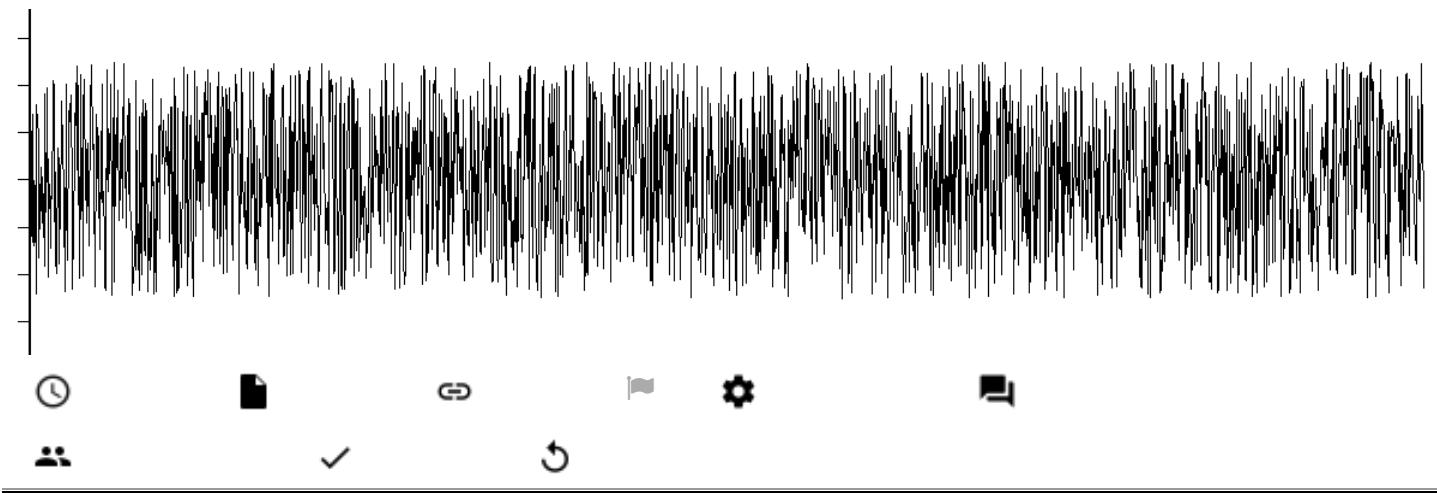


## Revista Online de Arte, Cultura e Tecnologia



22-23

Por Pedro Marra 24/05/2015

Desenvolvimento científico e tecnológico apresentam uma íntima relação. Se por um lado a produção de conhecimento costuma redundar em produção de novos fazeres e aparatos técnicos, por outro tais inovações tecnológicas reconfiguram o estado da arte científico, possibilitando a percepção de novas entidades, pontos de vista e, consequentemente, de problemas e questões para a pesquisa. Como coloca Bruno Latour (1994), as ideias de neutralidade das ferramentas e de destino autônomo dos agentes humanos configuram-se como um mito simétrico. O autor utiliza o exemplo da relação que se estabelece entre um homem e uma arma, para combater tal engano, defendendo a premissa de que agentes humanos e objetos técnicos reconfiguram-se mutuamente na realização de uma tarefa específica. Um homem que decide vingar-se de outro é diferente se carrega um revólver ou não: desarmado, pode apenas desejar tirar satisfação da injustiça sofrida com uma discussão; armado, passa a desejar assustar o rival, ameaçando-o de morte; assassinato este que

22-23

21

20

19

18

17

16

15

14

13

12

11

10

09

08

07

06

05

04

03

02

01

pode vir a concretizar-se por acidente, ou por nova mudança de intenção — de maneira simétrica, o objeto se transforma, em cada caso, em truque, ameaça, ou efetivamente em arma.

O desenvolvimento do campo de estudos acerca do sonoro e da escuta está intimamente ligado ao desenvolvimento dos aparatos técnicos de produção, registro e reprodução de som. Da criação de novos instrumentos musicais ao desenvolvimento de objetos tecnológicos como o radar, que permite visualizar objetos distantes a partir de vibrações sonoras, encontramos exemplos que comprovam tal afirmação. Pierre Schaeffer (2010) expõe que os meios técnicos de registro, reprodução e difusão de som, como o microfone e o rádio, permitem o desenvolvimento de uma nova abordagem ao mundo audível, pois possibilitam a manipulação do material sonoro em seus parâmetros acústicos mais básicos de intensidade, freqüência e espacialidade. De maneira semelhante, podemos observar que o desenvolvimento dos dispositivos técnicos de registro e reprodução sonoros estão intimamente ligados ao surgimento de todo um campo de estudos acerca das paisagens sonoras do mundo, já que «uma coleção de discos e fitas pode conter informações de culturas e períodos históricos completamente diversos, que pareceriam, a qualquer pessoa de outro século que não o nosso, uma justaposição surrealista e sem sentido» (Schafer, 2001: 134). Finalmente, o desenvolvimento destas máquinas de escuta e de sonorização envolve também o desenvolvimento de novas técnicas auditivas, «conjunto de práticas de escuta que articulam ciência razão e instrumentalidade que encorajaram a codificação e racionalização daquilo que era escutado» (Sterne, 2003: 23), por meio das quais se aprende a escutar e diferenciar o que é significativo e o que é ruído descartável.

