

Entre atores musicais, (re)produções e disputas urbanas

Among musical actors, (re)productions and urban disputes

Entre actores musicales, (re)producciones y disputas urbanas

Lucas Yudi Moriya Sampaio 

Universidade Federal do Rio de Janeiro; Faculdade de Arquitetura e Urbanismo; Programa de Pós-Graduação em Arquitetura (PROARQ).
Rio de Janeiro (RJ), Brasil.
lucas.sampaio@fau.ufrj.br

CRediT

Contribuição de autoria: Concepção, Redação – rascunho original, Redação – revisão e edição: SAMPAIO, L. Y. M.

Conflitos de interesse: O autor certifica que não há conflito de interesse.

Financiamento: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES); processo nº 88887.661461/2022-00.

Aprovação de ética: Não aplicável.

Uso de I.A.: O autor certifica que não houve uso de inteligência artificial na elaboração do trabalho.

Editores responsáveis: Daniel Sant’Ana (Editor-Chefe); Maria Fernanda Derntl (Editora Associada); Carolina Pescatori (Editora Associada); Ana Elisabete Medeiros (Editora Associada); Elane R. Peixoto (Editora Associada); Irina A. Oliveira (Assistente Editorial); Ana Flávia R. Mota (Assistente Editorial).

Resumo

Disputas urbanas com origem em práticas musicais resultam da divergência entre as múltiplas territorialidades dos atores que ocupam o espaço público. Como esses conflitos territoriais se dão pela música tem relação direta com a forma de espacialização da atividade e material sonoro, além da relação destes com os atores que (re)produzem a prática, os atores musicais. Este trabalho se dedica a investigar as particularidades do ator musical, primeiramente conceituando-o e categorizando-o como indivíduo, coletivo e de representação, além de tecer entrelaces entre ele, sua identidade cultural e sua inserção histórica. Em um segundo momento, descrevem-se três possíveis formas de (re)produção sonora deste ator: acústica, eletroacústica e esquizofônica, juntamente com seus respectivos impactos na experiência musical em espaços urbanos. Por último, baseando-se em um estudo bibliográfico das disputas sônico-musicais na Pedra do Sal, na cidade do Rio de Janeiro, propõem-se outros três fatores relacionados à prática musical dos atores: a dinâmica público-privado do caminho sonoro, o objetivo da (re)produção sonora e a cadeia de atores musicais. Neste ponto, demonstra-se como os fatores propostos enriquecem a análise de paisagens sonoras urbanas nas quais a música é protagonista, e possibilitam novos caminhos para se compreender disputas ocasionadas por territorialidades sônico-musicais.

Palavras-Chave: Som; Paisagem sonora; Música; Territorialidade; Identidade cultural.

Abstract

Urban disputes originating from musical practices result from the divergence between multiple territorialities of the actors that occupy the public space. How these territorial conflicts caused by music occur is directly related to the way in which the sonic activity and sound material are spatialized, in addition to their relationship with the actors who (re)produce the practice, the musical actors. This work is dedicated to investigating the particularities of the musical actor, first conceptualizing and categorizing him, then weaving intertwines between him, his cultural identity and his historical insertion. Secondly, three possible forms of sound (re)production of this actor are described: acoustic, electroacoustic and schizophrenic, together with their respective impacts on the musical experience in urban spaces. Finally, based on a bibliographical study of the sonic-musical disputes in Pedra do Sal, in Rio de Janeiro, three other factors are proposed related to the musical practice of the actors: the public-private dynamics of the sound path, the objective of sound (re)production and the chain of musical actors. At this point, it is demonstrated how the proposed factors enrich the analysis of urban soundscapes in which music is the protagonist, and enable new ways to understand disputes caused by sonic-musical territorialities.

Keywords: Sound; Soundscape; Music; Territoriality; Cultural identity.

Resumen

Las disputas urbanas provenientes de prácticas musicales resultan de la divergencia entre las múltiples territorialidades de los actores que ocupan el espacio público. El cómo se producen estos conflictos territoriales provocados por la música está directamente relacionado con la forma en que se espacializa la actividad sonora y el material sonoro, además de su relación con los actores que (re)producen la práctica, los actores musicales. Este trabajo está dedicado a indagar en las particularidades del actor musical, primero conceptualizándolo y categorizándolo, además de tejer entrelazamientos entre él, su identidad cultural y su inserción histórica. En segundo lugar, se describen tres posibles formas de (re)producción sonora de este actor: acústica, electroacústica y esquizofónica, junto con sus respectivos impactos en la experiencia musical en los espacios urbanos. Finalmente, a partir de un estudio bibliográfico de las disputas sonoro-musicales en Pedra do Sal, en Río de Janeiro, se proponen otros factores relacionados con la práctica musical de los actores: la dinámica público-privada del camino sonoro, el objetivo de la (re)producción sonora y la cadena de actores musicales. En este punto, se demuestra cómo los factores propuestos enriquecen el análisis de los paisajes sonoros musicales, y posibilitan nuevas formas de entender las disputas mencionadas.

Palabras clave: Sonido; Paisaje sonoro; Música; Territorialidad; Identidad cultural.

1 Introdução

Ambientes acústicos urbanos possuem, em sua formação, múltiplas sonoridades que se diferenciam por fatores acústicos e simbólicos, conferindo caráter único a cada composição. Estas sonoridades, ao serem percebidas ou experienciadas por indivíduos em contexto, engendram o construto sensível definido como paisagem sonora (International Organization for Standardization, 2014). Adicionalmente, sabe-se que grande parte destas sonoridades são produzidas e/ ou reproduzidas¹ por atores urbanos, os quais as introduzem no ambiente acústico tanto como instrumentos de expressão cultural quanto de poder e território. Desta forma, (re)produções sonoras no espaço contribuem para movimentos de territorialização, desterritorialização e reterritorialização (TDR) (Saquet; Sposito, 2009) por meio de integrações e disputas entre os diferentes atores que expressam suas territorialidades através da construção de territórios sonoros. Estes sobrepõem, no contexto da pós-modernidade, as paisagens sonoras epifenômenos, criando novos sentidos de lugar e pertencimento, flexíveis e efêmeros (La Barre, 2014). As (re)produções sonoras delimitam fronteiras simbólicas para o território, resultando em uma construção social tendo o espaço como substrato para marcos de identidade cultural de diferentes indivíduos e/ ou coletivos (Schlee *et al.*, 2009).

