

Hackeamento poético: Infiltrações estéticas de vozes políticas em espaços públicos controlados

Renato Navarro ⁱ

Escola de Comunicações e Artes | Universidade de São Paulo - USP, São Paulo/SP, Brasilⁱⁱ

Resumo - Hackeamento poético: Infiltrações estéticas de vozes políticas em espaços públicos controlados

Este artigo propõe uma reflexão sobre possibilidades poéticas e aspectos políticos de intervenções performativas em espaços públicos controlados, na forma de ações artísticas que se infiltram no ambiente, o mimetizam ou o transformam esteticamente por meio de dispositivos sonoros. Primeiramente, é apresentada a inserção de uma narrativa decolonial no ambiente expositivo do museu etnográfico Welt de Viena na performance *Audioguías de la Verdad*. Em seguida, é analisado de que modo os dispositivos de controle sonoros do transporte ferroviário da cidade de São Paulo são subvertidos na performance *Est[ação] Marielle* e no espetáculo *A Cidade dos Rios Invisíveis*.

Palavras-chave: Intervenção urbana. Audioguia. Cultura sonora. Fones de ouvido. Transporte público urbano.

Abstract - Poetic hacking: Aesthetic infiltrations of political voices in controlled public spaces

This article reflects on poetic possibilities and political aspects of performative interventions in controlled public spaces, in the form of artistic actions that infiltrate the environment, mimic or transform it aesthetically through sound devices. First, it is presented the insertion of a decolonial narrative in the exhibition environment of the Welt ethnographic museum in Vienna in the performance *Audioguías de la Verdad*. Then, it is analyzed how the sound control *dispositifs* of the railway transport in the city of São Paulo are subverted in the *Est[ação] Marielle* and *A Cidade dos Rios Invisíveis* performances.

Keywords: Urban intervention. Audio guide. Sound culture. Headphones. Urban public transport.

Resumen - Hacking poético: Infiltraciones estéticas de voces políticas en espacios públicos controlados

Este artículo propone una reflexión acerca de las posibilidades poéticas y los aspectos políticos de las intervenciones performativas en espacios públicos controlados, en forma de acciones artísticas que se infiltran en el entorno, lo mimetizan o lo transforman estéticamente a través de dispositivos sonoros. En primer lugar, se presenta la inserción de una narrativa decolonial en el ambiente expositivo del museo etnográfico Welt de Viena en la performance *Audioguías de la Verdad*. Posteriormente, se analiza cómo los dispositivos de control sonoros del transporte ferroviario en la ciudad de São Paulo son subvertidos en la performance *Est[ação] Marielle* y en el espectáculo *A Cidade dos Rios Invisíveis*.

Palabras clave: Intervención urbana. Audioguía. Cultura sonora. Audífonos. Transporte público urbano.

Introdução¹

De um lado, a complexa paisagem sonora urbana pode ser percebida como uma massa ruidosa pouco codificada. De outro, as vozes gravadas que ouvimos diariamente nas estações do transporte público ferroviário, ou nas visitas a museus e exposições culturais nos parecem perfeitamente triviais. No entanto, uma escuta atenta a essas sonoridades pode revelar diversas dinâmicas sociais e políticas contidas nas vozes, mensagens e dispositivos de controle ao redor; invisíveis, porém audíveis. Na distinção do pesquisador Jonathan Sterne (2003, p. 19) entre audição (ligada a aspectos físicos do som como timbre, volume e distância da fonte sonora, além de características do ambiente de onde se ouve) e escuta (atividade direcionada aprendida e prática cultural definida), podemos pensar na escuta do entorno e do outro como uma forma de leitura do mundo, ou uma *escuta de mundo*.

Assim, em que medida percebemos o som ao nosso redor? Quais dinâmicas sociais percebemos pela escuta e como algumas questões políticas podem ser colocadas em debate através de propostas performativas de intervenção poética no espaço público da cidade? Para pensarmos em algumas dessas possibilidades que operam na fricção entre a vida comum e a intervenção artística, veremos alguns casos e seus desdobramentos de ações artísticas que se utilizam de dispositivos sonoros no espaço público. Ao inserirem vozes contra-hegemônicas e narrativas alternativas para questões que carecem de maior espaço no debate público, os trabalhos aqui abordados se diferem no grau de semelhança (ou coincidência) e diferenciação com o espaço público em que se dão, se infiltrando como parte de determinado ambiente público, mimetizando os dispositivos de controle desse local, ou transformando esteticamente o ambiente de modo a ampliar a percepção para o entorno.

Partiremos de uma forma de *hackeamento* analógico do audioguia do museu de *Welt*, em Viena, na infiltração artística em que o discurso da performance *Audioguías de la Verdad* é escutado pelos visitantes por meio do dispositivo eletrônico de audioguia fornecido pelo próprio museu. Em seguida, veremos como a intervenção *Est[ação] Marielle* mimetiza os avisos do metrô de São Paulo em uma forma de *hackeamento* poético dos dispositivos de controle sonoros das estações, operando na fronteira entre o *hackeamento* real e o ilusionismo teatral.

¹ Este artigo é um desdobramento da pesquisa do autor iniciada na dissertação de mestrado [CE]NA ESCUTA[DA]: Poéticas e aspectos políticos do uso de fones de ouvido na cena contemporânea.

Por fim, serão discutidas as relações entre preconceito linguístico e social no transporte público ferroviário de São Paulo e a imersão sonora do audioguia do espetáculo *A Cidade dos Rios Invisíveis*.