O presente trabalho busca discutir estas questões a partir do relato de 5 pesquisas e trabalhos em cujo desenvolvimento estive envolvido e que se utilizaram de tecnologias de gravação e reprodução de som como meios de captação e cruzamento de dados. Buscamos elucidar procedimentos acionados nestas iniciativas de investigação de metodologias de pesquisa e análise no campo de estudos de som, constituindo pontes e interlocuções entre os campos da arte e da ciência. Para tanto, partimos da premissa de que estas tecnologias permitem escutar «uma outra escala que determina um outro mundo. O mesmo? Sem dúvida, mas compreendido diferentemente» (Lefebvre, 2013: 91). Assim, da mesma forma que a «ciência parece produzir um infinito conjunto de imagens visuais para virtualmente todos seus fenômenos (...) então “músicas” também podem ser produzidas dos mesmos dados que produzem visualização» (Ihde, 2007: xvi). O resultado destes procedimentos é a

composição de dispositivos sonoros que oferecem formas audíveis de se escutar o conhecimento produzido.

«Derivas Sonoras do Centro de Belo Horizonte» (2006) buscou simular uma caminhada virtual pelo centro da capital mineira. A produção foi elaborada a partir da experiência em duas iniciativas que voltavam sua escuta para a sonoridade dos espaços urbanos. Em primeiro lugar, destacamos o programa de rádio «Concreto Sonoro», que buscava explorar as possibilidades expressivas do audível, com destaque para os sons e ruídos encontrados no espaço urbano. A proposta realizava vinhetas de áudio com duração aproximada de três minutos exibidas três vezes ao dia em uma rádio da cidade de Belo Horizonte. Entre os programas produzidos, uma sinfonia de buzinas registradas no espaço do centro da cidade, radiodramas baseados em situações cotidianas da mesma região e transcrições sonoras de trabalhos diversos, além de programas jornalísticos de serviço, que anunciavam a programação cultural da cidade, buscando um dialogo sonoro com a atração que se divulgava.

Uma outra iniciativa que destacamos para a elaboração da peça — afinal a produção é um de seus resultados finais — foi a pesquisa *Cartografias Urbanas*, desenvolvida pelo Centro de Convergência de Novas Mídias (UFMG), que investigou a participação dos habitantes da referida cidade na constituição de seus espaços públicos. A iniciativa observou o uso que os cidadãos faziam do espaço, por meio do qual atribuíam sentidos aos lugares. Tais dinâmicas se dão sob o signo da disputa, o que confere uma grande mobilidade a estes locais: uma determinada calçada poderia ser dormitório de moradores de rua no início da manhã, tornar-se lugar de comércio ambulante durante a tarde, e transformar-se em ponto de prostituição pela noite. Observar tais processos de trânsito e transformação dos lugares da cidade envolvia voltar a atenção para as formas como eles se ofereciam à experiência do passante. Neste sentido, as sonoridades, imagens e textos em circulação ali eram de grande importância para a pesquisa, pois permitiam perceber tanto os rastros deixados no espaço pelo uso que os habitantes dele faziam como a configuração dos elementos ali presentes a cada momento.

A metodologia de pesquisa envolvia procedimentos de registro destas manifestações simbólicas em diferentes suportes, tais como gravações de som, fotografias e cadernos de campo. O material era captado em

caminhadas pela região, em que nos apropriávamos do procedimento da deriva desenvolvida pela Internacional Situacionista. O grupo composto por arquitetos, artistas, pesquisadores e filósofos propunha um andar a esmo pela cidade, de passagem por diversos espaços — o que permitia cruzar ambiências diferentes — deixando-se afetar pelas características locais. As derivas cartográficas que desenvolvemos, contudo, estabeleciam um percurso prévio que deveria ser percorrido em diversos horários por um grupo de pesquisadores. Inicialmente, o mapa da região central de Belo Horizonte foi dividido em diferentes quadrantes, que eram percorridos em sua totalidade. Em um segundo momento, foram estabelecidos trajetos que interligavam dois destes quadrantes, geralmente partindo de um ponto de ônibus para chegar a outro, simulando um dos principais usos que os habitantes fazem do espaço central: mobilidade entre bairros diferentes e distantes da cidade, realizando baldeação entre transportes públicos diferentes. Estas atividades de campo eram registradas em som com gravadores de Mini-Disk portáteis, equipados com um par de microfones estéreo, ou com um microfone direcional, o que se por um lado garantia uma definição sonora satisfatória, por outro se via sujeito a interferência técnica constante — já que o equipamento utilizado era semi-profissional — como ruídos de cabo, de manuseio do equipamento, ou do impacto do vento.

Assim, «Derivas Sonoras do Centro de Belo Horizonte» buscou, por meio da edição e mixagem de material sonoro, reproduzir a experiência proporcionada pela metodologia da pesquisa *Cartografias Urbanas*. Neste sentido, as sonoridades captadas na investigação e alguns trechos que compunham o banco de sons do programa «Concreto Sonoro» foram editados de forma a esconder os pontos de corte entre os diferentes segmentos utilizados, para que tudo soasse como uma única caminhada, sem interrupção. As passagens de veículos como automóveis, motocicletas e ônibus foram aproveitadas como inserções que permitiam melhor esconder esta passagem entre pontos diferentes. Em certos momentos, lançámos mão também do procedimento de superposição de sons, buscando aproximar sonoridades semelhantes encontradas em regiões diferentes da cidade. Tal estratégia foi utilizada sobretudo ao tratar os diferentes estilos musicais tocados com grande intensidade por altifalantes distribuídos nas calçadas e portas de lojas do centro de Belo Horizonte.

