

Chegadinho: Doce Paisagem Sonora

Thaís Amorim Aragão

Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PROPUR/UFRGS)

thaisaaragao@gmail.com

Resumo

Tomando a paisagem sonora como um sistema de comunicação dotado de suas próprias estruturas mediadoras de som e sentido, a passagem do vendedor de chegadinho pelas ruas de Fortaleza se estabelece como um sinal sonoro que enriquece a tessitura das redes urbanas de trocas de informação e delimita a cidade como uma comunidade acústica. Em consequência da readmissão estética do ruído no Século XX, este evento sonoro também pode ser percebido como música, a partir da tendência cageana de composição como processo e de utilização do acaso como elemento composicional. Assume-se a escuta como gesto poético, em que o ouvinte confere seu próprio sentido musical aos sons do ambiente. Este trabalho reúne considerações sobre cidade, música, paisagem sonora, semiótica e antropologia do ruído.

Palavras-chave

Música; Cidade; Paisagem sonora; Antropologia do ruído

Introdução

De volta à cidade de Fortaleza depois da mais longa ausência à qual estive submetida até então, voltei a escutar, talvez com mais atenção do que anteriormente, um som que desde criança lembro vir das ruas onde moramos. Do lado de fora da atual residência de nossa família, emergindo da massa difusa formada por incontáveis sons, unida como trilha sonora das tramas se desenrolando neste cenário urbano, comecei a distinguir um tilintar contínuo que soava extremamente familiar. Era o vendedor de chegadinho que se aproximava.

Chegadinho é um doce que se assemelha à casquinha dos sorvetes, sendo que possui a forma de uma pétala e é tão fina que se desmancha na boca. Suas porções são vendidas por ambulantes que os levam em tambores cilíndricos, presos às costas por uma correia

apoiada em um dos ombros. Percorrendo bairros residenciais, eles precisam chamar a atenção dos potenciais fregueses e fazem isso tocando um triângulo, instrumento de percussão em metal muito usado na formação de grupos de música popular da região Nordeste do Brasil, marcando ritmos como o baião e o xote.

O vendedor de chegadinho se mostrou, naquele momento, um importante dado cultural do lugar, motivando a presente análise deste recorte da paisagem sonora de Fortaleza. Paisagem sonora é “o ambiente sonoro” (SCHAFER, 2001:366), “qualquer campo de estudo acústico”, consistindo em “eventos *ouvidos*, e não em objetos *vistos*” (SCHAFER, 2001:23-24). Esta é a definição dada pelo pesquisador canadense R. Murray Schafer ao termo que ele mesmo cunhou nos anos 1970, durante suas pesquisas sobre a relação entre os homens e os sons de seu ambiente.

Para Schafer, um ambiente acústico, uma composição musical ou um programa de rádio podem ser paisagens sonoras – do original, *soundscape*s, em analogia a *landscape*s (paisagens). O objetivo dos estudos propostos por ele é “documentar aspectos importantes dos sons, observar suas diferenças, semelhanças e tendências, colecionar sons ameaçados de extinção, estudar os efeitos dos novos sons antes que eles sejam colocados indiscriminadamente no ambiente”, bem como “estudar o rico simbolismo dos sons e os padrões do comportamento humano em diferentes ambientes sonoros” (SCHAFER, 2001:19).

Inserindo-se neste amplo campo de pesquisa, este trabalho vem fazer um registro do evento sonoro aqui abordado, levantando alguns aspectos sobre o contexto do qual ele faz parte, que estão sendo aprofundados em estudo em andamento. Neste sentido, seguindo as instruções de Schafer, procurarei identificar a relevância do som da passagem do vendedor de chegadinho nas ruas da cidade, avaliando-o a partir de sua individualidade, quantidade ou preponderância, e finalmente classificando-o, a partir do sistema proposto pelo pesquisador.

Aparentemente, não há hoje em outras cidades registro de vendedores de chegadinho tais como estes se apresentam em Fortaleza. Em Recife e João Pessoa, a população conhece o mesmo doce pelo nome de “cavaco”, embora não tenha o mesmo formato: aparece em forma de canudos de tamanho mediano. Conforme uma rápida

pesquisa preliminar que consistiu em agüir, à distância, conhecidos que moram nas capitais pernambucana e paraibana, o vendedor de cavaco não perambulava pela cidade, fixando-se em um lugar e também não tocava instrumentos.