Audioguías de la Verdad: infiltração decolonial

Da mesma forma como ocorrido em diversos países invadidos e colonizados, alguns tesouros culturais mexicanos pré-hispânicos saíram do território de origem destinados a coleções privadas ou de museus em outros continentes. Um dos casos mais representativos, que passa por uma longa disputa por repatriação de artefato etnográfico, é a coroa asteca do imperador Moctezuma Xocoyotzin. A coroa havia sido levada para a Espanha em 1521 e hoje está exposta no museu etnográfico *Welt* de Viena, na Áustria.

A última tentativa de levar a coroa para o México até o momento havia sido uma solicitação de empréstimo enviada ao governo da Áustria por parte do presidente da República Andrés Manuel López Obrador. López Obrador planejava expor a coroa nos aniversários da invasão espanhola e da independência do México a serem comemorados em 2021. Para tanto, o presidente enviou através de sua esposa, a historiadora Beatriz Gutiérrez Müller, uma carta que foi entregue ao presidente da Áustria Van der Bellen. Durante o encontro, o empréstimo foi prontamente negado assim que o assunto entrou em discussão (Forbes, 2022). Em janeiro de 2022, uma nova tentativa de recuperação da coroa de Moctezuma foi realizada. Desta vez, não por canais oficiais ou diplomáticos, mas por uma performance artística: Sebastián Arrechdera e Yosu Arangüena idealizaram a performance *Audioguías de la Verdad*², e junto a um grupo formado por ativistas, artistas e comunicadores, *hackearam* artisticamente o audioguia do museu *Welt* ao infiltrarem um discurso político com o lado mexicano da história.

O dispositivo eletrônico de audioguia é alugado pelo museu para os visitantes que desejam se relacionar com os objetos e obras expostos mediados por vozes que fornecem informações históricas e técnicas sobre os artefatos e o próprio museu, escutadas por meio de fones de ouvido. O equipamento se assemelha a um controle remoto, no qual o visitante deve

² Mais informações sobre *Audioguías de la Verdad* disponíveis em: <https://www.truthaudioguides.org/>. Acesso em: 12 abr. 2022.

digitar o código referente ao objeto que estiver observando. Nesse sistema, o visitante tem liberdade para circular pelo espaço expositivo no ritmo e trajeto que desejar, podendo escutar as vozes fragmentadas do audioguia ao acionar a reprodução de cada áudio separadamente.

Para se infiltrar nesse sistema, os artistas compraram 50 dispositivos de audioguia idênticos aos fornecidos pelo museu, nos quais inseriram as mesmas versões dos áudios dos audioguias originais, exceto pelos áudios de código 68 e 69, referentes à exposição da coroa de Moctezuma. O plano era de entrarem no museu no horário de abertura, comprarem os ingressos, alugarem os audioguias e fazerem a visita normalmente; e em um determinado momento, se encaminharem ao banheiro para realizarem a troca dos dispositivos eletrônicos que receberam por outros idênticos. A duração da visita os dava tempo suficiente para a troca dos dispositivos, e ao final, cada um sair em um momento diferente sem levantar qualquer suspeita da segurança ou dos demais funcionários do museu. No entanto, a partir da assessoria legal que tiveram, seus advogados os orientaram que doassem os equipamentos de audioguia comprados ao museu ao invés de realizar a troca e levar os equipamentos originais no lugar dos novos, o que poderia configurar como furto de propriedade do museu (Audioguias de la Verdad, 2022b).

Com arquivos de áudio diferentes, a narrativa sobre a coroa de Moctezuma passa a ser ouvida por voz e discurso distintos da gravação original produzida pelo museu. Os áudios foram substituídos por arquivos com 8 minutos da voz gravada de Xokonoschtletl Gomora, descendente asteca ativista que dedicou mais de 40 anos de sua vida a lutar para que a coroa sagrada de Moctezuma regresse a sua terra. O discurso de Gomora, que se infiltra no conjunto de áudios originais, se integrando ao todo como se fizesse parte da curadoria do museu, narra a violência dos espanhóis e a humilhação sofrida pelo povo asteca, além da maneira equivocada como a coroa é referida no museu:

Olá, dou-te as boas-vindas a este audioguia da verdade. Uma versão da história contada pelos herdeiros dos que sofreram a invasão europeia. [...] A história escrita por Hernán Cortés fala de um Moctezuma que se rendeu a seus pés, porém, a grande verdade é que foi uma invasão que, com violência e enfermidades exterminou uma civilização inteira. [...] O mundo se refere a esta peça como *O penacho* (El penacho). É uma palavra muito comum que nada reflete o que realmente significa. Este símbolo asteca se chama na verdade *Copilli Quetzalli* na língua náuatle, que quer dizer coroa real preciosa. [...] E dediquei minha vida a lutar para que a sagrada coroa de nosso imperador Moctezuma volte a nossa terra. [...] Chegou a Viena como consequência do saque europeu. Para nós astecas, esta coroa é portadora de força, poder e sabedoria do soberano Moctezuma Xocoyotzin. Por isso, a queremos de volta; deve regressar ao México, a onde pertence (tradução nossa).

