

TERRITÓRIOS SÔNICOS NOS ESPAÇOS PÚBLICOS DA METRÓPOLE CARIOCA

Julia Guimarães Alves¹
Matheus Dal Bem Busetto²

RESUMO: Quais são as potências e os olhares que perpassam o entendimento dos territórios musicais dentro do que se enquadra como “espaço público”? Quais são as experiências sensoriais por eles encompassadas e como se desdobram na esfera político-social? Estes são pontos que tangenciam a seguinte análise do espaço musical na cidade do Rio de Janeiro a partir de três exemplos específicos – a presença da música nos metrô cariocas e sua proibição por parte estatal, a constituição do espaço comercial do bairro da Lapa e a ocasião de um evento organizado pela Orquestra Voadora na Praça da República. Buscamos entender os espaços musicais como forma de territorialização e reterritorialização da urbe, levando em consideração as múltiplas aberturas e perspectivas fornecidas pela ideia de uma “paisagem sonora” da cidade do Rio de Janeiro.

PALAVRAS-CHAVE: espaço público; território musical; paisagem sonora.

1> Julia Guimarães Alves é graduanda do 10º período em História da Arte pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Foi pesquisadora bolsista pela Fundação Carlos Chagas de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ) e pelo Programa de Bolsas de Iniciação Artística e Cultural (PIBIAC/UFRJ). Email: juliaguimaraesalves@gmail.com

2> Matheus Dal Bem Busetto é graduando do 10º período em História da Arte pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Foi pesquisador bolsista pelo Programa de Iniciação Artística e Cultural (PIBIAC/UFRJ) e integrante do projeto Arte Sonora. Email: matheus_dal_bem@hotmail.com

INTRODUÇÃO

O seguinte texto volta-se ao papel da música em relação à constituição de territórios sônico-afetivos nos espaços da cidade do Rio de Janeiro. Tomaremos a música de rua e as paisagens que ela contempla tanto em vista de sua dimensão social e política, quanto de sua dimensão psíquica e emocional.

Objetivamos articular três espaços/situações específicas do Rio de Janeiro – a recente proibição de músicos em metrô; um concerto da banda de fanfarra Orquestra Voadora na Praça da República; a configuração dos bares e casas de show no bairro da Lapa – ao panorama histórico, cultural e ideológico das políticas públicas empreendidas nos espaços da urbe.

Nesse sentido, objetivamos traçar algumas linhas capazes de guiar-nos através do território, ainda relativamente novo, pautado pelos estudos da música no espaço público.

A METRÓPOLE DO CONTROLE: A PROIBIÇÃO DE APRESENTAÇÕES MUSICAIS NOS METRÔS DO RIO DE JANEIRO

Estimulados pela declaração de inconstitucionalidade da legislação que regulamentava as manifestações artísticas dentro de trens, metrô e barcas pelo Tribunal de Justiça do Estado do Rio de Janeiro, nos colocamos a pensar as performances musicais dentro das estações e, sobretudo, dos vagões do MetrôRio. Que conteúdos simbólicos tal proibição carrega em seu seio? Quais as motivações políticas que a tornaram desejável ou mesmo necessária? A quem a música nos metrô incomoda? Considerando essa proibição apenas um sintoma dentro de todo um escopo social, político e cultural que informa o tecido e o funcionamento das cidades contemporâneas, faz-se necessário tecer alguns comentários sobre estas. Tal incursão, realizada a partir de uma abordagem historicista, nos será útil não somente para pensar o metrô e o modo como este se insere dentro da lógica geral da cidade pós-moderna, mas também os demais espaços públicos a serem abordados.

O pensador Richard Sennet (apud REIA, 2014) em sua obra *O declínio do homem público*, na qual aponta para as modificações fundamentais ocorridas no modo de se relacionar com os espaços públicos da cidade, entre o século XVIII e os períodos posteriores, se mostra um importante ponto de partida para pensarmos nosso objeto.

Antes, observamos o surgimento de novos espaços nas urbes, sobretudo a praça, que promoviam a sociabilidade entre seus indivíduos, encontrando na figura benjaminiana do flânerie, aquele que perambula pela cidade sem maiores objetivos além de ver e ser visto por seus concidadãos, seu sujeito exemplar.

Entretanto, a partir do século XIX, com o crescimento demográfico das cidades e a aceleração do processo de industrialização, somos postos diante de uma decadência desses espaços de socialização pública.