Questões socioespaciais promovidas por elementos sonoros são parte fundamental da experiência urbana, de sua construção sensorial e simbolizações cognitivamente concebidas (Tuan, 2013). Schafer (1994) define o espaço acústico como o espaço até onde determinada fonte sonora pode ser escutada, mas percebe-se que (re)produções sonoras reconfiguram o espaço e a dimensão temporal não se limitando ao espaço externalizado, contemplando também ao espaço interior de cada indivíduo ao lidar diretamente com o íntimo, o estético e o afetivo. Born (2013) caracteriza esta natureza ambivalente do som como relacional, já que a experiência sonora é mutualmente originada em lugares subjetivos e incorporados, físicos e sociais. Além disto, para esta autora, a produção de espacialidades por meio do som configura-se tanto pelo objeto sonoro ou musical, quanto por suas dimensões físicas, tecnológicas e sociais, externalizadas por meio da performance e da (re)produção. Desta forma, elementos sônico-musicais aproximam o espaço acústico de dimensões sociais e subjetivas, transformando-o em lugares, núcleos de valores e memória, mas também focos de disputas pautadas sob culturas e identidades (Tuan, 2013).

Esta construção de lugar e território se faz ainda mais clara em (re)produções reconhecidas como musicais devido a sua capacidade de comunicar emoções diretamente e de produzir, por sua intensidade experiencial, um senso de identidade e pertencimento ao lugar (Sancar, 2003). Naturalmente, este reconhecimento como música é culturalmente localizado, tendo valores diferentes para grupos e sociedades diferentes (Nettl, 2005). Toma-se, para a presente pesquisa, uma visão de música que vai além da tradicional perspectiva do compositor Edgar Varèse, que a define como “sons organizados”² (Cox; Warner, 2004), limitando o processo musical a apenas o material

¹ Pela síntese, utiliza-se no restante do texto o verbo (re)produzir e suas derivações ao se referir a ambos processos.

² Conceituação adotada por diversos movimentos da música ao longo do século XX, abrindo o processo de criação e apreciação musical para uma gama de sonoridades mais ampla do que os sons de altura definidas, até então os únicos considerados como musicais. Retém, porém, a limitação de música como obra, um objeto criado, manipulado e percebido.

sonoro. Aproxima-se da Etnomusicologia³, abordando a música não como objeto, mas sim como atividade ou conjunto de atividades relacionadas à prática sonora desempenhada por indivíduos ou grupos sociais (Small, 1998), aqui denominada de prática musical. Desta forma, compreender a espacialização de (re)produções musicais se desloca do entendimento único do material sonoro em questão, tornando-se igualmente importante a rede e a dinâmica de atores urbanos envolvidos na prática musical, que se relacionam diretamente e indiretamente com sua projeção acústica e a escuta. Como forma de analisar as dinâmicas dos agrupamentos sociais contemporâneos de fluxos e nomadismos relacionados à música, Herschmann e Fernandes (2014) propõem a utilização do conceito de territorialidade sônico-musical, referindo-se a como diferentes atores potencialmente reconfiguram o espaço urbano por meio da construção de territórios sonoros centrados na música. A convivência mútua destas territorialidades sônico-musicais nos espaços urbanos configuram uma multiterritorialidade (Haesbaert, 2007), a qual implica em possíveis divergências entre grupos sociais que podem levar a disputas sobre o uso do espaço.

São justamente estes movimentos espaciais das (re)produções musicais com que a pesquisa que projeta este trabalho se preocupa, buscando discutir as relações entre práticas musicais e experiência urbana. O recorte da pesquisa corresponde a espaços livres públicos da cidade do Rio de Janeiro contemporânea, marcada sonoramente pela livre circulação de música por meios digitais; pelo acesso relativamente amplo e de baixo custo a instrumentos musicais, fones de ouvido e reprodutores eletroacústicos com alto-falantes em diferentes potências e portabilidades; e amplo uso da música como elemento de ambientação, impulsionado pelo mascaramento de ruídos alheios e por novas dinâmicas do consumo do produto musical. Dentro deste recorte, este artigo cria uma discussão centrada na caracterização dos atores urbanos (re)produtores de música, suas formas de articulação e expressão musical e seu papel nos movimentos de TDR dentro do espaço urbano. O texto assume um caráter propositivo e de estudo bibliográfico, cujo objetivo se torna elencar critérios que permitam a análise destes atores, conceituados como musicais, dentro da paisagem sonora urbana. Estes critérios são discutidos ao longo do texto, que finaliza com uma discussão sobre a cena musical da Pedra do Sal na última década, analisada através dos relatos registrados por Herschmann e Fernandes (2014) e Rocha (2017), como exemplo de como as relações entre ator-música-paisagem sonora se distinguem de acordo com os critérios propostos.

2 De atores urbanos a atores musicais

Em primeiro plano, retomando a perspectiva etnomusicológica de que música não se resume à obra mas, antes, corresponde a uma conjuntura de atividades articuladas pela manifestação sonora organizada, ou seja, à prática musical (Small, 1998), e posicionando-a no contexto tecnológico contemporâneo, uma hipótese viável é de que a maioria dos atores urbanos é potencialmente um ator musical, no sentido de que contribuem com ou se engajam em práticas musicais de forma ativa e/ ou passiva em determinados momentos do cotidiano. Nesta camada mais ampla, propõe-se uma primeira caracterização destes atores musicais: a da autodesignação como músico,

³ Campo de pesquisa que surge ao longo do século XX ao incorporar o método etnográfico da Antropologia no estudo da música, preocupando-se principalmente com os atores e grupos sociais que a realizam.

profissional ou amador, e não-músico. O primeiro caso pode-se conceituar como um ator com domínio em diferentes graus da linguagem e estrutura musical de um ou mais gêneros, valendo-se deste domínio para se articular por meio de um ou mais instrumentos. No caso profissional, o ator musical necessariamente participa de forma ativa do circuito econômico da música, seja como intérprete, compositor, arranjador, produtor, entre outros. O caso do músico amador é mais diverso, já que pode ou não participar ativamente destes circuitos, mas realiza, mesmo que sem frequência definida ou somente no espaço privado (que acusticamente pode ser público), práticas musicais por motivos diferentes que o financeiro. A designação de não-músicos como atores musicais parece certamente contraditória, mas é evidente ao saber: que instrumentos de (re)produção musical encontram-se em uso por grande parte da população (como o celular, por exemplo); que as (re)produções musicais surgem de forma intencional ou não, já que música é também um *byproduct*⁴, um subproduto de ações humanas sem intuito primariamente musical (Smalley, 2007); e que ouvintes e articuladores (como organizadores e patrocinadores) de práticas musicais também fazem parte da atividade de “musicar” (Small, 1998, tradução nossa), mesmo que não participem diretamente da produção sonora.