Ao ocupar espaços de poder com narrativas historicamente excluídas utilizando a própria estrutura física e tecnológica do discurso hegemônico, a ação artística abre uma fenda por onde outras vozes encontram novos ouvintes. No *hackeamento* do audioguia do museu *Welt*, infiltrar um arquivo de áudio no dispositivo eletrônico é infiltrar uma voz alternativa ao sistema simbólico e de poder hegemônico que insiste em preservar suas raízes coloniais. E, para além de apresentar a versão da narrativa dos descendentes astecas no discurso de Gomora, a escolha em gravar sua própria voz para o audioguia transporta uma parte da corporeidade de seu povo para o museu, uma vez que “a voz carrega as características do corpo físico, psíquico, emocional, social, simbólico, político” (Storolli, 2020, p. 106).

Gravado em espanhol, inglês e alemão, o audioguia da versão mexicana *hackeada* da história da coroa de Moctezuma foi ouvido até o momento por centenas de visitantes, além de membros do parlamento austríaco. Em 26 de janeiro, a parlamentar Petra Bayr apresentou uma proposta de resolução no Parlamento Austríaco, solicitando que sejam avaliadas as possibilidades técnicas de se transportar a coroa de Moctezuma ao México. No momento, o museu defende a permanência da coroa no local atual por conta das condições de preservação. A coroa está exposta dentro de uma estrutura de vidro que a isola de intempéries, como grandes variações de temperatura e tremores de terra. Os criadores da performance contra-argumentam que a coroa poderia ser levada de avião ao México dentro dessa própria estrutura de acondicionamento e exposição, e que, se foi levada do México no passado, pode retornar ao país (Audioguías de la Verdad, 2022b). Em busca de resolver esse impasse, foi aberta uma petição pública³ que solicita que uma comissão de cientistas e engenheiros especializados e independentes do museu possam avaliar as condições técnicas para o transporte.

³ Petição pública disponível em: www.change.org/quevuelvalacorona. Acesso em: 12 abr. 2022.

Est[ação] Marielle: profanando os dispositivos de controle ou um hackeamento poético

Cerca de 7,8 milhões de pessoas circulam diariamente pelos trens do Metrô e da CPTM na região metropolitana de São Paulo (São Paulo, 2018). Elas são impactadas por uma paisagem sonora ruidosa e complexa, composta por sons da circulação de usuários, comércio ilegal e mensagens impositivas produzidas com finalidades comerciais, políticas, e de condicionamento e controle comportamentais. Esses sinais e mensagens sonoros vão desde ruídos de alerta do fechamento das portas, até mensagens sobre a ilegalidade do comércio dentro dos vagões e da expressão artística dentro das estações. Nesses ambientes públicos, alguns geridos por empresas privadas, podemos ver e ouvir alguns dos mesmos conflitos que ocorrem nas ruas. A diferença é que existem dentro das estações dispositivos sonoros que atuam como coreopólicia (Lepecki, 2012) através de vozes autoritárias e policialescas emitidas pelos onipresentes alto falantes do sistema de som da estação, determinando qual deve ser a atitude do usuário frente às atividades que ocorrem no local. Não há, aparentemente, resposta possível frente a essas vozes sem face, dificilmente ignoradas mesmo nos horários de pico mais ruidosos.

Ruídos, mensagens e músicas são transmitidos sem que tenham sido solicitados, em volumes muitas vezes desnecessariamente elevados. Os avisos sonoros do Metrô, que a princípio tinham caráter informativo sobre as estações, horários de funcionamento e demais assuntos relacionados ao serviço prestado, passam a comunicar também normas e regras de conduta e comportamentos esperados dos usuários (Guedes, 2007). Eles adentram, portanto, na esfera dos dispositivos como “discursos, leis e medidas policiais, com função estratégica concreta e que sempre se inscreve em uma relação de poder” (Agamben, 2009, p. 29) através dos avisos gravados e transmitidos pelo sistema de som, em um fluxo cotidiano de vozes imperativas e mecanizadas.

Alguns dos avisos sonoros comunicam orientações e informações básicas sobre o trânsito e a segurança no transporte. Algumas das mais comuns são: “Atenção: cuidado com o vão entre o trem e a plataforma”; “Atenção: não ultrapasse a faixa amarela. Evite arriscar sua vida” e “Atenção: nunca desça na via. Em caso de queda de objetos, chame um funcionário do Metrô” (Veja, 2019). Mas há também mensagens sonoras que solicitam um comportamento

moral do usuário, como por exemplo contra o comércio ambulante nos vagões, na campanha “Não alimente o comércio ilegal no Metrô” de 2015, alertando sobre o incômodo à viagem dos usuários e os possíveis problemas relacionados ao desconhecimento da procedência dos alimentos comercializados (Franco, 2018). Essa campanha atribui ao usuário a responsabilidade de conter o comércio ilegal ao negar a compra de produtos dos vendedores ambulantes, o que esbarra na problemática da informalidade resultante do alto nível de desemprego no país, transferindo a solução de um problema de política pública para ações individuais. E em meio a essa situação, a viagem entrecortada por esse tipo comércio, conhecido popularmente como *shopping trem*, torna-se uma experiência auditória sobre a sobrevivência de trabalhadores informais através do estímulo ao consumo de produtos alimentícios industrializados, soluções farmacêuticas promissoras, e acessórios para equipamentos eletrônicos portáteis. Apesar dos discursos dos marreteiros serem bastante semelhantes (“Lá fora por 25 a 30 reais. Aqui no shopping trem, compromisso de vender mais barato. Chamou com 10, leva.”), as sonoridades são bem diversas, não só pelas características vocais de cada vendedor, mas por variarem de intensidade e entonação de acordo com a situação ao redor: a lotação do trem, a presença de outros vendedores no mesmo vagão, ou a proximidade de seguranças.