Em Natal, o chegadinho chamava-se “cavaco chinês”, mas foi mencionado que há muitos anos já não se escuta mais seu vendedor, que era ambulante e também tocava o triângulo. Caso registros venham a surgir, a pesquisa pode se desdobrar na comparação do mesmo evento em diferentes cidades, havendo mais subsídios para analisar sua existência. Por enquanto, lidamos com a passagem do vendedor de chegadinho como uma particularidade da capital cearense.

Em termos de quantidade, podemos afirmar que esses ambulantes percorrem diariamente diversos bairros, em grande extensão da cidade – marcam presença inclusive nos estádios de futebol, em dias de jogos. Apenas em nossa rua, registrei pelo menos três vendedores diferentes, em horários e dias distintos, e me deparei com uma profunda regularidade em seus trajetos, o que nunca antes pude observar, a partir de uma percepção periférica do som de seus triângulos cortando as manhãs – ou as tardes, ou as noites.

Embora nem sempre estejamos atentos a estes sons e ao que denotam, eles estão lá. Continuam lá. Mas de que forma? E por quanto tempo? Se um dia eles cessarem, vamos ter a capacidade de perceber sua ausência? O que eles “dizem” sobre a cidade? Se estas questões interessam, valem a pena algumas linhas sobre a paisagem sonora de Fortaleza, a partir da passagem do vendedor de chegadinho.

Classificando os sons

Para Schafer, os eventos sonoros podem ser classificados como *sons fundamentais*, como *sinais* e como *marcas sonoras*. O *som fundamental* é "a âncora ou som básico". Assim como a nota fundamental, que dá o tom na música, é em referência ao som fundamental que tudo assume seu significado. Em uma paisagem sonora, o som fundamental chega a nem mesmo ser ouvido conscientemente, e por isso não pode ser examinado, já que se torna hábito auditivo.

Pode-se fazer uma aproximação do termo com os conceitos de figura e fundo trazidos da Teoria da Gestalt, sendo os sons fundamentais os "sons de fundo" de uma paisagem sonora. Para Schafer, os sons fundamentais são capazes de "uma influência profunda em nosso comportamento e estados de espírito", podendo "afetar o comportamento e o estilo de vida de uma sociedade".

Já os *sinais* são sons destacados, ouvidos conscientemente, caracterizando-se muito mais como figuras do que como fundo. Orientados para a comunidade, eles “precisam ser ouvidos porque são recursos de avisos acústicos”, como apitos, buzinas e sirenes. Já a *marca sonora* “refere-se a um som da comunidade que seja único ou que possua determinadas qualidades que o tornem especialmente significativo ou notado pelo povo daquele lugar”, tornando “única a vida acústica da comunidade” (SCHAFER, 2001:26-27).

Por muito tempo, o som fundamental do mundo foi composto por sons naturais e pelos sons produzidos pelas ferramentas do homem, que evoluíram da pedra e da madeira para o metal. A partir da Revolução Industrial, não apenas toda uma sorte de máquinas foram inventadas como, em consequência, também foram introduzidos novos sons no ambiente, em impressionante quantidade e também muito mais intensos do que os sons até então produzidos pelo homem. Foi quando muitos ambientes deixaram de ter paisagens sonoras de alta fidelidade (*hi-fi*) e se tornaram paisagens sonoras *lo-fi* (de baixa fidelidade).

Um sistema hi-fi é aquele que possui uma razão sinal/ruído favorável. A paisagem sonora hi-fi, portanto, é aquela em que os sons separados podem ser claramente ouvidos em razão do baixo nível de ruído ambiental. Em geral, o campo é mais hi-fi que a cidade, a noite mais que o dia, os tempos antigos mais que os modernos. Na paisagem sonora hi-fi, os sons se sobrepõem menos freqüentemente; há perspectiva – figura e fundo. (Schafer, 2001, p. 71)

Ao final deste processo, consolidado pela Revolução Elétrica, as máquinas de combustão interna – ou seja, os motores – forneceriam hoje o som fundamental da civilização contemporânea. O homem que vive na cidade tem abreviada sua habilidade para ouvir à distância, porque “os sinais acústicos individuais são obscurecidos em uma população de sons superdensa” (SCHAFER, 2001:71).

Desta forma, podemos analisar o vendedor de chegadoinho como produtor de um som que está incorporado ao som fundamental da cidade – ou seja, um amálgama composto por sons de motores e buzinas do tráfego automotivo, conversações, zunidos constantes de

aparelhos de ar-condicionado e geradores (tecnicamente denominados *drone*), construções e outros trabalhos pesados, música, publicidade e outras comunicações sonoras amplificadas.

