenômeno sonoro transformando-o em histórias⁴. Por isso toma a música como chave para a percepção auditiva. O ápice desta tendência manifesta-se na concepção de ouvido pensante, que transforma toda paisagem sonora em composição musical e qualquer sujeito nela imerso em seu compositor.

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

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

Neste sentido, para Schafer, a única possibilidade de um conhecimento verdadeiro da paisagem sonora seria uma escuta musical, baseada grandemente em preceitos oriundos da música clássica ocidental, que encara as paisagens sonoras como sistemas (como a

categorização das paisagens sonoras como hi-fi ou lo-fi fazem crer) a serem analisadas e melhoradas objetivamente por uma audição que se considera capacitada a nelas atuar de maneira consciente. Esta noção mostra-se etnocêntrica, por não acreditar nas potências auditivas das pessoas comuns, que encerram sim em si um certo conhecimento, não necessariamente musical, mas ainda assim, útil tanto para as tarefas que desempenham na vida cotidiana, quanto para o conhecimento e percepção do espaço.

3 – CONSIDERAÇÕES FINAIS – O RITORNELO E A PAISAGEM SONORA

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

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

O autor, contudo, ressalta que se o fenômeno de desnorreamento na paisagem das grandes cidades era válido para o primeiro século do período moderno, arrefeceu de

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

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

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

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

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

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

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

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

de anúncio na cidade, uma canção no rádio – enfim, material sonoro que ainda não se tornou música, mas passível de ser apropriado e de tornar-se música.

Eminentemente sonoro, mas não exclusivamente, o ritornelo comporta componentes gestuais e visuais, mas extrai sua força territorial exatamente de sua componente auditiva e suas propriedades de mexer e agenciar um corpo – afinal, “o som nos invade, nos empurra, nos arrasta, nos atravessa. (...) Não se faz um povo se mexer com cores. As bandeiras nada podem sem trombetas, os lasers modulam-se a partir do som” (DELEUZE E GUATARI, 1997:166). Este fato pode ser muito bem observado em um jogo de futebol: se a torcida motiva seu time do coração é pelos cantos, pelo ruído produzido pela massa e não pelas bandeiras gigantes hasteadas – a atenção do jogador deve voltar-se para o time adversário e para a bola em disputa. O desestímulo vem da vaia e as bandeiras hasteadas ao contrário são formas de protesto voltadas aos cartolas e não aos jogadores em campo. Por outro lado, tão importante quanto jogadas de efeito para animar a torcida, são os sons, a princípio imperceptíveis, que a prática esportiva produz: o toque na bola, os jogadores do time do coração que gritam entre si para articular uma nova jogada, os jogadores adversários que articulam as estratégias de defesa, o apito do juiz marcando uma falta. O ritornelo, assim, aparece como uma forma de cristalização de espaço tempo que age sobre o que está em seu entorno para disso extrair não só novas vibrações, decomposições, projeções e transformações, mas também catalisar novas relações entre elementos que não necessariamente possuam uma afinidade direta, formando, no processo, novas formas de organização, novos aglomerados.

Se o ritornelo é uma cristalização espaço temporal, qual é a duração do ritornelo do futebol? Primeiro devemos estabelecer quantos ritornelos são possíveis de se escutar na prática do referido esporte. Pensamos nos sons produzidos pela torcida, pelo jogo em si, mas imaginamos também as transmissões radiofônicas e televisivas, o burburinho de pessoas no bar onde aficionados de um time se encontram para assistir partidas, ou as conversas paralelas na sala de televisão de um grupo de amigos que assiste ao jogo das eliminatórias. São diversas dimensões de uma mônada esportiva; que podem tanto ser tomadas de maneira separada, uma de cada vez, em ritornelos de torcida, de partidas, de jogadores, de transmissão; ou de maneira global, uma resultante dessas componentes em um ritornelo de futebol, que terá a duração de uma temporada esportiva, de um

campeonato, de una partida, de un lance ou de um gol. Estes fatos evidenciam que o ritornelo poderá ser tomado segundo múltiplas perspectivas, cada uma operando um recorte arbitrário, formando a paisagem sonora. O ritornelo, assim, aparece como uma forma de cristalização de espaço tempo que age sobre o que está em seu entorno para disso extrair não só novas vibrações, decomposições, projeções e transformações, mas também catalisar novas relações entre elementos que não necessariamente possuam uma afinidade direta, formando, no processo, novas formas de organização, novos aglomerados.