Na cidade moderna, no lugar daquela curiosa e ociosa figura setecentista, os indivíduos se vêem submetidos ao ritmo produtivo do capitalismo industrial, passando a experimentar a cidade como pano de fundo dos acontecimentos cotidianos. Lado a lado, aristocráticos, burgueses e proletários circulam no espaço público de modo que a familiaridade é rapidamente suplantada pelo anonimato mútuo, passando a encontrar na "multidão" seu mais novo e característico ator social. Ora, não é de surpreender que o compartilhamento dos centros urbanos, antes seu lugar de sociabilidade, com diferentes "tipos" sociais não tenha agradado a uma certa elite. A metrópole é tomada por uma atmosfera hostil, que culminará em políticas públicas, marcadamente classistas e racistas, de "higienização" das urbes.

Nesse contexto, surgem os projetos de metrópoles planejadas, com seu caráter a um só passo racionalista e utópico, que tencionam organizar a malha urbana a partir das novas necessidades dessa sociedade. Em sua maioria, tais projetos não foram postos em prática. No entanto, norteadas por esses ideais, diversas reformas foram empreendidas nas urbes, as quais possuíam dois lados:

Se, por um lado, o planejamento urbano produziu ganhos incontestáveis no que tange a fluxos ineficientes, espaços miseráveis de moradia e crises endêmicas de saúde nas cidades industriais, por outro, entre os muitos problemas, (...) até que ponto as tentativas de planejar espaços urbanos e sistemas de circulação cada vez mais complexos sucumbem em tentativas prescritivas de controle do comportamento público? (MCQUIRE apud REIA, 2014, p. 37).

Subjazia, portanto, ao pensamento organizacional da arquitetura urbana modernista um desejo de dominação das ruas.

É a partir dessa herança moderna que podemos pensar os grandes centros urbanos contemporâneos, reinventados a partir da década de 1980. Vale lembrar que, ainda que muitas das prerrogativas dos projetos modernos se perpetuem, não é mais ao capitalismo industrial que as cidades devem servir, mas ao capitalismo financeiro, com sua escalada do setor terciário da economia, dos meios informacionais/midiáticos e do consumo.

Essas duas últimas especificidades potencializam os modos já observados na modernidade de (não) experimentar a cidade e seus espaços. São dois os desdobramentos que aqui nos interessam: I) bombardeadas pelos incontáveis estímulos sensoriais que marcam a urbe pós-moderna, dá-se um desligamento do entorno metropolitano; II) com o constante estímulo ao consumo atrelado à sensação de insegurança que as caóticas cidades com sua heterogeneidade de indivíduos inspiram em seus habitantes, as ruas perdem seu encanto e os shopping centers emergem como lugares privilegiados de lazer para os indivíduos, onde podem gozar seus prazeres em perfeito anonimato.

Devemos também pensar a continuidade dos anseios de controle característicos das utopias das metrópoles modernas. Bebendo no conceito de "simulacro" de Jean Baudrillard, a geógrafa Rosa Moura (2006) em Um ensaio sobre o controle da cidade e do cidadão contemporâneo nos conta:

A cidade simulada para a perfeição enclausura; omite a realidade da produção imperfeita do espaço e do exercício da cidadania; omite as contradições inerentes ao meio e à sociedade (...) num postigo mundo da sociabilidade cordial, por assim dizer ficcionalizada que (...) escamoteia “o lado ugly e dark da violência, da pobreza e do trabalho precarizado. (ARANTES, 2003, p.34)”. (MOURA, 2006, p. 43).

Ainda segundo a autora, a produção das “cidades-simulacros” se daria tanto por meio dos constantes projetos de modernização técnica/tecnológica do espaço urbano, quanto de processos de sistematização e pacificação que buscam torná-lo não apenas controlável, mas previsível. É dentro desse contexto, que regra os modos de ser e estar na cidade, que devemos pensar políticas públicas como os absurdos Zeladores Urbanos em São Paulo, a Operação Choque de Ordem no Rio de Janeiro, ou, de maneira menos evidente, a nova legislação que proíbe apresentações musicais nos metrô cariocas com a declaração de inconstitucionalidade da lei 8120/18 que regulamentava manifestações culturais dentro de estações e vagões de trens, metrô e nas barcas. A revogação desta lei, conforme declaração do desembargador do caso reproduzida em matéria do O GLOBO (2019), se deu em nome do sossego, conforto e segurança públicos.