A edição buscou também respeitar a duração dos trechos registrados, realizando cortes que delimitavam uma situação ou acontecimento específico que se realizava no espaço registrado, em relação com o seu desdobrar. Assim, nos interessava não um som em específico — um

anúncio, uma música, ou uma buzina, por exemplo — mas as relações que se estabeleciam entre diferentes sons que coabitavam um mesmo espaço. Este procedimento distancia *Paisagens Sonoras* do Centro de Belo Horizonte de outros trabalhos que se desenvolvem a partir da noção de paisagem sonora (Schafer, 2001) e que buscam delimitar sons isolados que se constituem como marcas, sinais ou sons fundamentais que distinguem um lugar de outro. Como nosso interesse era o de focar as disputas que se realizavam acerca dos sentidos de um determinado espaço urbano, percebíamos o som como uma das formas de realizar tais confrontos. Portanto, as relações entre sons diversos localizados em um mesmo ponto da cidade e captados em momentos próximos nos mostravam um caminho para perceber as relações sociais em jogo na produção do urbano.

Como forma de evidenciar esta estratégia, destacamos o trecho em que registramos um pastor evangélico que realiza pregação em uma das praças mais movimentadas da cidade. Uma pessoa ali presente, sentada em um banco, trava um acalorado debate com o religioso, que responde ao senhor com uma voz gutural e gritada. Não acompanhámos toda a discussão, pois a metodologia de pesquisa envolvia não se deter por muito tempo em um ponto, já que buscava aproximar-se da experiência do passante. Mas utilizámos a totalidade do que se registrou do debate que entra e sai da produção em um *fade* natural, resultante da aproximação e afastamento da fonte por meio do caminhar.

Há alguns trechos registrados no mesmo local, em momentos diferentes do dia e em datas diferentes, que também são concatenados de forma a distorcer tais marcas temporais, simulando uma continuidade virtual que ainda que não tenha efetivamente ocorrido, que não deixa de ser possível. Assim, apesar de soar como uma tradicional caminhada sonora, procedimento bastante comum na pesquisa sonora, que envolve o registro dos sons do percurso de uma caminhada, «Derivas Sonoras do Centro de Belo Horizonte» na verdade constitui-se como uma intricada tessitura de momentos e lugares diversos e que evidencia algumas descobertas realizadas pela pesquisa acerca da sonoridade da região central da referida cidade. De entre elas, destacamos a relação que se estabelece entre os pregões de anúncio de serviços e comércio popular e os níveis de ruído e fluxo de pedestres dos pontos onde se localizam (Franco e Marra, 2001); a escuta de música no espaço central, seja dentro de bares, seja na limiaridade entre calçadas e estabelecimentos comerciais (Garcia e Marra, 2012), seja na utilização do som como uma tecnologia sensível para disputar, compartilhar ou lotear o espaço público (Garcia e Marra, 2014). Neste sentido, mais importante do que perceber a real localização

espacial e temporal de certa sonoridade, ou o seu caráter identificador de um ponto específico, se torna deixar-se afetar pela passagem e trânsito pelos diversos lugares — com suas respectivas ambiências — constituídos pelo uso dos espaços urbanos — por vezes o mesmo local — pelos habitantes da cidade, a fim de perceber as relações sociais que constituem a metrópole.



Da\_janela\_do\_meu\_quarto  
Derivas Sonoras do Centro de Belo Horiz...

SOUND CLOUD

[Cookie policy](#)

Pedro Marra, «Derivas Sonoras do Centro de Belo Horizonte»

«Passagens Sonoras do Brás» (2008) também se utiliza da edição, sobreposição e mixagem de material pré-gravado para estabelecer relações entre som e espaço, no caso entre música e o bairro do Brás, localizado na cidade de São Paulo. O trabalho resulta de uma tentativa de transformar minha dissertação de mestrado, *Paisagens Sonoras do Brás: Reapropriações da Linguagem Musical na Cultura Popular* (Marra, 2007), em programa de rádio. A pesquisa debruçou-se sobre o disco *Correio da Estação do Brás*, gravado pelo cantor e compositor baiano Tom Zé, um dos membros do movimento Tropicalista, em 1978, e buscou identificar neste registro fonográfico formas de escutá-lo como sonoridade do referido lugar. A obra, apesar de apresentar poucas referências literais à região — a não ser o próprio título que também nomeia uma das faixas, remete para o bairro paulista que desde sua criação recebeu imigrantes

europeus e posteriormente da região nordeste do país, por meio de um conjunto de canções bastante populares, gravadas com arranjos bastante popularescos e parclos recursos de estúdio.

Para tanto, a investigação levanta um repertório de canções da Música Brasileira Popular (Ulhoa, 1997) que é comparado com as composições que Tom Zé reúne no referido álbum. O objetivo deste procedimento é identificar traços da linguagem musical popular nordestina utilizados pelo cantor baiano, agora performados em uma sonoridade não mais rural, mas urbana. Como resultado, identificámos imaginários e lugares diferentes do Brás a partir de suas sonoridades: um pregão de escritor de cartas remete para praças, músicas dançantes a bailões, lamentos de partida às expectativas em torno da nova vida no destino migratório. Embora «Passagens Sonoras do Brás» fosse pensada como uma série de programas radiofônicos, com aproximadamente 5 ou 6 episódios de cerca de 7 minutos de duração cada, perfazendo todo o trabalho acadêmico, somente o primeiro episódio, que abrange o primeiro capítulo da dissertação e a análise da canção «Lavagem da Igreja de Irará», foi produzido.