No entanto, em determinado momento, o retinir do triângulo do vendedor de chegadoinho se destaca deste turbilhão sonoro, deixando de ser som fundamental e tornando-se um sinal. Este momento se dá quando ele chega aos ouvidos de um observador atento. Mas não basta que o ouvinte tenha consciência de escutar um triângulo à distância. É preciso também que ele detenha o código através do qual é capaz de interpretar que aquele som significa a venda de chegadoinho. E este significado é apreendido na troca de saberes que a vida naquela comunidade promove.

Barry Truax propõe uma análise dos fenômenos acústicos sob o caráter comunicacional, em que eles não seriam tratados como troca de energia (vibrações) entre emissor e receptor, e sim como troca de *informação*. O som não estaria isolado dos processos cognitivos, nem o indivíduo que escuta estaria envolvido em um tipo passivo de recepção de energia. Esta perspectiva traz a noção de *contexto*, essencial para a compreensão de qualquer mensagem, inclusive sonora.

Sons não apenas refletem o completo contexto social e geográfico de uma comunidade, como também reforçam sua identidade e a coesão. Às vezes eles são um freqüente, quase subconsciente lembrete de um contexto, e outras vezes proporcionam uma ocasião singular que reflete a individualidade de uma comunidade. (TRUAX, 2001:12)

Truax afirma que “a experiência acústica cria, influencia e molda as relações que temos com qualquer ambiente”. O som é tido como mediador entre o indivíduo e seu entorno, de forma que a idéia de cadeias lineares de transferência de energia ou de sinais dá lugar ao conceito de sistemas, com elementos relacionados operando em diferentes níveis hierárquicos.

Isso vai determinar que a escuta também opere em diferentes níveis de atenção. Para Truax, elas são três: *background listening*, *listening-in-readiness* e *listening-in-search*. A primeira é a escuta ligada ao som fundamental. Vamos dar ênfase aos outros dois níveis de escuta. O *listening-in-search* revela uma escuta mais ativa: encontramos o indivíduo conscientemente absorvido pelas manifestações acústicas do seu ambiente, buscando deduzir algo dele. No nível de “escuta em espera” (*listening-in-readiness*), a atenção está

pronta para receber informação relevante, mas enquanto isso não acontece ela se mantém dirigida a outros conteúdos.

O que chamamos anteriormente de “ouvinte atento”, que identifica no toque do triângulo a passagem do chegadoinho, pode ser identificado como um indivíduo sensibilizado no nível da “escuta em espera”. Principalmente considerando que ele participa de uma paisagem sonora *lo-fi*, em que uma pesada sobreposição de sons resulta, muitas vezes, em um todo monótono e empobrecido de significado, que desperta cada vez menos interesse em quem ouve.

Parte considerável da população percebe o som do triângulo do vendedor, porque é um subgrupo deste universo maior que chega a interagir de fato com o ambulante, tornando esta atividade econômica sustentável. Indo além, é também porque parte dos habitantes da cidade mantém sua audição no nível de *listening-in-readiness* que a venda de chegadoinho se mantém uma atividade econômica sustentável neste modelo (vendedor ambulante tocando um instrumento) e que vem se garantindo a manutenção da passagem do vendedor de chegadoinho, enquanto evento sonoro, na paisagem sonora da cidade.

A comunidade acústica

Os sons unem e definem as comunidades, não apenas espacial como também temporalmente, em função dos ciclos diários e sazonais que imprimem ao contexto. Também vão caracterizá-las em termos de socialização e cultura, a partir das atividades realizadas em conjunto, de seus rituais e instituições dominantes.

A comunidade acústica vai ser definida por Truax como “qualquer paisagem sonora na qual a informação acústica tem um papel preponderante na vida de seus habitantes” (TRUAX, 2001:66). Não importa o tamanho da comunidade; basta que seja um sistema em que esta informação seja trocada.

É fundamental a importância dos sinais sonoros na delimitação desta comunidade, considerando que são os sons mais altos ouvidos e que esta escuta é compartilhada. Não

apenas são indicadores de tempo, de acontecimentos e de instituições, como também demonstram formas particulares que comunidades e indivíduos têm de se relacionar.