Percebe-se, portanto, uma amplitude na relação entre música e atores urbanos, podendo conceituá-los como musicais ao passo que realizam, articulam ou se engajam em práticas musicais, aproximando-se do conceito do “eu auditivo” definido por Born (2013, p. 4, tradução nossa) como “tanto agente e mediador, quanto mediado” pela manifestação sonora. Desta forma, mais do que uma designação estática, o ator musical é um estado dinâmico que pode ser assumido por qualquer ator urbano, salvo a minoria de não músicos, sem interesse em práticas musicais e sem acesso a dispositivos de (re)produção. É justamente por este caráter dinâmico e polivalente do ator musical que uma multiterritorialidade sônica se faz presente na construção dos territórios sonoros na cidade, cujo resultado é formado, naturalmente, por variados nichos ou cenas musicais, representativos não apenas da diversidade cultural urbana, mas também de disputas sonoras originadas por práticas musicais.

Em uma segunda camada, o ator musical pode ser tratado por formações além de um único indivíduo como um coletivo ou um ator que representa simbolicamente instituições públicas ou privadas, empresas ou organizações. Referente à formação do coletivo musical, nota-se a relevância do caráter agregador da música, da sua capacidade de criar relações sociais no espaço com motivos centrados principalmente nas compatibilidades entre identidades e culturas. Este efeito corresponde à “triangulação” descrita por Whyte (1980, tradução nossa) como o processo pelo qual um estímulo externo – neste caso a prática musical – cria laços entre pessoas que normalmente não interagiriam entre si. Considera-se como coletivo musical não somente o agrupamento de (re)produtores de música, mas também o conjunto de atores simultaneamente envolvidos em uma única prática musical, agregando e sendo agregado pela mesma. Desta forma, coletivos musicais contemplam algo além de conjuntos propriamente musicais, pois referenciam um ator musical de identidade cultural própria, que engloba múltiplos indivíduos na construção de um único território e na expressão de uma territorialidade sônico-musical característica. Destaca-se que, dado o caráter agregador da música, indivíduos podem se

⁴ Como muitos sinais sonoros: toques de celular, avisos de transporte público ou pregões, que buscam comunicar e/ ou chamar a atenção para determinada atividade sem que o foco seja de fato a prática musical.

converter em coletivos, principalmente no espaço público. É o caso da formação de plateia de músicos de rua, por exemplo. Por outro lado, coletivos musicais podem se dissociar tanto em indivíduos quanto em outros coletivos de acordo com a transformação da prática musical, como no final de uma performance ou no surgimento de um conflito. Compreender estas dinâmicas entre indivíduos e coletivos musicais é essencial para a análise da paisagem sonora, pois expressa os usos e fluxos dos espaços, além de movimentos de TDR.

Quando se trata de atores musicais que representam simbolicamente instituições, empresas ou organizações, percebe-se que eles espelham a ideologia, cultura e desejos do representado. Mesmo que se articulem por meio de indivíduos ou coletivos, eles se estendem para além dos corpos desses representantes, ou seja, transcendem a identidade vinculada materialmente às pessoas. São mediadores de práticas musicais com objetivos diversos, dos cânticos religiosos nos templos em busca de realização espiritual às músicas de consumo em *shoppings*. É o ator musical mais impositivo no espaço acústico, cuja (re)produção do material sonoro é de difícil questionamento, visto que há, normalmente, um distanciamento maior entre o representado e os ouvintes. Destaca-se também seu potencial de alastramento por meio de ramificações sociais e tecnológicas, como na mesma música utilizada em todas as estações de metrô de uma cidade⁵. Busca-se também desmistificar o caráter exclusivo de pano de fundo deste tipo de ator musical, normalmente pensado como “música de elevador” (Lanza, 1994) ou “música ambiente” (Szabo, 2015). Na realidade, (re)produzem objetos sonoros muitas vezes centrais nas vidas cotidianas de comunidades ou determinados grupos sociais, além de serem representativos de suas culturas. Estes atores não possuem a dinâmica de transformação entre indivíduos e coletivos, mas podem se entoar por meio destes, como agentes ativadores que ressoam por outros espaços através destes outros atores, reforçando ainda mais seu potencial de alastramento.

Uma terceira camada de análise do ator musical corresponde ao que o caracteriza como único, sua identidade e a cultura na qual está inserido. Esta camada é, logicamente, impossível de ser categorizada, mas adentrar em algumas questões identitárias provém pontos importantes para contextualizar a agência de atores musicais. Um primeiro ponto se refere à importância da análise histórica e cultural do ator, compreendendo assim as origens de práticas sonoras e auditivas empreendidas pelo mesmo. Born (2013) menciona, por exemplo, como as noções de público e privado produzidas por práticas musicais no ocidente são derivadas do crescente individualismo burguês do século XIX e de transformações arquitetônicas e urbanísticas do período, obcecadas com privacidade. Aproxima-se, neste ponto, da conceituação de identidade cultural proposta por Stuart Hall (1997, p. 226), na qual a história é essencial, entre suas continuidades e rupturas, para compreensão da identidade dos atores, pois tem “efeitos materiais e simbólicos”, construídos por meio da “memória, fantasia, narrativas e mitos”.