Além do controle comportamental dos usuários através dos avisos sonoros, há também dois dispositivos de amortecimento dos usuários (Navarro, 2021, pp. 23) em meio ao serviço deficitário em cobertura e superlotado. O primeiro é o serviço contratado de música ambiente para tocar nas estações, organizado em uma *playlist* de cerca de 200 músicas gerenciada pela ONG ICULT pelo valor de 39 mil reais mensais (Payão, 2018). Essa camada sonora musical constante na estação se assemelha às estratégias de condicionamento da Muzak (Goodman, 2012) como estratégia pacificadora de conflitos dentro do metrô.

O segundo dispositivo de amortecimento do usuário se trata da BSM - Banda dos Seguranças do Metrô (São Paulo, 2019; Ariede, 2015), que embala as estações dissipando parte dos usuários das plataformas em horário de pico. Formada em 2011 por nove guardas do Metrô, a BSM apresenta duas vezes ao mês um repertório de músicas bastante conhecidas, passando por diversos gêneros musicais de grande apelo comercial, como pop rock, MPB e sertanejo. Nas apresentações, que duram cerca de uma hora, os agentes deixam de lado as armas, mantendo o uniforme preto, o colete e o equipamento de comunicação interna. Essa ocupação do espaço acústico por agentes do Estado carrega consigo uma dimensão de

sacralização (Agamben, 2005) do uso do espaço público através de normas que limitam a ação do usuário e impõem limites também ao uso do espaço sonoro dentro das estações. Fora dos limites do espetáculo musical, nos deparamos com uma realidade mais complexa e incompatível com o clima descontraído que as apresentações da BSM imprimem. Casos reportados de violência envolvendo seguranças das estações trazem para dentro das dependências do transporte público a perseguição praticada contra alguns perfis específicos, alvos de violência também fora das estações: artistas, ambulantes e imigrantes - em particular negros (Cruz, 2018; Mauro, 2018; Salvadori, 2018; Martins, 2019).

Tendo em vista esses dispositivos sonoros de controle e amortecimento dos usuários o metrô foi definido como o local onde seria realizada a intervenção urbana *Est[ação] Marielle*, em 2018. Na noite de 14 de março de 2018, a vereadora da cidade do Rio de Janeiro Marielle Franco e seu motorista Anderson Gomes foram assassinados. Esse acontecimento colocava a escalada da tensão política pós golpe de 2016 em um novo patamar de violações e perseguição política. Imediatamente, manifestações populares pelo Brasil e fora do país cobravam agilidade na investigação do caso. No entanto, à parte dos momentos e espaços de reivindicação convencionais, havia certo receio de que um grave caso de crime político fosse abandonado, e que a população se desmobilizasse por conta da extenuante rotina de trabalho, de longos deslocamentos diários pela cidade, e em meio ao excesso de informações a que é exposta ao longo do dia.

Após um mês sem resposta para o caso, a intervenção urbana foi realizada e posteriormente re-performada em junho do mesmo ano. A ação surgiu nos encontros do Laboratório de Práticas Performativas da USP, a partir de um estudo sobre corralidades urbanas. No momento do conhecimento do caso de Marielle, foi decidido criar uma proposta emergencial de intervenção urbana que rompesse momentaneamente com o automatismo diário e inserisse na vida comum da cidade a pergunta que ecoava pelas redes sociais à época: Quem matou Marielle Franco?

Foi produzida então uma série de peças sonoras que simulavam os avisos veiculados dentro dos vagões, seguindo as particularidades sonoras específicas de cada linha. A ação ocorreu dentro dos vagões das Linhas 1-Azul, 2-Verde, 3-Vermelha e 4-Amarela com a participação de cerca de 25 pessoas, e consistia em tocar dentro dos vagões os áudios previamente gravados através de caixas de som portáteis. O percurso partiu do Parque Trianon, onde foram definidas algumas questões relativas ao deslocamento, à divisão em

grupos e à manipulação das caixas de som dentro do metrô, seguindo posteriormente para a estação inicial do trajeto.

Dentro dos vagões dos trens, no lugar de “Próxima estação/Next station: Fradique Coutinho” se ouvia “Próxima estação/Next station: Quem matou Marielle Franco?/Who killed Marielle Franco?”. A semelhança da sonoridade dos áudios da ação com sonoridade dos avisos do metrô gerava um estranhamento inicial nas pessoas ao redor, sendo que algumas delas indagavam se o sistema de som do metrô havia sido hackeado; enquanto outras iniciavam diálogos sobre o caso de Marielle e Anderson. Além das respostas imediatas dos usuários do metrô durante a ação, outro desdobramento chegou até as redes sociais depois da segunda intervenção urbana (realizada em junho do mesmo ano), em postagens e comentários que demonstravam curiosidade sobre como a intervenção havia sido realizada, ou incredulidade sobre se de fato aquilo havia acontecido. Algumas pessoas demonstraram interesse em como a ação poderia ser reproduzida, seja pela mensagem ou pelo mecanismo.

Há um registro⁴ da ação em áudio, captado com a técnica binaural de gravação sonora, que simula o modo como ouvimos em uma percepção do som em 360º, quando reproduzido por meio de fones de ouvido. Para além de sua função documental, essa gravação insere o ouvinte de modo imersivo no centro do acontecimento, como em uma forma de re-presença sonora que reconstitui o ambiente acústico ao redor da ação. A escuta por meio dos fones permite que se localize os avisos sonoros da intervenção dentro do ambiente acústico específico do vagão, além da interação da intervenção com os ruídos e vozes ao redor, que podem revelar algumas dinâmicas específicas daquele lugar naquele momento.