Num ambiente *lo-fi*, no entanto, os sinais sonoros podem ter sua força comunicativa e de coesão social enfraquecida por diversos fatores. Prédios construídos simetricamente em corredores, feitos com material altamente reflexivo em cuja superfície os sons reverberam, tomando novas direções, causam o chamado *efeito cânion*. “Apenas os mais poderosos sinais sonoros conseguem se sobrepôr ao ruído. O efeito no ouvinte é uma espécie de claustrofobia auricular” (TRUAX, 2001:70).

No ambiente hi-fi, o processo de escuta é caracterizado pela interação. Não é necessário “se opor” ao ambiente para compreendê-lo. Antes, ele convida à participação e reforça uma relação positiva entre o indivíduo e o ambiente. O ambiente lo-fi, por outro lado, parece encorajar sentimentos de que se está apartado ou separado do ambiente. A atenção da pessoa está dirigida para dentro, e a interação com os outros é desencorajada pelo esforço necessário para “se libertar”. Sentimentos de alienação e isolamento podem ser o resultado. (TRUAX, 2001:23)

Tanto para o vendedor (emissor) quanto para o comprador (receptor), ser ouvido pressupõe menos passividade do que meramente ser visto. Quando o triângulo do vendedor é identificado em meio ao som fundamental do ambiente, o ouvinte que sente vontade de comer chegadoinho avalia quanto tempo levará e o que necessita empreender para ir ao encontro do tocador, que não se detém em sua trajetória, a menos que seja solicitado. É preciso interromper a atividade na qual se está empenhado, reunir dinheiro, buscar chaves, abrir portas.

Antes que se chegue à rua, a audição é essencial também para se saber por quanto tempo aquela oportunidade está ao alcance: quando o som atinge sua intensidade máxima e esta começa a decrescer, é porque o vendedor agora se distancia. Não raro, quem compra chegadoinho nas ruas da cidade tem que gritar pelo vendedor ou forçar uma corrida até ele – às vezes, as duas coisas ao mesmo tempo.

A existência do vendedor de chegadoinho em Fortaleza a delimita como comunidade acústica e demonstra que seus membros vivenciam situações de interação com o ambiente mediadas por eventos sonoros específicos – e talvez exclusivos daquela cidade. Enquanto evento sonoro, a passagem do vendedor de chegadoinho é mais um fator de troca de

informação que se estabelece naquele contexto, mais um elemento enriquecedor da paisagem sonora, mais um convite à participação.

Além disso, este sinal sonoro ainda consegue driblar as condições adversas de um ambiente acústico *lo-fi* e se sobrepõe de forma audível, compreensível e relevante. Trata-se de um som centrípeto, que tem o poder de chamar pessoas, reuni-las em torno de si, e, como tal, “seu poder psicológico é um reforço positivo da comunidade” (TRUAX, 2001:69).

Para Truax, a fala, a música e a paisagem sonora são os três principais sistemas de comunicação acústica através dos quais compreendemos o mundo. Em cada sistema, determinadas estruturas têm o papel de mediar som e sentido. Na fala, o conhecimento dessas estruturas que nos faz capazes de decodificá-las chama-se *competência lingüística*. Já o conhecimento que nos permite aplicá-las em processos comunicativos chama-se *performance*. Enquanto autores como Laske postulam uma competência musical, Truax defende uma competência específica para compreender e participar da dinâmica da paisagem sonora.

“É um conhecimento tácito que as pessoas possuem acerca do som ambiental, conhecimento que se manifesta no comportamento de interpretar tal som e agir em relação a ele” (TRUAX, 2001:57). A competência inerente à paisagem sonora, assim como a competência lingüística, não obriga o indivíduo a conhecer todas as instâncias da linguagem. Ela se manifesta mais na forma de um metaconhecimento: “conhecimento sobre o que constitui estruturalmente uma comunicação correta, mesmo que ela nunca tenha sido experimentada antes” (TRUAX, 2001:56). Trata-se do domínio das *relações estruturais* daquele sistema.

Assim, quem já ouviu outros vendedores ambulantes, mesmo em outros lugares, pode inferir que o som do triângulo do chegadoinho significa a presença de um deles nos arredores, a partir da percepção de um padrão – som cíclico, emitido por um único indivíduo, podendo ser vocal ou instrumental, que reverbera nas circunvizinhanças durante um tempo necessário para que o receptor o perceba.