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

“estes vastos quadros circulares pintados em *trompe-loeil* e destinados a serem olhados a partir do centro da rotunda, representavam cenas de batalhas e vistas de cidades: *Vista de Paris, Evacuação de Toulon pelos ingleses, O acampamento de Bologna, Roma, Atenas, Jerusalém*. (...) A invenção decisiva, porém, foi o diorama de Daguerre e Bouton, aberto em 1822 na Rue Sanson, próxima do Boulevard Saint-Martin e depois instalado no Boulevard de Bonne-Nouvelle. Os quadros eram pintados sobre telas transparentes, o que permitiu em 1831 usar vários efeitos de luz⁵” (BENJAMIN, 2006: 569).

REFERÊNCIAS

Bayle, F. (1996). *Ouvir e escutar*, in SCHEPS, Ruth. *O império das técnicas*. Tradução: Maria Lúcia Pereira. Campinas, SP. Papyrus.

Benjamin, W. *Sociologia*. São Paulo: Editora Ática, 1985. Org.: Flávio R. Kothe.
_____. (1994). *Obras Escolhidas*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, SP: Brasiliense,
_____. (2006). *Passagens*, Belo Horizonte: Editora UFMG, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.

Catunda, M. *Na teia Invisível do Som: Por uma geofonia da Comunicação*. In *Revista Famecos*. Porto Alegre, n. 9, dezembro de 1998, pp. 118-125. versão on line disponível em: <http://scholar.google.com.br/scholar?hl=pt-BR&lr=&cluster=10035995197582499506>

Certeau, M. A. (1994). *invenção do cotidiano, volume 1: As artes do Fazer*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes.

Deleuze, G. e Guatari, F. (1997). *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 4*. Rio de Janeiro: Editora 34.

Flusser, V. (1998). *Ensaio sobre a Fotografia*. Lisboa: Relógio D`agua Editora Ltda.

Fortuna, C. (Junho 2001). *Soundscapes: The Sounding City and Urban social Life* in Oficina do Centro de Estudos Sociais.

Gaspar, J. *O Retorno da paisagem à geografia: apontamentos místicos*. In *Finisterra*, XXXVI, 72, pp 83-99

Santos, F. C. (2002). *por uma escuta nômomade: a música dos sons da rua*. São Paulo, SP: EDUC.

Schafer, R. M. *A Afinação do Mundo: Uma exploração Pioneira pela história passada e pelo atual estado do mias negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*.

_____, (1991). *O ouvido pensante*. Tradução: Marisa Trench Fonterrada. São paulo, SP: Editora UNESP.

Singer B. (2001). *Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionailismo popular* in CHARNEY e SCHWARTZ, *O cinema e a Invenção da Vida Moderna*, Tradução: Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naify Edições.

Virilio, P. (1994). *A máquina de Visão*, Rio de Janeiro: José Olympio.

Wulf, C. *O ouvido*, in *Revista de Comunicação, cultura e Teoria da Mídia*, n. 9, São Paulo, março de 2007. versão on line disponível em <http://www.cisc.org.br/revista/ghrebh9/artigo.php?dir=artigos&id=WulfPort>

NOTAS:

¹ Pesquisador do Centro de Convergência de Novas Mídias – UFMG e do grupo de pesquisa Cartografias de Sentidos. Su correo es: pedromarra@gmail.com

² “Para isso eu me permito uma analogia e metáfora a fim de considerar o valor heurístico das sonoridades e sua relação com comportamentos e a vida social urbana e os ambientes” - tradução nossa.

³ Projeto de Paisagem Sonora Mundial – tradução nossa.

⁴ Este é um ponto complicado nas idéias de Murray Schafer, até porque constitui-se como uma contradição metodológica no seu percurso de pesquisa. Ao estudar as paisagens sonoras do passado, ou caracterizar sons que estão presentes na realidade humana por longos períodos de tempo, como os sons da natureza em geral, o autor apoia-se sempre em fontes históricas legitimadas, sejam legislações anti-ruído, sejam depoimentos ou trechos de obras literárias, científicas e filosóficas de autores de diversos períodos, muitas vezes sem questionar seu posicionamento, ou sua extrapolação do estímulo. As vozes das pessoas comuns são utilizadas por Schafer apenas como ponto de partida para delimitar aspectos culturais da audição, como o gosto por determinados sons, ou sentidos socialmente compartilhados.

⁵ Entre eles o que permitia simular a passagem do dia. Cf. BENJAMIN, 2006:571.