No primeiro trecho, discutimos as relações entre música e espaço urbano, apresentando a cidade para além de mero cenário para a realização das práticas musicais. Por um lado, estas utilizam os espaços daquela, participando ativamente das dinâmicas de produção dos lugares citadinos. Por outro, a vida urbana promove o encontro de diferentes populações e culturas, viabilizando o trânsito das formas musicais entre públicos diferentes. Neste contexto de diversidade, ocorre uma aceleração dos processos de transformação da música popular, levados a cabo por sua prática quotidiana: por exemplo, populações rurais recém imigradas entram em contato com novos instrumentos de produção e difusão sonora, e passam a performar seus antigos gêneros musicais e festividades com nova sonoridade; setores urbanos entram em contato com a linguagem interiorana e a adotam em suas relações diárias. O segundo trecho busca trabalhar exatamente este exemplo, analisando uma canção, «Lavagem da Igreja de Irará», na qual Tom Zé narra a tradicional festa de sua cidade natal no interior da Bahia. A composição, além de contar um dia da celebração, reprocessa versos e melodias típicos da festividade, mas agora com uma sonoridade urbana: a tradicional charanga, formação instrumental composta por instrumentos de percussão e de sopro, que puxa os cortejos presentes nestas celebrações, é substituída por arranjo de baixo, violão, teclados e bateria. Sons sintetizados imitam sopros, em texturas semelhantes às de bailes populares que se realizam em grandes galpões onde um único músico

toca todos os instrumentos de uma banda a partir de bases pré-programadas e de um teclado.

O principal desafio de «Passagens Sonoras do Brás», portanto, era o de transpor a linguagem escrita acadêmica tradicional para um suporte apenas sonoro. Não nos interessava o uso de *offs*, mas a pesquisa havia levantado uma série de depoimentos de músicos brasileiros registrados em uma série de dois programas da TV Cultura do Estado de São Paulo, os programas *Ensaio* e *MPB Especial*, utilizados no texto da dissertação como documentos. A solução encontrada foi a de utilizar os recursos de edição, sobreposição e mixagem dos novos meios digitais de produção de áudio para aproximar e cruzar os trechos das canções, depoimentos e outros registros sonoros citados no trabalho. Desta forma, o que escutamos é a tessitura de diversos extratos de áudio que buscam evidenciar as relações e análises estabelecidas pela pesquisa, a passagem do tempo e das práticas musicais de acordo com as formas como são açãoandas.

Assim, «Passagens Sonoras do Brás» inicia-se com uma sequência de estrofes musicais de diferentes gêneros musicais que tematizam questões levantadas no primeiro capítulo: a relação entre presente, passado e futuro nas práticas culturais; a constituição de repertórios musicais diferentes para cada gênero musical, cada um com seus músicos referenciais próprios; a descrição das classes populares urbanas e de seu poder criativo a partir da recombinação e da apropriação cultural. Em seguida, buscámos formas de escutar a tese de que a prática musical transforma o repertório de um gênero a partir da elaboração de novas obras. Para tanto, realizámos uma edição de duas composições — «Garota de Ipanema», de Vinícius de Moraes e Tom Jobim, e «Get Up, Stand Up», de Bob Marley — representantes clássicos de dois gêneros musicais distintos — Bossa Nova e *Reggae*, respectivamente — emendando gravações diferentes, cada uma com características sonoras próprias, mas buscando uma certa continuidade entre elas. Assim, escutamos uma estrofe de cada canção, com cada verso retirado de um registro fonográfico diferente. «Garota de Ipanema» é remontada a partir de uma gravação de *jazz* com cantora americana entoando seus versos iniciais com bastante sotaque; passando para um registro de cantor popular brasileiro de sonoridade típica da década de 1980, chegando a um registro em voz e violão ao vivo de João Gilberto — um dos primeiros intérpretes da peça — e finalmente a uma *performance* da canção em um arranjo instrumental *funk/fusion*. Já «Get Up Stand Up» aparece numa amalgama entre seu registro original com The Wailers e uma versão pop eletrônico presente no disco *Bossa n'Marley*, que figura em uma série de

coletâneas que exploram o repertório de diversos artistas com arranjos no gênero electro-bossa, e que obteve relativo sucesso comercial no Brasil. O procedimento torna audíveis e evidentes as transformações e continuidades sonoras pelas quais passa um gênero musical de cada vez que é performado, por músicos diferentes, ou pelo mesmo artista, em épocas diferentes.

Este procedimento de amalgamar via edição registros sonoros diversos também é utilizado na passagem do primeiro trecho para o segundo.

Agora, no entanto, são utilizadas duas composições diferentes, aproveitando que ambas utilizam o mesmo acorde — ainda que os acordes apresentem funções harmônicas diferentes em cada canção.

Assim, o passado remoto do Brás associado a populações negras de escravos e de imigrantes italianos narrados em «Samba do Arnesto», composição de Adoniran Barbosa na voz do conjunto Demônios da Garoa, salta 35 anos, rumo ao presente de Tom Zé que traz a cidade de Irará para a metrópole paulista. O acorde dominante de Dó maior com sétima menor executado na volta da parada após o primeiro verso da primeira canção é sobreposto ao acorde de Dó maior, tônica sem qualquer acidente harmônico, que abre a segunda composição, realizando uma passagem do rural para o cosmopolita.

A análise de «Lavagem da Igreja de Irará» é recriada sonoramente, então, a partir da junção de depoimentos de Tom Zé explicando a canção e a festa no programa «Ensaio», trechos da canção examinada, e gravações da charanga de Irará que toca na referida festa, além de composições que trabalham o mesmo repertório da celebração, ou que remetem para a configuração contemporânea das festividades. Assim, quando o compositor baiano cita na canção uma personagem da festa de sua cidade, trecho da entrevista em que explica quem é aquela personagem é sobreposto. Nos momentos em que um verso típico das festas de lavagem é reapropriado, nos refrões da composição de Tom Zé, utilizamos o mesmo recurso de edição utilizado em «Garota de Ipanema» e «Get Up Stand Up», para ligá-lo a sua execução original pela charanga de Irará, ou a outras composições que se utilizam do mesmo repertório, como «Triste Bahia» de Caetano Veloso. Ao final do trecho, ambientamos a festa de «Lavagem de Igreja» em sua forma contemporânea, na qual festividades de cunho carnavalesco seguem a cerimônia mais religiosa, lançando mão de gravações de campo realizadas em uma *pen drive* na Lavagem da Igreja de Nosso Senhor do Bonfim, em Salvador, capital baiana, no ano de 2006, e da introdução de uma canção da banda de Axé, Saravada, de relativo sucesso no estado nordestino e que se apresentou em Irará, como atração de fechamento da festividade da cidade, no mesmo ano.