Da mesma forma, é igualmente plausível deduzir que, assim como o vendedor de chegadoinho se aproximou voluntariamente do ponto onde o ouvinte se encontra, também

tenderá a se afastar. Há a expectativa de uma seqüência lógica de eventos, que se constitui como uma estratégia complementar para a percepção do som ambiental.

Fala – Música – Paisagem sonora. Truax dispõe os sistemas de comunicação acústica em um esquema nesta ordem, a fim de mostrar que o tamanho do repertório aumenta da esquerda para a direita, enquanto no mesmo sentido diminui o rigor das estruturas sintáticas e a densidade de informação num período de tempo. Considerando este encadeamento, pode-se dizer que a paisagem sonora tem um volume de informação muito maior a ser processado, que é preciso mais tempo para perceber e dominar seus níveis de complexidade e que suas estruturas são compartilhadas e modificadas no interior de processos descentralizados.

O lugar do ruído

É oportuno observar que o ruído está presente nos três sistemas, mas em cada um deles vai tomar um significado diferente. A Teoria da Informação o trata como uma interferência, um fenômeno que altera as mensagens e compromete seu entendimento, fazendo com que a reação a elas se afaste dos propósitos a partir dos quais foram criadas. O ruído faz com que a comunicação não seja efetivada como previsto ou desejado. No entanto, a palavra é mesma para designar coisas diferentes: o ruído na Teoria da Informação nem mesmo precisa tomar a forma de som.

A música, por sua vez, é a organização do ruído (ATTALI, 1996:4). É a elaboração de sentido a partir da seleção, produção e socialização de sons, que cada cultura vai realizar à sua maneira. Como exemplo de sistematização, existem diversos registros de escalas musicais distintas, utilizadas em diferentes lugares do mundo, e algumas sociedades chegaram até mesmo a desenvolver seus próprios sistemas de escrita (notação) musical.

A paisagem sonora é o sistema de comunicação acústica em que o ruído é percebido como um elemento mais neutro, até porque tem importante papel na orientação espacial e na definição de territórios. “O som do mundo é ruído”, diz José Miguel Wisnik. “O mundo se apresenta para nós a todo momento através de frequências irregulares e caóticas”

(WISNIK, 1998:33). A paisagem sonora contém fala, música e tudo mais que pode ficar de fora dos dois outros sistemas, inclusive as interferências e os sons não musicais (embora no Século XX, uma parte da música tenha se aberto para praticamente qualquer som encontrado na natureza ou sintetizado pelo homem).

No entanto, mesmo Schafer avalia que muitos ruídos na paisagem sonora freqüentemente possuem um caráter negativo, quando identificados seus abusos, principalmente em relação à utilização imperialista da potência sonora. Para ele, a associação entre ruído e poder existe desde que os sons mais fortes da natureza foram tomados como expressão do poder divino.

Durante a Revolução Industrial, o Ruído Sagrado passou para o mundo profano. Então os industriais detinham o poder e tinham permissão para fazer Ruído (...) do mesmo modo que, anteriormente, os monges tinham sido livres para fazer Ruído com o sino da igreja, ou J. S. Bach para registrar seus prelúdios no órgão. (SCHAFER, 2001:114)

Se ruído é poder, a força e a influência do vendedor de chegadoinho no contexto em que se subscreve está longe de ser uma manifestação das instituições dominantes. Apesar do som que produz ser alto e claro, dominando todo o espaço acústico por um certo momento, ele é percebido de forma discreta na paisagem urbana, a ponto de não haver muitas nem eloqüentes menções sobre sua existência na literatura, nos relatos cotidianos ou nas discussões públicas que abordam as manifestações únicas produzidas pela comunidade.

As atividades ambulantes, realizadas por indivíduos de classes populares, sem um aparente controle da sociedade, foram alvo de coerção desde o aparecimento das cidades, e a antiga legislação em diversas partes da Europa comprova este tipo de repressão (SCHAFER, 2001:102). É ainda mais forte o descontentamento quando este comércio se utiliza de, ou acarreta, sons considerados desagradáveis – e a definição do que é ou não agradável está quase sempre ligada a impressões subjetivas da realidade.

Mas não necessariamente o fortalezense rechaça este fenômeno de suas ruas. A mesma falta de registro sobre o vendedor de chegadoinho nas conversas e no que se escreve e se articula publicamente também pode ser um sinal de que o habitante da cidade não se incomoda com este “barulho”. Há de se questionar até que ponto esta omissão pode ser também um sinal de cumplicidade, de tolerância, de afinidade, ainda que não consciente ou declarada.