De fato, a conceituação de identidade cultural de Hall (1997) enriquece essa camada de análise quando o autor elenca duas perspectivas para realizá-la. A primeira se refere a uma cultura compartilhada, um senso coletivo construído historicamente através de experiências comuns e códigos culturais mutuamente estabelecidos. Tem-se música como um código cultural, uma linguagem dos atores musicais cujos elementos e

⁵ Como no caso do *Sound Branding* do metrô do Rio de Janeiro, descrito em: <https://zanna.com.br/sound-branding/metro-rio/>. Acesso em: 18 mar. 2024.

construções configuram bases comuns para identidades culturais. O estabelecimento destas identidades assemelha-se às cenas protagonizadas por atores musicais, tendo base em laços e afetividades, configurando um espaço cultural de relações fluídas (Herschmann, 2018). Nas cenas, a música se comunica com outros códigos não necessariamente sonoros associados à sua prática, os quais também são importantes para o estabelecimento de identidades culturais. Muitas vezes, estes códigos adjacentes também evocam a presença do ator musical sem que ele se articule sonoramente, podendo promover novos fluxos, aglutinações ou dissociações entre outros atores no espaço.

Por outro lado, um segundo sentido para identidade cultural refere-se à sua constante transformação perante o tripé história, cultura e poder, ou seja, a como atores são posicionados e se posicionam no presente e no futuro pela perspectiva de narrativas passadas (Hall, 1997). Há de se reconhecer a complexidade deste posicionamento da identidade cultural na sociedade contemporânea, marcada por uma cultura midiática fluída, de empoderamento do consumidor, que navega e se expressa entre tecnologias do disponível e descartável (Santaella, 2010). Bauman (2013) aponta para um consumo cultural “onívoro”, no qual as fronteiras entre identidades culturais são tênues e há pouca seletividade do consumo pelo indivíduo. Desta forma, a cultura se molda à liberdade individual para promover seu consumo, não satisfazendo necessidades existentes, mas mantendo-as irrealizadas enquanto cria outras. Neste contexto, ressalta-se o caráter dinâmico do ator musical mencionado anteriormente, que pode expressar múltiplas identidades culturais e projetá-las espacialmente por meio de seus códigos culturais. Adicionalmente, é importante refletir criticamente sobre as imposições da indústria cultural neste leque de identidades culturais dos atores musicais, compreendendo como suas práticas musicais podem representar instrumentos de poder e dominação cultural. Estas imposições são as “forças institucionais” que historicamente ditam o curso do cenário musical, as quais incluem o “patrocínio da elite ou religioso, o mercado e suas forças, instituições culturais públicas ou subsidiadas ou a economia cultural multipolar do capitalismo tardio” (Born, 2005, p. 7, tradução nossa), e que podem ser expressas por um ator musical de representação simbólica.

Em suma, ao se tratar de relações entre música e cidade, propõe-se analisar os atores urbanos envolvidos em territórios marcados por práticas musicais através do conceito de atores musicais e suas camadas discutidas. Estas possibilitam um melhor embasamento para compreender disputas nestes territórios do espaço público urbano. Reitera-se a vigilância epistemológica (Bourdieu; Chamboredon; Passeron, 1999) necessária para reconhecer seus papéis no espaço, evitando generalizações comportamentais que indicam uma única motivação e identidade dos atores musicais.

3 Formas de (re)produção musical

Parte essencial da relação dos atores musicais com suas respectivas práticas é a forma como se exprimem no espaço e influenciam a experiência urbana de outros atores, ou seja, como as (re)produções musicais atravessam a construção das realidades destes atores em diferentes níveis (Tuan, 2013). Como base para se discutir as possíveis variações de formas de (re)produção musical no espaço, toma-se o conceito de música “inerentemente mediada” de Born (2013), que a define como “sempre (mas de formas variadas) experienciada por meio de uma constelação de formas aurais, notacionais, visuais, performativas, corporais, sociais, discursivas e tecnológicas” (Born, 2013, p. 9,

tradução nossa). Este conceito indica que, para se analisar o significado dos objetos sonoros, deve-se ir além de suas materialidades, considerando as múltiplas formas pelas quais ele é mediado e experienciado. O conjunto de mediações representativo de determinada cultura e período histórico é conceituado como “montagem musical” (em inglês, *assemblage*) (Born, 2005, p. 8, tradução nossa). No exemplo da música de concerto europeia, a montagem é hierárquica do compositor para o maestro, e deste para os intérpretes, que por meio da partitura executam a peça musical para os ouvintes na sala de concerto, por meio de instrumentos acústicos.

Primeiramente, caracteriza-se a forma de (re)produção pelo processo de transdução da fonte sonora, ou seja, de como a gênese sonora é realizada ao final da cadeia de mediações. Propõe-se dividir este processo em três categorias: acústica, eletroacústica e esquizofônica. Fontes acústicas e eletroacústicas são classificações tradicionais de instrumentos musicais, na qual as primeiras correspondem a fontes cuja energia acústica é resultado direto de um estímulo mecânico e as segundas dizem respeito a fontes cuja energia acústica é mediada por um sistema elétrico. Cabe destacar que atualmente há uma fácil transposição de acústico para eletroacústico fazendo uso de transdutores eletromecânicos e eletroacústicos, como um sistema microfone, amplificador e alto-falante.

Fontes acústicas tendem a apresentar, por sua construção, uma potência sonora mais limitada se comparada a fontes eletroacústicas, conferindo a esta última não somente um maior potencial espacial de territorialização, mas também uma maior possibilidade de se destacar frente a outros sons intensos do meio urbano. Fontes acústicas possuem também menos possibilidades timbrísticas que fontes eletroacústicas, já que sua produção sonora se associa diretamente a sua materialidade. Fontes eletroacústicas, por se associarem a dispositivos eletrônicos e/ ou digitais, podem se distanciar do esperado para sua materialidade. Assim, pode-se dizer que fontes sonoras acústicas tendem a produzir imagens sonoras com maior ligação com a fonte (em inglês, *source-bonding*), conceito introduzido por Smalley (2007, tradução nossa). Uma consequência importante é que fontes acústicas são mais imediatamente reconhecidas, requerendo um menor nível de abstração sonora para serem percebidas e trazendo maior segurança ao ouvinte por saber diretamente seu significado sonoro. Por outro lado, fontes eletroacústicas podem, tanto pelas possíveis manipulações eletrônicas ou digitais quanto pelos próprios ruídos resultantes dos processos de transdução, provocar sentimentos ambíguos de insegurança e desconforto, além de surpresa, imprevisibilidade e mistério na paisagem sonora, principalmente em casos de oclusão visual da fonte. Estes sentimentos relacionam-se diretamente à dosagem de complexidade da paisagem proposta por Rapoport (1990), que a conceitua como o balanço entre caos e monotonia na percepção. Sua proporção ideal corresponderia à preferência de determinados atores por determinadas paisagens.