Considerando que “Tudo que é ordinário e familiar no espaço público acaba deixando de ser visto, vira rotina, banalidade”, como colocado por Jhessica Reia (2014, p. 42), nas metrópoles do hiperestímulo, a cidade e seus espaços compartilhados são experimentados como pano de fundo para os transeuntes e suas agendas cotidianas abarrotadas em nome de um regime econômico que

prima pela produtividade non stop. Os espaços públicos passam, pois, a configurar-se meramente como “passagem”, deslocando seus cidadãos de um ponto a outro, de um afazer a outro. Ora, o que seria o metrô se não o lugar por excelência dessa condição?

Local de pretensa neutralidade tecnicista, que tanto nos rememora o junkspace sobre o qual Rem Koolhaas (2011) escreve, com sua arquitetura fria de “absoluta carência de detalhes” (p. 210), podendo ser “absolutamente caótico ou assustadoramente perfeito e estéril” (p. 204), o metrô e seus espaços são projetados para cumprir estritamente sua função: transportar. Assim, quando os artistas irrompem por seus vagões trazendo música, não apenas proporcionam uma reativação momentânea desse lugar submetido a um processo de “amnésia instantânea” (CARLOS apud MOURA, 2006, p. 43), mas também perturbam a previsibilidade tão almejada pelo poder público armado com seus dispositivos de controle.

Dessa forma, mesmo que inconscientemente, tais artistas tornam-se elementos contestatórios da ordem vigente, negando o papel a que são relegados os cidadãos das urbes que “destituídos da capacidade criadora e transformados em consumidores (...) do produto urbanismo, tornam-se seus atores figurantes” (MOURA, 2006, p. 41). Ao assumir uma posição ativa/ativista em seu estar e viver na cidade, estes se destacam da multidão humana de figurantes homogeneizados, docilizados e previsíveis que trabalham na sustentação desse sistema econômico e de uma configuração sócio-espacial-política que simula uma realidade regulada/regulável avessa à espontaneidade, desestabilizando-a.

E essa desestabilidade, é claro, incomoda. Perturba, de fato, o sossego, conforto e segurança públicos que as “cidades-simulacro” primam na constituição e manutenção de seus espaços. O metrô, pensado como um dos múltiplos “espaços públicos não-civis, que se associam à idéia dos não-lugares (AUGÉ, 1994) ou lugares-nenhum (BENKO, 1994)” (MOURA, 2006, p. 43), passa a se configurar como um espaço de disputa, enquanto as performances musicais nele empreendidas se revestem de uma carga simbólica contra-hegemônica que contesta os projetos de controle urbano que encontram seu germe ainda no modernismo.

Vale ressaltar, entretanto, que tal controle não é total. Como evidenciado pela argumentação de Moura (2006), a sensação de falsa segurança fabricada por meio dos mecanismos de vigilância e punição, bem como da criação de espaços de lazer e moradia fechados, é exatamente isso: falsa. Mas para além disso, devemos atentar para territórios públicos de certa permissividade, como faremos no tópico a seguir.

O TERRITÓRIO SÔNICO NA CIDADE CONTEMPORÂNEA MÚSICA AO VIVO NA APRESENTAÇÃO DA ORQUESTRA VOADORA E NOS BARES E CASAS DE SHOW DA LAPA

Na esteira do que foi postulado acerca da dimensão política e ideológica do espaço público, faz-se necessário articular os desdobramentos e reverberações do controle da metrópole em relação àquilo que denominamos de territorialidades sônicas, paisagens marcadas pela presença da matéria sonora e/ou por ela evocadas, aqui com maior interesse na matéria musical. Territorialidades essas que constroem “mapas urbanos mais ou menos temporários que precisam ser problematizados”. (HERSCHMAN; FERNANDES, 2014, p. 14).

Lidar com esses territórios no caso específico da música de rua ao vivo é, entre outros preceitos, lidar com a matéria sonora enquanto significante/ressignificante de força afetiva e social (HERSCHMANN, 2007) capaz de contrariar, subverter ou mesmo complementar aspectos previamente instituídos acerca de determinados espaços, i.e., a matéria sonora enquanto potência de reterritorialização.

Assim, embora reconheçamos que os territórios sônicos vistos sob a óptica do espaço público não se reduzem à integração entre os indivíduos, trazendo em si também embates e conflitos, entendemos que é a partir de sua dimensão afetiva e propiciadora de agenciamentos de ordem psíquica e emocional que o som se traduz em agente de sociabilidade entre os diferentes atores do tecido urbano.