Se um som tão forte, que perdura década após década na paisagem sonora da cidade, não é um som que emana dos círculos de poder, pode-se dizer que ele é um som que mantém sua autonomia no contexto em que se inscreve, persistindo e resistindo às forças que tencionam à transformação – à consolidação, por exemplo, de um ambiente *lo-fi*.

A passagem do vendedor de chegadinho pode ser ouvida, por exemplo, como uma lembrança ou um reduto de resistência de um modo de vida mais simples, como um contraponto a um cotidiano atrelado a ritmos mais acelerados. Num dia-a-dia à velocidade do motor, o vendedor de chegadinho traz de volta a idéia de um passo não apertado, de um passeio ao redor do quarteirão.

Sua presença se assemelha à de um vigilante que, na contramão das abordagens comerciais mais contemporâneas (mensagens chegando por celular, surgindo amplificadas em “carros de som” ou luminosas nos topos dos prédios), nos recorda que é possível lançar mão de muito pouco para emitir uma mensagem alta, clara e significativa, sem chamar mais atenção do que o necessário, efetivando uma comunicação equilibrada.

O som e a cadência social

Durante quinze dias, realizei o registro em vídeo da passagem do vendedor de chegadinho ao longo de um quarteirão, quando ele cruza a movimentada avenida Barão de Studart, deixando o bairro da Piedade e chegando ao Dionísio Torres. Em um dos trechos do vídeo, o som do triângulo parece marcar o passo de um grupo de trabalhadores que leva volumes até um caminhão. Nada tinham a ver com o vendedor. Apenas se encontravam ali no momento em que o vendedor-tocador passou, deixando-se conduzir pelo mesmo ritmo.

Este episódio é um bom exemplo de como a música pode se aliar ao trabalho e demonstra um antigo hábito do homem, quando “os ritmos das tarefas eram sincronizados com o ciclo da respiração humana ou surgiam dos hábitos relacionados com as mãos e os pés” (SCHAFER, 2001:99). Este hábito foi sendo deixado de lado, à medida em que o ritmo da máquina e o ritmo do homem entraram em descompasso.

Antes de influenciar o caminhar das pessoas à sua volta, é o passo do próprio vendedor que se reflete no andamento do instrumento. Características físicas, como altura e força muscular, influenciam o toque do triângulo, assim como a experiência estética de cada vendedor vai derivar uma ampla variedade de células rítmicas, tanto se compararmos o toque de diferentes vendedores quanto se avaliarmos a performance de um só homem ao longo de sua trajetória.

Além da aptidão para o instrumento, do repertório musical e da constituição física, também o humor do vendedor-tocador é perceptível a partir do toque do triângulo: mais solto e intenso em alguns dias, mais linear e opaco em outros.

Na música, há séculos a emoção e o passo humanos são base para padrões de andamento. O grau de velocidade do compasso é tradicionalmente determinado em termos em italiano, como *Andante*. Este andamento remete à velocidade do andar “amável” e “elegante”. Por sua vez, o *Allegro* é “ligeiro” e “alegre”, enquanto o *Vivace* é “rápido” e “vivo”.

Há dias em que o vendedor de chegadinho está em tal estado de espírito que se permite tocar não apenas o seu triângulo, mas outros elementos que encontra em seu caminho. Foi um tilintar de altura e timbre diferentes que me fez deixar o nível de atenção da “escuta em espera” (*listening-in-readiness*) para finalmente entrar na escuta ativa (*listening-in-search*).

Primeiro, tomei consciência de um toque individual na passagem daquele vendedor, um toque único e específico que se diferenciava da base rítmica constantemente a se repetir. Mas não consegui identificar ao certo *como* ele produzia este som diferenciado, reproduzido alguns dias e outros não, mas que certamente surgia sempre no mesmo ponto do trajeto.

Na impossibilidade de distinguir como este som era gerado, tratei de me dirigir à janela cada vez que os primeiros ecos do triângulo surgiam na paisagem sonora, a fim de focar minha atenção – escuta e, neste caso, também visão – exclusivamente no vendedor de chegadinho.

Descobri que aquele vendedor de chegadinho tem a habitual predileção de bater a haste do seu triângulo contra o poste de ferro de uma placa de trânsito, erguida na calçada

apenas alguns metros antes da esquina onde ele sempre dobra, deixando a rua. Este comportamento produz um som de timbres ainda metálicos, mas que liberta outras frequências, outros harmônicos, outras peculiaridades.