No que tange à historicidade evocada por estas duas formas de (re)produção, tem-se que fontes acústicas remetem diretamente a manifestações culturais mais tradicionais, já que grande parte de seus instrumentos e práticas foram construídos até o século XIX, ao passo que fontes eletroacústicas remetem principalmente à práticas do século XX e XXI, quando emergem popularmente a partir das possibilidades de reprodução musical. Esta historicidade das formas de reprodução pode se configurar como um elemento de disputas urbanas, já que remete à tensão temporal entre antigo e moderno na gênese da prática musical. Uma polarização entre a tradição e o valor patrimonial de determinadas

práticas contra novas práticas musicais que se valem de novas formas de expressão emerge desta tensão. É nestes casos que se observa disputas sonoras nas quais a prática musical em questão, inserida no espaço público, não corresponde com expectativas de determinados ouvintes, que possuem expectativas relacionadas a uma historicidade específica.

Ambos tipos discutidos, acústico e eletroacústico, são considerados exclusivamente frutos de produções sonoras, ou seja, de gêneses sonoras que ocorram simultaneamente a gestos de um ator musical vinculados espacialmente e temporalmente à performance do mesmo. Em contrapartida, o terceiro tipo de fonte, esquizofônica, desassocia-se no espaço-tempo de seu gesto originário ao ser mediado por instrumentos de transmissão, como o rádio. O termo esquizofônico surge na visão schafariana de paisagem sonora para caracterizar sons que, por meios eletroacústicos, são armazenados e passíveis de serem reproduzidos em contextos além de sua espacialidade e temporalidade original (Schafer, 1994). Caracteriza-se, neste sentido, fontes esquizofônicas como aquelas cujo gesto musical do ator não ocorre simultaneamente à gênese dos objetos sonoros, ou seja, referente à reprodução musical. É importante também desconstruir a conotação negativa que o termo esquizofonia assume explicitamente para Schafer, que o cunhou com intuito de provocar o “senso de aberração e drama” (Schafer, 1994, p. 91, tradução nossa) com o crescente aumento de sons deslocados da paisagem sonora natural, evitando-se assim pré-julgamentos sobre objetos sonoros. Fontes musicais esquizofônicas tornam-se cada vez mais relevantes na pós-modernidade, com a flexibilização da reprodução sonora por meio de tecnologias digitais e democratização do acesso à dispositivos que gravam, armazenam, compartilham e reproduzem, nas mais diferentes potências sonoras, quaisquer músicas desejadas pelo ator. Fontes esquizofônicas são as maiores responsáveis pela escuta ubíqua (em inglês, *ubiquitous listening*) (Kassabian, 2013) desempenhada pelos atores urbanos cotidianamente, pois é tipo que demanda menos capital humano e econômico para se manifestar sonoramente.

Nota-se que a esquizofonia não impede a performance de seus atores musicais, já que mesmo na ausência do gesto, outras mediações corporais como a dança podem ocorrer. Como ocorrem estas mediações corporais, ou performances, é um critério adicional à forma de (re)produção musical, que parte da conexão sônico-visual da percepção musical, da experiência sinestésica. Outras formas de mediação entre o ator musical e a execução sonora também são interessantes de serem notadas, caso relevantes para a dinâmica entre ator-prática musical-paisagem sonora, como o uso de efeitos visuais ou outras formas que contextualizam a prática.

4 Disputas sonoras na Pedra do Sal e outros aspectos de atores musicais

Na última década, um lugar com relatos de disputas sonoras na cidade do Rio de Janeiro é a Pedra do Sal, inserida na zona portuária da cidade no bairro da Saúde e tradicionalmente ligada à população proletária e à habitação de baixa renda após a industrialização do município (Abreu, 1997). A partir dos anos 1980, a região da Pedra do Sal começa a ser reapropriada e ressignificada, se associando a atividades culturais e de lazer (Mesentier; Moreira, 2014). É um dos lugares que passou a fazer parte da região chamada de Pequena África por se localizar nas proximidades de antigos quilombos e ser ocupada por ex-escravizados. Este movimento de reapropriação do lugar é acompanhado por discussões e projetos do poder público para a região, que atingem seu apogeu na

aprovação do projeto Porto Maravilha em 2009. Este projeto visava aos megaeventos que a cidade iria sediar e resultou em intervenções urbanísticas que alteraram drasticamente o cotidiano dos atores locais, promovendo controvérsias sobre uma real melhoria na qualidade dos lugares para estes (Angotti; Rheingantz; Ribeiro Pedro, 2019). Neste processo de intensa revitalização, nota-se a perda da função específica dos lugares característica da pós-modernidade, resultando em um arranjo multifuncional do lugar que permite a expressão de múltiplas territorialidades provisórias e flexíveis (La Barre, 2014). Neste cenário, a Pedra do Sal representa um patrimônio histórico tombado em 1987 de alto significado para culturas de matriz africana e um tradicional palco de rodas de samba promovidas pelos atores que ali residiam e circulavam, caracterizando-se como um lugar simbólico para o gênero. Com as transformações mencionadas, este espaço se tornou palco de novos eventos que atraem camadas de maior renda de outras regiões da cidade e turistas, acentuando conflitos sonoros principalmente com os moradores locais (Rocha, 2017).