⁴ Registro fonográfico disponível em: <https://soundcloud.com/renatonavarro/estacao-marielle>. Acesso em: 12 abr. 2022.

A Cidade dos Rios Invisíveis: o audioguia como dispositivo de materialização de memórias e futuros possíveis de cidades outras

As vozes que comunicam os avisos e mensagens nas estações do metrô e da CPTM revelam algumas dinâmicas sociais. Até certa época, os avisos do metrô eram falados ao vivo: nas plataformas pelos agentes, e dentro dos trens pelo condutor. A mensagem carregava as nuances da expressão vocal de quem falava, carregando sua prosódia, humor, regionalismos, entre outras informações. Ao longo do tempo houve um crescente distanciamento do componente humano nas mensagens, que passaram a ser gravadas em estúdio com nitidez sonora na captação, utilizando a locução de profissionais de rádio e publicidade, com perfeita dicção e timbre vocal cristalino, e uma pretensa neutralidade quase robótica. Mas antes da substituição dos avisos ditos ao vivo pelos avisos gravados, houve um processo de padronização dessas mensagens com o intuito de melhorar sua compreensão. Através de um curso de locução, parte dos funcionários tiveram aulas de português e de dicção para uma pronúncia das mensagens e nomes das estações de maneira nítida e de acordo com a norma culta, como relatado em reportagem:

O nome da estação é Chácara Klabin. Bem espaçado: Chá-ca-ra Kla-bin. E é necessário pensar antes de falar. Se for rápido demais, se a ênfase não estiver correta, se as sílabas não forem bem articuladas, a pronúncia pode sair de outro jeito. E qualquer um dos 40 mil passageiros diários que desembarcam nessa estação da Linha 2-Verde do Metrô perceberia caso saísse, sem querer, um atropelado - e 'extremamente raro', segundo a companhia - 'Chácra Krabin' (Brandelise, 2010a, *online*).

Se por um lado essa medida possa ser compreendida como melhoria de serviço aos usuários, por outro, a padronização da fala (assim como no telejornalismo) reforça o padrão hegemônico e apaga a diversidade da sonoridade oral das pessoas de diversas origens que habitam a cidade. A tentativa de padronização da fala a partir de uma gramática normativa decorre do que o linguista Marcos Bagno (2009) aponta como preconceito social. Há aspectos de diversidade linguística e falares locais ligados aos costumes e à cultura de cada região a serem respeitados, sendo que Bagno (2009) aponta que algumas das variações de pronúncia não seriam em si motivo de correção, não fosse o fato de serem associadas ao perfil socioeconômico das pessoas que as pronunciam, vinculando preconceitosamente a essa pronúncia o erro e a ignorância. Após o processo de padronização dos avisos do metrô falados

ao vivo, uma medida eliminou definitivamente a diversidade das sonoridades da fala dos funcionários. Os avisos foram gravados por locutores profissionais, seguindo a padronização da publicidade e do jornalismo. A voz feminina é de Ana Martins, locutora do Programa do Gugu, da TV Record, e âncora na 89 FM; e a masculina de Doni Littieri da Rede Globo e Rádio Antena 1 (Brandelise, 2010b).

A fim de oferecer uma maneira alternativa de perceber a(s) cidade(s), o Coletivo Estopô Balaio conduz o espectador em *A Cidade dos Rios Invisíveis* por uma travessia do centro para a periferia da cidade de São Paulo, em uma experiência moldada pela escuta. Formado em 2011 em São Paulo por artistas em sua maior parte migrantes nordestinos, o grupo aborda em sua *Trilogia das Águas* questões culturais e políticas do Jardim Romano, bairro situado no extremo leste da cidade de São Paulo. Nessa série de espetáculos teatrais, o Estopô Balaio discute as causas e efeitos do ciclo de enchentes que ocorre periodicamente no local, incluindo os embates com a prefeitura da cidade referentes a uma enchente em particular de grandes proporções ocorrida em 2009, na qual o bairro ficou alagado por três meses. Iniciada em 2012, a trilogia divide o impacto da sazonalidade das chuvas no bairro em três fases. A primeira fase (água) trata do período de chuvas intensas de verão no espetáculo *Daqui a Pouco o Peixe Pula*. A fase (lama) aborda o pós-enchente em *O Que Sobrou do Rio*. E a fase (pó), levanta questões sobre o período de estiagem em *A Cidade dos Rios Invisíveis*.

Finalizando a trilogia das águas, *A Cidade dos Rios Invisíveis*⁵ entrecruza o tema das enchentes com aspectos da forte migração nordestina para o bairro e as relações entre periferia e centro nas dinâmicas sociais da cidade. Concebido a partir do romance *As Cidades Invisíveis* (1972) de Italo Calvino, o espetáculo propõe uma vivência de outras cidades dentro da cidade, deslocadas do eixo central, ao traçar uma rota poética conduzida por um audioguia, que atravessa a cidade ligando o centro à periferia.