«Passagens Sonoras do Brás» busca, desta forma, romper mais uma vez com a ideia de paisagem sonora e sua associação a uma fotografia sônica estática realizada a partir dos meios técnicos de registro de áudio. Aqui, novamente é valorizada a relação entre sons diferentes, que agora não necessariamente se realizam mais no mesmo espaço, mas cuja interação continua a produzir o lugar. É neste sentido que o termo passagem utilizado no título da peça remete para o trânsito entre gêneros musicais, localidades e práticas culturais permitidos pelos processos de fluxo empreendidos pelas dinâmicas contemporâneas de globalização, materializadas na migração de populações. Mas remete também para as galerias parisienses do século XIX, que Benjamin caracteriza como «centros comerciais de mercadorias de luxo», onde se encontra um mundo em miniatura (Benjamin, 1985: 310), pois ali era possível encontrar em um mesmo espaço fragmentos oriundos de diferentes partes do globo. Ao aproximar no mesmo registro sonoro músicas e sonoridades tão diferentes e distantes temporal e espacialmente, a peça radiofônica busca identificar as conexões entre elas, procedimento que Tom Zé também realiza ao perceber um nordeste dentro de um bairro da metrópole paulista, micromundo este que é inscrito em um registro fonográfico. Editar, sobrepor e mixar os sons que são recombinados pelo compositor baiano nos permite, assim, evidenciar as formas como

«o novo se interpenetra no antigo. Essas imagens são imagens do desejo e, nelas, a coletividade procura tanto superar quanto transfigurar carências do produto social, bem como as deficiências da ordem social da produção. Além disso, nessas imagens desiderativas aparece a enfática aspiração de se distinguir do antiquado – mas isto quer dizer: do passado recente» (Benjamin, 1985: 32).



Da\_janela\_do\_meu\_quarto  
Passagens Sonoras do Brás - episódio 1

SOUND CLOUD

[Cookie policy](#)

Pedro Marra, «Passagens Sonoras do Brás»

«Ave Ma(nifestações)ria» (2013) envolve o registro de material sonoro especialmente para a sua produção. Em Belo Horizonte, a cidade onde nasci, cresci e vivo, as igrejas católicas mantém a tradição de executar, nos seus altifalantes, diariamente às 6 horas da tarde, a «Ave Maria» — algumas a composição de Schubert, outras a de Bach/Gounot. Para além de marcar os limites de um bairro, ou determinado momento do dia, conferindo à sua região de alcance uma ambiência específica, o evento interconecta regiões da cidade. As reproduções em baixa resolução das peças clássicas, tocadas em caixas de baixa fidelidade se misturam ao ruído de trânsito, já que algumas destas igrejas localizam-se em pontos movimentados da cidade, inserindo uma certa nostalgia religiosa comum na intensidade pulsante da cidade, na hora em que uma grande quantidade de seus habitantes volta para casa, do trabalho.

Nossa intenção, inicialmente, era a de evidenciar esta interconexão entre localidades diferentes da cidade, por meio da sincronização e edição de gravações de campo. A produção, neste sentido, mistura as diferentes

composições «Ave Maria», que soam de maneira similar, apresentando estruturas melódicas e harmônicas próximas, aproveitando possíveis pontos de interconexão para amalgamá-las, em estratégia semelhante à usada em «Passagens Sonoras do Brás». Como a peça sobrepõe diversas gravações de campo um tanto quanto ruidosas — sobretudo nos momentos que antecedem a execução da composição, dominado por ruído de trânsito — filtrámos cada uma delas de forma a realçar em cada uma apenas uma faixa do espectro audível. Tal procedimento permitiu que os trechos se entrelaçassem de maneira mais harmoniosa, produzindo um único ambiente urbano a partir de extratos sonoros obtidos de diferentes regiões da cidade. A idéia de interconexão dos espaços a partir dos seus sons materializa-se desta maneira.

Contudo, no período em que se realizaram as gravações, acontecia também no Brasil a Copa das Confederações, evento preparatório para a Copa do Mundo 2014 no país. O evento esportivo foi marcado por uma série de protestos, iniciados sob a reivindicação de redução das tarifas de transporte público e concessão do benefício de gratuidade do serviço para estudantes, mas que logo agregou uma série de outras causas, como melhorias na educação e saúde, além de grupos contrários ao mega-evento e até ao governo federal. As manifestações agregaram milhões de pessoas no país inteiro e aconteceram em diversas cidades, fossem sede de jogos da Copa do Mundo ou não. Em sua grande maioria, concentravam-se em pontos centrais das capitais e marchavam em direção aos estádios onde se realizavam as partidas da competição. Ao chegarem, contudo, a uma distância aproximada de 2 quilômetros dos locais de evento, região em que apenas poderiam entrar pessoas que portassem ingressos para a partida, ou moradores da região previamente cadastrados e autorizados, as marchas eram contidas violentamente pela polícia. Diversas cidades contabilizaram detidos, feridos e mortos; Belo Horizonte, cidade que recebeu 3 jogos, inclusive contabilizou dois mortos — jovens que caíram de cima de um viaduto em consequência da ação policial de afastar a massa com bombas de gás, cavalaria e balas de borracha.