Estes conflitos foram discutidos por Rocha (2017), que se valeu de caminhadas sonoras, gravações, medições de nível sonoro e entrevistas para cartografar as sonoridades da zona portuária. Apropriando-se de entrevistas realizadas com atores musicais que frequentam local por esta autora, é possível relacionar seus comentários com a caracterização proposta ao longo do texto, tecendo discussões sobre suas identidades e relações históricas com o lugar, suas formas de (re)produção e as disputas ali presentes. Nota-se a escalada do conflito ao passo que indivíduos e coletivos musicais locais, vinculados historicamente com a cultura do samba urbano ali criado, cedem o território a outros coletivos ou atores representando instituições e empresas, que promovem novos eventos musicais e que “surgem para aproveitar o aumento da frequência de pessoas ou fazer o ciclo inverso de movimentar a região para atrair novos visitantes” (Rocha, 2017, p. 121). Neste contexto de lugar com forte tradição musical, ainda mais na cultura da roda de samba que por muitas vezes assume até um caráter de ritual entre seus frequentadores, acentua-se a disputa sob o espaço quando novos atores promovem a externalização da cultura local, sobrepondo a identidade cultural dos atores originais. Isto fica claro ao analisar um trecho de uma das entrevistas do trabalho citado, no qual um ator local compara a roda de samba tradicionalmente realizada com os novos eventos:

Essa roda de segunda também tem toda cara da Pedra do Sal, é uma roda identificada com a região, identificada com a história desse lugar. O que acontece sexta é outra história. Não tem esse vínculo com a história, é organizado pelo bar, tem um vínculo indireto do samba, mas acaba trazendo outro público. (Zeh Gustavo, 2015 *apud* Rocha, 2017, p. 126).

Nota-se também que o ator musical não precisa ser externo para promover este movimento de externalização, já que neste caso é o próprio bar situado na Pedra do Sal, empresa que se representa simbolicamente através do coletivo que produz a roda de samba de sexta-feira, que realiza este movimento em busca de um público diferente. Este público se assemelha aos onívoros culturais de Bauman (2013), não vinculados à história do lugar mas atraídos pela oferta da experiência do samba de roda “tradicional”. Assim, novas identidades culturais ocupam o lugar em questão por meio dos novos atores que são atraídos pela prática musical sediada na Pedra do Sal, conferindo uma multiterritorialidade neste espaço que se expressa em novas formas de (re)produção e consumo sonoro. Estas se apresentam como outro fator que contribui para externalização da prática, já que as rodas tradicionais eram “geralmente acústicas ou com pouca amplificação, e de forma combinada com a comunidade, que transcorriam

como se catalizassem um sentimento de pertencimento com o lugar” (Rocha, 2017, p. 120). Por outro lado, os novos eventos utilizam fontes predominantemente eletroacústicas, como caixas de som amplificadas, além de se estenderem até a madrugada, resultando em um tempo maior de exposição sonora para os atores locais. Reitera-se o fato da Pedra do Sal ser localizada em uma região pouco afetada pelo ruído automotivo e circundada por residências, configurando uma atmosfera historicamente intimista que é sensível às fontes sonoras ali presentes. A mudança de fontes acústicas para eletroacústicas confere, neste caso, uma transgressão maior que o simples aumento de nível sonoro para os atores locais, pois desconfiguram a prática musical ali historicamente realizada e os atinge em um cenário de vulnerabilidade acústica.

Fontes esquizofônicas também surgem de forma predominante nos arredores por meio de comerciantes formais e informais que, impulsionados pelo crescimento dos eventos musicais e seu potencial econômico, “marcam sua posição por meio de caixas de som amplificadas” (Rocha, 2017, p. 122), acirrando a disputa sonora. Estas fontes localizam-se atualmente num corredor na rua São Francisco da Prainha, entre a Pedra do Sal e o Largo São Francisco da Prainha, e são marcadas pela variedade de estilos musicais, funcionando como “palco alternativo” em relação à Pedra do Sal e inclusive a substituindo como evento principal após o término da roda de samba, muitas vezes com outra roda de samba organizada pelos comerciantes ou alguma discotecagem de gêneros mais contemporâneos como funk e pop.

Em outra perspectiva, Herschmann e Fernandes (2014) relatam o ponto de vista dos atores responsáveis pelo movimento de externalização do local, retratando a Pedra do Sal como “um importante anfiteatro natural, no qual são realizados com grande êxito concertos de rua não só de samba, mas também de rock, black music, jazz e fanfarras” (Herschmann; Fernandes, 2014, p. 153). Nota-se como inclinações diferentes surgem ao se comparar depoimentos de atores musicais das duas rodas de samba que ocorrem semanalmente no lugar, a de segunda-feira, predominantemente acústica, e a de sexta-feira, eletroacústica. Um ator desta última destaca:

Temos uma boa relação com os comerciantes daqui que apoiam nossa roda semanal [...] atraímos um bom público para a Pedra do Sal [...] nem sempre agradamos e alguns moradores reclamam do barulho e da quantidade de visitantes que circulam na Pedra do Sal [...]. (Wagner Santos, 2014 *apud* Herschmann; Fernandes, 2014, p. 154).

Em outro tom, um ator musical representante da primeira roda relata sua preocupação com “tentar conservar este espírito rueiro e democrático do lugar” (Paulo Corrêa, 2014 *apud* Herschmann; Fernandes, 2014, p. 156) frente a especulação imobiliária e os interesses políticos e empresariais da região. Os autores também destacam como o ator musical que representa o bar localizado na Pedra do Sal se posiciona positivamente com relação ao apoio da prefeitura para as novas atividades por meio do financiamento da infraestrutura, apresentando inclusive uma expectativa de trazer novas práticas musicais ao local por meio da introdução de gêneros musicais diferentes, atraindo assim novos públicos.

As diferentes perspectivas apresentadas de atores musicais que ocupam a Pedra do Sal trazem à tona três aspectos adicionais relacionados aos rebatimentos socioespaciais dos conflitos entre práticas musicais e o cotidiano de atores locais. O primeiro aspecto se refere às dinâmicas entre público e privado do espaço que sedia das práticas musicais, as quais impactam diretamente a configuração dos territórios existentes no espaço.

Toma-se uma perspectiva não-dualista para conceituar público e privado como proposto por Born (2013), que os trata de forma relacional e inculturada, podendo coexistir no espaço por meio de múltiplas apropriações. Esta concepção permite compreender “como a privatização de música e som pode de fato ocasionar a erosão e oclusão de certos modos de experiência pública” (Born, 2013, p. 25, tradução nossa). Além disso, a forma como se dá esta porosidade entre o público e privado pode apresentar, em sua configuração, formas diferentes de experiência dependendo de fatores como acessibilidade e visibilidade (Dovey; Wood, 2015), que no caso sonoro se refere diretamente à forma de transmissão sonora entre os espaços.