O espetáculo se inicia em hora marcada na estação Brás no Espaço Cultural CPTM, localizado em uma passarela sem indicação visível, atrás de um grande outdoor publicitário. O público se reúne ao redor de uma pequena bancada para receber reprodutores de MP3 e fones de ouvido, além de instruções sobre a primeira etapa da viagem, que parte da linha 12 - Safira do trem da CPTM. No trajeto do trem, um arquivo de áudio ouvido nos fones estabelece as bases para a cena. As atrizes e os atores recomendam olhar pelas janelas da esquerda do

⁵ Espetáculo disponível em: <https://youtu.be/rLv9Qov-RwA>. Acesso em: 28 mai. 2020.

trem para uma melhor visão da cidade, e indicam o momento em que o público deve dar início à reprodução do arquivo de áudio, todos ao mesmo tempo.

Essa composição sonora em forma de audioguia dirige o olhar do espectador a elementos ao seu redor: a paisagem em constante modificação vista pela janela, as placas e avisos dentro do vagão, os demais passageiros e seus hábitos, os atores e atrizes, e a condição de superlotação do transporte. Na sugestão “avance o olhar” dita pela voz gravada, o espectador é convidado a perceber a mudança gradual na paisagem urbana ao longo da viagem. O movimento do trem, na perspectiva de quem olha pela janela, realiza um recorte específico da paisagem que se move diante dos olhos, de modo semelhante ao movimento de câmera do *travelling* lateral sobre trilhos do cinema. Porém, ao invés de mediada pela câmera de cinema, a cidade que se move diante do espectador é presenciada em uma espécie de *travelling* vivo (Navarro, 2021, pp. 224).

Uma percepção estética e social da cidade é então proposta pela escuta do audioguia, que transforma o movimento comum do trem em uma experiência imersiva. Enquanto dispositivos poéticos de articulação do real, o reproduzidor de MP3 junto aos fones de ouvido conduzem uma vivência sensível do público ao longo deste “não-lugar” (Augé, 1994); um local de passagem que não produz afetos. O audioguia promove então o espectador a intérprete das complexidades da cidade, que cotidianamente passam despercebidas ao passageiro comum que se desloca diariamente pelo transporte público. Ao conjugar dados de realidade com elementos literários da obra de referência, o audioguia constrói relações em momentos de sincronia entre o áudio e a paisagem visual que se modifica gradativamente do centro à periferia. Em determinado momento, o audioguia convida o espectador a um olhar sobre as “caixas empilhadas”, se referindo às casas construídas sem acabamento, chamando atenção para a evolução da precariedade habitacional na medida em que o trem avança. A dramaturgia sonora alterna entre o contexto de questões sociais e fragmentos poéticos, e é composta por depoimentos, poesias, músicas, e indicações do que perceber ao redor. O áudio estabelece ainda relações do espectador com o trem, os demais passageiros e as paisagens, transformando o trem e a cidade em personagens do espetáculo por meio da escuta.

Alguns termos como audioguia, caminhada sonora e *audiotour*, são comumente utilizados para designar os trabalhos que propõem vivenciar a cidade a partir do deslocamento do espectador guiado pelo som escutado nos fones de ouvido. Há duas

particularidades em *A Cidade dos Rios Invisíveis* sobre esse aspecto. A primeira, diz respeito ao deslocamento proposto pela voz gravada, bastante comum na condução do espectador ao longo do trajeto proposto pelos artistas. No entanto, em *A Cidade dos Rios Invisíveis* o deslocamento é realizado pelo trem, sendo que as sugestões da voz gravada agem no olhar do espectador, ampliando sua percepção para que identifique a sucessão de cidades dentro da cidade, transferindo portanto a função do audioguia de *se deslocar para ver para ver para se deslocar* (Navarro, 2021, pp. 225).

A segunda questão surge ao pensarmos na dramaturgia sonora da primeira parte do espetáculo como um *audiotour*. Enquanto *tour* sugere um deslocamento que se encerra na volta ao local original, em *A Cidade dos Rios Invisíveis*, o *audiotour* desloca o espectador em linha reta por 30 km, do ponto de partida rumo ao extremo leste da cidade de São Paulo. A comum devolução do equipamento de áudio no ponto de encontro original do público, encerrando a experiência estética e colocando o espectador de volta a seu cotidiano conhecido e controlado, não acontece após os 40 minutos do guia em áudio. A partir do momento em que a viagem e a vivência poética de atravessar a cidade se encerra, o espectador está dentro do Jardim Romano, em outra cidade dentro da cidade, e a partir dali uma segunda experiência se inicia.

Chegando à estação Jardim Romano, o público é então conduzido pelas atrizes e pelos atores por uma caminhada pelas ruas do bairro. Passando por estabelecimentos comerciais, casas de moradores e pela sede do coletivo, a problemática das enchentes é resgatada, enquanto o público prova das sonoridades e sabores do bairro, presentes nos hábitos afetivos cotidianos. O trajeto vai resgatando as memórias dos moradores até chegar às margens do Tietê onde se dá a cena final do espetáculo, em que os artistas cantam para o rio. Na contramão do apagamento da diversidade sonora da língua, promovido pela padronização das mensagens do trem, *A Cidade dos Rios Invisíveis* reafirma a riqueza da musicalidade nordestina, na sonoridade da fala das locuções e cantos escutados no audioguia, na voz das atrizes, dos atores e de moradores do bairro integrados ao espetáculo, além dos instrumentos musicais utilizados em cena.