Alguns destes incidentes ocorreram em horários próximos às seis horas da tarde, e no final de semana anterior ao início das gravações de campo acompanhei a segunda manifestação ocorrida em Belo Horizonte, na qual o primeiro jovem caiu do viaduto. Com base na experiência e na emergência destes acontecimentos, decidi incorporar os fatos à produção, não só como forma de documentação e visibilidade dos eventos, mas também a fim de incorporar o momento à peça e como ato político em solidariedade aos detidos feridos e mortos nos protestos. Assim, foi

realizado via Internet um levantamento de noticiário, em diversas línguas, em rádio e TV acerca das manifestações.

As matérias jornalísticas foram baixadas e trechos foram inseridos na edição das gravações de campo de «Ave Marias», sempre completamente panoramizadas em um lado do estéreo e em níveis abaixo do som ambiente de trânsito ou da música em si. A intenção era esconder o noticiário na peça — o resultado torna difícil compreender o que os jornalistas falam, embora a presença de suas vozes seja sempre perceptível mesmo quando há sobreposição de duas ou mais gravações de campo, além de duas notícias, uma em cada lado do panorama. Tal procedimento visou remeter ao desencontro das informações acerca dos protestos e da guerra midiática que então se instalou: os meios de comunicação insistiam em uma cobertura tendenciosa dos eventos, dividindo os manifestantes em dois grandes grupos: os manifestantes ordeiros, geralmente vestidos nas cores do país e empunhando cartazes contra a corrupção, o governo, ou demandando melhorias de educação e saúde; e os vândalos, usualmente ligados à esquerda e movimentos sociais, deflagradores da ação policial violenta, ao atacarem as forças de segurança ou forçarem a passagem rumo aos estádios.

Explore more music & audio like  
**Ave Ma(nifestaçoes)ria**  
On SoundCloud.

[Cookie policy](#)

Pedro Marra, «Ave Ma(nifestações)ria»

Esta abertura para os eventos do momento, que incorporou a «Ave Ma(nifestações)ria» sons que remetessem para os protestos brasileiros de junho de 2013, também anima a peça «O Som do Cinema Mudo» (2014). Durante a exibição do filme *Traces*, do cineasta chinês Wang Bing, no forumdoc.bh 2014, um festival de filmes documentários e etnográficos, um problema técnico silenciou a película desde seu início. A banda sonora do filme, que já era originalmente bastante suave, incluindo apenas ruídos sutis de vento e de passos em um terreno desértico, torna-se assim muda. O documentário de 30 minutos mostra, por meio de uma inquieta câmera na mão, ossadas abandonadas no deserto de Gobi, vestígios dos campos de trabalhos forçados estabelecidos pelo regime comunista chinês na região, em finais da década de 1950. A ausência de sons vindos do filme potencializa este seu aspecto lacunar e de reconstituição do passado por meio dos rastros e destroços deixados, abrindo espaço para a imaginação dos espectadores reconstruir a sonoridade do deserto no momento da gravação, ou na época em que os donos daqueles ossos ainda eram vivos.

A mudez do filme, no entanto, lança a audição do espectador para a sonoridade da platéia presente na sala, de forma semelhante à da peça silenciosa de John Cage, «4'33"» (Cage, 1952). Após 10 minutos de sessão, ao constatar que o filme não emitiria sons, decidi registrar os ruídos emitidos pelos espectadores, como o ranger das cadeiras, tosses, cochichos, murmúrios, entre outros. Como não carregava comigo na ocasião nenhum equipamento específico para a realização da tarefa, utilizei o aplicativo do telefone celular de gravação de som para registrar os 19 minutos restantes da exibição.

A sonoridade resultante era bastante suave, com momentos mais silenciosos intercalados com ataques na sua maioria pouco intensos e sutis de sons produzidos pelos presentes. A fim de realçar estes ruídos, recorremos a intenso processamento sonoro, que incluiu o uso de *expanders*, efeito de dinâmica sonora que torna mais intensos os sons acima de um certo limiar; compressores, com o efeito contrário ao anterior, tornando menos intensas vibrações acima de um certo limiar; distorcedores, cujo aumento de intensidade promove o estímulo de certos harmônicos presentes em menor intensidade em certo espectro sonoro; e equalizadores, que alteram o balanço de freqüências graves médias e agudas de um som. Enquanto o primeiro efeito foi utilizado diretamente sobre a gravação, como forma de aumentar o nível dos sons menos intensos, sem com isso aumentar em demasia o ruído de fundo, o processamento restante foi aplicado de maneira paralela — em um

procedimento muito comum na indústria fonográfica *pop* com vistas a reforçar um determinado elemento de uma canção, em que cópias do registro recebem doses exageradas dos efeitos que posteriormente são mixados ao original — o que realçou e modificou os sons produzidos pela platéia.

Como resultado, escutamos algo relativamente diferente dos sons originalmente registrados na sala de cinema, intercalados por um insistente ruído de fundo. O ranger das cadeiras, tosses e estalar de dedos, queda de objetos, toques de celular e murmuríos se transformam em sons incômodos que soam como explosões e matracas, além de adquirirem uma proximidade que não apresentavam anteriormente. Tal sonoridade realça o caráter disruptivo já presente na seção de cinema, seja porque neste ambiente se espera silêncio da platéia, para que a atenção se volte completamente para o filme, seja pelo intervalo entre um ruído e outro, que propõe um jogo de expectativas acerca de qual será o novo som e do momento em que surgirá.