No caso da Pedra do Sal, tem-se um espaço livre público, cercado de edificações privadas residenciais e comerciais, estas últimas correspondentes aos bares que também articulam práticas musicais. Quando manifestações originalmente organizadas por coletivos locais passam a ser também empreendidas por atores representando bares, iniciativas do Porto Maravilha e da Prefeitura, a natureza pública do espaço se transfigura pelas apropriações de novos atores desconexos com o local, produzindo um nicho privado dentro do público. Além disso, a alta porosidade acústica entre público e privado neste espaço, dada sua morfologia de proximidade entre as edificações e a Pedra do Sal, corrobora para a disputa territorial em questão ao transpassar limites entre público e privado. Por fim, nota-se como o discurso dos novos atores de promover a alteridade através da (re)produção de novos gêneros musicais e de democratizar o espaço acabam por promover também movimentos de gentrificação na Pedra do Sal, privatizando o espaço não através de barreiras físicas, mas socioeconômicas e culturais.

O segundo aspecto se refere ao objetivo dos atores musicais, ou seja, aos seus intuitos de (re)produzir seus objetos sonoros e a qual função a (re)produção assume no contexto. Analisar este fator pode esclarecer reações diferentes a manifestações cujo tipo musical e dinâmica público-privada são os mesmos, como para o ator que condenou a roda de samba de sexta-feira por possuir um objetivo expressivamente comercial, mas aceitou a de segunda-feira por seu viés de preservar o patrimônio cultural do lugar. Ressalta-se que o objetivo de determinado ator musical pode ser múltiplo ou interpretado de maneira diferente por outros atores que frequentam o lugar, sendo importante analisar diferentes pontos de vista. Além dos objetivos patrimonial e comercial, destacam-se também outros recorrentes em manifestações musicais, como educacional, de entretenimento, comunicacional, ativista, religioso, estético, publicitário ou de expressão emocional. Estas possibilidades são adaptadas das funções sociais da música, originalmente propostas por Merriam (1964) como os propósitos maiores da utilização da música.

Nem sempre manifestações musicais surgem de forma espontânea e independente por um único ator, sendo comum haver cadeias entre a concepção de uma prática e sua execução passando por diferentes atores musicais, cada qual com suas características e propósitos, que através de mediações concretizam sonoramente a prática e configuram a montagem musical (Born, 2005). O posicionamento do ator musical nesta cadeia é o terceiro aspecto proposto, pois permite compreender sua relação com os outros atores e segmentar a análise. Cadeias menores normalmente promovem uma percepção da manifestação musical como genuína, ao passo que cadeias maiores podem provocar conflitos por entraves entre as territorialidades sônico-musicais de cada ator. Ao exemplo da roda de samba de sexta-feira na Pedra do Sal, pode-se observar uma cadeia que tem como fim o público, passando pelos músicos que são contratados pelo proprietário do bar, o qual foi impulsionado pelo financiamento da prefeitura no projeto Porto Maravilha,

além de encadear os comerciantes informais e suas fontes esquizofônicas, configurando uma complexa cadeia de atores. Um fator importante é a rastreabilidade desta cadeia por parte de outros atores, a qual pode não ser evidente ao nível da percepção. Esta rastreabilidade permite um olhar amplo tanto sobre o processo de (re)produção musical quanto sobre a conjuntura histórica que a engendrou, possibilitando compreender as disputas territoriais para além dos objetos sonoros.

Por fim, o Quadro 1 apresenta, de forma esquemática, os fatores de análise dos atores musicais em sua construção do ambiente acústico. Ela elenca as possibilidades para cada um dos fatores descritos no texto e pode ser utilizada como ficha para trabalhos de campo, estando livre para adaptações em cada caso.

Quadro 1: Síntese esquemática dos fatores para análise de Atores Musicais.

Cadeia	Ator Musical	Objetivo de (re)produção	Forma de (re)produção ou mediação	Dinâmica Público-Privado
Ator Primário	Indivíduo [] Coletivo [] Representativo []	Objetivo(s) 1	Acústica/ Eletroacústica/ Esquizofônica Outras mediações: __	Espaço 1 [Público/Privado] >
Ator Secundário	Indivíduo [] Coletivo [] Representativo []	Objetivo(s) 2	Acústica/ Eletroacústica/ Esquizofônica Outras mediações: __	Espaço 2 [Público/Privado] > (...)
[...]	[...]	[...]	[...]	

Fonte: Produzido pelo autor (2022).

5 Considerações Finais

No cenário atual em que (re)produções musicais se tornam onipresentes na cidade devido a sua comoditização e ao empoderamento sonoro de atores urbanos, disputas sob o espaço público urbano originadas em práticas musicais permanecem frequentemente sem consenso ou resolução devido ao caráter impositivo de determinadas práticas e à dificuldade de analisá-las objetivamente, devido à imaterialidade e efemeridade sonora. Isto resulta na falta de embasamento conceitual para criação de políticas públicas ou para própria discussão entre os atores que ocupam o espaço no sentido de se construir uma paisagem sonora justa para todas as partes. Assim, faz-se necessário um movimento estruturante de aspectos que relacionam música e sua especialização, de forma a compreender propriamente as práticas musicais na cidade e estabelecer diálogos e medidas que reduzam conflitos oriundos destas práticas.

De forma geral, o aporte conceitual e estudo de caso da literatura apresentado demonstra o potencial da caracterização dos atores musicais para se analisar criticamente lugares de conflito pela música. Ele serve como base para o trabalho de doutorado em andamento, que objetiva analisar as relações entre música e o urbano pela ótica do território, levantando também pontos de conflitos de interesses nas paisagens sonoras com a intenção de melhor introduzir o tema das práticas musicais e da paisagem sonora no planejamento urbano. Pretende-se valer dos critérios estabelecidos durante a fase de trabalho de campo, compreendendo como se configuram as dinâmicas musicais dos espaços públicos. Objetiva-se buscar uma melhor qualidade destes lugares ao compreender seus focos de disputas e sugerir ações para um melhor convívio entre múltiplas identidades e suas trilhas sonoras.