No caso específico da música, percebemos um interesse das políticas públicas em regulamentar as expressões musicais no espaço citadino de acordo com princípios ideológicos, qualificando determinados gêneros ou locais como “adequados” e “não-adequados”, oscilando entre a concepção de que a música é benéfica ao coletivo e um elemento de valorização do espaço e a ideia de que a música deturpa e subverte o sentido de ordem pretendido pela metrópole do controle.

Dessa forma, debruçamo-nos sobre uma paisagem sônica considerada um dos marcos turísticos, culturais e econômicos da capital fluminense: o bairro da Lapa. Sua configuração é próxima a um território de “alegria” e “festejo” no imaginário banal, um status que se consolidou em especial nas últimas três décadas, graças a uma série de medidas voltadas a regiões do centro carioca que eram tidas como degradadas e/ou com baixa segurança pública (HERSCHMAN, 2007), as quais passam a se estabelecer, então, como áreas estratégicas de agenciamento cultural-econômico – à exemplo do projeto instituído na Praça Mauá durante o período olímpico.

A constituição do bairro enquanto território cultural encontra-se intimamente em diálogo com a produção musical que compõe a sua paisagem sonora. Distintos ambientes oferecem distintos gêneros musicais, desde casas de show que privilegiam o samba de raiz a bares que optam pelo pagode e danceterias dominadas pelo funk carioca. A Lapa traz, pois, em um mesmo território sônico tendências musicais que vão desde circuitos musicais mais conservadores a circuitos mais modernos, mas todos unificados por uma certa “aparência brasileira”. O morador/turista do Rio de Janeiro pode, então, caminhar pela Avenida Mem de Sá e escolher qual o local que lhe parece mais atrativo, ou talvez, o que lhe pareça mais “carioca”, mais “brasileiro”.

Nesse sentido, deparamo-nos com a lógica de passagens e galerias do século XIX, tal como compreendida por Benjamin, ou seja, um território de “fantasmagorias”. Segundo Micael Herschmann e Cintia Fernandes (2014):

(...) para Benjamin as “ruas-galerias” ou, como preferiu chamar, as “galerias de passagem” caracterizaram os conjuntos urbanos construídos a partir do século XVIII (...) em que o “passante” é convidado a passar de uma rua a outra por espaços “programados” a fazê-lo mais do que apenas contemplar, mas se deixar levar pela lógica das mediações econômicas (...) responsáveis pela extrema valorização das mercadorias (...) para Benjamin, o fim das interações sociais livres.
(HERSCHMANN; FERNANDES, 2014, p. 131).

Desse modo, a experiência sônica-temporal da Lapa dispõe lado a lado diferentes gêneros e expressões musicais de modo que seu potencial de sociabilidade e integração seja controlado e compartimentado em “estabelecimentos-vitrine”, cuja primazia é, antes de tudo, o estímulo ao consumo. Diante de tal bagagem, entendemos que nesse espaço o papel reterritorializante da música é significativamente minado, embora não totalmente nulificado. Nesse território sônico, a música torna-se “ornamental”, simples pano de fundo que justifica e incita os fluxos econômicos que ali tomam corpo.

Entretanto, a questão da música no espaço urbano não se resume às fantasmagorias provocadas pela lógica de consumo, nem ao que Benjamin entende como o fim da “liberdade” nas interações sociais. Uma nova vertente voltada ao entendimento das paisagens sônicas no espaço público surge por volta da década de 1990 e 2000 definida pelos empenhos da Sound Studies, que une musicologia à antropologia e psicanálise, defendendo que os sujeitos da vida pública ainda têm a capacidade

de atuar de forma significativa sobre o tecido urbano, mostrando certa autonomia em relação aos seus papéis no espaço público (HERSCHMANN; FERNANDES, 2014, p. 49). Torna-se papel do artista de rua reterritorializar, criar ou se apropriar dos espaços, oferecendo novas experiências temporais e espaciais aos passantes, marcando novamente seu potencial ativista.