Isto não ficou claro logo na primeira vez em que me pus à janela, porque nem todo dia este vendedor de chegadinho brinca com o poste. Há dias em que a presença de um transeunte o leva a passar pelo lado direito da placa, o que faz com que sua mão esquerda, que segura o triângulo, fique mais próxima do poste do que a mão direita, que segura a baqueta de ferro. Numa situação como essa, se desejasse bater no poste, chamaria um pouco mais de atenção. Deslocaria seu centro de equilíbrio, desaceleraria ou perderia seu passo, desviaria sua rota, ainda que em centímetros. Mas não parece ser este seu principal objetivo.

Em outros dias, mesmo sozinho em toda a extensão do quarteirão, o vendedor de chegadinho não bate no poste. Há dois motivos aparentes. O primeiro deles é que se encontra alheio e distraído, ou compenetrado, absorvido em outros pensamentos. Parece nem mesmo se dar conta da presença da placa em seu caminho.

O segundo motivo é mais musical, tem a ver com ritmo. O vendedor fita o poste à certa distância. Enquanto se aproxima, avaliaria qual é o momento ideal de bater na base da placa e trazer para dentro da sua performance cadenciada o elemento, digamos, “surpresa”, que ele capta diretamente do ambiente. Nem sempre o momento em que atinge a posição ideal para desferir este toque externo ao instrumento é o momento em que esta batida, enquanto figura musical, se encaixaria harmonicamente na célula rítmica que o vendedor-tocador vem executando.

Eventualmente, quando concluísse isso, ele finalmente “ignoraria” a placa, às vezes olhando furtivamente para o outro lado no instante em que cruza o poste, como se, fixando sua atenção em outro ponto, fosse mais fácil aplacar a tentação de fazer ressoar esse toque – que pode ser compreendido como uma pontuação de clímax nesta partitura imaginária que é metáfora para a sua jornada de trabalho.

Quando vende chegadinho, este homem não só trabalha. Ele também musica a paisagem sonora. Bater no poste é um ponto de contato com o ambiente que ele percorre; o acaso é um elemento que o estimula, que dá cor à sua rotina. Musicalmente, ele deixa, por

onde passa, a marca de que percebe sensivelmente seu entorno e que também pode controlá-lo em determinados níveis e fazer uso dele, inclusive de forma sofisticada, com funções estéticas. Este vendedor de chegadoinho persiste como sujeito e faz da paisagem sonora um meio para assim se afirmar.

Ouvindo a música das ruas

É pouco provável que tenha sido intenção do vendedor de chegadoinho expressar esta auto-afirmação a outros que não a si mesmo. Mas eis que, inadvertidamente, em seu caminho havia um “ouvido pensante”, nas palavras de Murray Schafer. Isso nos leva a uma outra questão fundamental neste trabalho: é possível ouvir música a partir dos sons da rua?

Esta é a pergunta que a pesquisadora Fátima Carneiro dos Santos faz, e também se propõe a responder. Ela aponta o que chama de uma “escuta nômade”, relacionada à idéia de “música nômade” e de “música flutuante”, desenvolvidas por autores como Daniel Charles e Mireille Buydens, a partir da filosofia deleuziana (SANTOS, 2002:22).

A escuta como construtora e não mais como receptora de uma música dada a priori. Tais noções acabam desterritorializando a música daquele território que já lhe era ponto passivo. E é assim que, ao tirar a música de seu território, até então claramente demarcado pela tradição, não apenas o ruído, o silêncio e as paisagens tornam-se música, como também a música passa a ser aquela música do silêncio, do ruído e das paisagens. (SANTOS, 2002:97)

O ouvinte, comumente tido como executor de um ato passivo e que já havia sido recuperado por Truax como figura central nas complexas redes de troca de informação dos sistemas de comunicação acústica, é elevado à condição de “compositor”, “orquestrador” dos sons do ambiente, capaz de realizar seleções e produzir seu próprio sentido a partir de um repertório sonoro absolutamente amplo, que hoje se legitima mais uma vez como fonte para a criação.

Entre as rupturas estéticas que ocorreram no código musical no Século XX, está a readmissão, como elementos desejados, dos sons ambientais – eles, que por muito tempo foram marginalizados, talvez porque representassem o carnaval contra a quaresma

(WISNIK, 2006:41), ou porque a música simularia a ordem social enquanto o ruído expressaria marginalidades (ATTALI, 1996:29).