Outro ponto a destacar é o caráter criador das tecnologias utilizadas para registrar a sonoridade do momento. Mais do que equipamentos transparentes cuja interferência no material registrado se dá apenas pela perspectiva adotada pela distância entre o microfone e a fonte sonora, tais equipamentos modelam os sons e até inserem na gravação ruídos inaudíveis fora dela, mas que são gerados a partir de dados que ali já estavam presentes, ainda que imperceptíveis. Mostram-se, portanto, ferramentas criativas a ser manipuladas pelos sujeitos. O intenso processamento utilizado para reforçar a gravação realça tais características. De maneira similar ao uso da voz na peça musical contemporânea «*Still and Moving Lines*» (1983), de Alvin Lucier, os gravadores, computadores e *software* de processamento de áudio são usados «como forma de escavar um espaço dentro de um ambiente saturado» (Schrimshaw, 2013: 38), apresentando, portanto, cada um uma voz única.

Explore more music & audio like  
**O Som do Cinema Mudo**  
On SoundCloud.

[Cookie policy](#)

Pedro Marra, «O Som do Cinema Mudo»

«Vou Ficar de Arquibancada pra Sentir mais Emoção» representa novamente a busca por traduzir análises e conclusões de um trabalho acadêmico em peças sonoras. Desta vez, o objeto da minha investigação de doutorado em curso são os sons produzidos durante partidas de futebol do Clube Atlético Mineiro. Busco compreender, nesta pesquisa, como os sons são utilizados como tecnologias sensíveis que viabilizam tanto o trabalho de (des)articulação da torcida nas arquibancadas, formando topografias afetivas nestes espaços, quanto o (des)estímulo dos jogadores em campo, o que os ajuda na realização bem ou mal sucedida de seus movimentos e lances. Para tanto, entrámos no estádio com dois ou três gravadores de som, posicionados em setores diferentes das arquibancadas, e registrámos o som durante todo o jogo. Finalmente, sincronizámos as gravações de campo e a da narração em rádio da disputa em um *software* de edição, o que nos permite perceber os momentos da partida em que o estádio varia entre o uníssono e o desacordo sonoro.

Uma parte da pesquisa se interessa em desenvolver dispositivos sonoros que permitam escutar estas dinâmicas de (des)articulação sonora do estádio e (des)estímulo dos jogadores em campo. Para tanto,

desenvolvemos uma peça piloto que busca narrar, apenas com sons registrados no estádio e com a narração da partida em rádio, um lance da partida entre Atlético e Vitória, disputada pelo Campeonato Brasileiro de 2013, em dezembro do mesmo ano. O Atlético perdia o jogo frente à sua torcida por dois a zero, ainda no primeiro tempo, quando, ao final do período, Ronaldinho Gaúcho, duas vezes escolhido o melhor jogador do mundo pela FIFA, sofre uma falta na entrada da área, próximo à meia lua. A torcida se anima e todo o estádio começa a cantar os versos, apropriados da tradicional marchinha de carnaval Mulata Bossa Nova: «A Galoucura canta/A massa se levanta/E só dá Galo/Êêêêêê/Bota pra f...». O jogador que sofreu a infração pega a bola e prepara-se para realizar a cobrança, mostrando concentração — o jogo marcava sua volta após três meses afastado por uma lesão na perna. Um setor da arquibancada começa então a bater palmas e tocar seus instrumentos de percussão em um ritmo marcado, que se acelera com o passar do tempo, criando ao mesmo tempo uma ambiência de tensão e suspense e estabelecendo uma constância temporal que pode facilitar a concentração de Ronaldinho na execução do lance. Os outros setores da arquibancada são contagiados pelo ritmo e sincronizam-se com ele, também batendo palmas. Ronaldinho, então, realiza a cobrança da falta e marca o gol, fazendo todo o estádio urrar de alegria.

Reconstituir este lance apenas com os sons da partida envolveu não só a sincronização das gravações como também o emprego de *loops* da torcida que permitem distinguir um ritmo que se constitui no espaço da arquibancada. Após exibir a transmissão de rádio do momento imediatamente posterior à marcação da falta, no qual escutamos a canção entoada pela torcida, denotando a grande intensidade com que canta, seguida pela exposição da tese de trabalho na boca do narrador, que afirma ouvir a torcida do Atlético cantar como uma orquestra, mostramos a forma rítmica se formando a partir de tais *loops*. Cada um dos espaços da arquibancada toca de maneira isolada e panoramizada de maneira diferente no estéreo totalmente à direita, à esquerda e ao centro, a fim de localizar no estádio a região onde aquela sonoridade se realiza: os assentos localizam-se atrás do gol atacado naquele momento pelo Atlético e dos lados direito e esquerdo do campo. A fim de indicar que cada um destes trechos acontece simultaneamente, utilizamos a transmissão via rádio dos instantes anteriores à realização da cobrança da falta. Assim, escutamos o narrador tecer os mesmos comentários de expectativa a respeito do lance, o que denota um certo *déjà vu* sonoro e marca temporalmente cada um dos registros.

Ao final do *loop* do terceiro setor, aquele onde o ritmo se constitui de

maneira mais marcada, entram no campo auditivo de maneira simultânea e sincronizada as gravações realizadas nas outras regiões da arquibancada. Trechos de cada um deles são destacados, via mixagem, a fim de evidenciar os comentários dos torcedores, que buscam antecipar um resultado feliz para a cobrança de falta. Instantes antes de a multidão presente urrar em vibração pelo gol marcado e do narrador do rádio contá-lo, um torcedor grita sozinho «caixa», bordão utilizado pelo jornalista para indicar quando um tento é anotado. O som da torcida é tão intenso que a gravação em um dos setores satura, produzindo distorção — esta gravação é utilizada em nível mais baixo na mixagem, a fim de conferir peso e força ao registro. Alguns trechos dos comentários do narrador a respeito da cobrança de falta são inseridos na peça, que finaliza com a torcida cantando em uníssono: «Êô êô, Ronaldinho é o terror».