Por meio de dispositivos poéticos, a abordagem performativa do Coletivo Estopô Balaio materializa memórias e amplia a escuta para a paisagem sonora e as questões sociais do bairro. A viagem só de ida para a realidade do bairro é estabelecida desde a abertura do

trabalho, ao propor uma travessia audioguiada que subverte os dispositivos de controle do transporte público ferroviário, atuando como um contraponto político ao som ao redor (Navarro, 2021, pp. 227).

Considerações finais

Quando levados para a cena ou performance, os dispositivos digitais passam a dispositivos poéticos. Poetizar se coloca como uma escolha do que será ouvido e como se dará a recepção. Em *Performing the Digital* (Leeker; Schipper; Beyes; 2017), é proposta a ideia de via de mão dupla da relação humana com os dispositivos tecnológicos dentro de culturas digitais. A agência dos dispositivos implica que não há separação entre humano e máquina na contemporaneidade; nós performamos os dispositivos e os dispositivos nos performam. No trajeto inicial de trem de *A Cidade dos Rios Invisíveis*, o espectador performa o dispositivo poético ao acionar a reprodução do audioguia, e em contrapartida o dispositivo performa o espectador, o tornando co-produtor da obra quando o convoca a uma série de ações perceptivas.

Essa dimensão artística no uso do reproduzidor de MP3 e dos fones de ouvido em *A Cidade dos Rios Invisíveis*, e das caixas de som portáteis em *Est[ação] Marielle*, assim como a infiltração no audioguia do museu *Welt* podem ser caminhos de como ampliar a escuta para questões sociais e políticas. A partir do uso dos dispositivos poéticos, podemos pensar de que outras formas podemos romper com o amortecimento e o controle de comportamento impostos pelo som e pelos discursos ao nosso redor. Como utilizar os dispositivos do espaço público como estruturas a serem retrabalhadas e colocadas em outra perspectiva, e que outras mensagens tomariam o lugar dos avisos mecanizados de locais públicos. E a partir dessas possibilidades, podemos dialogar sobre de que modo é possível agregar pessoas e propor reflexões coletivas em espaços públicos através do som, reaproximando e fazendo ressoar no espaço público da cidade múltiplas vozes, em suas plenas e legítimas dissonâncias.

Na medida em que o discurso infiltrado pela performance *Audioguías de la Verdad* é escutado por meio do dispositivo eletrônico de audioguia fornecido pelo próprio museu, o hackeamento do audioguia é real e concreto, correlato às formas de invasão no ambiente virtual, porém, em uma forma de *hackeamento* analógico. No caso da intervenção urbana

Est[ação] Marielle, na mensagem que chega aos usuários do metrô em uma sonoridade que mimetiza os avisos reproduzidos no sistema de som dos vagões, os dispositivos sonoros de controle são “profanados” (Agamben, 2005) por uma ilusão quase teatral de *hackeamento* do sistema de som do metrô, em uma forma de *hackeamento* poético. Nesse caso, temos uma ação que acontece no limiar entre a ação real de *hackeamento* do sistema de som do metrô e o ilusionismo teatral, ainda que levante dúvidas se a fonte sonora das mensagens reproduzidas é de fato o sistema de som dos vagões ou não. Já no caso do audioguia de *A Cidade dos Rios Invisíveis*, há uma nítida diferenciação entre o que se escuta nos fones de ouvido e a paisagem sonora do vagão do trem, desde a explícita construção poética e teatral do roteiro sonoro, até a própria mediação da escuta pelos fones e pelo MP3 player.

Em cada caso, o próprio grau de semelhança (ou coincidência) ou distância entre o meio de reprodução sonoro da ação artística e o meio ou paisagem sonora na qual ela intervém não é mero acaso, mas sim o pilar central da própria ação, sobre a qual a infiltração, a dúvida ou a imersão podem se realizar na relação entre a escuta e o ambiente onde se escuta.

Referências

AUDIOGUÍAS DE LA VERDAD. **Entrevista Milenio con Alex Domínguez**. Yosú Aranguena | Sebastián Archedera. Youtube, 2022a. Disponível em: <https://youtu.be/Z5TvsFM5Byg>. Acesso em: 28 mar. 2022.

AUDIOGUÍAS DE LA VERDAD. France 24. **Entrevista Audioguías de La Verdad 20-02-2022**. Sebastián Archedera. Youtube, 21 fev. 2022b. Disponível em: <https://youtu.be/Z5TvsFM5Byg>. Acesso em: 28 mar. 2022.

AUGÉ, Marc. *Não-Lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução de Maria Lúcia Pereira. Campinas, SP: Papirus, 1994.

AGAMBEN, G. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de HONESKO, V. N. Chapecó, SC: Argos, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2005.

ARIEDE, Natália. Banda dos seguranças do Metrô no Jornal Nacional. *Jornal Nacional*, São Paulo, 22 set. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TSk25vI-vKk>. Acesso em: 04 abr. 2022.

BAGNO, Marcos. *A norma oculta: língua e poder na sociedade brasileira*. 8ª edição. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

BRANDELISE, Vitor Hugo. Curso de locução para melhorar os avisos do Metrô. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 28 jul. 2010a. Disponível em: <https://sao-paulo.estadao.com.br/noticias/geral,curso-de-locucao-para-melhorar-os-avisos-do-metro-imp-,587056>. Acesso em: 04 abr. 2022.

BRANDELISE, Vitor Hugo. Sabe as vozes do Metrô de SP? são Ana e Doni. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 01 mai. 2010b. Disponível em: <https://sao-paulo.estadao.com.br/noticias/geral,sabe-as-vozes-do-metro-de-sp-sao-ana-e-doni,545696>. Acesso em: 04 abr. 2022.