Agradecimentos

O autor agradece à CAPES pelo financiamento desta pesquisa pelo programa PROEX, processo nº 88887.661461/2022-00, e ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura (PROARQ) da Universidade Federal do Rio de Janeiro pela acolhida da pesquisa.

Referências

- ABREU, M. de A. **Evolução urbana do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: IPLANRIO, 1997.
- ANGOTTI, F. B.; RHEINGANTZ, P. A.; RIBEIRO PEDRO, R. M. L. Performações e múltiplas realidades do Porto Maravilha: entre consensos, resistências e controvérsias na zona portuária do Rio de Janeiro. **Urbe**, v. 11, p. 1–19, 2019. DOI: 10.1590/2175-3369.011.e20180081. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2175-3369.011.e20180081>. Acesso em: 18 mar. 2023.
- BAUMAN, Z. **A cultura no mundo líquido moderno**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- BORN, G. On musical mediation: ontology, technology and creativity. **Twentieth-Century Music**, v. 2, n. 1, p. 7–36, 2005. DOI: 10.1017/S147857220500023X.
- BORN, G. **Music, sound and space**. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- BOURDIEU, P.; CHAMBOREDON, J.-C.; PASSERON, J.-C. **A profissão de sociólogo**. Petrópolis: Vozes, 1999.
- COX, C.; WARNER, D. **Audio culture: readings in modern music**. Londres: Bloomsbury Publishing, 2004.
- DOVEY, K.; WOOD, S. Public/private urban interfaces: type, adaptation, assemblage. **Journal of Urbanism**, v. 8, n. 1, p. 1–16, 2015. DOI: 10.1080/17549175.2014.891151. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/17549175.2014.891151>. Acesso em: 18 mar. 2023.
- HAESBAERT, R. Território e multiterritorialidade: um debate. **GEOgraphia**, v. 9, n. 17, p. 19–46, 2007. DOI: 10.22409/geographia2007.v9i17.a13531. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/GEOgraphia2007.v9i17.a13531>. Acesso em: 18 mar. 2023.
- HALL, S. Cultural identity and diaspora. In: McDOWELL, L. (ed.). **Undoing place?: a geographical reader**. Nova Iorque: Wiley & Sons, 1997. p. 231–242.
- HERSCHMANN, M. Das cenas e circuitos às territorialidades (sônico-musicais). **Logos**, v. 25, n. 1, p. 124–137, 2018.
- HERSCHMANN, M.; FERNANDES, C. S. **Música nas ruas do Rio de Janeiro**. São Paulo: Intercom, 2014.
- INTERNATIONAL ORGANIZATION FOR STANDARDIZATION. **ISO 12913-1: 2014 Acoustics —soundscape — part 1: definition and conceptual framework**. Geneva: ISO, 2014.
- KASSABIAN, A. **Ubiquitous listening: affect, attention, and distributed subjectivity**. Berkeley: University of California Press, 2013.
- LA BARRE, J. de. Poder, território, som: alguns comentários. **El Oído Pensante**, v. 2, n. 1, p. 40–56, 2014.

- LANZA, J. **Elevator music**: a surreal history of muzak, easy-listening, and other moodson. Nova Iorque: Picador, 1994.
- MERRIAM, A. P. **The anthropology of music**. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1964.
- MESSENTIER, L. M. de; MOREIRA, C. D. C. Produção da paisagem e grandes projetos de intervenção urbana: o caso do Porto Maravilha no Rio de Janeiro Olímpico. **Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais**, v. 16, n. 1, p. 35, 2014. DOI: 10.22296/2317-1529.2014v16n1p35. Disponível em: <https://doi.org/10.22296/2317-1529.2014v16n1p35>. Acesso em: 18 mar. 2023.
- NETTL, B. **The study of Ethnomusicology**: thirty-one issues and concepts. 2. ed. Urbana: University of Illinois Press, 2005.
- RAPOPORT, A. The perceptual characteristics of pedestrian streets. **History and Precedent in Environmental Design**, Boston: Springer, 1990. p. 261–296. DOI: 10.1007/978-1-4613-0571-2_8.
- ROCHA, C. M. de H. **Escutando a cidade**: cartografia de sonoridades. 2017. 157 f. Tese (Doutorado em Engenharia da Produção) - COPPE; Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.
- SANCAR, F. H. Music and place attachment : beloved Istanbul. **Journal of Urban Design**, October 2003, p. 269–291, 2003. DOI: 10.1080/1357480032000155123.
- SANTAELLA, L. **Culturas e artes do pós-humano**: da cultura das mídias à cibercultura. 4. ed. São Paulo: Paulus, 2010.
- SAQUET, M. A.; SPOSITO, E. S. (org.). **Territórios e territorialidades**: teorias, processos e conflitos. São Paulo: Expressão Popular; UNESP, 2009.
- SCHAFER, R. M. **The soundscape**: our sonic environment and the tuning of the world. 2. ed. Rochester, Vermont: Alfred Knopf, Inc., 1994.
- SCHLEE, M. B.; NUNES, M. J.; REGO, A. Q., *et al.* Sistema de Espaços Livres nas cidades brasileiras: um debate conceitual. **Paisagem Ambiente: ensaios**, v. 26, p. 225–247, 2009.
- SMALL, C. **Musicking**: the meanings of performing and listening. Middletown: Wesleyan University Press, 1998.
- SMALLEY, D. Space-form and the acousmatic image. **Organised Sound**, v. 12, n. 1, p. 35–58, 2007. DOI: 10.1017/S1355771807001665.
- SZABO, V. L. F. **Ambient music as popular genre**: historiography, interpretation, critique. 2015. ix, 388 f. Tese (Doctor of Philosophy) - Department of Music; University of Virginia, Cleveland, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.18130/V39S01>. Acesso em: 18 mar. 2023.
- TUAN, Y.-F. **Espaço e lugar**: a perspectiva da experiência. Londrina: Eduel, 2013.
- WHYTE, W. H. **The social life of small urban spaces**. Nova Iorque: Project for Public Spaces, 1980.