Tomemos o relato de Micael Herschmann e Cintia Fernandes em relação a uma apresentação da banda Orquestra Voadora no carnaval de rua de 2013, nos arredores da Praça da República:

Evidentemente, mesmo antes do concerto os fãs e artistas foram se agrupando na praça e foi se criando um ambiente de intensa sociabilidade (...). Contudo, com soar dos primeiros acordes, há uma transformação profunda do espaço, pode-se atestar que a experiência corporal do medo vai cedendo gradativamente espaço para outras sensações estéticas sedutoras e poderosas. À medida que o grupo vai empolgando o público ali presente (naquele dia em torno de 600 pessoas) a “paisagem sonora” vai se transformando, o ambiente vai ganhando contornos dionisíacos e as sensações de fruição e prazer vão se intensificando. (HERSCHMANN; FERNANDES, 2014, p. 27).

Assim, a música, através de afetações psíquicas, é capaz de modificar a experiência perceptiva de determinado espaço. O grupo da Orquestra Voadora não se coloca em linha de frente contra a arquitetura e a cidade, mas estabelece um diálogo que a reconfigura. O transeunte no espaço público, ao invés do deslocamento não afetivo e impessoal apontado por Benjamin, é repotencializado, passando a um estado perceptivo ativo.

Isso se dá, em parte, porque há um enfoque na performance, segundo Reia (2014), um modo de produção própria ao feitio da música no espaço público, denotando uma “arte de rua”. Assim, a performatividade é mais importante para o músico de rua do que o apuro técnico. Ruídos e estímulos multissensoriais são bem vindos na medida em que contribuem com a experiência corporal que propõem. Rompem, portanto, com a lógica de “palco” e com a ideia de “espetáculo” na metrópole: caracterizam-se pelo nomadismo, resignificando o espaço público e os sujeitos que o ocupam. Não se contentam, como os músicos dos bares e casas de show da Lapa, em confinar-se em (pré)determinados espaços, e, por vezes, interagem fisicamente com o público, através de trenzinhos, fazendo com que a matéria sonora saia do pano de fundo e circule por entre os ouvintes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme demonstramos, quando a música penetra os espaços da urbe, o poder público oscila entre a percepção de que esta os valoriza e é benéfica ao coletivo, sendo celebrada e estimulada, e a ideia de que esta deturpa e subverte o sentido de ordem, devendo ser proibida e cerceada. Afinal, que ordem é esta que a música ao vivo nos metrô deturpa? E quem se beneficia da mesma no território da Lapa? Pensar a metrópole do controle, atravessada por ideias racistas e classistas, regida por pressupostos mercadológicos, repleta de estímulos multissensoriais e mascarada como uma realidade regulada/regulável, esclarece questionamentos dessa ordem.

Seja em consonância ou em dissonância com os pressupostos dessa metrópole, podendo ser bem ou mal recebida pelos cidadãos da urbe, os territórios sônicos que tomam corpo em seus espaços se revestem inevitavelmente de uma carga simbólica que extrapola o objeto sonoro per se. Com a escolha dos casos articulados no presente texto, pois, buscamos evidenciar as diferentes dimensões que a música adquire nos distintos espaços cariocas, sendo atravessado tanto por questões de cunho social e política, quanto por afecções psíquicas e emocionais. Nesse sentido, no que concerne sua experimentação pelos cidadãos, objetivamos desvelar os potenciais de ativação perceptiva, gerando engajamento com o entorno, e socializante, gerando engajamento com outrem.

Os territórios sônicos, devemos reforçar, encontram-se circunscritos a espacialidades e temporalidades específicas, de modo que a música se torna, afinal, objeto mutável e multifacetado quando inserida nos espaços urbanos.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GLOBO, O. Justiça proíbe artistas de rua no metrô, após ação de Flávio Bolsonaro. Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <<http://tiny.cc/ey4ylz>>. Acesso em: 20 mar. 2020.

HERSCHMANN, M; FERNANDES, C. S. *Música nas ruas do Rio de Janeiro*. São Paulo: Intercom, 2014.

_____. *Lapa: cidade da música*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

KOOLHAAS, R. Junkspace. *Serrote*, São Paulo, n.9, pp. 195-211, 2011.

MOURA, R. Um ensaio sobre o controle da cidade e do cidadão contemporâneo. *Cidades*, Revista do Grupo de Estudos Urbanos da UNESP, São Paulo, v. 3, n. 5, pp. 37-66, 2006.

REIA, J. A cidade como palco: artistas de rua e a retomada do espaço público nas cidades midiáticas. *Contemporânea*, Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA, Bahia, v. 12, n. 2, pp. 33-48, 2014.