CRUZ, Maria Tereza. Trio de músicos é agredido e algemado por seguranças do Metrô de SP. *Ponte*, São Paulo, 18 out. 2018. Disponível em: <https://ponte.org/trio-de-musicos-e-agredido-e-algemado-por-seguranças-do-metro-de-sp/>. Acesso em: 03 abr. 2022.

FORBES Staff. AMLO divulga carta a Austria para pedir penacho de Moctezuma em 2020. *Forbes*. México, 24 fev. 2022. Disponível em: <https://www.forbes.com.mx/politica-amlo-divulga-carta-austria-penacho-moctezuma-2020/>. Acesso em: 11 abr. 2022.

FRANCO, Jéssica Vaz. *Comercialização de alimentos em estações de metrô da cidade de São Paulo na perspectiva da Segurança Alimentar e Nutricional*. Dissertação (Mestrado) da Faculdade de Saúde Pública da Universidade de São Paulo, 2018. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/6/6143/tde-30082018-142305/publico/JessicaVazFrancoORIGINAL.pdf>. Acesso em: 23 mar. 2022. DOI: 10.11606/D.6.2018.tde-30082018-142305

GOODMAN, S. *Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2012.

GUEDES, Cecília. *Uma cartografia do comportamento dos usuários no Metrô-SP*. 16o congresso de transporte e trânsito. Maceió: ANTP, 2007.

LEEKER, Martina; SCHIPPER, Imanuel; BEYES, Timon (eds.). *Performing the digital: performativity and performance studies in digital cultures*. Bielefeld: transcript Verlag, 2017.

LEPECKI, André. Coreopolítica e Coreopolícia. *Ilha*, Florianópolis, v. 13, n. 1, p. 41-60, jan./jun. 2012.

MARTINS, Leonardo. Metrô de SP afasta seguranças que agrediram rapaz em estação; assista. UOL, São Paulo, 14 abr. 2019. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2019/04/10/metro-afasta-seguranças-que-agrediram-usuario-em-estacao-veja-o-video.htm>. Acesso em: 03 abr. 2022.

MAURO, Fillipe. Ações contra camelôs acabam em confrontos no metrô de São Paulo. *Folha de S.Paulo*. São Paulo, 3 jul. 2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2018/07/acoes-contras-camelos-acabam-em-confrontos-no-metro-de-sao-paulo.shtml>. Acesso em: 03 abr. 2022.

NAVARRO, Renato Martins. [CE]NA ESCUTA[DA]: Poéticas e aspectos políticos do uso de fones de ouvido na cena contemporânea. 2021. 347 f. Dissertação (Mestrado) Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

PAYÃO, F. Metrô de SP paga R\$ 40 mil por mês para ONG gerir playlist de música. *Tecmundo*, São Paulo, 11 jul. 2018. Segurança. Disponível em <https://www.tecmundo.com.br/seguranca/132098-metro-sp-paga-r-40-mil-mes-ong-gerir-playlist-musica.htm>. Acesso em: 02 abr. 2022.

SALVADORI, Fausto. Migrantes negros são espancados por seguranças do Metrô em SP. *Ponte*, São Paulo, 29 set. 2018. Disponível em: <https://ponte.org/seguranças-do-metro-espancam-imigrantes-negros-no-centro-de-sp/>. Acesso em: 03 abr. 2022.

SÃO PAULO (Estado). CPTM e Metrô: novas estações e 7,8 milhões de usuários por dia. *Governo do Estado de São Paulo*, 2018. Disponível em: <http://www.saopaulo.sp.gov.br/spnoticias/ultimas-noticias/cptm-e-metro-novas-estacoes-e-transporte-de-78-milhoes-de-pessoas-por-dia/>. Acesso em: 26 mar. 2022.

SÃO PAULO (Estado). Banda dos Seguranças do Metrô abre temporada de shows 2019. *Governo do Estado de São Paulo*, 2019. Disponível em: <http://www.saopaulo.sp.gov.br/spnoticias/banda-dos-seguranças-do-metro-abre-temporada-de-shows-2019-2/>. Acesso em: 29 mar. 2022.

STERNE, J. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham: Duke University Press, 2003.

STOROLLI, Wania. A Voz Desincorporada e a Face do Outro. *Revista Voz e Cena*, Brasília, v. 01, nº 02, jul-dez/2020, pp. 104-119. ISSN: 2675-4584. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/issue/view/2053>. Acesso em: 02 abr. 2022.

VEJA SÃO PAULO. Doze curiosidades que você não sabia sobre o metrô. *Veja*, São Paulo, 26 fev. 2017. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/blog/listamania/doze-curiosidades-que-voce-nao-sabia-sobre-o-metro/>. Acesso em: 28 mar. 2022.

Artigo recebido em 16/04/2022 e aprovado em 14/05/2022.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v3i01.42948>

Para submeter um manuscrito, acesse <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>

ⁱ Renato Navarro - Mestre em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo - ECA/USP. Graduado em Comunicação Social pela Escola Superior de Propaganda e Marketing (2005), formado Técnico de Áudio pelo IAV - Instituto de Áudio e Vídeo (2009) e Sonoplasta pela SP Escola de Teatro - Centro de Formação das Artes do Palco (2013). Trabalha como compositor e *sound designer* para teatro, cinema e TV. renato.navarro@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0598717971293293>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2732-1763>

ⁱⁱ This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