Tal edição e mixagem busca evidenciar a íntima relação entre os diversos tipos de torcer, localizados em diferentes espaços da arquibancada, e os lances da partida que constituem o espetáculo futebolístico. Aqui, mostramos um momento específico onde a sonoridade do jogo converge em um uníssono que aponta para a expectativa de um gol que afinal se concretiza. Num futuro próximo, buscaremos trabalhar outros sons e situações de jogo abordados pela pesquisa. Há também a intenção de transformar o trabalho em uma instalação sonora, onde caixas dispostas em diferentes paredes executarão as peças produzidas de maneira espacializada, buscando reproduzir o ambiente do estádio de futebol.



Da\_janela\_do\_meu\_quarto  
Vou Ficar de Arquibancada Pra Sentir Ma...

SOUND CLOUD

htt

[Cookie policy](#)

Pedro Marra, «Vou Ficar de Arquibancada pra Sentir mais Emoção»

Pensar formas de escuta para trabalhos e pesquisas acadêmicas vai além do desenvolvimento de formas criativas de divulgação científica e da circulação do conhecimento produzido por esta atividade entre um público leigo. Neste trabalho, buscámos esboçar formas de exposição de material sonoro coletado e analisado em investigações diversas, de forma a aproveitar suas potencialidades na própria construção e conhecimento a respeito do tema. Assim, pensamos realizar uma aproximação maior entre a racionalidade científica e os objetos estudados, valendo-nos não somente da linguagem escrita, já tradicional no campo acadêmico, mas também das ferramentas próprias ao mundo sonoro, que buscamos compreender.

Benjamin, Walter. *Sociologia*, org. Flávio R. Kothe, São Paulo: Editora Ática, 1985.

Franco, Juliana Rocha e Marra, Pedro Silva. «Som e Complexidade Urbana: Apontamentos a partir de uma Visão Sistêmica das Sonoridades do Comércio Popular no Hipercentro de Belo Horizonte». *Ciberlegenda* 24(2), 2011, pp. 146-159.

Garcia Luiz Henrique Assis e Marra, Pedro Silva. «Ouvir Música na Cidade: Experiência Auditiva na Paisagem Sonora Urbana do Hipercentro de Belo Horizonte». *Revista Contemporânea UERJ* 10, 2012. pp. 43-57.

Garcia Luiz Henrique Assis e Marra, Pedro Silva. «Polyphony of the Aquares: Sound and Place at Central Public Squares in Belo Horizonte (Brazil)». In *Proceedings of Invisible Places: Sounding Cities – Sound, Urbanism and Sense of Place*. Porto: Universidade do Porto, 2014, pp. 223-245.

Ihde, Don. *Listening and Voice: Phenomenologies of Sound*. Nova Iorque: State University of New York Press, 2007.

Latour, Bruno. «On Technical Mediation: Philosophy, Sociology, Genealogy». *Common Knowledge*, 2(3), Oxford University Press, 1994.

LeFebvre, Henri. *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*. Nova Iorque: Continuum, 2004.

Marra, Pedro Silva. *Paisagens Sonoras do Brás: Reapropriações Culturais da Linguagem Musical*. Dissertação de Mestrado defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Sociabilidade Contemporânea da Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.

Schafer, Murray. *A Afinação do Mundo. Uma Exploração Pioneira pela História e pelo Atual Estado do mais Negligenciado Aspecto do nosso Ambiente: A Paisagem Sonora*. São Paulo: UNESP, 2001.

Schaeffer, Pierre. *Ensaio sobre o Rádio e o Cinema: Estética e Técnica das Artes Relé*, 1941-1942, texto estabelecido por Sophie Bruner e Carlos Palombini, com colaboração de Jacqueline Schaeffer. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

Schrimshaw, Will. «Non-cochlear Sound: On Affect and Exteriority». In Thompson, M. e Biddle, I., *Sound, Music, Affect*. Nova Iorque: Bloomsbury, 2013.

Sterne, Jonathan. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Duke University Press, 2003.

Ulhoa, Martha Tupinambá de. «Nova História, Velhos Sons: Notas para Ouvir e Pensar a Música Brasileira Popular». *Debates: Cadernos do*

*Programa de Pós Graduação em Música*, Centro de Letras e Artes da UNIRIO, 1, Agosto de 1997, pp. 80-101.

Cage, John. «4'33"», 1952.

Lucier, Alvin. «Still and Moving Lines of Silence», in *Families of Hyperbolas*, 1983.

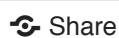
Marra, Pedro Silva. «Derivas Sonoras do Centro de Belo Horizonte», 2006.

Marra, Pedro Silva. «Passagens Sonoras do Brás», 2008.

Marra, Pedro Silva. «Ave Ma(nifestações)ria», 2013.

Marra, Pedro Silva. «O Som do Cinema Mudo», 2014.

Marra, Pedro Silva. «Vou Ficar de Arquibancada pra Sentir mais Emoção», 2014.



Tags: Ensaio

### Pedro Marra

Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense. Bolsista Capes Demanda Social. Pesquisador do Centro de Convergência de Novas Mídias (UFMG)

<http://dajaneladomeuquarto.tumblr.com/>

← Dar a Ouvir a Cidade: O Valor Estético das Paisagens Sonoras Quotidianas

Dos Lugares Invisíveis →