Em 1913, Luigi Russolo lançou o documento “A arte do ruído”, proclamando que o ruído têm o “poder de nos remeter imediatamente à vida” e é capaz de “jamais se revelar inteiramente a nossos ouvidos, reservando-nos inúmeras surpresas” (apud SANTOS, 2002, p. 48). Erik Satie vai compôr *Parade*, “um concerto para máquina de escrever, sirene e tiros, com jazz e orquestra”, como descreve Augusto Campos (apud SANTOS, 2002:45) e Pierre Schaeffer vai utilizar a gravação e manipulação de sons do ambiente em suas obras.

Para Attali, estaria surgindo não exatamente uma nova música, mas *uma nova forma de fazer música*, caracterizando um novo estágio baseado na tolerância e na autonomia, em que “o ouvinte é o operador” e a música é um processo relacional com o mundo, um ato livre de auto-transcendência e de criação de um sentido próprio.

John Cage é referência comum aos trabalhos de Attali e de Santos. A ação do músico foi fundamental para consolidar os conceitos de acaso como elemento composicional, de composição como processo e de não-intencionalidade como aproximação entre arte e vida. Esta tendência composicional não apenas abre as portas da música aos sons do ambiente e aponta para a renúncia do compositor ao desejo de controlar o som, como também leva o espectador a assumir o papel de artista. As obras não são “objetos no tempo”, mas “atos”, e a composição se torna “uma ação em um campo de possibilidades” (TERRA, 1999:56-57, apud SANTOS, 2002:84), em que se ressalta “o caráter não-permanente da experiência”. O que Santos propõe é uma escuta que, em si mesma, poderia ser um gesto poético.

Ao falar, nesse momento, em poética, estamos levando em conta o pensamento de René Passeron, que, a partir da idéia de poética em Aristóteles, entende-a, grosso modo, “como uma ciência ou como uma filosofia da criação”, que se ocupa “menos dos afetos dos artistas” e mais dos “lineamentos dinâmicos, voluntários e involuntários, que o ligam à obra em execução”. Seu objeto é a “conduta criadora” e está ao lado do trabalho, da criação, “não tendo nada a fazer com sentimentos culturalmente pré-condicionados”. (SANTOS, 2002:96)

Ao fazer ressoar o poste que encontra no seu caminho, o vendedor de chegadoinho transfere energia para o ambiente, desloca o som e deixa de vibrar sozinho. Assim, deixa sua passagem inscrita naquele ponto, embora esta marca seja como um “risco na água”, que

vai ser perceptível por um breve momento, antes de desaparecer sem deixar rastros. Ele não apenas é autor de um sinal sonoro que ajuda a definir a comunidade acústica da qual faz parte, como também pode ser compositor na concepção cageana.

Nos moldes de Cage, a composição é um processo coletivo e dela também participo eu, como pesquisadora, construindo e expressando no presente trabalho novos sentidos a partir deste evento sonoro, tomado como experiência estética e social. O acaso se estabelece como elemento fundamental nesta composição, uma vez que só um toque diferenciado e aleatório foi capaz de provocar sobressalto na normalidade da paisagem sonora, a ponto de se tornar audível para um outro ouvinte, mobilizado a partir do desenrolar de uma série de eventos não previstos.

Assim, a possibilidade de um poste ser ou não tocado por um vendedor de chegadoinho passou a guiar diariamente minha escuta por volta das 15 horas – menos às segundas, quando ele folga, ou quando não estou disponível naquele instante e naquele lugar. Este som faz agora um sentido especial para mim, da mesma forma como faz um sentido especial para o vendedor-tocador, embora os motivos sejam diferentes. E esta é a beleza desta composição, que faz parte do conjunto de músicas das ruas da cidade de Fortaleza.

Referências bibliográficas

- Attali, Jacques. 1996. *Noise – The Political Economy of Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Santos, Fátima Carneiro dos. 2002. *Por uma Escuta Nômade: A Música dos Sons da Rua*. São Paulo: EDUC.
- Schafer, R. Murray. 2001. *A Afinação do Mundo*. São Paulo: Editora Unesp.
- Truax, Barry. 2001. *Acoustic Communication*. Westport: Ablex Publishing.
- Wisnik, José Miguel. 2006. *O Som e o Sentido – Uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras.