

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS

Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Artes

Daniel Nunes Coelho

Um ouvir sobre o Mercado Central de Belo Horizonte

Belo Horizonte
2017

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS

Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Artes

Daniel Nunes Coelho

Um ouvir sobre o Mercado Central de Belo Horizonte

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Artes da Universidade do Estado de Minas Gerais, como requisito para obtenção do título de mestre.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Henrique Viana

Coorientador: Prof. Dr. José Antônio Baêta Zille

Belo Horizonte
2017

C672o

Coelho, Daniel Nunes.

Um ouvir sobre o Mercado Central de Belo Horizonte [manuscrito] /
Daniel Nunes Coelho. -- 2017.

99 f., enc.: il., color. , fotos; 31 cm.

Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado de Minas Gerais,
Programa de Pós-graduação em Artes, 2017.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Henrique Viana.

Bibliografia: f. 92-100

1. Artes. 2. Cartografia sonora. 3. Mercado Central de Belo Horizonte I.
Viana, Fábio Henrique. II. Universidade do Estado de Minas Gerais.
Programa de Pós-graduação em Artes. III. Título

CDU: 7:531.771

Bibliotecária responsável: Gilza Helena Teixeira CRB6/1725

**Ata de Defesa do Trabalho de Conclusão do Curso de Pós-Graduação
Stricto Sensu em Artes da Universidade do Estado de Minas Gerais**

Aos vinte e seis dias do mês de outubro do ano de dois mil e dezessete, às quatorze horas e trinta minutos, no Almeida Centro de Inspiração, localizado na Rua São Paulo, 249, Centro, Belo Horizonte, Minas Gerais, realizou-se a prova de Defesa de Dissertação, intitulada *Um Ouvir sobre o Mercado Central de Belo Horizonte* de autoria do Candidato Daniel Nunes Coelho, aluno do Curso de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Artes, Linha de Pesquisa Processos de Formação, Mediação e Recepção. A Comissão Examinadora esteve constituída pelos professores: Professor Dr. Fábio Henrique Viana, da Universidade do Estado de Minas Gerais, UEMG, Presidente, Professor Dr. Felipe de Oliveira Amorim, da Universidade do Estado de Minas Gerais, UEMG, participante interno, Professor Dr. José Antônio Baeta Zille, da Universidade do Estado de Minas Gerais, UEMG, participante externo, Professor Dr. Marco Antônio Farias Scarassatti, da Universidade Federal de Minas Gerais, UEMG, e da Professora Dra. Regina Helena Alves da Silva, da Universidade Federal de Minas Gerais, como participante externo. Concluídos os trabalhos de apresentação e a arguição, o candidato foi

APROVADO (A)

APROVADO (A) com indicação para publicação

APROVADA CONDICIONALMENTE, devendo o(a) candidato(a) satisfazer, no prazo máximo de 60 dias, as exigências apresentadas no Formulário de Modificações anexo a presente ata.

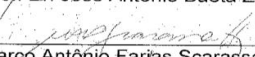
REPROVADO.

Nada mais havendo a tratar, a sessão foi encerrada sendo lavrada a presente Ata, que uma vez aprovada, foi assinada por todos os membros da Banca Examinadora, pelo(a) candidato(a) e pela Coordenação do Programa.

Belo Horizonte, 26 de outubro de 2017.

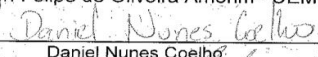
Presidente da Banca: 
(Prof. Dr. Fábio Henrique Viana - UEMG - ORIENTADOR).

Examinador Externo: 
(Prof. Dr. José Antônio Baeta Zille- UEMG)

Examinador Externo: 
(Marco Antônio Farias Scarassatti - UFMG)

Examinador Externo: 
(Profa. Dra. Regina Helena Alves da Silva - UFMG)

Examinador Interno: 
(Prof. Dr. Felipe de Oliveira Amorim- UEMG).

Candidato(a): 
Daniel Nunes Coelho

Coordenador (a) do Programa: 

Prof. Dr. Luiz Alberto B. da Navega
Coordenador PPG Artes
Masp. 1.034.323-4

Ao meu pai que desde pequeno me fez amar as sonoridades...

AGRADECIMENTOS

Ao meu pai, mãe, irmãos, orientadores, ex-companheira, amigxs, Vilma e Besson, com amor.

RESUMO

COELHO, Daniel Nunes. **Um ouvir sobre o Mercado Central de Belo Horizonte**. 2017. 99f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Artes da Universidade do Estado de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

O Mercado Central de Belo Horizonte, hoje, é ingrediente fundamental para compreensão da identidade de Belo Horizonte. Reúne em um galpão, características marcantes da cultura mineira, sendo considerado uma importante referência em pesquisas de diversas áreas de conhecimento - economia, sociologia, geografia, história e etc. Constituído por temperos, aromas, sabores, crenças e cores, os muros levantados carregam também pelo extenso quarteirão, uma polifonia de expressões e manifestações culturais que são ouvidas pelos corredores afora. Esta pesquisa aqui apresentada, nasceu do desejo de viver e apreender o Mercado tendo como ponto de partida, os sons que o compõem. O seu peculiar mapa interno, favorece leituras das mais diversas para a produção de significados que o constroem. Dentre estas várias possibilidades de produções, o trabalho aqui presente propôs (re)compor o Mercado Central a partir de uma percepção artística elaborada a partir de sua cartografia sonora.

Palavras-chave: Mercado Central de Belo Horizonte, Belo Horizonte, Cartografia Sonora.

ABSTRACT

COELHO, Daniel Nunes. **A hearing about the Central Market of Belo Horizonte**. 2017. 99f. Masters dissertation (Master in Arts) - Stricto Sensu Post-Graduation Program in Arts of the State University of Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

O Mercado Central de Belo Horizonte (The Central Market of Belo Horizonte), today, is a fundamental ingredient for understanding the identity of Belo Horizonte. It includes important characteristics of the culture of Minas Gerais, being considered an important reference in researches of several areas of knowledge - economics, sociology, geography, history and etc. Consisting of spices, aromas, flavors, beliefs and colors, the raised walls also carry the long block, a polyphony of expressions and cultural manifestations that are heard by the corridors outside. This research presented here had the desire to live and seize the Market starting from the sounds that make it up. Its peculiar internal map, favors readings of the most diverse ones for the production of meanings that construct it. Among these various possibilities of productions, the present work proposed to recompose the Central Market from an artistic perception elaborated from its sound cartography.

Key words: Central Market of Belo Horizonte, Belo Horizonte, Sound Cartography.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 - Gravador <i>Zoom h2</i>	30
Figura 2 - Microfone Binaural utilizado durante as Derivas para a coleta de dados – <i>Soundman OKM - II : Professionell</i>	32
Figura 3 - Modelo de uma <i>Dummy Head</i> – Simulação de uma gravação binaural	32
Figura 4 - Gravador <i>Zoom H4N</i>	34
Figura 5 - Mapa oficial das lojas do Mercado indicando os setores por cores e relação das lojas	44
Figura 6 - Marcações ao longo das Derivas – “Dispositivo de memória”	48
Figura 7 - Exemplo de anotação pelos corredores.....	52
Figura 8 - Gráfico de movimentação do Mercado ao longo do dia.....	54
Figura 9 - Gráfico de movimentação do Mercado ao longo do dia.....	56
Figura 10 - Gráfico de movimentação do Mercado ao longo do dia.....	58
Figura 11 - Impressões do Mercado	65
Figura 12 - Notas sobre composição	65
Figura 13 - Transcrições de dia de gravação contendo a escala de hierarquização das gravações	66
Figura 14 - Tabela de sons recorrentes.....	66
Figura 15 - Espectrograma dos sons dos animais.....	71
Figura 16 - Espectrograma do som da serra	71
Figura 17 - Croqui para a concepção física da instalação	79
Figura 18 - Exemplo de <i>Home Theater</i> utilizado na instalação	80
Figura 19 - Interface do <i>Spatium</i> com <i>Ableton Live</i>	82
Figura 20 - Sistema de alto-falante direcional.....	85
Figura 21 - Funcionamento do sistema de emissão sonora direcional	85

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 PERCURSO	15
1.1 Da metodologia	15
1.2 Dos materiais e procedimentos	24
2 DERIVAS	38
2.1 Prelúdio	38
2.2 Primeira etapa – Mercado Central de Belo Horizonte como objeto de estudo.....	39
2.3 Segunda etapa – Primeiras andanças pelos corredores do Mercado Central	43
2.4 Interlúdio.....	50
2.5 Terceira etapa – Derivas pelo Mercado - manhãs	53
2.6 Terceira etapa – Derivas pelo Mercado - tardes.....	57
3 COMPOSIÇÃO	60
3.1 Algumas considerações	60
3.2 A peça sonora	64
3.3 Conversas à parte	72
4 MAPA SONORO	74
4.1 Um ideário.....	74
4.2 Uma proposição	78
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	87
REFERÊNCIAS	91

INTRODUÇÃO

Uma cidade existe geograficamente e pode ser representada de forma visual em um mapa político e cartográfico. Porém, uma cidade não se caracteriza apenas por sua circunscrição e organização numa área espacial física. Uma cidade se caracteriza, também, por um estilo de vida particular dos seus habitantes, pela urbanização (infraestrutura, organização, serviços de transporte etc.), pela concentração de atividades econômicas dos setores secundário, terciário. Ela se constitui, ainda, em seu dinamismo permanente que lhe emprega constantes metamorfoses. Além disso, há que se considerar que cada cidade é impregnada de sons, odores, imagens e territórios, todos esses, específicos da própria cidade, que provocam nos indivíduos diversos estímulos, sentidos, construções, experiências e experimentações, memórias e apropriações. Os lugares que se fazem e se desfazem ao longo de um dia, as pessoas que aguardam o mágico na praça, a avenida principal que ganha timbres, a feira que arma suas barracas, os parques que têm suas gramas ocupadas, os mercados que ganham cheiros, são alguns dos elementos que desenham a própria cidade e constituem parte do que ela é, em sua singularidade.

Todos esses elementos constituem um conjunto de significados que levam à caracterização de cada cidade. A cidade, em constante construção, é marcada por uma diversidade de perspectivas que a compreendem como um lugar que comporta em seu cerne, múltiplas funcionalidades e a convivência da diversidade. As ruas, o relevo, o clima, os becos, os morros, os parques etc. compõem um emaranhado de signos nesta complexa rede de relações. Neste sentido, o som é um dos signos que constitui um dos pilares dessas perspectivas, corroborando o compartilhamento das identidades, formação de laços sociais e constituição da presença dos sujeitos na sociedade a partir de formas colaborativas de produção e comunicação.

A arte, também parte dessa trama, é uma manifestação humana capaz de construir significados e/ou ressignificar o próprio sujeito e o ambiente onde ele está inserido, assim como suas relações e suas vicissitudes. Pela arte, transforma-se os sentidos – percepções sensoriais e intelectuais – do homem, resgata-se memórias e o provoca a novas perspectivas simbólicas.

Frente ao exposto, uma pergunta emerge como ponto de partida para esse estudo: Como o som, tratado através de uma percepção artística, pode ressignificar o ambiente urbano e suas relações?

É no sentido de responder a esta questão, que este trabalho tem como objetivo elaborar uma instalação sonora que ressignifique um espaço da cidade de Belo Horizonte, bem como suas relações, a partir de pesquisas cartográficas.

Parte-se do pressuposto que uma possível cartografia a partir de aspectos peculiares da cidade dialogaria com os tradicionais mapas geográficos, porém não se limitando meramente aos aspectos topográficos. Tal perspectiva cartográfica deve ir muito além deles, na medida em que diz, também, das interações entre os sujeitos que se enredam na complexa trama urbana. Traçar a cartografia de uma determinada cidade contemporânea, ou parte dela, a partir de uma concepção que tenha início na percepção sensorial, é uma das formas de compreendê-la como um lugar dinâmico atravessado por diversos arranjos e configurações sensíveis.

À parte da sua estruturação geopolítica-administrativa, os ruídos dos carros, os sinais de alertas, as músicas que “saem” de determinada loja, o jorrar das águas de uma fonte de determinada praça, o burburinho das conversas em determinado café e os pregões entoados pelos camelôs, muitas vezes ignorados, também são elementos fundamentais da composição da cidade, seus espaços e cultura. Percebida e vivida através de um viés sonoro, a cidade pode apresentar aspectos que os olhos não enxergam, que o olfato não sente e que as mãos não encostam. Numa cultura essencialmente visual, esta é uma possibilidade de leitura pouco imaginada do espaço urbano e nem por isso, menos importante. Focar nesta percepção acerca da cidade significa atentar-se para a importância da constituição das sonoridades¹ dos lugares, compreendendo-as como um dos fundamentos que fazem parte do cotidiano e história de um lugar. Capturar os significados da cidade através de seus sons apresenta outra forma de apreender a cartografia de

¹ “Convém problematizar essa expressão [i.e., a sonoridade] que cada vez mais – para o senso comum e para o especialista – aponta para uma direção única, para um ‘miolo’ ‘interno’ do som. Circunscreve-se, assim essa escuta – por injunções diversas – a uma experiência cujo centro de gravidade resume-se às características ‘intrínsecas’, ou na ‘interioridade’ do som (Caesar, *The composition of electroacoustic music 1992*)” (CAESAR, 2013, p.02).

“Podemos pensar a sonoridade como sendo uma característica imanente do som, mas que se relaciona simbolicamente com seu contexto de criação, uso e significação. Os parâmetros que envolvem uma sonoridade são diversos, dialógicos e oriundos de vários fatores: o jeito de se tocar um instrumento (individualidade); o instrumento em si; representação semiótica da fonte sonora; intenção composicional; interação entre individualidades – como acontece em situações de prática musical coletiva.” (CASTRO, 2010, p.5).

um dado espaço urbano. Assim, cartografar uma cidade ou seus ambientes sonoros oferece a possibilidade de captar sua polifonia, seus jogos de “vozes”, ver muitas de suas diversas faces, percebendo variações de tons, de ouvir seus diálogos etc. Tudo isso pertence a um universo de informações que possibilitam desenvolver um outro conceito de mapa, no qual os sentidos – as percepções sensoriais – manteriam vivo o próprio espaço a que ele se refere. Nesse mapa, busca-se apreender coisas em movimento, projetar dinâmicas, rastreando interações na trama urbana.

Sob esta perspectiva, esse mapa rastreia, através da cartografia, uma maneira de investigar tais espaços e, como estes, tem seu significado inserido na cultura de um determinado lugar. Esse mapa transborda a fronteira de representação dos espaços dentro de uma cidade, considerando-os movimentos que compõem a textura urbana, revelando-se:

[...] algo dinâmico e unitário, onde se reúnem materialidade e ação humana. O espaço seria o conjunto indissociável de sistemas de objetos, naturais ou fabricados, e de sistemas de ações, deliberadas ou não. A cada época, novos objetos e novas ações vêm juntar-se às outras, modificando o todo, tanto formal quanto substancialmente. (SANTOS, 2008, p. 46).

Posto isto, fica patente que os espaços urbanos se caracterizam singulares, porém de funcionalidades múltiplas e ocupações diversas, e em constante movimento. Assim, sua cartografia se dá devido à compreensão de que não são espaços apenas usados para deslocamento. Ao se renovarem, ao longo de um dia, os espaços ganham outros contornos, transformando-se em espaços de sociabilidade – agrupam, decompõem-se, comunicam e atritam-se – onde a “captura de significados só é possível a partir da compreensão de que o espaço urbano [...] não é usado apenas para a circulação.” (SILVA, 2008, p. 1). Viver, percorrer, caminhar, observar e ouvir uma cidade e seus espaços é uma das tentativas de compreendê-la como um lugar constituído por dimensões espaciais e culturais, que transcendem sua estrutura física aparentemente estática, mas que carrega em si, todo um emaranhado de significados em fluxo.

Ao cartografar as diversas topografias urbanas, tenciona-se transpor os limites de sua representação estática, investigando seus movimentos e transformações de seus cenários e atores. Ou seja, cartografar não significa:

[...] apreender ou imobilizar ditos movimentos, mas pensar seus efeitos enquanto eles acontecem, como também seus rastros pelo terreno. É um método em processo de criação afinado com seu objeto de investigação, quando esse objeto é processual como os processos de formação da subjetividade. (FARINA, 2007, p. 4).

Pensando assim, a cartografia constrói mapas a partir de percepções que compreendem o espaço urbano como dinâmico atravessado por diversos arranjos e configurações sensíveis. Sob esta perspectiva, a elaboração de um mapa apresenta dados dos possíveis elementos que compõem esse espaço de significação. Estes elementos são matérias-primas para possíveis ressignificações, ao mesmo tempo em que abre espaço para se investigar a experiência artística como meio de reflexão sobre a identidade de um espaço urbano. Nesse sentido, o som pode ser tido como signo constituinte de sua linguagem cartográfica, inserido em sua concepção, um dos vários elementos integrantes da identidade da própria cidade.

Por sua vez, é importante considerar que a arte é uma produção humana capaz de, entre outras coisas, promover transformações nos sujeitos, ao mesmo tempo em que lhe possibilita criar significados e ressignificados do mundo e suas relações. Segundo John Dewey (2010, p. 184), a arte “faz algo diferente que conduzir para uma experiência. Constitui uma experiência”. A arte possui a capacidade de movimentar e modificar o sujeito de forma que ele não mais permanece o mesmo após suas experiências, transcendendo hábitos consolidados, alterando as “coisas [...] que tenderiam a ficar batidas por causa da rotina, ou inertes por falta de uso transformam-se em coeficientes de novas aventuras e se revestem de um novo significado.” (DEWEY, 2010, p. 184). Significados estes que compõem um dos princípios da constituição da identidade do sujeito e o ambiente onde ele se insere. E nesta trama de significados, o espaço urbano aparece enquanto um lugar abundante de significantes, dotado de dinâmica multidimensional e complexa trama de articulação das diversas culturas em trânsito.

É sob esta perspectiva que este trabalho pretende contribuir para uma melhor compreensão da identidade da cidade de Belo Horizonte, a partir da relação entre o homem urbano e os sons de seus ambientes. Nesse sentido, a instalação sonora aparece enquanto um suporte representativo da cartografia da cidade e seus espaços, ressignificando aspectos não visuais, mas não menos concretos do ambiente. Captar a qualidade sonora da cidade e seus espaços e apresentá-la ao público, trabalhada e descontextualizada, é compor um ponto de partida da perspectiva que busca propiciar novas significações dos lugares, suas dinâmicas e especificidades. Espera-se

com isso, contribuir para uma possível construção histórica, cultural e social da cidade através dos seus sons, ampliando no contexto da arte, as possibilidades de atuação do campo sonoro.

Sendo assim, para que a proposta desse estudo fosse conduzida a bom termo, a presente dissertação foi organizada em 5 partes principais, de maneira a narrar os caminhos percorridos para que a carta geográfica proposta fosse concretizada. O capítulo 1 irá tratar dos aspectos metodológicos do estudo. Nesse sentido, apresentará o tipo de pesquisa quanto à abordagem e aos procedimentos adotados ao curso das investigações, bem como os principais conceitos que sustentam tais procedimentos e os materiais e métodos usados na coleta dos dados. O capítulo 2 irá narrar os processos de decisões e as caminhadas do pesquisador no intuito de estreitar sua relação com o objeto de estudo a partir da coleta de dados. O capítulo 3 apresenta o processo de composição sonora, partindo dos dados coletados, sendo esta, a primeira etapa para a elaboração da carta geográfica proposta. O capítulo 4 abordará a instalação sonora como proposta de projeção cartográfica do Mercado Central de Belo Horizonte. Finalmente, são apresentadas as Considerações Finais, com algumas conclusões e onde, também, são tecidas considerações a respeito dos processos e seus resultados.

1 O PERCURSO

O meridiano é um círculo que passa pelos pólos do nosso mundo, e no zênite de nossa cabeça.

(Supostamente) Scrubosco apud Eco (1995, p. 188)

Esse capítulo irá tratar da abordagem e dos procedimentos de pesquisa adotados ao longo do percurso desta investigação, introduzindo o conceito de cartografia e o papel do cartógrafo quando aliado ao pesquisador. Em seguida, apresenta-se a metodologia utilizada para a coleta de dados, inspirada nas ideias de derivas da Internacional Situacionista e de *flâneur* proposta por Walter Benjamin. Por fim, expõe-se os equipamentos utilizados para tais coletas.

1.1 Da metodologia

Para dar cabo ao objetivo proposto e o desejo de aprofundar no universo dos significados e das relações entre som, espaço e território, fez-se com que a pesquisa aqui apresentada, tomasse como ponto de partida a abordagem qualitativa.

Para Minayo (2001), a pesquisa qualitativa trabalha com o universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, o que corresponde a um espaço mais profundo das relações, dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis. Opinião compartilhada por Gunther (2006, p. 203), que afirma que: “[...] na pesquisa qualitativa há aceitação explícita da influência de crenças e valores sobre a teoria, sobre a escolha de tópicos de pesquisa, sobre o método e sobre a interpretação de resultados.”

Sob esta perspectiva, o presente trabalho rastreou inspirações que pudessem indicar possíveis trajetos e decisões, concentrando-se na compreensão das relações e dinâmicas existentes dentro do Mercado Central de Belo Horizonte.

Nesse sentido, definiu-se a pesquisa participante, como procedimento a ser utilizado para reconhecer suas dimensões espaciais e sociais. A intenção era de viver e percorrer as esquinas daquele galpão, para ouvir as polifonias que resultavam das combinações de seus corredores. E para integrar-se a esse ambiente, o pesquisador deveria inserir-se no dia-a-dia daquele espaço, de forma a tornar-se parte dos movimentos diários que ali acontecem, estando no meio dos

tantos que ali passam diariamente. Essa prática deveria permitir a coleta dos dados sonoros de forma mais espontânea, identificando um Mercado que transborda seus muros e coordenadas geográficas, compreendendo em si também, um conjunto polissêmico.

Atuando no ambiente sensorial das vivências e das experiências ao longo da investigação, a abordagem escolhida encontrou em seu percurso, pontes que a conectavam com métodos que debatem o contexto da sensibilidade como elemento teórico e de modelo de inteligibilidade (THIBAUD, 2010) sobre os estudos acerca do “urbano” (CHOAY, 1994). Diante desse contexto, o corpo e os sentidos foram considerados partes integrantes da investigação, amplificando a atuação do espectro científico.

Segundo Henri Lefebvre (1968), nas “realidades prático-sensíveis” da cidade, o corpo é tomado como ponto de partida para reflexão entre a relação do sujeito com o seu entorno. Submergir levando a campo visão, olfato, paladar, tato e audição, pareceu ser um ponto inquestionável para que tal pesquisa fosse traduzida em palavras e sons, desvelando informações pertinentes sobre a importância dos sentidos nas metodologias de pesquisa científica.

Sobre essa realidade, Thibaud (2012, p.4) comenta:

Trata-se, enfim, das próprias materialidades da cidade que passam pelo crivo da percepção sensorial e revelam as qualidades do que é vivido no ambiente construído. Em suma, seja tomando um viés mais cognitivo ou mais sensitivo, nos parece evidente que a percepção sensível seja o caminho não só possível mas, de fato, inevitável para os pesquisadores que buscam captar e restituir a concretude da experiência urbana.

Neste sentido, à medida em que a investigação é conduzida, ao deparar-se com erros e acertos, é convidada a se resignificar a cada passo, interagindo com o espaço onde se inseriu e todas as suas configurações.

Segundo Piore (1979), o emprego de métodos qualitativos pode proporcionar, ou mesmo requerer, redirecionamento da investigação. O autor ainda indica esse fato, como uma vantagem em relação aos planejamentos rígidos com todos os passos da pesquisa predefinidos e inalteráveis.

Nas palavras de Lucrecia Ferrara (2002, p.96):

[...] [a] complexidade mediada pela experiência nos leva a abandonar os preceitos racionalistas da evidência e superar todas as estruturas epistemológicas ou metodológicas de pesquisa apoiadas em sistemas explicativos lineares ou causais. Urge criar outras estratégias científicas que incorporem a instabilidade interpretativa, fruto da própria evolução do objeto; é indispensável alargar os horizontes de análise, mesmo correndo o risco de alcançar tênues fragmentos, insuficientes para sustentar uma interpretação que, por ingenuidade se quer exaustiva e segura.

Partindo dessas premissas e de uma interseção entre uma latitude artística e uma longitude científica, possibilitou-se localizar a **cartografia** como um dos pontos cardinais desta pesquisa.

Antiga prática humana que associava ciência e arte para confecção de cartas geográficas (mapas), a cartografia foi, por muito tempo, utilizada no sentido de transmitir informações sobre espaço e tempo, elementos considerados fundamentais para a existência do ser humano no globo terrestre. Sua sistematização se baseava, sobretudo, na coleta de dados previamente determinados (políticos, sociais, econômicos, culturais etc.) dos espaços físicos medidos e/ou dos espaços subjetivos vividos, com a finalidade de representá-los em mapas. Após a coleta, esses dados eram avaliados em conformidade à finalidade do mapa, para depois serem processados e traduzidos graficamente. Tornavam-se mapas, quando todos esses elementos se reuniam impressos num plano bidimensional. Segundo Kozel (2013, p.59):

Esses registros eram praticados entre os grupos humanos desde a mais remota época, como sobrevivência pela necessidade de referenciar suas rotas, caminhos e territórios, integrando o vivido e as práticas socioculturais, incorporando ao longo dos tempos, novos valores.

Neste sentido, os mapas foram, por muito tempo, baseados em modelos estáticos de representação e conhecimento. Eram incapazes de retratar as dinâmicas e composições diárias que se espalhavam pelo planisfério. Traziam como argumentação o fato da cartografia ser o resultado entre o encontro do desenvolvimento científico, com o aperfeiçoamento tecnológico, dando-lhes a competência máxima de sintetizar todos os conjuntos de fenômenos geográficos e sociais do globo. Segundo Harley, (1989a)² apud Seemann (2013, p. 32):

A cartografia ensinada e concebida nas escolas e universidades deriva do modelo normativo da Cartografia Científica, segundo o qual a realidade

² HARLEY, J. B. **Deconstructing the map**. Cartographica, v. 26, n. 2, p. 1-20, 1989a.

poderia ser expressa em termos matemáticos e os objetos a serem mapeados seriam reais e objetivos e independentes do cartógrafo.

No entanto, o que se propõe aqui é um questionamento aos procedimentos e pensamentos tradicionais que conduzem à reprodução dos fatos históricos em forma representativa num plano bidimensional. O que se busca é a construção de um método de pesquisa que informe e comunique para além da materialidade física “topografável” dos territórios, cenários, paisagens urbanas e sonoras, personagens, luzes, sombras e fragrâncias. Um mapa que “imprima” superfícies sensíveis, das quais, discursos, memórias e experiências, façam parte de seus signos, elaborando assim, uma alternativa às cartas geográficas tradicionais.

Nesse sentido, sobre o fazer cartográfico, requer-se transformações paradigmáticas que possibilitem reprojeter outras abordagens, perspectivas e representações cartográficas. Assim, o mapa passa a ser encarado como uma espécie de “imagem multiespectral” da textura social, unindo “objetivo ao subjetivo, a prática aos valores, o mito ao fato comprovado, a precisão à aproximação, permitindo assim entender o verdadeiro significado de ver.” (HARLEY, 1991³, apud KOZEL, 2013, p. 60).

Seguindo esse norte, esta pesquisa orientou-se em perceber a cartografia como um elemento de constante construção dos fluxos sociais, das dinâmicas dos espaços vividos (LEFEBVRE, 2001). Escanear as informações e os arranjos cotidianos para além do amontoado de técnicas, aponta para uma cartografia que extrapola os limites de uma representação estática, contendo em si, uma complexa rede em movimento de signos, significados, sentidos e relações. Sob esta perspectiva, Rolnik (2006, p. 23) afirma que:

[...] a cartografia – diferentemente do mapa: representação de um modo estático – é um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação de paisagem. Paisagens psicossociais também são cartografáveis. A cartografia, nesse caso, acompanha e se faz ao mesmo tempo que o desmanchamento de certos mundos – sua perda de sentido – e a formação de outros: mundos que se criam ao expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais universos vigentes tornaram-se obsoletos.

³ HARLEY, J. B. **A nova história da Cartografia In:** Correio Unesco. São Paulo, FGV, v. 19, n. 8, p. 4-9, 1991.

A cartografia, sob essa perspectiva, é construída a partir do “sensoriamento” dos movimentos dos espaços. Dos desenhos e usos territoriais. Das relações ali compreendidas e dos sentidos que acabam por transcender os limites esboçados pelas linhas imaginárias. Das objetividades e das subjetividades dos espaços. Uma metodologia que se faz nas caminhadas, nos movimentos, nas interações e reflexos, presenças e ausências das coisas. Ou como diria Morin (2003, p.36): num “caminhar sem um caminho, fazer o caminho enquanto se caminha”.

Um caminho que se faz também a partir dos erros, com o desejo da descoberta de novas rotas. De territórios escondidos, velados, invisíveis, portadores de vida, presença, existência e memórias, muitas vezes desconhecidas. Territórios estes que carregam em si pequenas porções terrenas e significacionais que compõem esse mapa-múndi.

Paola Berenstein Jacques (2012) aponta, neste sentido, que o exercício do caminhar errantemente “pode ser pensado como instrumento da experiência de alteridade na cidade” (JACQUES, 2012, p.23), propondo através dele, o agenciamento entre os caminhos percorridos, as práticas de vivência e ocupação dos espaços, com o intuito de elaborar uma cartografia particular. Uma cartografia que mapeia relações, enfrentamentos, contradições, arranjos, sons, olhares, cheiros e sabores. Um fazer constante da cartografia, esta que “diferentemente do mapa, é a inteligibilidade da paisagem em seus acidentes e suas mutações: ela acompanha os movimentos invisíveis e imprevisíveis da terra.” (ROLNIK, 2006, p. 62)

Perceber esses movimentos, faz com que essa cartografia tenha de lidar com a dimensão do “micro”: “micro-geografias”, “micro-cartografias” e “micro-territórios”, “micropolíticas [...] da percepção, da afecção, da conversa, etc.” (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p. 99), ou como diz Rolnik (2006, p.60), “política do plano gerado na primeira linha: cartografia”, que determina a cada segmento da investigação, uma peça correlativa a uma “micro-imagem escaneada” desse “macro-globo”. Recortando em pedaços para ver o que está entre as grandes estruturas, ouvindo o que está entre o som e o silêncio, faz-se perceber na dimensão das “micro-arquiteturas”, bases sólidas de uma cartografia em movimento.

Ao caminhar na processualidade da cartografia como um princípio metodológico de remapeamento do Mercado Central de Belo Horizonte, encontrou-se na figura do **cartógrafo** a possibilidade de elaborar mapas a partir dos caminhos por onde passou, das sensações percebidas ao longo do seu trajeto, das experiências que se pode vivenciar nos corredores e das

dúvidas confrontadas por suas escolhas. O cartógrafo é aquele que vive “mergulhado nas intensidades de seu tempo [...] e atento às linguagens que encontra” (ROLNIK, 2006, p. 23), redescobre espaços, desconstrói significados, narra percursos e elabora cartas, participando diretamente na “constituição de territórios existenciais” (ROLNIK, 2006, p. 66). Projeta realidades na virtualidade dos mapas, sabendo que, a cada instante, configurações se desenrolam, para que outras fronteiras sejam traçadas, reestruturando novos sentidos e outras topografias.

O seu caminhar se desfaz com o intuito de alcançar metas, para ser refeito na incerteza, no encontro às metas que se fazem ao longo de sua estrada. O cartógrafo é aquele que investiga o “terreno a ser estudado”, sendo responsável por mostrar “todos os desdobramentos que foram realizados na pesquisa, todos os passos que foram dados, que tenha em mente que o meio, na cartografia, é o que explica os caminhos escolhidos durante o processo de produção de conhecimento.” (AGUIAR, 2010, p. 10). É aquele que relata sua viagem, demarcando na travessia (CERTEAU, 1994), os atalhos, ritornelos e erros, existentes em toda sua jornada. Para Certeau (1994, p.200):

Essas aventuras narradas, que ao mesmo tempo produzem geografias de ações e derivam para os lugares comuns de uma ordem, não constituem somente um ‘suplemento’ aos enunciados pedestres e às retóricas caminhatórias. Não se contentam em deslocá-los e transpô-los para o campo da linguagem. De fato, organizam as caminhadas. Fazem a viagem, antes ou enquanto os pés a executam.

O cartógrafo, neste sentido, é o que produz cartografias através das sonoridades que escuta, das imagens que descortina, dos sabores que degusta e dos cheiros que sente, percebendo sua experiência, como “um espaço onde têm lugar os acontecimentos” (BONDÍA, 2002, p. 19). Não se limita às referências teóricas eleitas em seu trajeto, ele acredita que sua “teoria é sempre cartografia – e sendo assim, ela se faz juntamente com as paisagens cuja formação ele acompanha” (ROLNIK, 2006, p. 65). Ao inserir-se em seu objeto de estudo, o cartógrafo se faz junto aos movimentos e às transformações dessas paisagens, recorta instantes, recria colagens, sobrepõe texturas, amplifica vozes, desfaz territórios, vagueia por caminhos e inventa “outras possibilidades narrativas, outras formas de compartilhar experiências, em particular a experiência da alteridade urbana nas grandes cidades” (JACQUES, 2012, p.20).

Quando sai a campo, para registrar suas experiências, o cartógrafo leva no bolso: “um critério, um princípio, uma regra e um breve roteiro de preocupações – este, cada cartógrafo vai definindo para si, constantemente” (ROLNIK, 2006, p. 67) – orientações elementares para suas caminhadas. Leva também seus equipamentos, essenciais para a leitura e interpretação de “forma própria e pessoal” (ZAMBONI, 2001, p. 08), da polifonia de significados a serem projetados em seus mapas. Durante suas errâncias, carrega consigo a multiplicidade de olhares e escutas, evidenciando, a cada esquina, a relevância de sua perspectiva pessoal como parte integrante de seus mapas, pois ele, o cartógrafo, carrega em sua essência, parte do significado da cartografia estudada.

O cartógrafo não busca respostas, mas deseja saber conduzir questões (REY, 2002, p.124) que encontram na figura do **pesquisador**, a pergunta – “coordenada geográfica” para desvendar lugares, redefinir linhas, e desvelar problemas. O pesquisador expõe-se ao seu objeto, fazendo vir à tona o que se encontra, muitas vezes, praticamente na superfície do vivido. Sua percepção é “essencialmente exploratória, buscando fontes de estímulos para descobrir mais sobre o meio ambiente”⁴ (CLARKE, 2005, p. 19). Assim como o pesquisador, o cartógrafo não apenas coleta dados, ele cria a partir dos dados existentes, buscando através de sua metodologia, narrar os caminhos percorridos e escolhas ao longo de suas andanças. Ele é um “verdadeiro antropófago: vive de expropriar, se apropriar, devorar e desovar, transvalorado. Está sempre buscando elementos/alimentos para compor suas cartografias” (ROLNIK, 2006, p.65).

O cartógrafo escuta sonoridades que tornam visíveis paisagens... sonoras. Caminha por entre pessoas, inventando “sua própria cartografia a partir de sua experiência itinerante” (JACQUES, 2012, p. 24). Escreve, trazendo à tona, sentidos inquietos. Traça linhas que delimitam oscilações e imprecisões. Está sempre apto a errar, planificando imperfeições e inventando outros tipos de projeções geográficas. Alia-se a várias linguagens – ciências, artes, psicologia, história etc. – sendo assim, por excelência, multidisciplinar. Nesta pesquisa, o **cartógrafo** alia-se ao **pesquisador**, um investigador das dinâmicas dos espaços urbanos a partir dos sons. Resultam juntos, num híbrido **pesquisador-cartógrafo**⁵, amante das sonoridades que compõe mapas a

⁴ Tradução nossa.

⁵ Considera-se nesta pesquisa que, todo Cartógrafo é um pesquisador, mas nem todo pesquisador é um cartógrafo. Unir o termo “cartógrafo” ao termo “pesquisador” foi uma maneira de criar um “personagem” híbrido para a representação destas duas figuras (pesquisador e cartógrafo) ao longo da pesquisa.

partir dos sons. Juntos, aqui, reúnem-se no intuito de narrar os caminhos de construção de um possível mapa do Mercado Central.

Partindo desses entendimentos, o percurso metodológico da pesquisa vai se constituindo a partir da relação do pesquisador-cartógrafo com seu objeto de estudo, de forma processual e segmentada, buscando projetar possibilidades, escalas e reflexões sobre o Mercado Central de Belo Horizonte cartografável. Daí estabelecer uma cartografia que se apresenta como um mapa aberto, “conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente.” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 30). Um mapa diferente dos mapas tradicionais, que não se restringe apenas a protocolar dados topográficos, mas também, que se apresenta como uma narrativa da experiência e percepção sobre as dinâmicas do Mercado, práticas e sentidos, arranjos, apropriações e enfrentamentos que ali acontecem, apontando suas constantes linhas limites das configurações geográficas. Mapa elaborado de forma que, através da perspectiva de Santos (2002), se faz pertinente por saber que, “cada método é uma linguagem, e a realidade responde na língua em que foi perguntada.” (SANTOS, 2002, p. 48). Traçar os (des)limites significa ir para fora das bordas, de seus muros, na tentativa de apreender a complexidade que compreende o objeto de estudo aqui apresentado.

Um sistema complexo entrelaçado de elementos, forças e sentidos, que estabelecem modos de ver e dizer, transformando constantemente formas de saber. É permanentemente resignificada, “territorializando-se” a cada processo, “desterritorializando-se” a cada pesquisa, para “reterritorializar-se” a cada trajeto, ganhando croquis e fenômenos antes não representados. E é sob essa particularidade, que esta pesquisa “(re)territorializou-se” (DELEUZE, 1990)⁶, na esfera dos sons, autodenominando-se **Cartografia Sonora** do Mercado Central de Belo Horizonte.

⁶ Segundo Zille (2012), para Deleuze e Guattari, toda entidade, em sua complexidade, se constitui em um território. “Ele é o conjunto de projetos e representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos.” (GUATTARI; ROLNIK, 1986 apud ZILLE, 2012, p. 56). Aqueles autores ainda afirmam que, todo território possui um certo grau de dinamismo e transformação. Nesse sentido, estão permanentemente se desterritorializando para constituir um outro território, ou seja, reterritorializando-se. Nas palavras de Zille (2012, p. 60), “com a desterritorialização se processa uma ‘desmontagem’ de um território que, em seguida, é ‘remontado’ em uma nova ‘região’, constituindo, assim, um novo processo de territorialização, ou reterritorialização. Isso fará com que um novo território seja produzido com os mesmos signos e materiais, mas sem que seja o mesmo.”

Deleuze e Guattari (1998) dizem que o território está para além do seu espaço físico e coordenadas geográficas. Segundo estes autores, “todo conjunto de matéria de expressão [...] traça um território.” (DELEUZE; GUATTARI, 1998, p.132). E dentre as várias manifestações expressivas encontradas no Mercado Central, o som é um desses fenômenos que acaba por delimitar zoneamentos, produzindo sentidos, que configuram geograficamente suas lojas, diálogos e relações. Lucrécia Ferrara (2003, p. 208), através de sua definição sobre lugar, torna cartografável o conceito de território aqui abordado: “O espaço é geográfico, mas o lugar não. [O] lugar é uma instância do sentido”. Com isso, o território Mercado Central de Belo Horizonte se fez possível no expressivo do audível. Partindo de suas sonoridades, que imprimem dinâmicas e projetam polifonias pelos seus corredores, o Mercado foi atravessado pela experiência do caminhar, do olhar, cheirar, tocar e ouvir, na possibilidade de experienciar uma cartografia vivida pelos sentidos, ou como diria Silva e Fonseca (2006), uma “cartografia dos sentidos”.

A cartografia neste sentido, então, tem como procedimento aliado à observação atenta, o registro, as gravações dos percursos traçados pelos corredores do Mercado, percebendo entre suas texturas e tramas, os engendramentos existentes que são perceptíveis aos ouvidos e microfones.

Nesse contexto, imersões a campo, podem proporcionar conhecer o objeto de estudo em sua distribuição espacial, sua ocupação física, mas, para além disso, propiciam um panorama sobre os usos e apropriações realizadas dentro daquele espaço. Através de caminhadas, vivências e experiências do cotidiano, pode-se perceber lugares que se fazem e se desfazem ao longo do dia-a-dia, movimentações, desvelamento de imagens e, porque não, harmonias e sonoridades conflitantes e dissonantes. Texturas que se modificam a cada esquina e timbres que se sobrepõem tecendo a complexidade que se encontra pelo Mercado. Todos esses elementos parecem carregar informações de um outro lugar.

Relacionar-se com um determinado espaço/objeto de estudo, focando nos sons que o compõem, pede maneiras específicas de interações. Interações estas que, de certa forma, privilegiem os ouvidos e os microfones, em detrimento de outros sentidos. Isso não significa excluí-los, pois, afinal, eles também acabaram por oferecer informações complementares às sonoridades ali existentes. Com isso, o jogo da pesquisa em campo vai se fazer na mixagem entre os dados

captados pelos ouvidos e microfones e os dados anotados, percebidos e sentidos durante as imersões pelos corredores do Mercado.

1.2 Dos materiais e procedimentos

Para a elaboração desta cartografia sonora, o trabalho foi inspirado na metodologia das **derivas** da Internacional Situacionista (1950). Aqui, nesta pesquisa, nomeadas **derivas sonoras**.⁷

Organizado por um grupo de jovens recém-saídos da Segunda Guerra, o Situacionismo “buscava a constituição de novas territorialidades que resgatassem as múltiplas formas de nomadismo que as cidades modernas foram progressivamente esquadrihando, restringindo, fixando e confinando, com o fim de aniquilá-las por completo.” (JACQUES, 2003, p. 11). Atuando através de intervenções nas cidades, o grupo geralmente se manifestava nos espaços públicos, por meio de situações que eram criadas por seus integrantes. Para esta “construção de situações”⁸, o grupo se utilizava da prática da deriva como um exercício da psicogeografia.

Paola Berenstein Jacques (2003, p. 22) expõe que:

Para tentar chegar a essa construção total de um ambiente, os situacionistas criaram um procedimento, ou método, a psicogeografia, e uma prática, ou técnica, a deriva, que estavam diretamente relacionados. A psicogeografia foi definida como um “estudo dos efeitos exatos do meio geográfico, conscientemente planejado ou não, que age diretamente sobre o

⁷ Segundo Silva et al, (2008, p. 04) Deriva Sonora é uma abordagem que permite “produzir um conhecimento acerca do espaço urbano” a partir da perspectiva de suas sonoridades. As derivas sonoras caracterizam-se por caminhadas com ou sem a determinação de rotas estabelecidas, por ruas e espaços públicos diversos. Com ou sem recursos tecnológicos ou, ainda, com ou sem elementos que interferem na percepção natural dos sons, como gravadores, microfones, capacetes que captam e alteram a percepção do sujeito em relação aos sons urbanos. Nesse sentido, Garcia e Marra (2012) utilizam-se de gravações sonoras digitais como suporte para ativar novos modos de escuta das sonoridades urbanas. Marco Scarassatti, por sua vez, faz uso de capacetes e fones de ouvido equipados com canos, mangueiras, cornetas e cone criados por ele, como forma de alterar a percepção do ouvinte sobre as sonoridades urbanas. “Capacetes para deriva sonora. Atualmente tenho construído capacetes sonoros, que são dispositivos de escuta ambiental. Cada capacete produz um tipo de filtragem e, portanto, possibilita uma escuta diferenciada. Essa alteração na escuta mobiliza os outros sentidos e acabamos por nos tornar todo um ouvido em movimento. Com esses capacetes tenho feito derivas sonoras pela cidade, com grupos pequenos em que cada qual se deixa levar pelos sons que mais o afecta. Tenho feito também na forma de um percurso em que de tempos em tempos o público troca de capacete. Dessa forma, a música está em quem escuta e da forma com a qual escuta.” (GANDUM, 2015 apud SCARASSATTI, 2015). Disponível em: <<http://interact.com.pt/22/tres-artesaos-entrevista/>>. Rodrigo Ramos através de seu projeto “À Deriva Sonora” (2015), busca mapear o espaço urbano através de um trabalho audiovisual que reúne gravações de campo e peças eletroacústicas em um site. Disponível em: <<http://rodosound.com/deriva.html>>.

⁸ Internationale Situationniste n.º I, Junho de 1958. Disponível em: <http://www.larevuedesressources.org/IMG/pdf/internationale_situationniste_1.pdf>.

comportamento afetivo dos indivíduos”. E a deriva era vista como um “modo de comportamento experimental ligado às condições da sociedade urbana: técnica da passagem rápida por ambiências variadas. Diz-se também, mais particularmente, para designar a duração de um exercício contínuo dessa experiência”. [...] A deriva seria uma apropriação do espaço urbano pelo pedestre através do andar sem rumo.

A deriva buscava, então, reconhecer, através de experimentações e apropriações do espaço urbano, uma outra possibilidade de cidade. Atravessar as fronteiras dos usos e ocupações pré-estabelecidas nos territórios que a compunham, transformava e revelava outras cartografias políticas, passíveis de contrastes, embates e sobreposições. Uma experiência guiada pela desorientação na cidade contemporânea, pela indeterminação e pelo caminhar sem rumo, comportamentos estes, rejeitados por preceitos urbanísticos modernos.

As derivas eram uma das formas de viver e participar ativamente deste cotidiano urbano, muitas vezes qualificado como superficial e absorto. Para o grupo, a ocupação e “mapeamento” da cidade, deveriam vir a partir de sua vivência, experiência e apropriação dos espaços que a integravam. Utilizavam a prática da deriva, como forma de descobrir ações que pudessem transformar as atuações dos indivíduos no meio urbano. Caminhavam por praças com intuito de revelar significados para além de seus usos habituais, reconhecendo nessa experiência, a construção e compreensão de outras perspectivas do sujeito e seus territórios vividos.

O exercício da psicogeografia consistia na inserção de integrantes do grupo em ambientes urbanos, reconhecendo, a partir destes, traços e comportamentos afetivos resultantes das interações entre os indivíduos. Perder-se no território para depois redescobri-lo, foi uma forma que o grupo encontrou de desenhar um mapa híbrido entre o sensível e o social, atualizando os possíveis dados não cartografáveis em um mapa tradicional. A psicogeografia, enquanto pesquisa do reconhecer e sentir, criou através das derivas, práticas de viver e experienciar, um outro delineamento das fronteiras geográficas. Os muros e zoneamentos dos espaços públicos passaram a ter outras dimensões, nem sempre demarcáveis, permitindo ao grupo representar outras convenções cartográficas, de significados muitas vezes desconhecidos.

Sobre a psicogeografia, Paola Berenstein Jacques (2008, p. 5)⁹ diz que esta:

⁹ Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq093/arq093_02.asp>.

[...] estudava o ambiente urbano, sobretudo os espaços públicos, através das derivas, e tentava mapear os diversos comportamentos afetivos diante dessa ação, basicamente do caminhar na cidade. A psicogeografia seria então uma geografia afetiva, subjetiva, que buscava cartografar as diferentes ambiências psíquicas provocadas pelas derivas situacionistas.

Diferente dos Situacionistas que caminhavam pelas ruas e espaços públicos das grandes cidades, as derivas propostas neste estudo, no contexto de coleta de dados, têm como destino um local privado pré-estabelecido, para a realização das imersões, vivências e reconhecimento do ambiente. Experimentar o cotidiano do espaço.

Aqui, por vezes, o pesquisador-cartógrafo toma emprestado de Walter Benjamin, a abordagem de uma “escuta” *flâneur*¹⁰, buscando através desta, captar de maneira mais espontânea possível, as relações, acontecimentos e sonoridades dos lugares. Caminha por entre todos “como se fosse uma personalidade” (BENJAMIN, 1991, p.81), conduzindo um olhar que “vê a cidade sem disfarces” (BENJAMIN, 2000, p.56), percorrendo os sentidos por onde passa. Através desse seu olhar vigilante, o *flâneur* acaba por se tornar, sem querer, um detetive desta cidade que percorre, seguindo os vestígios e captando a pluridimensionalidade da trama que a compõe. Sob as palavras de outro autor, o *flâneur*:

É o leitor da cidade, bem como de seus habitantes, através de cujas faces tenta decifrar os sentidos da vida urbana. De fato, através de suas andanças, ele transforma a cidade em um espaço para ser lido, um objeto de investigação, uma floresta de signos a serem decodificados – em suma, um texto. (MASSAGLI, 2008, p. 57)

Por vezes, a abordagem da atuação de inserção no ambiente de estudo pode ser semelhante à da prática adotada em pesquisas antropológicas: observação participante, com o intuito de reconhecimento do espaço geográfico. Com esta abordagem, pode-se estabelecer uma possibilidade de distanciamento, ao mesmo tempo em que de intimidade, com o espaço investigado. Desta forma, pode-se pesquisar o ambiente, estando dentro do mesmo,

¹⁰ Charles Baudelaire usou a palavra *flâneur* para caracterizar o artista cuja mente é independente, apaixonada e imparcial. Para o *flâneur* perfeito, para o observador apaixonado, é um imenso prazer eleger o domicílio em número, no movimento, no fugitivo e no infinito. Estar longe de casa, mas sentir-se em casa; para ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer escondido do mundo. Sob a influência de Georg Simmel, o filósofo alemão Walter Benjamin desenvolveu essa noção e, depois dele, muitos outros pensadores também trabalharam no conceito de “flâneur”, ligando-o à modernidade, às metrópoles, urbanismo e cosmopolitismo. Disponível em: < <http://dictionnaire.education/fr/flaneur>>.

contrapondo-se ao princípio do olhar panorâmico, da visão do conjunto, estes que causam ao investigador um isolamento acerca do seu objeto de estudo.

Para Morin (1997), o conhecimento se faz pertinente quando este é capaz de dar significado ao contexto onde se insere. Já para Velho (1987), o caráter de participante aproxima o investigador da “realidade” pesquisada, pois esta é sempre “filtrada por determinado ponto de vista do observador, ela é percebida de maneira diferenciada.” (VELHO, 1987, p. 129). E foi sob estes sentidos, que o pesquisador-cartógrafo, agora como observador, percorre a carta geográfica do Mercado Central.

Contudo isso, os corpos, ao se trombarem pelas esquinas, constroem fluxos e refluxos, dando neste movimento, vida à cartografia diária daquele galpão. Uma cartografia que se faz nas ocupações cotidianas, estabelecendo territórios que se fazem, desfazem e se refazem ao longo do dia. Que se faz ao caminhar, ao flunar, ao ouvir, ao errar. Uma cartografia que foi aprendida pelo seu mapa oficial, desaprendida quando substituído pelo gravador, e reaprendida quando vivida pelos sentidos. Uma cartografia elaborada através da percepção, esta, considerada por Clarke (2005, p.19), “essencialmente exploratória, procurando fontes de estimulação para descobrir mais sobre o meio ambiente”. Uma cartografia feita a partir das histórias, das memórias, das invenções e dos esquecimentos. Construída por eventos mentais que acabam por criar uma figura do labirinto, “uma impressão – uma imagem mental – do mundo físico” (LEVITIN, 2008).

Inspirar na metodologia dos Situacionistas conduziu-me a uma perspectiva de experimentar e reconhecer o Mercado através de andanças por seus corredores. A prática situacionista de vagar, perder-se e encontrar caminhos possíveis pelas ruas das cidades, encontrou nesta pesquisa duas variações: a primeira, por esta pesquisa determinar espaços a serem investigados pelo pesquisador-cartógrafo. Nesse contexto, a escolha final do local foi de um espaço privado - Mercado Central de Belo Horizonte - situação fora do âmbito da prática tradicional dos situacionistas. Por sua vez, caminhar pelos corredores do Mercado carregando um gravador e microfones, foi a segunda variação adotada àquela metodologia. Nesse ponto, a metodologia situacionista encontrou em seu percurso, a prática *flâneur* como ponto de intercessão para uma abordagem detetivesca, anônima e espontânea do olhar e do ouvir. O *flâneur*, acima de tudo, é o sujeito que está disponível aos acontecimentos e sonoridades encontrados em suas

investigações. O *flâneur* é aquele que escuta a polifonia dos corredores daquele galpão e realiza notas para que mais tarde o mapa sonoro seja composto.

E foi com esta coordenada que, ao gravar as derivas por um dispositivo de registro sonoro, um gravador digital de som, associado a um microfone, tornou-se possível projetar um mapa do Mercado para além dos planos bidimensionais. Pensar o som como um dos elementos que compõem este mapa, só foi possível ao pesquisador-cartógrafo, a partir do desenvolvimento atual dos aparatos técnicos de produção, registro, edição e reprodução do som.

Nesse contexto, encontra-se nos recursos técnicos sonoros, os microfones como ouvidos técnicos. Os microfones são os dispositivos que “percebem” os sons dos ambientes, passando adiante a informação para o gravador digital, que a armazena em dígitos binários.

Os microfones, neste sentido, tornam-se os sensores que capturam os dados posteriormente projetados na carta geográfica sonora proposta. Diferente dos ouvidos, que pela consciência acabam por selecionar os sons para determinados elementos que constitui um espaço, os microfones não possuem esta “escuta inteligente”, captando indiferentemente os sons expostos no espaço. Schaeffer (1966)¹¹ apud Freire (2004, p. 69) aponta que o microfone é:

o ponto de convergência de todos os ‘raios’ vindos dos pontos sonoros do espaço ao redor. Após as diversas transformações eletroacústicas, todos os pontos sonoros do espaço inicial se encontrarão condensados na membrana do alto-falante: esse espaço é substituído por um ponto sonoro, o qual vai criar uma nova repartição sonora no novo espaço do local de escuta.

Ciente desta característica elementar de desempenho do microfone, durante as derivas para coleta de dados, todo processo deveria ser acompanhado por anotações, para possíveis análises posteriores. Isso porque o ouvido humano seleciona aquilo que lhe interessa. As anotações, dentro da proposta do estudo, seriam uma forma de dar crédito a este ouvir. Por sua vez, como nos recorda Schaeffer (1946)¹² apud Freire (2004, p. 62) sobre a atuação dos microfones:

Ele é demasiado simples para que alguém se dê o trabalho de o perceber, demasiado evidente para que alguém tenha tido a originalidade de o destacar: o microfone produz uma versão puramente sonora dos eventos – sejam

¹¹ SCHAEFFER, Pierre. **Traité des Objets Musicaux**. Paris: Seuil, 1966.

¹² SCHAEFFER, Pierre. **Notes sur l’Expression Radiophonique**. In: Brunet (ed.), 1946.

concertos, comédias, rebeliões ou desfiles. Sem transformar o som, ele transforma a escuta.

Os microfones possuem diversas formas de ouvir os ambientes. Uns captam apenas as fontes sonoras localizadas à sua frente, outros, os sons que lhes chegam à frente e atrás, e, por fim, há aqueles que “percebem” tudo que está ao seu redor. Também existem microfones com diferentes sensibilidades para captação do som. Dentre os vários, encontram-se os microfones dinâmicos, ou ditos “duros”, que podem receber grandes pressões sonoras, porém, sendo menos sensíveis às fontes sonoras. E existem também os microfones condensadores, que possuem alta sensibilidade e definição de captação, sendo bastante utilizados em diversas circunstâncias, nas quais conseguem “ouvir” relativamente bem as variações de dinâmicas de uma fonte sonora. Além disso, há os microfones que se diferem pelas respostas de frequências, “preferindo” algumas em detrimento de outras, resultando, assim, em timbragens distintas por gravação. Existem, para além destas características, outras que acabam definindo os padrões de microfones que se adaptam a situações específicas de gravação. Mas não é intuito aqui, explicar todas as características dos microfones, mas sim, revelar sua diversidade em tipos e finalidades, para indicar o processo de escolha do equipamento a ser usado neste estudo.

Dadas as várias possibilidades de microfones existentes, manifestou-se a dúvida sobre qual seria o mais adequado para as escutas desejadas. Esta questão apresentou-se pertinente ao levantar pontos muito específicos sobre a forma como seria traçada toda a trajetória da cartografia aqui proposta. Isso porque o intuito era de elaborar uma cartografia que narrasse a polifonia do Mercado e seus movimentos. Levando em consideração a inserção do pesquisador-cartógrafo na trama que o compõe, estabeleceu-se a primeira “coordenada” para a definição na escolha do gravador que seria utilizado para captar as derivas.

Neste sentido, pensou-se como melhor escolha gravadores digitais portáteis de som, também conhecidos como *Handheld Digital Audio Recorder*¹³. E, de todas as possibilidades disponíveis no Mercado, optou-se pelo *Zoom H2 Handy Portable Stereo Recorder*¹⁴. E o mesmo foi testado.

¹³ Disponível em: <<http://www.wirerealm.com/guides/top-10-best-portable-recorders>>.

¹⁴ Disponível em: <https://www.zoom-na.com/sites/default/files/products/downloads/pdfs/E_H2.pdf>.

Trata-se de um aparelho com os microfones integrados ao gravador, sendo o pacote, microfone + gravador, um único volume em mãos. Entre suas características estão as cápsulas de microfones condensadores de eletreto dispostas de forma a permitir algumas variações para gravações. Com a configuração de microfones WX/Y 360°, bem como opcional 90° (frente) e 120° (traseira), faz com que este gravador tenha uma boa flexibilidade para capturar sons de múltiplas direções.

O *Zoom H2* (Figura 1) é um dispositivo relativamente pequeno, porém, carregá-lo nas mãos, no momento de teste, implicou em um certo tipo de desconforto e apreensão daqueles que percebiam a presença do dispositivo. Em seu aspecto geral, os microfones ficam muito aparentes, sendo difíceis escondê-los ou maquiá-los sem que prejudique a qualidade de captação.

Figura 1. Gravador *Zoom H2*¹⁵



Para além da dificuldade de esconder os microfones, percebeu-se a necessidade de se ter atenção para com a posição de “escuta” dos microfones. Com o gravador nas mãos, o pesquisador-cartógrafo poderia, eventualmente, mantê-lo praticamente abaixo da cintura, fazendo com que os eventos sonoros, que aconteciam na parte de cima do corpo, tivessem um alcance restrito de “escuta”. Nesse sentido, poderia ser limitado o registro de conversas e falas espontâneas, prejudicando a compreensão em meio aos ruídos que aconteciam à volta.

¹⁵ Disponível em:

<<https://www.zoom-na.com/products/field-video-recording/field-recording/h2-handy-recorder>>.

Como solução para o problema de visibilidade do gravador, elaborou-se e testou-se outra forma de atuação do equipamento ao longo das derivas, colocando-o dentro de uma *ecobag* comum. Com isso, eliminou-se o fator presencial do gravador, mas como consequência, acarretou prejuízo na qualidade da captação. Com o gravador dentro da *ecobag*, surgiram dois problemas: o primeiro deles, no obstáculo em que o tecido da bolsa criou entre as fontes sonoras e o microfone, influenciando diretamente na qualidade do material sonoro captado pelo microfone. O tecido acabou virando uma espécie de filtro de frequências, “peneirando” frequências das regiões médias e altas dos sons do ambiente, deixando-o com uma característica mais “aveludada”. O segundo problema foi gerado pelo atrito dos microfones com o tecido ao longo da caminhada, gerando ruídos em diversos momentos das derivas. Foram testadas várias formas de guardá-lo dentro da bolsa, mas devida à alta sensibilidade de captação do microfone, foram percebidos ruídos randômicos do atrito entre microfone e tecido nas gravações, interferindo na qualidade e compreensão do registro.

Diante das restrições encontradas na manipulação do gravador percebeu-se a necessidade de repensar as estratégias para gravação de forma a contemplar os quesitos necessários e suficientes para o bom desenvolvimento do trabalho. No intuito de conciliar uma boa qualidade de captação sonora com a “invisibilidade” do microfone/gravador, sem que o pesquisador-cartográfico fosse notado pelo uso do aparelho durante as derivas, chegou-se à conclusão de que o sistema deveria ser, preferencialmente, parte integrante do corpo do pesquisador-cartógrafo, acompanhando-o de forma a tornar-se invisível aos olhos daqueles que passam pelos corredores do Mercado (MARRA, 2012).

Levando-se em conta estas premissas, chegou-se aos microfones binaurais, cujos tamanho e colocação permitem o registro, de forma discreta, de eventos sonoros. Assim, definiu-se e testou-se os microfones *OKM II – Professionell* da fabricante alemã *Soundman* (Figura 2).

Estes microfones binaurais se assemelham a *headphones*, sendo encaixados no ouvido e conectados a um pré-amplificador e gravador portátil através do cabo que sai dos fones. As cápsulas dos condensadores de eletreto, são pequenas e encontram-se na face externa do fone, propiciando uma captação de qualidade e peculiarmente anônima, podendo ser pouco intrusiva durante as derivas.

Figura 2. Microfone binaural utilizado durante as deriva para a coleta de dados – *Soundman OKM II : Professionell*¹⁶



Os microfones consistem em simular a tentativa de captação dos sons pelo ouvido humano (omnidirecionais¹⁷), tendendo a se assemelhar à percepção subjetiva do usuário no momento em que presencia uma determinada situação sonora. A gravação binaural é uma técnica que se utiliza de dois microfones dispostos de forma a criar uma sensação de som estéreo em três dimensões. Para criar esta sensação, os microfones devem estar inseridos nos ouvidos ou serem utilizados em um manequim (molde projetado, figura 3) que simula a cabeça humana, *Dummy Head*¹⁸. Com um microfone em cada orelha, estes manequins são bastante usados em estúdios para gravação de instrumentos e/ou entrevistas.

Figura 3. modelo de uma *Dummy Head* – simulação de uma gravação binaural¹⁹



¹⁶ Disponível em: <<http://www.soundman.de/>>.

¹⁷ O microfone omnidirecional capta os sons vindos de todas as direções.

¹⁸ *Dummy Head* é uma cabeça de manequim com microfones acoplados ou colocados no interior de seu ouvido para realização de gravações binaurais. Disponível em: <<https://goo.gl/rrz3vL>> e <<https://www.michaelgerzonphotos.org.uk/articles/Dummy.pdf>>.

¹⁹ Disponível em: <<http://www.soundman.de/>>.

O fato dos microfones binaurais estarem localizados nos ouvidos faz com que esta técnica de gravação se aproxime de uma das principais características da audição humana: a percepção da direcionalidade dos sinais sonoros. Para perceber e reconhecer a localização dos sons em um determinado ambiente, o ouvido, em conjunto com o sistema nervoso central, se estabelece na interpretação de diversos parâmetros que são extraídos do campo sonoro onde o sujeito está inserido. A percepção humana da direção de uma fonte sonora é composta pela fusão da diferença temporal entre a recepção de um determinado sinal para cada ouvido (ITD: *Interaural Time Difference* - atraso de tempo entre os ouvidos) e o nível sonoro (ILD: *Interaural Level Difference* - diferença de intensidade entre os ouvidos) entre os dois ouvidos, em conjunção com o espectro sonoro do som que chega a cada um deles de forma diferente (HRTF: *Head Related Transfer Functions* – Funções de Transferência Relativas à Cabeça) (RUMSEY, 2001), permitindo assim, que o cérebro codifique a localização espacial da fonte sonora: lados direito e esquerdo do corpo. Segundo Rumsey (2001, p. 52), a gravação binaural se tornou “um meio de representar cenas sonoras tridimensionais codificando e reproduzindo o mesmo de forma a oferecer ao ouvinte sinais muito semelhantes aos que seriam observados numa situação natural de escuta”. E para que esta situação seja percebida, a gravação deve ser reproduzida diretamente no ouvido humano através de fones de ouvido estéreo, pois assim, cada ouvido recebe somente um canal de sinal do áudio.

Sob esta perspectiva, a escolha dos microfones binaurais resultou em duas implicações: a primeira imprimiu a solução procurada para que o microfone fosse parte do corpo do pesquisador-cartógrafo. Sob este aspecto, ao utilizar os microfones nos ouvidos, encontrou-se uma semelhança com grande parte dos transeuntes e fregueses que frequentam o Mercado diariamente. Várias pessoas que passam por ali utilizam fones de ouvido enquanto caminham, escolhem produtos e até mesmo durante conversas com os vendedores. O pesquisador-cartógrafo, neste sentido, se tornou apenas mais um no meio da imensa multidão que percorre diariamente os corredores do galpão. Portanto, poderia aproximar-se de acontecimentos e conversas sem que o microfone fosse notado pelas pessoas. A correspondência a um fone de ouvido deu ao microfone a característica de um objeto que está tão difundido entre todas as pessoas que frequentam o centro da cidade, que ao utilizar-se deste dispositivo, o pesquisador-cartógrafo pôde, até sentir-se mais parte da trama que compõe o Mercado. Os olhares apreensivos e desconfortáveis não mais se dirigiam às mãos e nem ao pesquisador-cartógrafo. Ele passou a estar inserido no ambiente, proporcionando uma captura mais espontânea e menos influente a todos no Mercado.

A segunda implicação se refere ao posicionamento do microfone em relação às incontáveis fontes sonoras que acontecem nos corredores e lojas do Mercado. O fato dos microfones binaurais serem posicionados nos ouvidos fez com que as gravações se aproximassem das reais experiências auditivas em campo ao longo das derivas. Muitos dos diálogos, falas e acontecimentos percebidos pelo pesquisador-cartógrafo durante as derivas, eram constatadas ao longo das audições. Com os microfones binaurais, o pesquisador-cartógrafo sentiu-se livre em caminhar tranquilamente e “performar” atento às suas experiências, sem a preocupação dos microfones serem percebidos ou de se esfregarem na bolsa, ou se estavam captando determinado acontecimento. Além disso, poderia ter as mãos livres para fazer eventuais anotações.

Conectado aos microfones há de se ter um gravador digital, responsável por “guardar” as informações recebidas e transduzidas²⁰ pelos microfones. Para este fim, testou-se e utilizou-se o gravador *Zoom H4n Handy Recorder*²¹ (Figura 4).

Figura 4. Gravador *Zoom H4n*²²



²⁰ Transdutor é um dispositivo que é capaz de converter um tipo de energia de entrada em outro de saída.

²¹ Disponível em:

<<https://www.zoom-na.com/sites/default/files/products/downloads/pdfs/H4n-manual.pdf>>.

²² Disponível em:

<<https://www.zoom-na.com/products/field-video-recording/field-recording/zoom-h4n-handy-recorder>>.

Bastante semelhante ao *Zoom H2 Handy Portable Stereo Recorder*, o *H4n* possui um par de microfones condensadores internos, qualificados para gravações de concertos, entrevistas, palestras, reuniões. Diferencia-se do *H2* por permitir que gravações sejam realizadas utilizando-se microfones externos. Ao colocar os microfones nos ouvidos, os fios desciam até a *ecobag* que carregava discretamente o gravador. O plug dos microfones foi conectado ao *external input*, desabilitando assim, os microfones internos do gravador. Com isto, o pesquisador-cartógrafo pôde caminhar livremente por entre a multidão sem receio de que a gravação pudesse ser prejudicada.

Entre os microfones binaurais e o gravador, encontram-se os pré-amplificadores fixados no chassi do gravador. Os pré-amplificadores são amplificadores de controle do sinal elétrico resultado do som captado e que é convertido pelo microfone. Interferem diretamente na intensidade dos sons captados, aumentando-os ou diminuindo-os. Simulam virtualmente, o impacto de “aproximação” ou “distanciamento” do microfone à fonte sonora, através de seus *inputs* e *outputs*. Controlam a quantidade de ganho²³ do sinal sonoro que “entra”, de modo a intervir na qualidade dos timbres e das definições dos sons captados. Em excesso, o ganho pode causar deformações na forma da onda sonora, causando a distorção. Quando insuficiente, os sons acabam por ser misturados e “mascarados”, reduzindo a sensibilidade aos harmônicos e causando uma espécie de silêncio “borrado”. O pré-amplificador acaba por ser o mediador entre a fonte sonora, o microfone e gravador, sendo que, sem ele, o microfone não consegue passar adiante o sinal elétrico para o gravador.

Numa gravação digital, a energia mecânica (o som) é convertida em energia elétrica pelo microfone, posteriormente modulada pela ação do pré-amplificador e, por fim, ser transformada no gravador, em uma sequência de números (dígitos binários ou bits), gerando alguns padrões

²³ Ganho é uma característica apresentada por um dispositivo amplificador ou atenuador, que consiste em modificar a amplitude de um sinal aplicado à sua entrada. Quando trata-se de sinal sonoro, geralmente expressa-se em decibels (dB).

de arquivos do som digitalizado, como por exemplo: WAV (*Waveform Audio File Format*)²⁴, AIFF (*Audio Interchange File Format*)²⁵ e MP3 (*MPEG Layer 3*)²⁶.

Para a reprodução de um determinado dado sonoro, segue-se o caminho inverso, reconvertendo-se os dígitos binários em impulsos elétricos, que são enviados às caixas acústicas, causando mudanças de pressão atmosférica e formando assim, as ondas acústicas. O processo de digitalização do som é composto por vários pequeninos fragmentos denominados *samples*. A cada fragmento é atribuído um valor numérico que gera uma sequência de bits que representa o som gravado, que pode ser armazenado em diferentes mídias como *Compact Disc*, *Digital Audio Tape*, *Hard Disk Drive* de um computador ou em um cartão de memória SD (*Secure Digital*). A digitalização é realizada por um equipamento chamado conversor analógico-digital (ADC)²⁷ e possui basicamente três etapas: (1) o sinal passa por um filtro²⁸ que remove frequências que não podem ser representadas; (2) após a filtragem, o sinal é amostrado; (3) por fim, as amostras são quantizadas e codificadas em sistema binário. O processo inverso, que reproduz o sinal, é realizado por um conversor digital-analógico (DAC)²⁹. As duas principais características da representação digital de um sinal são a taxa de amostramento ou taxa de amostragem (*sample rate*)³⁰ e o formato das amostras (*bit depth*)³¹.

²⁴ WAVE ou WAV é a forma abreviada para o nome Waveform Audio File Format, formato/padrão de arquivo de áudio desenvolvido pela Microsoft e IBM para armazenamento de áudios em PCs.

²⁵ O Audio Interchange File Format (AIFF em abreviatura) é o formato de áudio que pode ser utilizado em computadores pessoais e outros aparelhos eletrônicos reprodutores de áudio. Foi desenvolvido em 1988 pela Apple Inc. baseado em um formato anterior, o IFF, desenvolvido pela Electronic Arts.

²⁶ MP3 é uma abreviação de MPEG 1 Layer-3. Trata-se de um padrão de arquivos digitais de áudio estabelecido pelo Moving Picture Experts Group (MPEG), grupo de trabalho de especialistas de Tecnologia da Informação vinculado à ISO e à CEI. É um formato de compressão de áudio digital que minimiza a perda de qualidade em músicas ou outros arquivos de áudio reproduzidos no computador ou em dispositivo próprio.

²⁷ O conversor analógico-digital (ADC) é um dispositivo eletrônico capaz de gerar uma representação digital a partir de uma grandeza analógica, normalmente um sinal representado por um nível de tensão ou intensidade de corrente elétrica.

²⁸ Os filtros eletrônicos são circuitos que executam funções de processamento de sinal, especificamente para remover componentes de frequência indesejados do sinal, para melhorar os desejados, ou ambos.

²⁹ Conversor digital-analógico (DAC - acrônimo para a expressão em língua inglesa Digital-to-Analog Converter) é um circuito eletrônico que tem a função de converter uma grandeza digital (por exemplo um código binário) em uma grandeza analógica (normalmente uma tensão ou uma corrente).

³⁰ A amostragem (discretização temporal) é realizada tomando-se periodicamente amostras dos valores instantâneos do sinal analógico. A frequência com que essa ação ocorre é chamada de Frequência de Amostragem (ou taxa de amostragem, ou *sample rate*), calculada por segundo, e é dada em Hz (*hertz*). Quanto maior a frequência de amostragem, mais informação é capturada do sinal elétrico a cada segundo, e mais fiel ao sinal original é o sinal digital. A taxa de amostragem padrão do CD de áudio é de 44.100 Hz.

³¹ Em um sinal digital, amostras são quantizadas e armazenadas usando-se um determinado número de bits para representar cada amostra. O número de bits determina o número de valores possíveis de ser representados. A amostra é convertida para valores de 0 e 1 (binário). Quanto maior a quantidade de valores representando determinada amostra, maior é a resolução (bit rate) desta amostra. Resolução é a quantidade de informação binária (valores 0 e 1) de determinada amostra. Quanto maior o bit rate, mais informação da amostra é armazenada, e mais fiel ao áudio original é o seu áudio digital.

Sob este trajeto, o gravador³² passou então, a ser o último elemento da cadeia, sendo concluído nele, o registro dos dados que foram utilizados para a elaboração da carta sonora do Mercado.

³² Para as gravações em campo, foram utilizadas as seguintes configurações no gravador:
sample rate – 48000Hz
bit depth – 24bits

2 DERIVAS

O som, na minha opinião, não é nem mental nem material, mas um fenômeno de experiência - isto é, de nossa imersão e mistura com o mundo em que nos encontramos...o som, eu diria, não é o objeto, mas o meio de nossa percepção. (INGOLD, 2011, p.137-138)

Este capítulo narra as experiências do pesquisador-cartógrafo em suas derivas em busca de viver seu objeto de estudo e tendo como objetivo a coleta de dados.

2.1 Prelúdio

O primeiro passo da pesquisa foi determinar lugares da cidade de Belo Horizonte que pudessem ser realizadas imersões com intuito de reconhecimento, vivência e gravação das sonoridades que compõem os espaços da cidade. Conhecer lugares pelos sons que os compõem foi o que se desejou neste primeiro instante das derivas. Percebendo pelas sonoridades as possíveis características de determinado lugar, buscou-se viver e ouvir as texturas e polifonias de cada espaço visitado. A partir destas primeiras imersões de campo, reuniu-se indícios para a escolha definitiva do campo de trabalho da pesquisa. Com isso em mente, os espaços escolhidos para realizar tais pesquisas de campo preliminares foram: Mercado Central de Belo Horizonte, o Edifício Central, localizada entre a Rua Aarão Reis e Avenida Andradas e o espaço da Feira Livre do Mercado Novo, localizado na Avenida Olegário Maciel.

Na primeira etapa da investigação, cada deriva teve a duração de 8 horas por local, acompanhadas por um gravador digital de som. O primeiro prédio a ser visitado foi o Edifício Central, no dia 03 de março de 2017, sexta-feira. Logo em seguida, o Mercado Central de Belo Horizonte, no dia 06 de março de 2017, segunda-feira. Por último o Mercado Novo, na terça-feira, dia 07 de março de 2017.

Inspiradas na metodologia das derivas da Internacional Situacionista (1950), como já foi mencionado, esta pesquisa nomeou as imersões como derivas sonoras. O ponto de partida para conhecer os destinos selecionados foi percorrer os corredores, mergulhando nas nuances específicas de cada arquitetura. Nesse sentido, as derivas proporcionaram o primeiro contato e a aproximação do pesquisador-cartógrafo aos locais pré-selecionados. Vagar pelos corredores sem destino e objetivo aparente a ser alcançado, foi a atitude que mediou esta primeira

exploração “topográfica” de cada prédio. Nessa etapa, imperou a figura do *flâneur*, que vaga por caminhos, sem compromisso, sem objetivo preciso, mas sempre atento aos movimentos por onde navega. Escutar os vários ângulos da arquitetura de cada prédio, capturar as falas espontâneas, os ruídos cotidianos e as interações, foi o ato que determinou a forma de apreender e registrar aqueles lugares.

Feitas as imersões, o conteúdo coletado foi analisado a partir de uma audição, tendo como interesse as possibilidades sonoras de cada edificação e a inserção do pesquisador-cartógrafo no ambiente de pesquisa, de forma que pudesse fazer parte da multidão que percorre os corredores daqueles espaços.

A análise desta primeira etapa das derivas não contou com nenhuma metodologia específica de categorização, classificação ou organização do material coletado. Nesta primeira visita aos prédios, o pesquisador-cartógrafo analisou a qualidade e diversidade do material captado pelos microfones. Para isso, levou em conta a capacidade representativa sonora dos espaços, além da sua experiência pessoal em cada deriva e de sua “invisibilidade” entre aqueles que ocupam diariamente os corredores de cada prédio.

2.2 Primeira etapa - Mercado Central de Belo Horizonte como objeto de estudo

No Mercado Central de Belo Horizonte senti-me parte daqueles que percorrem diariamente o galpão. Ao fim de todas as imersões, percebi que minha presença naquele lugar tinha sido ocultada diante do número de pessoas que por lá circulam diariamente. Constatei com isso, que poderia viver o cotidiano sem que fosse muito notado, ou sem que fosse muito vigiado. Circunstância que não ocorreu de forma satisfatória no Edifício Central e no Mercado Novo.

No Mercado Novo pude constatar, ao longo do dia, uma quantidade grande de circulação de pessoas pelos corredores do prédio. Porém, ao fim da imersão, concluí que a minha permanência constante e extensiva, ao longo de 8 horas, ecoou desconfiança para aqueles que “habitam” seus corredores. Sob esta perspectiva, ao encontrar na arquitetura uma quantidade mediana de corredores, consegui criar poucas possibilidades de rotas em que pudesse circular por um longo período, sem ser muito notado. Não raramente percebi olhares atentos de

transeuntes e de lojistas dirigidos à mim, como que indagando minha presença. Quando notavam em minhas mãos o gravador, mudavam a direção dos olhares, alterando nitidamente o comportamento e a inflexão da voz. Por sua vez, apesar de conseguir estar, de alguma forma, inserido no ambiente, analisei uma certa “timidez” dos sons, que se manifestavam pouco “espontâneos” quando me encontrava próximo de determinados acontecimentos. Constatei com isso, que mesmo os corredores sendo ocupados durante o dia, a quantidade de pessoas que lá circulam e a diversidade sonora, ainda estava bem aquém da realidade diária do Mercado Central.

Situação semelhante vivenciei nos corredores dos três andares do Edifício Central. O prédio possui quantidade enorme de portas que, em sua maioria, encontravam-se fechadas. Grande parte das lojas abertas se caracterizam por serem escritórios ou clínicas, dificultando o acesso espontâneo para realização de registros. Das poucas lojas que se dedicam ao comércio, várias ficaram um bom tempo sem que alguém adentrasse suas dependências. Ao longo da deriva não presenciei uma ocupação intensa no prédio: nem de transeuntes e nem de lojistas. Esse estado de coisas acarretou duas constatações apresentadas por ordem de relevância: a primeira se apresentou durante a audição dos fonogramas. Devido à pouca movimentação dos corredores, grande parte dos sons registrados revelaram-se quase como um “silêncio”, ocultado pelos sons externos ao prédio. O Edifício está localizado num contexto em que o entorno se demonstrou ser um ambiente mais propício à pesquisa de campo, por conter uma série de bares altamente frequentados ao longo do dia. Soma-se a isso, os sons provenientes de suas *jukeboxes*, com músicas dos mais variados gêneros, que são compelidas a conviverem na fachada de um mesmo quarteirão. Como havia a predefinição de que as caminhadas deveriam se dar no interior dos prédios, para capturar os sons de seus corredores, presenciei no Edifício Central uma polifonia invadida em seus limites, ecoada das ruas Aarão Reis, Avenida Andradas, Praça da Estação, Estação Central do Metrô, o Viaduto Santa Tereza e Estação Ferroviária da Estrada de Ferro Vitória Minas. Acabei, pois, por perceber, das varandas do Edifício Central, uma situação descrita por Certeau (1994) em seu livro *A Invenção do Cotidiano*. Segundo o autor, ao se colocar à distância de um determinado objeto, com intuito de alcançar sua legibilidade, o pesquisador acaba o aprisionando e engessando-o, esquecendo das práticas que ocorrem “lá embaixo” (CERTEAU, 1994, p. 158-159). Estar localizado “lá em cima” fez com que eu estivesse distante dos acontecimentos e dos eventos sonoros que existiam “lá embaixo”, resultando em uma captação de “borrões” sonoros, pouco compreensíveis quando analisados na audição.

De certa forma, esta foi a conclusão que levei para as demais viagens: nem tudo que o microfone escuta é o que o ouvido seleciona. Nem tudo o que o ouvido seleciona é o que o microfone escuta. O meu distanciamento e, conseqüentemente, o dos microfones, captou um plano geral do ambiente que, posteriormente analisado, foi reconhecido como uma massa sonora de ruídos. Intuí nesta etapa que, para esta pesquisa, a noção de totalidade não seria uma boa escolha. Os recortes deveriam estar bem delimitados para que os microfones captassem, de maneira mais nítida, os sons que pudessem recortar fragmentos da identidade daqueles espaços.

E foi exatamente nesse contexto que apareceu a segunda verificação referente à caminhada pelo edifício, que prejudicou minha atuação e o desejo de permanecer desconhecido ao longo da minha caminhada. Trata-se do fato de ter constatado de que o número de portas abertas, nos corredores do Edifício Central, eram bastante inferior à quantidade de portas que se encontram fechadas. Sendo assim, a minha permanência, ao longo da deriva, causou certo estranhamento àqueles que lá transitam e trabalham diariamente. Em vários momentos era o único a circular pelos corredores, até que em algum momento das andanças, fui abordado por um lojista local que disse: “Pode falar companheiro, já vi você umas dez vezes aqui hoje e você não falou nada...agora você pode falar que eu estou escutando!”³³. Ao se expressar, com uma das mãos apontava para o gravador demonstrando um olhar de desconfiança e certa insatisfação com a presença do dispositivo em minhas mãos. Decifrei tal episódio como estranhamento à minha presença por um longo período nos corredores do prédio, e inferi que isto poderia vir a ser um problema com o desenrolar da investigação.

Ao analisar as gravações, algo ficou evidente: a qualidade das gravações e a compreensão das sonoridades estariam diretamente ligadas à minha condição de imersão, de inserção no ambiente como apenas mais um que por ali passa o dia. Quanto mais difuso eu me encontrasse no espaço, mais chances de capturar espontaneidades eu teria. E foi nesse sentido que, ao analisar a quantidade e a qualidade dos sons capturados no Mercado Central, compreendi que, em seus corredores, eu teria mais circunstâncias efetivas para caminhar e registrar seu cotidiano. Suas várias possibilidades de rotas e imersões, assim como a quantidade de rostos que por ali circulam, fez com que me sentisse parte imperceptível daquela trama.

³³ Transcrição direta da gravação.

Nesse sentido, recordo-me que, ao longo desta primeira imersão, a figura que se fazia para mim a medida em que caminhava pelos corredores assemelha-se com a representação de um possível labirinto. E essa percepção não se deu pelo fato dos corredores serem dispostos como labirintos, porque efetivamente não o são, já que foram arquitetados com extrema organização formal. Esta sensação foi constituída na prática de caminhar pelos corredores e deparar com uma rede de lojas. São mais de 400 lojas dispostas em um número enorme de corredores e passagens. A sensação que se tem é que, ao dar uma volta completa pelo Mercado, passeando por todos os seus corredores e esquinas, voltando ao ponto de partida, é de que o lojista já não se lembra mais do rosto que esteve ali algum tempo atrás. Por sua vez, são tantas as pessoas que transitam a cada instante naquele galpão, que a impressão que se têm é de que parte daqueles lojistas não irão lembrar de todas as feições que por ali passam mais de uma vez.

Passar 8 horas no galpão do Mercado Central, rendeu uma diversidade de material coletado, assim como mais perspectivas de inserção naquele território. O estranhamento sentido no Mercado Novo, agora não se fez presente. Por mais estranha que minha aparência apresentasse aos olhos de alguns lojistas, pude verificar, nesta imersão, que o meu rosto era visto como apenas mais um dos diversos que circulam diariamente por aquele galpão. O Mercado Central recebe mensalmente 1 milhão e 400 mil pessoas, sendo considerado uma das maiores referências de turismo em Belo Horizonte. Por lá circulam infinitos rostos, fazendo com que a deriva se tornasse mais versátil do que nos outros espaços. Percebi que nos outros prédios ao passar 3 a 4 horas de caminhadas, minhas possibilidades de passar por despercebido haviam quase sido esgotadas. O fato de não encontrar essa intensa circulação e aglomeração pelos corredores dos outros prédios, fez com que minha presença provocasse um estranhamento para aqueles que a notavam, interferindo na prática da deriva. Distinto a isso, no Mercado Central, verifiquei que a cada volta dada no galpão, lugares se faziam e se desfaziam, criando uma dinâmica intensa de movimentos e relações, o que, de alguma forma, pôde ser escutado pelos microfones. Capturar tais movimentos dentro de um determinado espaço, sugeriu-me que o galpão incluísse em seus andamentos, desenhos sonoros que escuto em composições musicais, difundindo possíveis aplicações artísticas para os sons coletados.

Ao finalizar a primeira etapa das derivas de reconhecimento dos prédios, avaliou-se as gravações, levando-se em conta, as experiências e o resultado sonoro obtido ao longo das andanças. Assim, chegou-se ao Mercado Central de Belo Horizonte como espaço delineado

para esta investigação. O Mercado apareceu enquanto o espaço mais versátil para captura de sons, reconstrução de rotas e cartografias, que viriam a ser projetadas em um mapa sonoro.

2.3 Segunda etapa - Primeiras andanças pelos corredores do Mercado Central

Nesta segunda etapa, as visitas ao galpão partiram do intuito de aproximar-se do objeto de estudo e familiarizar-se com ele, reconhecendo-o, entre outras coisas, como um espaço geográfico inserido no hipercentro³⁴ de Belo Horizonte.

Esta etapa não contou com nenhum tipo de recurso para a gravação. As imersões foram exploratórias, acompanhadas pelo uso do mapa oficial do Mercado (Figura 5), atualizado em janeiro de 2017, no sentido de compreender sua estrutura geográfica. Nesse sentido, identificou-se tratar de um galpão situado em um grande quarteirão delimitados por três ruas e uma avenida e, em seu interior, se encontram 483 lojistas, dispostos em 6 setores.

A partir daí, com o mapa em mãos, meu objetivo foi o de apreender a estrutura e organização física do Mercado, conhecendo lojas, a sistematização em setores e as várias interseções de seus corredores. Estas andanças tinham também, como finalidade, selecionar as lojas para realização de registros sonoros. Lojas que dessem pistas sobre a singularidade de estar no Mercado Central de hoje.

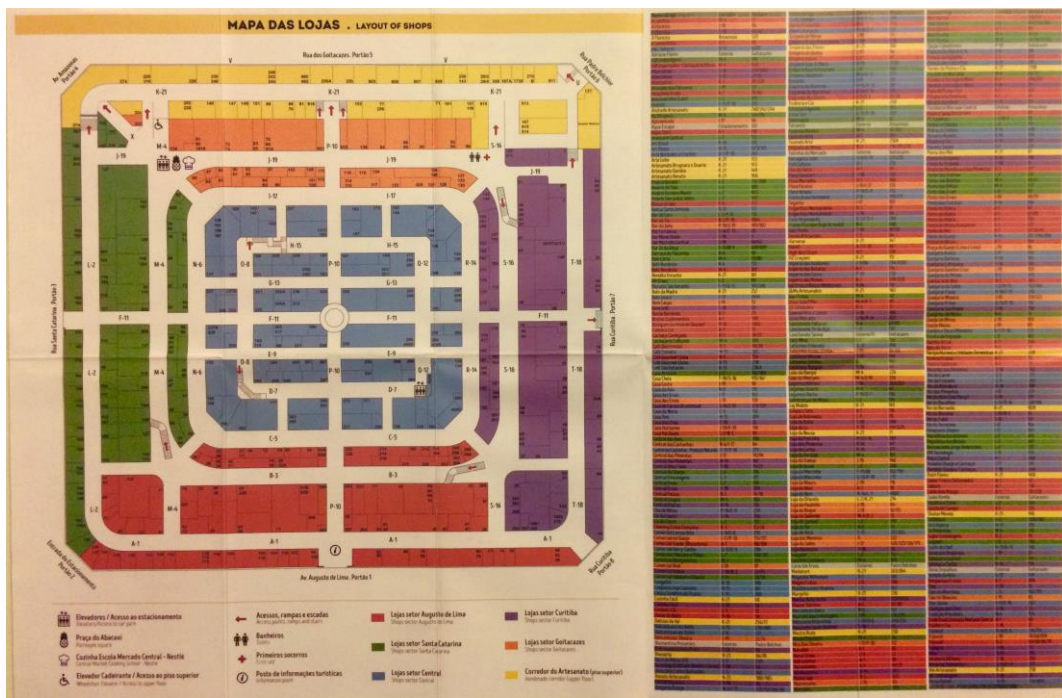
³⁴ Área definida como objeto de zoneamento (ZHIP) pela Lei de Parcelamento, Ocupação e Uso do Solo Urbano nº 7165 de 27 de agosto de 1996, Cap. II, art. 7º., XXV:

§ 1º - Hipercentro é a área compreendida pelo perímetro iniciado na confluência das avenidas do Contorno e Bias Fortes, seguindo por esta, incluída a Praça Raul Soares, até a Avenida Álvares Cabral, por esta até a Rua dos Timbiras, por esta até a Avenida Afonso Pena, por esta até a Rua da Bahia, por esta até a Avenida Assis Chateaubriand, por esta até a Rua Sapucaí, por esta até a Avenida do Contorno, pela qual se vira à esquerda, seguindo até o Viaduto da Floresta, por este até a Avenida do Contorno, por esta, em sentido anti-horário, até a Avenida Bias Fortes e por esta até o ponto de origem.

§ 2º - Entende-se por área central a delimitada pela Avenida do Contorno. 2 Concluída em 23 de março de 1895, a planta geral da nova capital era organizada em três zonas concêntricas: zonas urbana, suburbana e de sítios. A primeira, localizada na parte central, local do antigo arraial, era dividida em quarteirões regulares (120 X 120 metros) pela malha viária ortogonal (ruas de 20m de largura) com a sobreposição de avenidas (35m) que as cortavam em ângulos de 45º. A zona suburbana, circundando toda a primeira zona e separa por uma avenida de contorno, apresentava quarteirões irregulares e ruas mais estreitas (14m) traçadas conforme a topografia permitia. A terceira zona, por conseguinte, circundava toda a zona suburbana e era destinada aos sítios de pequena lavoura.

BARRETO, Abílio. **Belo Horizonte: memória histórica e descritiva – história antiga e história média.** Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1996, p. 250-253.

Figura 5. Mapa Oficial das Lojas do Mercado, indicando os setores, por cores e relação das lojas.



Estar inserido nos corredores com o mapa em mãos e ouvidos atentos, possibilitou conhecê-los sob uma perspectiva espacial, na qual o mapa desvelou algumas informações sobre deslocamentos relevantes para as caminhadas. Este olhar levou-me a uma imersão no galpão de forma a compreender sua “topografia” impressa no plano bidimensional em seu mapa oficial.

O Mapa das Lojas do Mercado representa, graficamente, o *layout* das lojas no interior do galpão, organizadas por nomes, números e corredores. Sua projeção cartográfica simboliza os zoneamentos entre lojas e as georreferências³⁵ decodificadas na listagem das lojas, através de números e os corredores onde se localizam. O mapa também traz uma legenda na qual o arranjo do Mercado é segmentado por setores. Através de algumas derivas, apreendi que este fracionamento por setores e cores não se relaciona com a organização interna do comércio. Melhor dizendo, numa primeira leitura ao pegar o mapa, pensou-se que a separação dos setores por cores estaria diretamente ligada a uma possível sistematização das lojas por categorias alocadas em cada setor. Porém, à medida que caminhava pelos corredores, percebi a inexistência de respaldo para essa ideia. De uma forma geral, a representação de setores no mapa está ligada a cada fachada do quarteirão que possui um portão de acesso ao Mercado.

³⁵ Relação entre as coordenadas de uma planta e as coordenadas do mundo real conhecidas.

Cada setor recebe o nome e cor referente à rua e/ou avenida que o margeia, excetuando-se apenas o setor de cor amarela: “Corredor do Artesanato” e o de cor azul, nomeado “Setor Central. Dessa forma, são quatro setores, cada qual correspondendo a uma das vias do quarteirão, mais o Corredor do Artesanato que fica no andar superior do Mercado e o Setor Central que se localiza no “hipercentro” do Mercado.

Separar os setores por cores, compreendendo todas as lojas que se encontram no corredor que margeia aquela fachada do quarteirão, foi uma das formas encontradas pela administração do Mercado, de melhorar a leitura da legenda do mapa, facilitando a busca por determinada loja no interior daquele imenso galpão³⁶. Há quem diga pelas esquinas, que este sistema foi criado para facilitar o deslocamento dos transeuntes pelos corredores do galpão.

Histórias à parte, ao longo desta etapa foi levantado 3 pontos relevantes que definiriam diretrizes para as derivas futuras.

1. Seria impossível registrar o Mercado Central em sua totalidade, para apresentá-lo ao público em uma instalação sonora.

Diante dessa questão decidi percorrer os corredores para experienciar, através das várias rotas/caminhos, as suas complexas texturas sonoras. Além disso, essa deriva forneceu-me dados sobre como localizar-me dentro do Mercado.

Logo ao entrar no Mercado Central pelo seu portão principal, da avenida Augusto de Lima, encontra-se o Posto de Informações Turísticas. Lá se consegue o mapa da figura 5. O mapa, além das indicações dos setores, contém quase todas as informações necessárias para o deslocamento dentro do galpão, como: localização e numeração dos portões de acesso, nomes dos corredores, número e nome das lojas e localização dos elevadores de acesso ao estacionamento.

Como já mencionado, cada cor está ligada aos vários portões de acesso ao Mercado. Assim, as lojas que se encontram no setor de entrada do portão/quarteirão da avenida “Augusto de Lima”

³⁶ Transcrição livre de gravação com funcionária do Posto de Informações Turísticas do Mercado.

possuem cor vermelha. As lojas que se encontram no setor do portão/quarteirão da rua “Santa Catarina”, possuem cor verde. A rua “Curitiba” possui setor de cor roxa, a rua “Goitacazes”, cor laranja. As lojas do setor “Central” estão localizadas num quadrado bem ao centro do Mercado. O “Corredor do Artesanato” é o único corredor que possui um nome ligado à característica do comércio e está especificado no mapa oficial. Abriga a maior parte de lojas que têm em seu foco o comércio das artes manuais e localiza-se no piso superior do Mercado, logo acima do setor “Goitacazes”, possuindo cor amarela. O seu corredor é K-21.

Na esquina dos corredores J-19 e M-4, entre as cores verde e laranja, localiza-se a “Praça do Abacaxi”. Nela encontra a “Jajá Frutas”, banca conhecida por reunir um grande grupo de pessoas durante todo o dia, que tomam um minuto do dia para sentar ao banco e comer pelo menos uma fatia de abacaxi, cortada, na hora, pelo Senhor Jair.

No Posto de Informações Turísticas, recebi mais algumas dicas informais: uma parte do setor “Santa Catarina” – cor verde – mais precisamente o corredor L2, entre os corredores J-19 e F-11, é nomeado informalmente como “Corredor dos Animais”. Ali, destinam-se todas as lojas que comercializam animais e produtos agro veterinários. O setor “Goitacazes”, no corredor J-19, entre os corredores P-10 e S-16, de cor laranja, têm-se o “Corredor dos Queijos”, que ganha seu nome de forma informal, por abrigar naquela área um número grande de lojas do gênero.

Excetuando-se esses 4 corredores, o Mercado não possui uma organização de lojas nos setores por categorias. Uma classificação, por categorias de lojas, acontece apenas no website³⁷ do estabelecimento. Ali, pode-se encontrar uma enorme lista com as categorias e a quantidade de lojas por cada categoria. Algumas das categorias listadas no site:

- Acessórios/Telefonia
- Açougue/Frigorífico
- Animais
- Artesanato
- Biscoitos/Balas
- Café

³⁷ Mercado Central: <<http://mercadocentral.com.br/>>.

- Produtos para Musculação
- Utilidades Domésticas

Ao todo são listadas 81 categorias que representam lojas de organização irregular pelos corredores.

Para além da finalidade de reconhecimento territorial do Mercado, esta 2ª etapa, também objetivou catalogar as possíveis lojas nas quais seriam realizadas as captações dos sons.

2. O guia para o mapeamento das lojas levou em conta o conteúdo sonoro percebido durante as visitas desta etapa.

Este tópico foi guiado pelos eventos sonoros e acontecimentos ao longo das derivas. A cada loja, um conjunto de timbres se revelava em texturas específicas. Algumas traziam as sonoridades dos ventiladores tão presentes, que os diálogos ficavam em segundo plano. Outras se revelavam extremamente silenciosas no meio do turbilhão que é o Mercado, carregando uma singela uma “pausa” no tempo e espaço. Os açougues traziam para a composição, tonalidades agudas resultantes dos atritos entre facas e amoladores. Os aparelhos de som presentes em diversos estabelecimentos, chocavam-se como as várias vozes vindas dos corredores produzindo uma cacofonia. E, por fim, o *drone*³⁸ que emana dos *freezers*, a frequência que nunca parece sair do ar. Permanecem contínuas até mesmo depois de todas as portas serem fechadas.

Ao longo das caminhadas, ia anotando, no mapa oficial, quais lojas tinham potencial para serem registradas, desenvolvendo o que Silva et al (2008, p.3) definem como um “dispositivo de memória”, “ferramentas que nos ajudam a lembrar”. As marcações que eu ia fazendo no mapa auxiliavam no desenvolvimento do dispositivo de memória sonora que ia sendo constituído ao longo das derivas. As marcações não tinham como intuito “uma tentativa de fixação da totalidade”, pelo contrário, agiram como um suporte que estimulava “o funcionamento da memória do observador por meio da disponibilização de fragmentos da história da cidade.” (SILVA et al, 2008, p. 03).

³⁸ Drone: som contínuo, de frequência baixa contínua; zumbido (DOURADO, 2004).

Figura 6. Marcações ao longo das derivas – “dispositivo de memória”



Durante o exercício das derivas, fui atravessado por contrastes sonoros que compõem a atual organização daquele galpão, elaborando aspectos que mais tarde viriam a ser trabalhados na composição. Percorrer o Mercado com o mapa em mãos, possibilitou perceber suas variedades de tonalidades sob variadas perspectivas de rotas.

Por fim, ao chegar no desfecho desta etapa, deparei-me com a terceira e última circunstância.

3. Seria necessário criar um filtro para seleção final das lojas a serem gravadas.

Ao analisar o mapa das lojas selecionadas, havia relacionado uma quantidade imensa de estabelecimentos, em torno de 100 lojas. Com isso, percebi que seria necessário criar um filtro para restringir o número de lojas a serem visitadas para os registros. Assim, para a escolha das

lojas, elaborei um filtro baseado nas 80 listadas no website do Mercado. Ao avaliar tais categorias, cheguei à conclusão de que várias delas poderiam ser reestruturadas, diminuindo, assim, a listagem.

Para delimitar a quantidade de estabelecimentos, agrupei várias categorias que me pareciam análogas e/ou similares. Como exemplo, a categoria “acessórios/telefonia” consta apenas duas lojas cadastradas no site. Porém, mais abaixo na lista, encontra-se a categoria “telefonia”, contando apenas com uma loja cadastrada. O que fiz, foi reunir as três lojas em apenas uma categoria chamada “telefonia/acessórios”. Outra aplicação nesse sentido foi quando reuni as categorias “animais”, “animais répteis”, “aquários”, “aquários e peixes”, “aviário/animais” e “tartarugas”, apenas na categoria, “animais”. E fiz assim por diante, reagrupadas várias categorias de modo a deter a lista abaixo.

- Acessórios para mulheres
- Açougue/Frigorífico
- Agência de turismo
- Animais
- Artesanato
- Artigos exóticos
- Artigos para capoeira
- Artigos religiosos
- Bar
- Bebidas
- Biscoitos/Balas
- Café
- Calçados
- Discos e fitas
- Embalagens
- Ervas/Produtos naturais
- Estacionamento
- Ferragem
- Floricultura
- Frutas
- Grãos, cereais e farináceos

- Lanchonete
- Legumes
- Loja especializada em produtos de outros países
- Merceria
- Panos e tecidos
- Praça do abacaxi
- Presentes
- Produtos para musculação
- Queijaria
- Relojoaria
- Restaurante
- Salão
- Telefonia
- Utilidades domésticas
- Verduras
- Xerox

Essa lista resultou na quantidade e qualidade das lojas que deveriam ser registradas na terceira etapa das derivas.

2.4 Interlúdio

Terminadas as derivas da segunda etapa, parti rumo a terceira etapa das imersões. Agora, substituindo o mapa pelo gravador “em mãos”, diferentemente da etapa exploratórias, as derivas se lançaram com intuito de registrar os sons dos corredores e lojas, buscando um outro “olhar”, e porque não, outra “escuta” do Mercado. Esta etapa foi marcada pela espontaneidade dos acontecimentos. Pela imprevisibilidade dos eventos sonoros. Um andar e vagar pelos corredores, de forma a viver o cotidiano e a interagir com ele. Ser atravessado pelos acontecimentos ocasionais, assim como ser pego de surpresa por diálogos espontâneos e respondê-los, marcando-me presente naqueles instantes.

Percebi nesta etapa que, ao entranhar no meio de todos aqueles que passam pelo Mercado diariamente, o ato do caminhar se deu rumo ao desconhecido. Guiado pelos eventos sonoros e

as interações que matinha com lojistas e transeuntes, as derivas foram permeadas pelos meus sentidos. Seguindo os conselhos de Bondía (2002), Ribeiro (1999) e Silva (2010), o ato da investigação foi buscar nas derivas, a experiência do que era vivido, do que se sentia (perceber pelos sentidos), inscrevendo marcas, causando efeitos e deixando vestígios antes, encobertos por alguma sombra. (SILVA, 2010)

Para as visitas ao Mercado, estabeleci um padrão de atuação do gravador para registro das derivas. As gravações eram iniciadas e finalizadas sempre fora do Mercado, em alguma das esquinas do edifício. Estes eram os únicos dois momentos em que o gravador era manipulado, o primeiro para se efetuar pré-ajustes e o segundo para finalizar a gravação de uma determinada volta, resultando em um fonograma. Antes de iniciar qualquer deriva, ajustava no gravador, a data e hora. Assim cada fonograma, gerava consigo, um metadado³⁹ que continha as informações reais do dia e hora exata em que tinha sido gerado. Feito isto, pré-determinava o nível do pré-amplificador do gravador. Utilizava o ruído do trânsito e as conversas das pessoas que passavam naquele instante pela rua, como estímulo sonoro para definir um *preset* do ganho no *input* do pré-amplificador do gravador. Feito os ajustes preliminares, tudo estava pronto para o início as jornadas rumo ao interior do galpão.

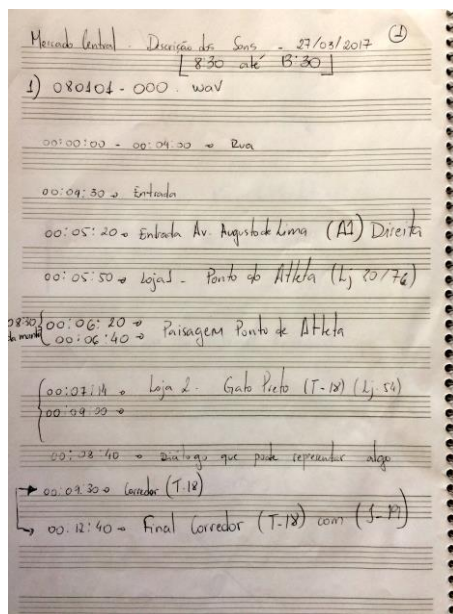
Cada deriva, tinha em média de 6 a 7 horas de duração, selecionadas por período – matutino e vespertino. As caminhadas matinais aconteciam entre 07 às 13h30, e as visitas na parte da tarde aconteciam das 13 às 18h. Cada fonograma tinha um tempo específico de duração, sendo alguns com 60 minutos, outros com 10 minutos. Isso variava sempre com a circunstância em que me encontrava. Os fonogramas de tempo menor, muitas vezes, estavam relacionados a conversas que mantinha em lojas e corredores, com donos de estabelecimentos. E os fonogramas de maior duração estavam relacionados às “grandes navegações” que eu realizava pelos corredores. Tentei ao máximo, não fazer com que as gravações durassem mais do que 60 minutos, pois o risco dos gravadores de campo perderem ou terem extensos arquivos de áudios corrompidos era grande. Ao longo das extensas caminhadas, captei, não só os sons ao longo dos corredores, mas, também, a sobreposição das texturas, ao virar as “esquinas”, assim como registrei o desvanecer dos sons vindos da rua à medida em que caminhava em direção ao setor central. Ao fim de todas as etapas das derivas, reuni 107 fonogramas.

³⁹ Metadados são habitualmente definidos simplesmente como dados descrevendo outros dados. Disponível em: < <https://periodicos.ufsc.br/index.php/eb/article/viewFile/1518-2924.2007v12n23p16/390> > .

Os fonogramas gerados no gravador corresponderam à matéria prima para que as próximas etapas da pesquisa fossem concretizadas. Matéria prima também, foram as anotações geradas após cada deriva, para que se registrasse em palavras, as sensações, ambiguidades, distorções e até imaginários suscitados no galpão.

Para ter uma referência quanto aos períodos gravados e minha posição dentro do Mercado, referente àqueles períodos, narrava os nomes e números dos corredores sempre que cruzava as esquinas. O mesmo acontecia quando saía de determinada loja. Assim, quando me encontrava no corredor P-10 e este cruzava o corredor B-3, aguardava parado em algum ponto da esquina um tempo entre 40 segundos à 1 minuto, para depois relatar, verbalmente, que me encontrava neste cruzamento. Quando fazia alguma curva, relatava qual corredor estava entrando e a direção que seguia em relação ao mapa de lojas oficial do Mercado. Da mesma forma, ao sair do corredor P-10 e entrar no corredor D-7, fazia o seguinte relato: “Estou no Corredor P-10 (sentido norte) entrando à direita (leste) no corredor D-7” (Figura 7) . Porém, com o passar das visitas ao Mercado, esta prática foi abandonada deixando que as vivências e os trajetos sonoros guiassem as direções e imaginações na etapa das audições. Com o tempo, percebi que minhas interferências atrapalhavam o fluxo das gravações, fazendo com que alguns acontecimentos fossem perdidos no exato instante em que narrava uma determinada esquina de corredores.

Figura 7. exemplo de anotação pelos corredores



Para além dessa prática procurei, ao longo do processo, acessar o Mercado em todas suas possibilidades. Ao adentrar por todos os setores e portões, percebi que cada portão apresentava uma dinâmica muito específica, por conter um comércio específico e por terem formas de acesso distintas. O portão 1, por exemplo, de frente para a avenida Augusto de Lima, é tido como a entrada principal do Mercado e é a maior de todas. Logo que se adentra por ele, depara-se com o “Posto de Informações Turísticas”. Por ali há sempre alguém a perguntar algo, seja sobre o estabelecimento, seja sobre a história do Mercado, ou sobre uma determinada loja, ou mesmo, sobre como se localizar em suas dependências. Seu acesso é plano, o que o torna usual para acesso à cadeirantes. Já o portão 6, acesso pela rua Padre Belchior, é de tamanho bem reduzido, em comparação aos demais. Nele, o acesso ao galpão acontece por escadas, definindo sua peculiaridade. Por ali não se encontra um aglomerado de pessoas, como se pode ver ao longo do dia no portão 3, da rua Santa Catarina. Este é praticamente de frente para um ponto de ônibus, sempre com pessoas a esperar o coletivo da vez, conversando e bisbilhotando o que acontece por dentro do Mercado. O acesso pelo portão 4, de frente para a avenida Amazonas, está sempre com um vendedor ambulante, que anuncia seus produtos. Percebe-se, nesta entrada, de uma forma geral, o acesso onde se tem o maior fluxo de passantes ao longo do dia. Isto deve-se ao fato de, logo ali na rampa, que dá acesso ao interior do galpão, estar instalada a pastelaria Mercado Central. Ao passar pelo portão, depara-se com um corredor quase sempre cheio de pessoas a comer um pastel acompanhado de caldo de cana. Em horários de pico, como às 17h., aquele corredor é praticamente tomado por pessoas, tornando o acesso, muitas vezes numa “luta” para entrar ou sair do Mercado.

2.5 Terceira etapa - Derivas pelo Mercado – manhãs

Este tópico relata a reunião das derivas realizadas no Mercado que compreenderam o período matinal. Como já mencionado, as visitas aconteciam entre 07 e 13h30.

O período da manhã no Mercado conta com um certo “ar pacato” (Figura 8). Amanhece relativamente calmo, com os corredores ecoando algumas sonoridades específicas: *freezers*, um radinho com noticiários ali, outro com músicas pop lá, e assim, o burburinho ainda se mantém tranquilo. Percebe-se, em alguns corredores, que os sons da cidade lá fora penetram no ambiente, dando outras tonalidades de alguns corredores. Aos poucos, as portas e os lojistas

tomam conta dos corredores do Mercado. Alguns organizam legumes, verduras e frutas, enquanto outros lavam as grelhas dos *freezers*, para repor o estoque de carnes.

Gradualmente, a freguesia começa a surgir, trazendo movimentos e novas sonoridades para os corredores. Celulares tocam, vozes aparecem, carrinhos de compra são conduzidos etc. E é no período matinal que se constata uma alta circulação de pessoas em busca dos açougues e frigoríficos, assim como várias bancas de legumes, verduras e frutas.

As gravações do período mais matutino revelam um Mercado mais calmo, com muitas sonoridades dos *freezers* e muitos “bom dia”, “fala amigão” e alguns assobios. Esta característica repetiu-se em quase todas as manhãs ao longo das derivas.

Geralmente o horário que compreende a abertura dos portões do mercado, 07h, e vai até às 08h, encontra-se uma concentração de portas sendo abertas, que mostram rostos que parecem estar ali por alguns bons anos. Foi numa destas portas que conheci o Seu Percy, o famoso “rei do alho”. Uma prosa que se alongou por uns bons 15 minutos. Nela, soube um pouco de onde veio Seu Percy, o porque foi parar naquele galpão, a sua rotina de trabalho, e até opinião política.

Figura 8. gráfico de movimentação do Mercado ao longo do dia⁴⁰



Em outra manhã, por volta das 07h15, no corredor que compreende grande parte das lojas de artesanato, escutei de longe um som muito intrigante. O som vinha de uma pequenina loja, que quase não se conseguia ver o que estava por trás de tantos badulaques, cestos, canecas etc. Senhor José de Aguiar, 92 anos, logo no início das manhãs, gosta de “testar” seus berrantes.

⁴⁰ Fonte - Disponível em: <https://www.facebook.com/mercadocentralbh/?ref=page_internal>.

Segundo ele, não pode mais soprá-los devido a um problema cardíaco e idade avançada. Mas pode ser comum quem por ali entra às 07h, caminhar até a esquina dos corredores K-21 (Corredor do Artesanato) e S-16 para ouvir por entre tantas coisas que ocupam a fachada da loja, um som tímido, porém lindo, de berrante. Senhor José de Aguiar me contou um pouco de sua história, e exclamou a sua grande vontade de continuar vivendo!

Às manhãs, costumava adentrar aos cafés. O café que selecionei no mapa é um dos mais tradicionais: Café Dois Irmãos. Possui uma TV que geralmente anuncia a próxima receita a ser experimentada, enquanto diálogos, do outro lado do balcão, recorre à solução de qual das atendentes irá retirar a próxima fornada de pães de queijo do forno. Em meio aos burburinhos da TV e das trocas de palavras entre as atendentes, ouve-se talheres, xícaras e pires sendo colocados no balcão, sons comuns nos cafés. Outros sons recorrentes no café são as máquinas de moer os grãos. Entre um anúncio da TV, um clique para acionar o moedor e uma xícara sendo posta no pires, ouve-se o famoso “cafezinho com pão de queijo”.

Não muito distante do Café 3 Irmãos, no mesmo setor, “Lojas do setor Augusto de Lima”, no “C-5”, encontra-se o Tião da Mandioca. Os sons rítmicos e apressados das facas cortando as mandiocas parecem ser característica marcante pelas manhãs nesta banca. Por entre um corte e outro, conversas denunciam os sotaques mineiros, sonoridades recorrentes, que podem ser ouvidas pelos corredores daquele galpão.

Em alguns corredores pode-se identificar sonoridades específicas. Ao adentrar ao corredor dos queijos (J-19) é comum identificar a intensidade dos sons dos *friezers*, que guardam os queijos e laticínios. Por ali, as conversas e diálogos assumem papel coadjuvante diante do constante *drone* que predomina no corredor.

Já o corredor do artesanato (K-21) possui uma ambiência mais velada, menos estridente em relação a vários outros corredores. Característica essa que parece estar condicionada à peculiaridade das lojas e lojistas que lá se encontram. Além do fato de que este corredor está localizado no andar superior do Mercado e, por conta disso, tem um pé direito menor e está praticamente tomado por materiais que “sugam” determinadas frequências sonoras. Palhas, madeiras, tapetes e, em algumas lojas, poltronas; parecem absorver as frequências médias-agudas do corredor. Este corredor começa a dar indícios de euforia quando cruza o corredor M-4. Por lá inicia-se a polifonia dos cantos de galos, pássaros, e os arrulhos dos pombos,

intercalados com alguns latidos. O corredor L-2, mais conhecido como Corredor dos Animais, inicia as manhãs bem mais serenas e tranquilas. Esse corredor, com o passar das horas, ganha uma intensa polifonia de animais e vozes dos vendedores conversando com clientes. Por volta das 09h o corredor parece estar tomado por variados timbres em dinâmica *fortississimo* (*fff*).

Não muito distante dali, uma pequena loja, localizada em frente à Drogaria Araújo, abriga, por volta de 40 anos, o Tião do Abacaxi. Às manhãs é muito comum vivenciar algo que não encontrei em nenhuma outra loja. Logo ao abrir o estabelecimento, o funcionário do Tião tem o costume de ler, em voz alta, alguns versículos da Bíblia, caminhando de um lado para outro, enquanto o senhor Tião descasca alguns abacaxis.

A cada hora que se passa no galpão, percebe-se a trama sonora adensando-se até o horário do almoço. O período entre 11 e 13h parece condensar o momento de transição para o movimento que é compreendido no período da tarde. Os bares, juntamente com as lanchonetes e os restaurantes, anunciam a mudança na intensidade dos sons nos corredores e lojas. O período do almoço que inicia por volta das 11h faz com que algumas lojas sejam ocupadas quase que naquele período apenas. Muitas pessoas frequentam o mercado em busca de um local para fazer uma refeição. Nesse horário, os corredores ganham dinâmica intensa. Ao passar pelos corredores é muito comum ouvir os sons das chapas e sons de fritura. Sons muito típicos desses locais. Talheres, copos e pedidos ecoam pelos corredores afora. Por volta das 14h, os restaurantes dão os primeiros sinais de encerramento das atividades, mas em contraste, os bares sinalizam uma longa estadia pela tarde a dentro.

Figura 9. Gráfico de movimentação do Mercado ao longo do dia⁴¹



⁴¹ Fonte - Disponível em: < https://www.facebook.com/mercadocentralbh/?ref=page_internal >.

2.6 Terceira etapa - Derivas pelo Mercado – tardes

Neste tópico será relatado a reunião das derivas realizadas no Mercado que compreenderam o período vespertino. Como já mencionado, as visitas aconteciam entre 13 e 18/18h30.

O período da tarde conta com uma dinâmica mais intensa do que o período matutino. Durante as tardes, os cafés, assim como os bares, reúnem uma boa quantidade de grupos, conversas e, também, as lojas parecem ser mais ocupadas.

Algo que pude constatar, é que ao final da manhã aquele ar pacato não retorna aos corredores. Ao atingir o seu ápice no horário do almoço, o Mercado permanece com um certo agito até o fim do seu expediente. O que vai ocorrer por volta das 18/18h30 voltando a se ouvir o “silêncio” pelos corredores. Por sua vez, durante as audições, constatei que o movimento do trânsito na parte da tarde é mais intenso, invadindo, com mais intensidade do que pela manhã, alguns corredores e ecoando ressonâncias de buzinas e motores.

No início da tarde pós-almoço, muitas pessoas aproveitam para circular pelos corredores e, quem sabe, realizar alguma compra. Outras pessoas acabam ficando para mais uma cervejinha. O movimento dos restaurantes permanece intenso até às 14h30, quando já não se escuta mais o som das frituras, em contraponto, o som de panelas sendo lavadas começam a tomar as cozinhas. É a partir dessa hora, também, que uma parte dos corredores são tomados pelos anúncios de vendedores especializados em doces caseiros. Doces de leite, geleias e queijos são oferecidos como convite à freguesia para que adentre às lojas. É nessa ocasião que, também, encontra-se uma boa movimentação em torno da praça do abacaxi. O famoso abacaxi do “Jajá Frutas” é uma das sobremesas mais procuradas do Mercado. Junto a ele, os pregões erguidos pela voz de um de seus ajudantes informa o famoso “caldinho de cana docinho. Quem quer?”⁴².

Os cafés, por volta das 16h, ganham uma movimentação e circulação intensa. Grupos se reúnem para uma “conferência” regada a café com pão de queijo.

No período da tarde, alguns lojistas recebem visitas de amigos para “bater um dedo de prosa”. Escondida na esquina A-1 e L-2, a “A Sementeira” é uma das lojas que percebi, não por sua

⁴² Transcrição de gravações.

movimentação de clientes, mas pela intensa presença de senhores que passam a tarde proseando e rindo, sobre os vários assuntos que nascem a cada encontro.

Figura 10. gráfico de movimentação do Mercado ao longo do dia⁴³



Outro timbre bastante corriqueiro e característico nos corredores é a voz “do além” que, de vez em quando, surge para anunciar a placa de um carro qualquer, que está estacionado em local inapropriado. Tais anúncios aparecem ao longo do dia e são emitidos através dos alto-falantes espalhados por todo o galpão.

O corredor do artesanato (K-21) parece ganhar maior movimentação na parte da tarde. Uma grande movimentação que é iniciada na hora do almoço, ganha corpo ao longo da tarde. Porém, dadas as características do longo corredor, o mesmo se mantém com um desenho sonoro mais “controlado”, mais ameno.

A partir das 17h30, os sons das moedas parecem ganhar força por todo o galpão. Próximos ao horário de encerramento das atividades, a prática corriqueira do fechamento de caixa, faz ecoar pelos corredores, os sons das moedas sendo contadas pelos lojistas.

Em paralelo, ou melhor, sobrepondo-se aos sons das moedas, instaura-se as sonoridades das portas das lojas que começam a serem fechadas. Um tom de orquestração de sons concretos invade os corredores do Mercado. Este é um dos momentos de maior intensidade sonora do Mercado, pois, afinal, são mais de 400 lojas descendo suas portas, em horários muito próximos. Pontualmente às 18h, toca uma sirene sinalizando o fechamento dos portões principais do

⁴³ Fonte - Disponível em: <https://www.facebook.com/mercadocentralbh/?ref=page_internal>.

Mercado. A partir desse horário, ninguém mais entra no galpão. Ao finalizar a sirene, inicia-se, pelos alto falantes espalhados no galpão, a música Ave Maria, de Franz Schubert anunciando a Hora do *Angelus*. A textura sonora nesse horário demonstra-se particular em relação a qualquer outro horário de funcionamento do Mercado, pois é somente nesse momento que se pode ouvir a música enquanto ainda há muitas de portas sendo manuseadas, frigoríficos sendo lavados e bares se “desfazendo”. A partir daí há um esvaziamento dos corredores que culmina ao fim da música.

A esta hora, o Corredor dos Animais (L-2 – entre J-19 e F-11) muda completamente sua dinâmica. Aquela imensidão polifônica do dia, agora encontra-se silenciosa pela barreira criada pelas portas das lojas, que se encontram fechadas. Mas ainda sim, pode-se ouvir alguns cantos, que não mais ecoam pelo galpão.

Na ala dos queijos (J-19) o *drone* dos refrigeradores volta a estabelecer a eterna textura desse corredor. Próximo dali, os sons dos frigoríficos se somam ao som de água. É comum, ao fim do expediente, os funcionários lavarem os *freezers*, fazendo com que este som predomine em algumas partes do galpão.

Por volta das 18h30, o Mercado volta a seu estado de “calmaria”... sonora. Escuta-se uma voz ali, outra acolá, mas agora, os corredores permanecem quase que por completo vazios, dando espaço para a imensidão daquele galpão, que parece ressoar uma espécie de ruído branco⁴⁴, encadeado com interferências da cidade, que insiste em permanecer acordada.

⁴⁴ O ruído branco é um sinal com intensidade equivalente de frequências diferentes, atribuindo-lhe uma densidade espectral de potência constante.

3 COMPOSIÇÃO

*“There was a great deal of listening that happened without recording taking place. I wanted to get a sense of what it was I was seeking out of these places, spaces and times. This meant of course some very curious and unique sounds were not recorded, but to me that’s part of the nature of this practice. Some sounds, some experiences are just for you. They are the ghosts of the piece, experiences that resolutely impact on your sense in a given time and place but only persist in memory.”*⁴⁵
Lawrence English⁴⁶

Este capítulo irá apresentar num primeiro momento, as considerações acerca do processo de composição, a primeira etapa para a elaboração da carta geográfica proposta. Feito isto, discorrerá sobre os caminhos e processos que levaram a elaboração final da composição sonora que integrará a instalação.

3.1 Algumas considerações

Início este capítulo me precipitando a dizer que as linhas seguintes parecerão insuficientes para aqueles que as leem. Percebo na arte da composição sonora, que o essencial não sejam as palavras, mas as paisagens sonoras sensíveis que perpassam os ouvidos. Com isso, não pretendo excluir por completo teorias ou filosofias e, menos ainda, os conceitos e inspirações que fizeram projetar um mapa sonoro do Mercado Central. As palavras até constituem parte fundamental da composição sonora, mas evidentemente, não tomam a proporção expressiva que emanam dos alto-falantes. E por falar em alto-falantes... posso dizer que tudo começou pelos ouvidos.

O fascínio em reconhecer os lugares pelos ouvidos é uma das maneiras que “enxergo” e experiencio o mundo. O processo composicional iniciou-se a partir das escutas dos corredores do Mercado, sendo, em paralelo, mixado às sensações vividas e percebidas em campo. Encontrei nesse *mix* as coordenadas para estruturação das sonoridades e ideias que apareceram ao longo do movimento composicional, transformando-o em processo paradoxal. A

⁴⁵ Tradução Nossa: Houve uma boa quantidade de escuta que aconteceu sem que a gravação acontecesse. Eu queria ter uma noção do que eu estava procurando nesses lugares, espaços e tempos. Isso significava, claro, que alguns sons muito curiosos e únicos não foram gravados, mas para mim isso faz parte da natureza dessa prática. Alguns sons, algumas experiências são apenas para você. Eles são os fantasmas da peça, experiências que afetam resolutamente seu sentido em um determinado momento e lugar, mas só persistem na memória.

⁴⁶ Disponível em: < <https://goo.gl/sfq827> >.

composição, neste sentido, foi se constituindo à medida em que os vários territórios sonoros, no interior do Mercado, eram manifestados, e estes, me eram revelados durante as audições na etapa de coleta de dados. Durante o trajeto de criação, o material sonoro coletado nas derivas foi, aos poucos, revelando a estrutura e conteúdos finais da composição.

Segundo Westerkamp (1999, p.06):

A verdade fundamental sobre *soundscape compositions* é como elas emergem, e só podem ser pré-planejadas em uma extensão limitada. O material sonoro traz as estruturas essenciais e desenvolvimento sonoro da peça, assim como as palavras trazem um poema.⁴⁷ (tradução nossa)

Isso se deu, principalmente, pelo fato de que nem sempre o que o ouvido escuta e percebe é o que o microfone capta. Durante o ato de engendrar sonoridades, tive de lidar concretamente com o material coletado pelo microfone e gravador, mas a obra em si, não se estruturou apenas pelos sons captados durante as derivas, sendo também, elaborada a partir das ideias e inspirações vividas naquele lugar. Todo o processo de composição foi norteado no intuito de criar um Mercado “imaginário”, a partir dos sons reais captados ao longo das andanças nos corredores. As derivas acabaram revelando maneiras de conhecer e escutar o Mercado, assim como ofereceram sugestões sobre como projetá-lo em uma peça sonora. Acerca disso, Jun⁴⁸ apud English (2014)⁴⁹ relata a importância do ato de gravar como parte fundamental numa composição:

Não há divisão entre documentar e criar. O ponto é que eu não construo sonhos pela gravação em campo, nem tocando meus instrumentos eletrônicos ou computador. Escolher equipamentos, posição e pressionar o botão *record* são atos de composição.⁵⁰ (tradução nossa)

⁴⁷ A fundamental truth about soundscape compositions is that they emerge, they can only be pre-planned to a limited extent. The sonic materials bring about the essential structures and sound development of the piece just as words bring about a poem.

⁴⁸ Yan Jun é um escritor e artista de som nascido em Pequim. Sua prática se concentra no uso de *feedback*, gravações de campo, voz e gesto. Yan Jun começou sua carreira de artista sonoro ao celebrar as bandas de rock independentes chinesas na revista Sub Jam, desenvolvendo a "guerilla label" e uma editora no ano 2000. Disponível em: <<http://www.subjam.org/>>.

⁴⁹ Disponível em: <<http://www.factmag.com/2014/11/18/a-beginners-guide-to-field-recording/>>.

⁵⁰ There is no divide between documenting and creating. The point is I don't build dreams neither by field recording nor by playing my electronics instruments or computer. To choose equipment, choose position and push record button are acts of composing.

As imersões revelaram polifonias, dinâmicas e andamentos de um espaço que se apresenta múltiplo, plural e ao mesmo tempo, singular, no centro da cidade. E foi este o meridiano central que conduziu todo o procedimento composicional, tornando opostos em análogos e/ou complementares. A cada visita ao Mercado, pude familiarizar-me com os sons cotidianos daquele galpão, assim como consegui distanciar-me deles durante as audições. Tornei-me íntimo dos labirintos criados pelos corredores, me perdendo nas infinitas paisagens capturadas pelos microfones. Todas essas vivências inspiraram possibilidades de engendramentos dos sons: a composição.

O fundamento deste trabalho composicional foi recriar o Mercado, mostrando qualidades expressivas dos sons captados e das sensações que foram provocadas durante as caminhadas. Para tecer as sonoridades e reinventar outras possibilidades de sobreposições e texturas, deixei que as sonoridades conduzissem o percurso durante toda a composição. O desenrolar da narrativa composicional se deu apenas nos sons captados. Busquei no material coletado, os indícios de desencadeamentos que os reunia para que uma história pudesse ser contada. Buscar este sentido puro e simples nos sons, só foi possível devido às sensações experienciadas durante as derivas pelo galpão. Por várias dessas derivas, presenciei pontos de fusões sonoras nas esquinas que **desfaziam** um corredor, para que outro quarteirão fosse **feito**. Encontrei nestes cruzamentos, a potência de integrar os infinitos territórios escutados dentro daquele galpão. López⁵¹ apud Lawrence English (2004)⁵² lembra que “o afastamento do representativo e documental não depende essencialmente da transformação de sons, mas fundamentalmente no modo de audição que realizamos”⁵³ (tradução nossa).

Nesse sentido, percebi que os entroncamentos das esquinas carregam vestígios de um tempo vivido, ou melhor, de um corredor caminhado, ao mesmo tempo em que, no caminhar, eles possibilitam apontamentos para um futuro corredor a ser desbravado. Era exatamente nas quinas entre um setor de lojas e outro, que as sonoridades se fundiam, dando a sensação de que

⁵¹ Francisco López é uma das principais figuras da cena da arte sonora. Por quase quarenta anos, ele desenvolveu um surpreendente universo sônico, absolutamente pessoal e iconoclasta, baseado em uma profunda escuta do mundo. Destruindo fronteiras entre os sons industriais e os ambientes saudáveis, mudando de paixão dos limites da percepção para o abismo mais terrível do poder sônico, propondo uma escuta cega, profunda e transcendental, liberada dos imperativos do conhecimento e aberta à expansão sensorial e espiritual. Disponível em: <<http://www.franciscolopez.net/>>.

⁵² Disponível em: <<http://www.factmag.com/2014/11/18/a-beginners-guide-to-field-recording/>>.

⁵³ The move away from the representational and documentative does not essentially depend on transformation of sounds but fundamentally on the listening mode we carry out.

ali, vários sons se conectavam, se entrelaçavam. Foi a partir desta percepção, que pude **refazer** um outro Mercado, encontrando nos rastros sonoros de um fonograma de um determinado setor, traços que me conduziam a outro fonograma de setor distinto e não necessariamente próximo. Assim, pude criar situações inexistentes dentro do Mercado Central. De certo modo, pude reprogramar a dimensão espacial do galpão, restabelecendo outra dimensão temporal de uma caminhada por seus corredores.

Ou seja, os sons de animais que se encontram no Setor Santa Catarina, na composição, poderiam ser entrelaçados aos sons da serra elétrica de cortar carnes de um açougue que se encontra no Setor Central e, da união de suas dimensões, uma nova sensação e leitura poder-se-ia emergir. Isso vale dizer que encontrei, nos próprios sons, as pistas para colocá-los justapostos. Ao reunir em um mesmo espaço o som de uma fonte/monjolo localizada no Corredor do Artesanato, que passa o dia a “contar” o tempo batendo sua estaca sempre que uma quantidade de água enche um refratário em concha, ao som do senhor da praça do abacaxi, que passa o dia a “cantar” o pregão “olha o caldo de cana geladinho! Quem quer?”, pude fazê-los elementos para se redesenhar o espaço/tempo cotidiano do Mercado.

No entanto, antes do processo de organização dos sons, defini um objetivo prévio para o desenrolar da composição: meu desejo inicial era de que a peça sonora pudesse narrar a sensação de uma pessoa que passa um dia no Mercado, desde a abertura ao público até o encerramento de suas atividades. Estabelecido esse limiar, o que fiz foi buscar nas sonoridades, os diversos percursos que tracei pelos corredores, percebendo entre eles, as diferenças e similaridades de intensidade e ritmos que encontrei ao longo das derivas. Viver o movimento e as mudanças de dinâmicas dos corredores foi um dos pontos mais percebidos por mim e pelos microfones ao longo das derivas.

Durante as imersões pelas manhãs, pude perceber a diferença de intensidade à medida em que as horas iam passando. A cada minuto sucedido, um aumento no número de transeuntes pelos corredores era constatado, resultando assim, na intensificação da textura sonora do galpão. Aos poucos, com o adensamento dos corredores, outra dinâmica ia sendo estabelecida no galpão. O andamento *adagio* do vendedor no início do expediente, ao repor o estoque, era aos poucos transformado em *presto*, já que, no final da manhã, próximo às 12h, teria de se desdobrar para atender às tantas pessoas que chegariam de uma só vez, em sua loja. De compasso a compasso, a polirritmia ia sendo estabelecida pelos corredores afora. Em paralelo às variações rítmicas,

ouviam-se a aparição de vozes, tonalidades, contrapontos, harmonias e dissonâncias, dando intensidades, cores e timbres específicos aos corredores. E estes, me pareceram ser aspectos trabalháveis musicalmente: a apreciação do movimento em sua intimidade, a *Klangfarbenmelodie* (melodia de timbres) estabelecendo os jogos de prioridade perceptiva, e o lapso entre um som e outro, tido como o elemento poético que nos convida a uma vivência afetiva desses corredores musicais.

3.2 A peça sonora

Estruturando o procedimento de composição, posso dizer que o ordenei nas 3 etapas:

1// Saída a campo para gravação

2// Audição do material coletado juntamente com descrição, transcrição e mapeamento das sonoridades

3// Organização dos sons em uma linha de tempo

O primeiro passo rumo ao processo de composição, se deu quando saí a campo para realizar as derivas sonoras, com microfone e gravador, como descrito no capítulo anterior.

Finalizado o ciclo de captura dos sons, segui em direção à segunda etapa da composição: realizar audições de todo o material coletado, gerando descrições, transcrições e pequenas notas de impressões (Figura 11), sensações, percepções e ideias (Figura 12) que poderiam participar do desenvolvimento da composição.

Ou seja, cada fonograma teve sua descrição desenvolvida no tempo total de duração da gravação. Ao mapear um determinado evento sonoro, antes de sua descrição, realizei uma marcação do tempo exato em que ele aconteceu naquele fonograma. Assim, as anotações e descrições puderam ser tratadas como mapa dos acontecimentos e sonoridades no tempo e no espaço.

Figura 11. impressões do Mercado

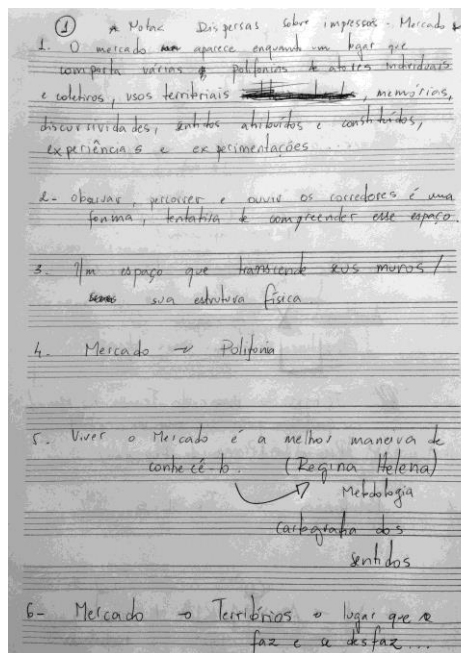
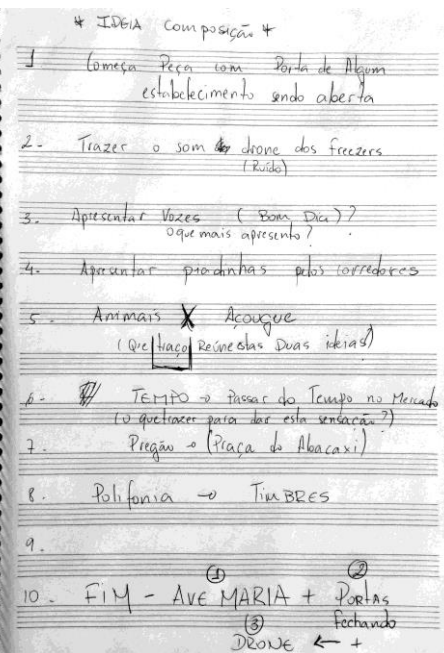


Figura 12. notas sobre composição



A etapa seguinte só foi possível devido a esse mapeamento, pois, através das anotações, descrições e transcrições, consegui rastrear os muitos acontecimentos e colocá-los reunidos em uma linha de tempo. Ao longo das audições, criei uma forma de hierarquizar a qualidade e o conteúdo das gravações que considerava possíveis de integrar a composição final. Com o símbolo – * – criei uma escala de 1 a 5, sendo que, as descrições que receberam – ** – abarcavam sons com menor possibilidade de integrar a peça final. Já, no outro extremo, as que receberam – ***** – continham eventos sonoros passíveis de entrar na composição (Figura 13).

Caracterizar os sons dos lugares em que me encontrava no momento da gravação, com as transcrições das falas, com os barulhos – ventilador, telhars, copos, máquinas de café e sons dos motores de *freezers*, carrinho de compras –, foi fundamental para criar um repertório de sons que poderiam ser usados na etapa seguinte.

Figura 13. transcrições de algum dia de gravação contendo a escala de hierarquização das gravações

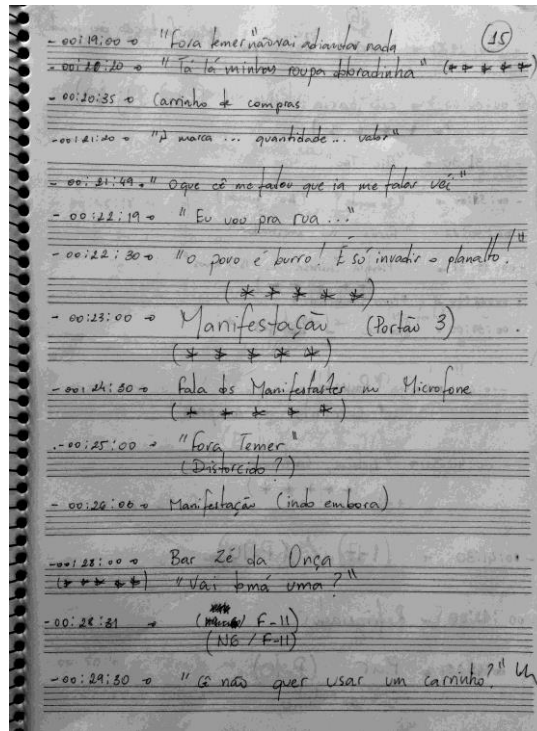


Figura 14. tabela de sons recorrentes

elemento sonoro	recorrência/gravações	aparições/quantidade
<i>freezers</i>	todas as gravações	muitos/quase que constante nas gravações
rádio de pilha/rádio bares	todas as gravações	muitos/ mais de 50
anúncios (alertas) Mercado	todas as gravações	33
pregões	20	27
portas lojas	poucas gravações	muitas
buzinas - estacionamento	poucas	algumas/com dificuldade de identificar
animais	muitas gravações	muitos
gírias	algumas gravações	17
carrinhos de compras	todas as gravações	muitos/mais de 50
histórias vendedores	algumas gravações	12

moedor grão café	algumas gravações	17
rádio segurança	poucas gravações	poucos são reconhecidos pelo microfone
liquidificador	algumas gravações	14
talheres	algumas gravações	21
ventiladores	várias gravações (??)	há muitos sons que se assemelham com os ventiladores, mas se assemelham com ruído branco.
conversas/diálogos	muitas gravações	uma parte é compreensível/uma parte se funde com os ruídos do Mercado.

O mapeamento dos sons na planilha apresentada anteriormente (Figura 14), mostrou a ocorrência de um determinado elemento sonoro ao longo de todas as derivas. Com essa informação, percebi, por exemplo, um grande número de fonogramas continham sons dos carrinhos de compra. Este fato me fez querer inseri-los posteriormente, na ideia da composição, pois é inevitável percorrer os corredores sem que os encontre em alguma esquina.

Outro elemento marcante na sonoridade do Mercado são os *freezers*, que possuem um som incessante, podendo ser ouvidos em quase todos os corredores. Dependendo da localização onde me encontrava, pareciam ser a principal fonte sonora captada pelos microfones. O Corredor dos Queijos é uma das regiões de maior intensidade dessa sonoridade. Os *freezers* se caracterizam por uma frequência sonora contínua, numa região de espectro sonoro médio-grave, denominado *drone*. Desde as primeiras visitas ao Mercado, o *drone*, provocado pelos refrigerados, foi um dos elementos de maior presença nas gravações. Os microfones captaram ao longo das derivas, várias perspectivas da mesma sonoridade. Em alguns momentos tomavam por completo sons de lojas e corredores, em outros, se faziam presentes como um zumbido no fundo de uma conversa com o lojista localizado em setor oposto. Percebi, portanto, com as audições, que este elemento era constante, ao longo do dia do Mercado e, dessa forma, se apresentou como um dos recursos de maior relevância no desenrolar de um dia naquele lugar. Sendo assim, deveria estar, também, presente ao longo da peça, em suas mais variadas manifestações. Ao transcrever todos os acontecimentos gravados pelos microfones, as anotações ganhavam relevo de forma a oferecer sinais de possíveis elementos a serem tecidos na composição sonora.

Porém, realizar anotações dos acontecimentos e dos eventos sonoros, assim como de ideias composicionais, sinalizou que apenas unir sons e inseri-los em uma linha de tempo, seria insuficiente para contar a história de um dia no Mercado. Com isso, o desafio passou a ser o de encontrar, nos diversos fonogramas, os laços entre uma sonoridade e outra, de forma a serem as linhas condutoras para o desenho e duração final da peça sonora. Mas o traço condutor composicional foi, aos poucos, sendo delineado no passo seguinte da composição.

Na terceira etapa, o que fiz foi utilizar o computador como ferramenta para **por** uns sons **com** outros sons. Durante o desenvolvimento desta etapa, utilizei o computador aliado a um *software* musical: *Ableton Live*⁵⁴.

O *Ableton Live* é uma plataforma para produção musical e performance, muito presente na produção de música eletrônica e eletroacústica. Trata-se de um *software* que reúne recursos de processamento, mixagem, edição e tratamento de som. Com suas ferramentas, pode-se realizar uma série de ações com áudio, desde a improvisação em tempo real com o computador, passando pela organização de *loops*⁵⁵, até a edição, montagem e mixagem de músicas, filmes e instalações sonoras.

Através dos recursos disponíveis nesse *software*, foi possível realizar manipulações nas gravações realizadas no Mercado. Utilizando de sua biblioteca de efeitos sonoros, pude aplicar equalização de frequências para eliminar as informações indesejáveis, deixando evidente apenas um determinado espectro sonoro. Esse processo foi usado com os sons dos *freezers*, por exemplo. Este som, como já mencionado, estava presente permanentemente em ambientes com bastante interferência sonora, assim, pretendi, no início da peça, dar a sensação de que os corredores eram “calados” pela intensidade dos sons desses equipamentos, resultando em um certo “silêncio”, na verdade, inexistente naquele galpão. Com o equalizador, pude selecionar a frequência exata que compreende o zumbido do *freezer*, potencializando, assim, sua sonoridade.

Acerca das escolhas e direções no decurso de uma composição, Dauby⁵⁶ recorda que:

⁵⁴ Para maiores informações sobre o *Ableton Live* acesse o site: <<http://www.ableton.com/>>.

⁵⁵ Segundo Duffell (2005), *loops* são pequenas seções de amostras de sons editadas para serem tocadas repetidamente.

⁵⁶ Yannick Dauby é artista sonoro, compositor, *field recordist*, improvisador e *sound designer*. Vive em Tawian e colabora com comunidades nos territórios de Hakka e Austronesian.

[...] a seleção do material, a menor transformação por equalização ou remoção de sons indesejados são opções fortes de alteração do sinal original gravado. Não há documentação neutra (ou pura), tudo revela uma perspectiva, uma subjetividade, uma realidade reconstruída.⁵⁷ (tradução nossa)

Sendo assim, a partir da seleção de determinados elementos sonoros e através de funções avançadas de edição, foi possível realizar cortes, fusões e sobreposições das gravações. Recortei pequenos trechos de grandes gravações para utilizá-los em determinados instantes da peça. Exemplo disso ocorre quando, ao longo das audições, identifiquei em variados fonogramas, com duração entre 10 a 60 minutos, aparições curtas das sonoridades de carrinhos de compra. Pude, então, recortar vários fonogramas, com os momentos exclusivos em que os microfones capturavam aquelas passagens sonoras e inseri-los na peça, com a intenção de retratar intensamente essa presença. Ou seja, ao misturar os vários recortes dos fonogramas, uns aos outros, quis criar a sensação de uma eterna polifonia de carrinhos de compras nos corredores, por um tempo superior aos recortes realizados nas diversas gravações.

Similar a essa concepção, recortei as incessantes portas de lojas que são fechadas pelos vendedores ao fim de cada expediente. Durante as derivas, no período da tarde, percebi que sempre ao fim dos expedientes, as lojas iam, aos poucos, encerrando suas atividades e, por um período entre 20 e 30 minutos, ouvia-se uma grande quantidade de portas sendo fechadas. Realizei, pois, intervenções em algumas gravações, recortando entre 10 e 20 segundos, as sonoridades específicas das portas sendo baixadas. Feito os recortes, remontei os pedaços, criando outra dinâmica das portas que, agora, se fecham num curto espaço de tempo. Assim, por meio das edições no computador, pude reconstruir outra percepção do tempo no Mercado Central, comprimindo acontecimentos e dilatando breves sensações.

Ao “esticar” sons curtos, quis amplificar a relação do ouvinte no tempo e no espaço. Ao inserir o som do berrante na composição, quis potencializá-lo em relação ao curto período de tempo em que ele aconteceu naquele instante da deriva. Aquela sonoridade soou muito breve para uma experiência particular, que ecoou de forma mágica. Ao chegar na loja em que se encontrava o senhor José de Aguiar, o “Rei do Berrante”, o último sopro no instrumento, foi a informação

Disponível em: < <http://www.kalene.net/>>.

⁵⁷ [...] the selection of the material, the tiniest transformation by equalisation or removal of unwanted sounds are all strong choices of altering the original signal recorded. There is no neutral (or pure) documentation, it all reveals a perspective, a subjectivity, a reconstructed reality.

Texto disponível em: <<https://www.ableton.com/en/blog/art-of-field-recording/>>.

capturada com qualidade compreensível pelo microfone naquela deriva. Num desejo de ressoar aquela vivência, utilizei-me de um *plugin*⁵⁸ de *reverb*⁵⁹ para processar e produzir outra proporção ao som do berrante, ampliando-o de forma a reverberar a sonoridade para além da pequena loja onde se encontrava aquele senhor.

Em oposição à imagem do berrante, condensei em um mesmo espaço, sonoridades de geografias isoladas e mesmo capitadas distantes uma das outras, reunindo, por exemplo, os sons dos animais do Corredor dos Animais (L-2 – entre F-11 e J-19), ao som da serra de cortar carne, localizada em algum açougue do Setor Central. Durante as audições notei que algumas das gravações do Corredor dos Animais se assemelhavam ao ruído produzido pela serra em funcionamento. Ao analisar tecnicamente as informações de alguns fonogramas através de um espectrograma, cheguei a conclusão da similaridade do timbre entre um som e outro, pela abrangência análoga do espectro de frequências de cada gravação. Sendo assim, encontrei, nessas duas sonoridades, o ponto de intercessão para que as gravações fossem justapostas, dando a perceber que uma está incorporada à outra, levando o ouvinte a viver essa hibridização sonora, pensando que ambos os sons coexistem no mesmo ambiente. Ao “enganar” os ouvidos com essa trama, o som dos animais (Figura 15) é lentamente retirado da textura, provocando uma mudança que poderá ser reconhecida apenas depois dessa vivência, deixando revelar, intencionalmente, a agressividade da serra cortando as carcaças (Figura 16), que se esvai, repentinamente, com a intervenção de um silêncio que insiste em calar a violência.

⁵⁸ *Plugins* são pequenos programas usados para adicionar funções a outros programas maiores, abastecendo com alguma funcionalidade especial. Em softwares de áudio interpretaremos os *plugins* em analogia aos pedais de efeitos de uma guitarra, como *distortion*, *delay*, *reverb*, entre outros.

⁵⁹ *Reverb*, em psicoacústica e acústica, é a persistência de um determinado som após sua produção. Uma reverberação ou reverberação é criada quando um som ou sinal é refletido fazendo com que um grande número de reflexões se acumule e depois se desintegra à medida que o som é absorvido pelas superfícies dos objetos no espaço.

Figura 15. Espectrograma dos sons dos animais

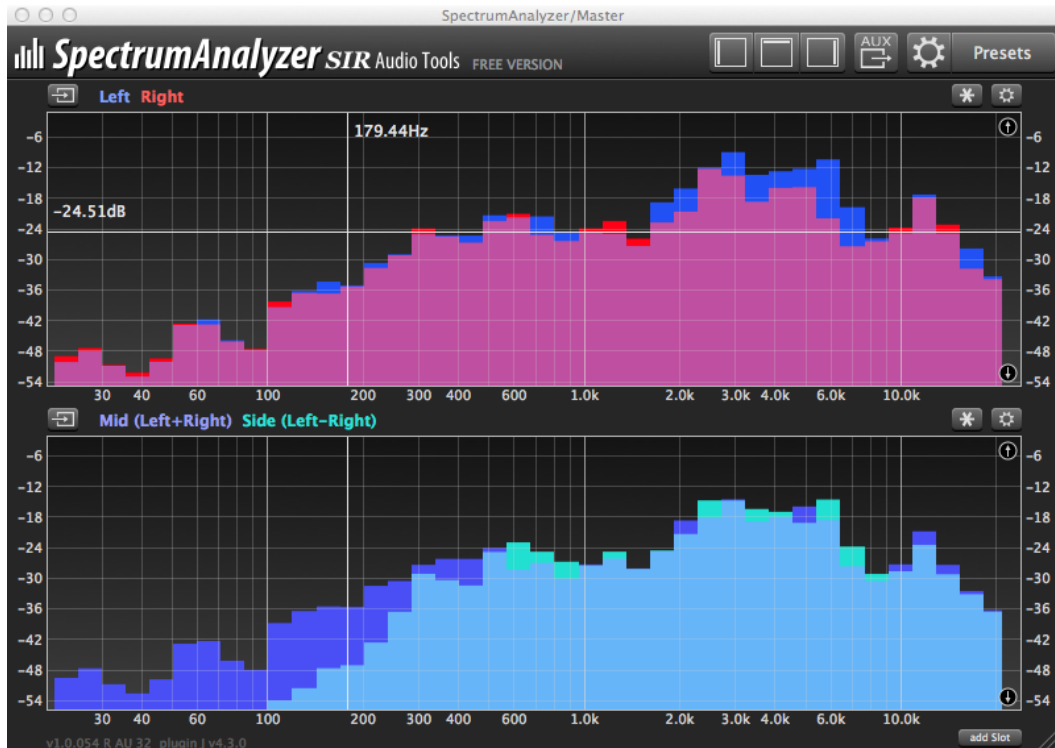
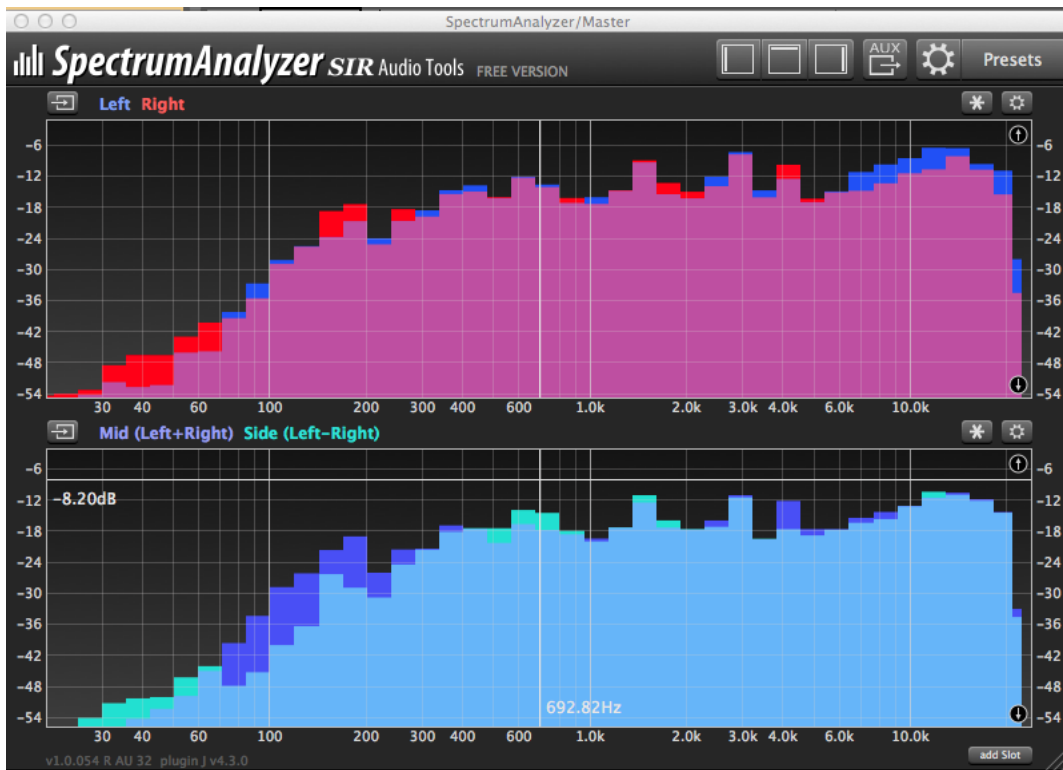


Figura 16. Espectrograma do som da serra



3.3 Conversas à parte...

Ao longo das derivas, registrei algumas conversas que vivenciei nos corredores e outras que tive com alguns lojistas do Mercado. Ao transcrevê-las na segunda etapa do processo, percebi que advinham de um tipo de abordagem muito específico exercido durante as andanças. Uma abordagem que abandonava as andanças e escutas espontâneas dos corredores e lojas, para caminhar em direção a certos sujeitos que ocupam diariamente aquele galpão.

À medida em que as derivas avançavam, não pude ignorar a presença diária de alguns sujeitos, verdadeiros personagens, pelos corredores e lojas. Alguns me chamaram a atenção pela idade, alguns pelas risadas, outros, pela presença diária, atrás, apenas, de um “bom dedo de prosa”.

Ao tornar-me cada vez mais íntimo daquela paisagem, senti-me convidado a capturar tais vozes de forma mais específica. Nesse sentido, aproximei-me daqueles personagens, desviando a espontaneidade de algumas derivas, no intuito de capturar fragmentos dessas vozes que fazem parte da textura diária daquele galpão. Com isso, foi gerada uma quantidade razoável de gravações que acreditei poder utilizar no terceiro ciclo da composição. Porém, a medida em que se dava o entrelaçamento dos sons, tais registros se mostravam díspares da dinâmica e textura estabelecida na peça, resultando assim, numa espécie de categoria à parte desses registros. Uma categoria com caráter de acervo documental desses personagens, já que várias dessas experiências giravam em torno da minha curiosidade em conhecê-los.

Mesmo não encontrando o lugar desses registros na estrutura final da composição, decidi que as gravações deveriam ser apresentadas na obra final, por reverberarem uma outra perspectiva do Mercado. Um Mercado menos plural, menos coletivo, e mais individual, mais confessional que, naturalmente, necessitaria de outro tipo de tratamento. Foi exatamente nessa intercessão, que se fez o território para que tais registros fizessem parte da composição.

Nesse sentido, percebi que, para que tais registros tivessem outro tipo de tratamento, eles deveriam estar inseridos em outro cenário: o cenário circunstancial da instalação, de forma a fazerem parte do contexto final da obra. Ao inseri-los no contexto da instalação, poderia mudar o aspecto de sua apresentação, encontrando, assim, o seu ponto de contato com a composição. A concepção da inserção dessas gravações na obra final, será relatada no capítulo seguinte. Por

hora, limito-me a dizer que esta integração criou um processo híbrido entre todos os sons (composição + conversas à parte), inaugurando uma outra possibilidade de viver um dia dentro do Mercado. Como aponta James Webb⁶⁰:

Eu não quero que o trabalho seja um documento do meu processo ou uma lição contundente de história política. Eu quero colocar os ouvintes em um espaço específico e fazer com que eles experimentem diretamente alguma coisa. Isso permite que eles interpretem essa experiência em relação às suas próprias ideias.⁶¹ (Webb apud English, 2004⁶² - tradução nossa)

⁶⁰ James Webb é um artista interdisciplinar cujo trabalho é enquadrado em instalações de grande escala em galerias e museus ou intervenções inesperadas em espaços públicos. Webb utiliza de uma variedade de mídias, incluindo áudio, instalação e texto, referenciando aspectos das tradições conceptualistas e minimalistas. Disponível em: <<http://www.blankprojects.com/cv-and-bio/james-webb-cv-bio/>>.

⁶¹ I didn't want the work to be a document of my process or a blunt political history lesson. I wanted to place the audience in a particular space and have them experience something directly. This would allow them to interpret that experience in relation to their own ideas.

⁶² Disponível em: <<http://www.factmag.com/2014/11/18/a-beginners-guide-to-field-recording/>>.

4 MAPA SONORO

*"Um velho ditado: pelo ouvido o mundo nos penetra, pelo olho penetramos no mundo."
(MIXNER, Manfred. "Der Aufstand des Ohrs". In: Blomann e Sielecki (eds.), p. 116.)*

Este capítulo irá abordar a instalação como proposta de reterritorialização do Mercado Central, apta a ser vivenciada e ressignificada. No início do capítulo, expõe-se as ideias e bases conceituais para a elaboração da instalação. Na segunda parte, descreve-se a concretização da instalação como carta geográfica e sua ocupação em uma galeria de arte.

4.1 Um ideário

Com o intuito de dar corpo à pesquisa de campo realizada através das derivas, buscou-se na cartografia, como já mencionado, o sentido da escuta como possibilidade de vivenciar o Mercado Central. Ao longo de todo o trajeto da pesquisa e com as várias andanças por aquele galpão, considerou-se a cartografia como um processo transdisciplinar, que agrega à sua prática, diversas compreensões e concepções de diferentes disciplinas – antropologia, história, audiovisual, fotografia, literatura, artes etc. – que influenciam na sua dinâmica, prática e saberes. Atravessada por todos esses conhecimentos, paisagens e polifonias, a cartografia foi abordada pela composição de diversos fragmentos, muitas vezes díspares e heterogêneos entre si, que se reforma a cada recorte de um “instantâneo”, alterando, com isso, o meio de se ver e conhecer o mundo, as formas de representar este conhecimento e os meios de transmissão dessas representações. E foi sob essa perspectiva que a projeção desta investigação encontrou na instalação sonora, o suporte representativo para o mapa proposto pelo pesquisador-cartógrafo. Um mapa onde as experiências efetivas e afetivas não tivessem correspondência exata com as coordenadas geográficas no espaço. Um mapa que projetasse a dinâmica existente no Mercado, que recortasse parte das múltiplas relações ali constituídas e redesenhasse os territórios pré-estabelecidos pelo arranjo físico das lojas e redefinisse as fronteiras invisíveis das ocupações em seus corredores. Um mapa que reconhecesse suas zonas opacas, transformando-as em “espaços do aproximativo e da criatividade, opostos às zonas luminosas, espaços da exatidão.” (SANTOS, 2004, p. 326). Um mapa que se utilizasse de novos artefatos, de novos textos, novas cores, novos sentidos. Que usufruísse dos recursos das novas tecnologias digitais de comunicação, registro e reprodução tendo o som como elemento fundamental em sua concepção, narrando as diversas vozes e timbres ali emitidos.

Sob esta perspectiva, pensou-se constituir uma carta sonora do Mercado Central de Belo Horizonte, articulando uma cartografia apta a capturar o deslocamento das coisas, construindo novas topografias, capazes de apreender os movimentos dos territórios, das paisagens e dos sons. Uma cartografia em que o som, no cerne de sua concepção, informa, narra traços, parâmetros e movimentos.

Pelos sons, pode-se conhecer muito sobre um espaço, sobre sua vida, sua existência, usos, narrativas, histórias e memórias. Para Labelle (2006), o movimento do som efetiva trocas e cria espaços relacionais que geram lugares a partir da temporalidade da audição. O som *é movimento, se desloca no espaço e no tempo até ser ← captado pelos ouvidos → ganhando interpretação pelo cérebro, que lhe configura e dá sentidos* (WISNIK, 1989). Foi sob essa concepção sobre o som, que se constatou os dois pontos – físico e psicológico – que oferecem condições à sua existência. Contemplado por um lado como um fenômeno de ordem psicológica, da qual o ato de ouvir e os sentidos configurados pelo cérebro são indissociáveis, o som acaba por ser uma experiência “que nos passa, que nos acontece, que nos toca” (BONDÍA, 2002, p. 21), convidando o espectador/ouvinte a reterritorializar-se em outros estados transientes de consciência, assim como descreve Ingold (2011, p. 137-138):

O som, [...] não é nem mental nem material, mas um fenômeno da experiência – isto é, da nossa imersão e do mistério com o mundo em que nos encontramos... som, eu diria, não é o objeto, mas o meio de nossa percepção.⁶³

O som, nesse sentido, passa a ser considerado como um fenômeno de fluxos que se fazem e desfazem, tornando a matéria-prima, em material expressivo, potente da desterritorialização de imagens e reterritorialização de lugares-espacos, reais ou imaginários, mas ainda sim, lugares-espacos. Mais uma vez, Wisnik (1989, p. 28) sob esse terreno relembra que o som:

[...] é um objeto diferenciado entre os objetos concretos que povoam o nosso imaginário porque, por mais nítido que possa ser, é invisível e impalpável [...]. Os sons organizados nos informam sobre a estrutura oculta da matéria no que ela tem de animado.

⁶³ Tradução nossa.

E é sob esta perspectiva da qual “o espaço acústico é o primeiro espaço psíquico” (RIBEIRO, 2015)⁶⁴, que torna o som passível de territorializar um imaginário, de reterritorializar um espaço real, um lugar físico, que se encontra a ponte de conexão à outra margem de seu aspecto, considerado de prescrição física. Por outro lado, ao considerá-lo movimento que se desloca no espaço e tempo, toma-se a permissão de afirmar que, nenhum ato sonoro se dá fora de um espaço físico específico e em um tempo determinado. Para que o som exista, é necessário que corpos materiais (sólidos, líquidos ou gasosos) vibrem ao ponto de transmitirem energia para a atmosfera, até que a energia, transformada em ondas, chegue aos ouvidos. Ao contrário do que acontece com a luz, o som não se propaga no vácuo. Para que ele seja propagado e percebido fisicamente, é imprescindível que haja um meio material concreto entre o corpo vibrante e o ouvido humano. E é exatamente nessa coordenada, na qual o som se encontra intimamente conectado ao conceito de espaço, que ele integra a cartografia aqui proposta: uma Cartografia Sonora do Mercado.

Partindo, então, desse pressuposto de que, a existência do som está intimamente relacionada a um espaço e a um momento, conclui-se que todo processo de emissão sonora deve acontecer no tempo e em um ponto⁶⁵ possível de localização geográfica em um mapa. E foi sob essa perspectiva que se pensou a elaboração de um outro mapa do Mercado. Encontrou-se na articulação entre os três elementos – som, espaço e tempo a viabilidade de projetá-lo como um outro tipo de carta geográfica: *instalação sonora*. Ao designar o *som*, aqui tido como “latitude”, e a variável longitudinal – aqui traduzido como *tempo* –, encontra-se no “globo”, a “coordenada geodésica”: *espaço físico*.

Sendo assim, para qualquer tipo de projeção sonora necessita-se da existência de um meio material concreto, um espaço físico, um lugar para que haja propagação e reflexão das ondas sonoras no tempo. O tempo por sua vez, se instaura a partir do deslocamento da energia mecânica (ondas sonoras), e suas possíveis reflexões no espaço, até que sejam percebidas e “captadas” pelos ouvidos. Algo que se desloca, desloca-se no tempo. Para Schaeffer (1993, p. 182):

⁶⁴ Disponível em: <<http://interact.com.pt/22/cartografia/>>.

⁶⁵ A pesquisa aqui apresentada determinou o Mercado Central de Belo Horizonte sendo este ponto geográfico a ser investigado.

O ouvido, no campo das alturas, é um calculador temporal, capaz de cifrar com precisão uma fração numérica, de integrar e derivar em função do tempo. Ele é, por oposição ao olho, o sentido da duração, e tão diferente dele como o tempo o é do espaço.

Lançar-se nessa perspectiva, encontra no som a ressonância do movimento que se rastreia para a elaboração de uma carta geográfica, aqui concebida sobre o Mercado Central. Uma carta que tem como intuito expandir o tradicional plano bidimensional do mapa, redimensionando sua concepção e apresentação. Uma carta “impressa” tridimensionalmente através dos sons, encontrando na materialidade do espaço, a possibilidade de redesenhar o Mercado por meio de alto falantes. Obici (2006) aponta nesse processo de hibridização entre som e tempo, o estabelecimento de um determinado espaço:

O que dura permanece, marca e delimita um espaço, gera algo da ordem espaço-temporal, que as características do som, assim como as espaciais, pressupõem. A permanência de um código sonoro é uma forma de “devir espaço” do tempo. (OBICI, 2006, p. 66)

Um espaço que viva os fluxos sonoros, estes, considerados por Ribeiro (2015)⁶⁶ como “excelentes sinais do estado da vida urbana e das formas de interação do humano com o meio e com os outros em comunidade.”. Um espaço onde sons estabeleçam forças e jogos de se fazer e desfazer a percepção do sujeito sobre o tempo. Um espaço sonoro que convide o espectador/ouvinte a ser capturado num outro território, cartografado em um mapa constituído como uma instalação sonora. Uma instalação que toma emprestada a percepção de Bosseur (1998, p. 32), pois “o som contribui para delimitar ativamente um lugar reabsorvendo a oposição dualista entre tempo e espaço. Uma das principais propriedades do som é a de esculpir o espaço”. Um espaço que nasce para esboçar outra dinâmica de movimentos, novos limiares, polifonias, coros, vozes e sentidos. Um espaço constituído entre a singularidade e a dinâmica da tangibilidade e atividade humana, ecoando através de Milton Santos (2008, p. 46) uma possibilidade do existir:

O espaço seria o conjunto indissociável de sistemas de objetos, naturais ou fabricados, e de sistemas de ações, deliberadas ou não. A cada época, novos objetos e novas ações vêm juntar-se às outras, modificando o todo, tanto formal quanto substancialmente.

⁶⁶ Disponível em: <<http://interact.com.pt/22/cartografia/>>.

Um existir que seja concebido na instalação e através dela, produzindo novos sentidos e construindo novos lugares-espacos, assim como concebido por LaBelle (2006, p. 151): “na instalação sonora o espectador/ouvinte se posiciona dentro de um espaco complexo definido por uma relação entre o encontrado e construído”. Neste sentido, ao cartografar o Mercado, foi possível recriar um outro Mercado. Um mercado-instalação, que se fez presente quando desenhado em um determinado espaco, transcendendo suas fronteiras físicas para as fronteiras simbólicas, constituindo novas significações e possibilitando outras relações e leituras sobre aquele galpão. Ao redimensionar tal carta, concebe-se, através da instalação, um novo território, um território que se fez no expressivo, “componentes do meio tornados qualitativos” (DELEUZE, GUATTARI, 1998, p. 122). Que se desfaz no espaco geográfico para se refazer no lugar vivido, sentido. Um território que, sob as palavras de Deleuze e Guattari (1998), “está sempre em vias de desterritorialização, ao menos potencial, em vias de passar a outros agenciamentos, mesmo que o outro agenciamento opere uma reterritorialização” (DELEUZE e GUATTARI, 1998, p. 137). Um território que traça seus (des)limites a partir de um novo modo de escuta, agenciado entre a “ciência-razão e instrumentalidade” (STERNE 2003, p. 23) e os “mecanismos de subjetivação” (BONDÍA, 2002, p. 22) projetando-se em “uma outra escala que determina um outro mundo. O mesmo? Sem dúvida, mas compreendido diferentemente.” (LEFEBVRE, 2004, p. 91).

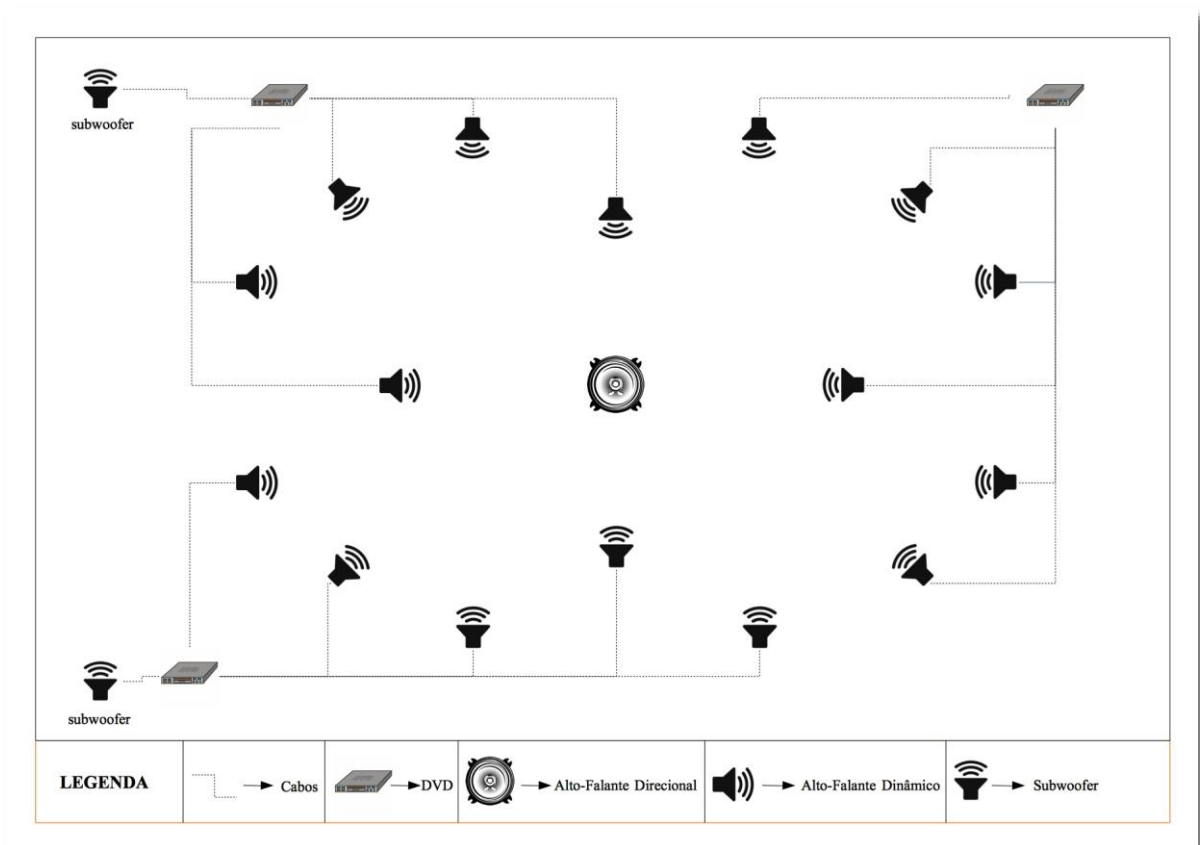
4.2 Uma proposição

Ao compor um mapa geográfico dos corredores do Mercado em uma galeria, o pesquisador-cartógrafo criou sua própria cartografia para narrar as experiências e vivências dentro daquele galpão. Sua carta geográfica, a instalação sonora, é composta por 18 alto-falantes dispostos no interior de uma sala. Com o intuito de dar dimensão espacial à narrativa criada na composição sonora, a instalação recria, em outro espaco, uma forma de projetar parte da polifonia difundida diariamente dentro do Mercado, justapondo as diversas vozes às texturas que se fazem nas muitas esquinas e corredores, proporcionando ao espectador/ouvinte, uma maneira peculiar de experienciar e vivenciar o espaco onde está inserido.

A escolha da quantidade de alto-falantes, relacionou-se diretamente com a quantidade de lojas a serem registradas na etapa das derivas. Como mencionado no capítulo 2, ao termino da segunda deriva pelo Mercado Central, estipulou-se que 37 lojas seriam registradas ao longo de

todas as andanças. Já para o tratamento sonoro com vistas à instalação, definiu-se que cada alto-falante deveria ser responsável por reproduzir os sons de 2 lojas durante o tempo total da instalação. Diante de tal contexto, elaborou-se um croqui da geocodificação⁶⁷ dos alto-falantes na sala (Figura 17).

Figura 17. Croqui para a concepção física da Instalação



O croqui faz uma referência à arquitetura quadrangular do quarteirão onde se encontra o Mercado. Reproduzir o galpão fazendo uma alusão à sua arquitetura original, foi a maneira mais óbvia de se pensar a instalação, de forma a convidar o espectador a percorrer trajetórias e topografias ao “perder-se” pelos corredores do Mercado. Por sua vez, o fato de não se ter as limitações impostas pelos corredores da arquitetura original, a cada deriva do espectador/ouvinte, um novo desenho de som pode ser experienciado e vivenciado. A cada andança pela carta geográfica, uma nova esquina é revelada, redefinindo novos territórios, novas escutas, e revelando outras sobreposições e texturas.

⁶⁷ Definição da posição de elementos geográficos referenciada a um sistema de coordenadas padrão. Normalmente é feita por meio da definição de um centróide.

Para integrar a instalação, foram utilizados 3 sistemas de *Home Theater* contendo cada ao todo 16 alto-falantes dinâmicos de 3” Os alto-falantes dinâmicos de sistemas *Home Theaters* são configurados para reproduzir sons de frequências médias/agudas. Um dos sistemas possui 6 alto-falantes dinâmicos, enquanto dois, possuem cada um, 5 alto-falantes dinâmicos e 1 *subwoofer*. O *subwoofer* é um tipo de alto-falante específico responsável por reproduzir sons de frequências graves. Possui esse nome por sua reprodução estar abaixo da reprodução dos *woofers* (alto-falantes que reproduzem frequências médias e graves). A dificuldade do ouvido humano em localizar a direção das baixas frequências (MENEZES, 2003) faz com que sua localização no canto da galeria não influencie no resultado sonoro final, já que seu papel na instalação, será percebido por onde quer que se caminhe pela instalação.

Diferentemente das frequências dos sons produzidos pelos alto-falantes *subwoofer*, as frequências dos sons produzidos pelos alto-falantes dinâmicos são mais facilmente localizadas pelo ouvido humano. Assim, os 16 alto-falantes dinâmicos, foram direcionados ao centro e procurando manter uma distância adequada para a reprodução e audição eficiente dos sons por eles produzidos, tanto individualmente, quanto no conjunto, além de permitir o deslocamento dos espectadores/ouvintes entre eles.

Figura 18. Exemplo de *Home Theater* utilizado na instalação⁶⁸



⁶⁸ Disponível em: < <https://www.logitech.com/pt-br>>.

Instalados cada um em um tripé, os alto-falantes direcionais ficam a uma altura de 1,50 m. Os cabos descem pelos tripés até chegarem ao chão por onde deverão percorrer, devidamente fixados, até os *DVD's Players*. Assim, ao adentrar ao mapa, o espectador/ouvinte é convidado a estabelecer seu próprio percurso e caminhada elaborando várias possíveis rotas por entre os alto-falantes. Por sua vez, pelo fato de não se ter as limitações impostas pelos corredores da arquitetura original, a cada deriva um novo desenho sonoro pode ser experienciado e vivenciado. A cada andança pela carta geográfica, uma nova esquina é revelada, redefinindo novos territórios, novas escutas, revelando outras sobreposições, texturas e reconstruindo sentidos. Assim como muitos se perdem diariamente pelos corredores do Mercado, na instalação, o espectador/ouvinte é convidado a perder-se entre os alto-falantes, descobrindo um outro Mercado que se revela a cada passo dado, a cada alto-falante cruzado⁶⁹.

Os *Players* estão programados para tocarem as mídias ao mesmo tempo, realizando *loops*⁷⁰ quando completam os 17 minutos da composição. Estes conteúdos foram organizados e separados a partir de *renders*⁷¹ previamente realizados no software *Ableton Live*.

A espacialização para os 18 alto-falantes foi realizada por um conjunto de módulos de *software* livre desenvolvido especificamente para espacialização sonora: *Spatium*⁷². Estes módulos permitem o tratamento da espacialização e difusão sonora de forma independente para cada alto-falante. Desenvolvido pelo compositor português Rui Penha, *Spatium* é uma ferramenta que é composta por 4 tipos diferentes de *softwares* determinados a vários contextos de espacialização sonora. Para a instalação, utilizou-se apenas um dos *softwares*: o *plugin audio unit plugin*⁷³ e *max for live devices*⁷⁴ disponível para dialogar diretamente com o *software Ableton Live*. O *plugin Spatium* controla *renders* de espacialização sonora no *Live* via protocolo

⁶⁹ Para se conseguir os efeitos desejados, cada conjunto de alto-falantes foi conectado, pelos cabos, a um DVD Player específico, cada qual com 6 outputs analógicos (6 canais de áudio). Cada Player está responsável por reproduzir uma mídia específica de DVD gravada, que toca um áudio de 6 canais. Cada mídia possui um conteúdo específico no tempo exato de 17 minutos, duração da composição sonora.

⁷⁰ Em ciência da computação, um *loop* é uma estrutura de programação que repete uma sequência de instruções até que uma condição específica seja atendida.

⁷¹ Procedimento de compilação de um produto final através de processamento digital.

Disponível em: < <https://techterms.com/definition/rendering>>.

⁷² Disponível em: < <http://spatium.ruipenha.pt/>>.

⁷³ Disponível em: < <http://support.pluginboutique.com/knowledgebase/articles/51119-plugin-formats-explained-vst-au-aax-etc>>.

⁷⁴ Disponível em: < <https://www.ableton.com/answers/what-is-max-for-live>>.

digital *OSC*⁷⁵. Através das mensagens *OSC* enviadas do *plugin Spatium* e lidas pelo *software Ableton Live*, é possível programar tais informações para que difundam o conteúdo sonoro composto no *Live* por vários alto-falantes.

Figura 19. Interface do *Spatium* com *Ableton Live*⁷⁶



Em determinados momentos, eventos sonoros são conduzidos de caixa em caixa, percorrendo um trajeto dos vários possíveis entre os alto-falantes. Os carrinhos de compra, por exemplo, fazem um destes trajetos, passeando de falante por falante, traçando uma, entre as tantas rotas que se pode percorrer nos corredores, quando guiados por clientes. A cada vez que o senhor da

⁷⁵ Open Sound Control (OSC) é um protocolo para comunicação entre computadores, sintetizadores de som e outros dispositivos multimídia otimizados para tecnologia de rede. Disponível em: <<http://opensoundcontrol.org/introduction-osc>>.

⁷⁶ Disponível em: <<http://cdm.link/2012/10/sound-in-space-visually-spatium-are-free-open-source-spatialization-tools/>>.

praça do abacaxi recita o seu pregão – “Olha o caldo de cana geladinho! Quem quer?” –, sua voz é irradiada em um alto falante diferente. A intenção é de remeter o espectador/ouvinte à percepção de que seu anúncio é ouvido por todos aqueles que adentram diariamente o Mercado.

Em outras circunstâncias, os alto-falantes emitem simultaneamente episódios de acontecimentos sequenciais. Os variados anúncios que são transmitidos ao longo de um dia, acabaram ganhando uma exuberância ao serem transmitidos concomitantemente. E um certo caos se instaura por não se entender perfeitamente o que é comunicado por esses anúncios em profusão. Afinal de contas, quem realmente os escuta num dia comum dentro daquele galpão?

De forma semelhante, foi elaborado com os sons dos *freezers*, quando emitidos nos 18 alto-falantes, conduzem um *ambient drone* que insiste em sufocar o silêncio inexistente naquele galpão. O fato do ruído característico desse equipamento estar numa região de frequência média/grave gera uma ressonância por toda a galeria, fazendo com que o ouvido tenha uma certa dificuldade em identificar qual dos alto-falantes ecoam as sonoridades. A proposta era de se passar uma sensação muito semelhante à de estar no Corredor dos Queijos (J-19) e não se conseguir identificar muito bem de qual loja emana o ruído específico de cada *freezer*. O que se escuta ao adentrar tal corredor é apenas uma “sinfonia” de *freezers*. Na instalação procura-se criar uma dimensão imersiva no instante em que o som dos *freezers* é apresentado. Ao ecoar esta sonoridade nos 18 alto-falantes, a galeria é tomada pela onipresença desse ruído, de forma que o espectador/ouvinte não necessita deslocar-se pelo espaço para escutá-lo.

E as vozes das pessoas que ocupam diariamente o Mercado? Cada uma delas ganhou um alto-falante específico para que cada timbre ressoasse e fosse percebido enquanto a singularidade de cada uma. Ouvir cada voz em um alto falante específico foi a forma encontrada para revelar as diversas singularidades que passam diariamente por aquele galpão, ao mesmo tempo em que reiterasse a heterogeneidade que habita os corredores do Mercado.

E por falar em vozes, as diversas conversas relatadas anteriormente como “conversas à parte...” foram entendidas como um material que deveria ter um tratamento exclusivo dentro da instalação. A partir desta conclusão, criou-se um “micro-território” dentro da carta geográfica para que tais arquivos transbordassem o seu conteúdo de caráter documental, integrando-os ao contexto artístico da instalação, proporcionando ao espectador/ouvinte, diferentes perspectivas, sentidos e experiências de escuta daquele material.

Sob esta perspectiva, Labelle (2006) acredita que, a partir da temporalidade da escuta, uma micro-geografia é criada como um recorte de uma experiência vivida,

[...] um lugar é gerado pela temporalidade do auditório. Este é o nosso momento também é imediatamente, este é o nosso lugar. O conhecimento auditivo é um impulso epistemológico radical que se desenrola como um evento espaço-temporal: o som abre um campo de interação, tornando-se um canal, um fluido, um fluxo de voz e urgência, de jogo e drama, de reciprocidade e compartilhamento, para finalmente criar uma micro-geografia do momento [...] (LABELLE, 2006, p. 17)

Ao avaliar o reposicionamento de tais gravações no mapa, pensou-se em se fazer um recorte da atuação em campo, com intuito de projetá-la na experiência e no deslocamento do espectador/ouvinte pela carta sonora. O pesquisador-cartógrafo, ao abandonar a espontaneidade das andanças pelos corredores, para caminhar em direção a lugares buscando conteúdos específicos, inspirou o modo que essas gravações deveriam ser projetadas no mapa da instalação. Para que o espectador/ouvinte capturasse tais registros, seria interessante que ele caminhasse pelo mapa até chegar ao centro da instalação, onde encontraria um alto-falante específico, com a função de emitir apenas tais registros e em um local específico.

Optou-se, então, pelo uso de um alto-falante direcional. Como o próprio nome diz, este tipo de alto-falante é caracterizado por possuir uma campânula responsável por condensar a emissão dos sons numa área limitada. Por sua vez, o conteúdo reproduzido neste alto-falante teve tratamento diferenciado dos demais sons. Ele não estava sob o controle dos *DVD Players*. Os sons a serem emitidos por este alto-falante foram inseridos em um *pen drive* conectado em uma caixa de som portátil, devidamente alojada numa campânula condensadora. A caixa de som, por sua vez, foi programada para manter-se em constante *loop* até que sua condição seja modificada.

Sendo assim, na instalação, para que os sons emitidos por este sistema sejam ouvidos, é necessário que o espectador/ouvinte caminhe até um lugar específico da instalação, num ponto central da sala. Dessa forma, as conversas e histórias de vendedores do Mercado só poderão ser ouvidas por aqueles que permanecerem exatamente sob cúpula. Cúpula esta, que tem a capacidade de abrigar apenas uma pessoa, caracterizando um ponto peculiar no mapa.

Figura 20. Sistema de alto-falante direcional⁷⁷



Figura 21. Funcionamento do sistema de emissão sonora direcional⁷⁸



⁷⁷ Disponível em: <<http://www.browninnovations.com/>>.

⁷⁸ Disponível em: <<http://www.browninnovations.com/>>.

Ao delimitar este pequeno espaço na instalação, criou-se um microterritório dentro da carta geográfica, integrando-o à macro territorialidade do Mercado. O espectador/ouvinte, ao posicionar-se sob a cúpula, tem como foco os sons das conversas e histórias, mas sem deixar de ouvir o movimento sonoro que acontece no restante do mapa. O microterritório, nesse sentido, não impede que os demais sons da instalação cruzem a fronteira estabelecida pelo sistema de emissão de som focalizado, permitindo que a mixagem entre as gravações reproduzidas por esse alto-falante central e o restante dos sons do mapa componham uma outra ambiência espacial do Mercado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*De uma cidade, não aproveitamos as suas sete ou setenta e sete maravilhas,
mas a resposta que dá às nossas perguntas.
Italo Calvino, As Cidades Invisíveis*

Esta investigação dedicou-se a abordar o som como um dos elementos fundamentais que compõem a cidade e seus espaços, mais especificamente, o Mercado Central de Belo Horizonte. Concebido por diferentes olhares e abordagens, como um dos espaços mais importantes da história de Belo Horizonte, o Mercado Central é conhecido por temperos, aromas, sabores, crenças e cores da cultura mineira. E, por isso mesmo, é visto e tratado sob várias perspectivas. No entanto, ao deparar-se com vários desses olhares, constatou-se que o som, enquanto um dos ingredientes fundamentais de sua “receita”, ainda permanece pouco “dito e ouvido”.

Os cantos dos pássaros, os ruídos das máquinas que cortam carnes, ou das que ralam queijos, os sinais de alertas, as músicas que saem de uma loja, a fonte de água que conta o tempo, assim como os pregões que contam sobre o tempo, são alguns dos sons que integram a topografia daquele galpão. Percebido e vivido através deste viés, o Mercado foi retratado, aqui, sob a perspectiva de sua polifonia, tonalidades, diálogos, vozes e timbres. Focar na percepção auditiva significou atentar-se para a relevância dos sons na constituição daquele espaço.

Viver as dinâmicas, ouvir as sonoridades e percorrer os corredores como “praticante ordinário” (CERTEAU, 1994, p. 159), ou como diria Santos (1994b), “homem lento”, foi uma das tentativas de apreender uma outra cartografia em sua “imensidão” territorial, com intuito de elaborar, através de sons, uma carta geográfica do Mercado Central de Belo Horizonte. Todos esses parâmetros pertencem a um universo de informações que possibilitou desenvolver um outro conceito de mapa, no qual os sentidos – as percepções sensoriais – mantiveram vivas as possibilidades de projeções desse espaço. Uma carta que dialoga com os mapas geográficos tradicionais, mas que não se limita apenas aos aspectos topográficos, elaborando assim, uma outra modalidade de mapa: Um mapa sonoro projetado através de uma instalação sonora. Este que rastreou traços mais específicos daquele território, levando em consideração interações, acontecimentos e usos que ali se desenrolam.

“Retirar” o som dos corredores, para depois “colocá-lo” num outro espaço e contexto, abriu possibilidades de devolver para a cidade um “novo” Mercado, através de outras escalas e abordagens, inclusive científica. Utilizar a arte sonora através de uma instalação, dando às sonoridades outras perspectivas de expansão territorial e projeção artística, foi uma das formas escolhidas de “enxergar”, estudar, ouvir e remapear o Mercado de hoje. Um mercado que está em movimento. Um território que se fez, desfez e se refaz, transformado através do tempo.

A partir dessa leitura, questões acerca do fazer cartográfico emergiram no desejo de ampliação de seus delineamentos. O pesquisador, curioso pelas sonoridades, aliou-se à figura do cartógrafo, no desejo de elaborar um mapa que partisse dos caminhos que passou, das percepções que anotou e das experiências que viveu. Nesse sentido, o cartógrafo atuou convicto de sua crença de que percorrer e viver os corredores do Mercado seria a melhor maneira de conhecê-lo, inserindo-se no meio investigado, perdendo-se no meio da multidão, sem que as pessoas notassem que estava ali a observar, anotar e escutar.

Muitas viagens foram resultantes de rotas jamais esperadas, constituídas por aromas, temperos, vozes, individualidades, memórias, histórias e territórios por vezes desconhecidos. Perder-se naquele galpão acabou por revelar outras potências do Mercado, outras combinações, harmonias, melodias, texturas, timbres, histórias, memórias e imaginários. Uma série de dados não cartografáveis em seu mapa oficial. Estes, provocaram percepções, leituras, desmanches de certos mundos e a reconstrução de novos territórios, inscrevendo no processo, as dinâmicas e andamentos daquele galpão. A atuação do pesquisador-cartógrafo se fez na “coordenada” entre a “latitude” temporal e a “longitude” espacial, encontrando o “porto cardinal” do sentido (SILVA, 2010) como fio condutor de sua investigação. Sob esse rumo, o sentido da escuta foi a bússola orientadora desta pesquisa cartográfica. Através da audição, “o mais primitivo dos sentidos, sede do equilíbrio e da orientação” (CATUNDA, 1998, p.119), pôde-se capturar dos sons, dados, mesmo que invisíveis, sobre coordenadas e aspectos daquele galpão. As derivas geraram um material coletado que foi trabalhado nas etapas seguintes da investigação. Somente após as andanças, o pesquisador, curioso pelas sonoridades, entrou em campo, passando a atuar como ouvinte dos dados capturados nas caminhadas realizadas pelo cartógrafo. A partir das audições, pôde se aprender sobre um outro galpão em uma perspectiva diferente da vivência experienciada nos corredores.

Destituído dos cheiros, da arquitetura e das cores, o Mercado, nessa etapa, foi identificado apenas pelos sons captados pelos microfones. As anotações geraram uma análise dos sons e uma descrição do conteúdo captado pelos microfones. Compreendeu-se que a condição da “escuta” do microfone é contrária à condição de escuta dos seres humanos. O microfone, diferente do ser humano, não seleciona entre o que ouvir e o que não ouvir. Neste sentido, o microfone, mostrou-se ser um dos ouvidos do pesquisador, já que várias sonoridades se revelaram presentes apenas no período das audições pós gravações.

Ouvir e analisar os sons gravados deu condições para que o pesquisador partisse rumo ao entrelaçamento dos sons captados pelos microfones. Estes foram matéria-prima modelada da etapa seguinte, a composição. Uma parte fundamental da composição foi a tentativa de recriar a sensação do passar do tempo dentro do Mercado. Ao reconstruir, a partir dos sons, uma narrativa que conta uma história de um dia qualquer dentro daquele galpão, recorreu-se a análises técnicas, assim como filosóficas, como um suporte para o caminho a ser traçado, no sentido do proposto. Porém, concluiu-se que o imaginário se fez mais presente neste processo, percebendo nas memórias, nas invenções e nos esquecimentos, elementos fundamentais para a recomposição sonora daquele ambiente.

Na etapa composicional dos sons, condensou-se o sentido da pesquisa em artes: caminhar em direção ao desconhecido foi o ato que determinou o desejo em reconstituir parte do que se viveu, do que se sentiu (perceber pelos sentidos) das andanças por aqueles corredores. Embora a composição determinasse uma conclusão aparente, o pesquisador buscou nas sonoridades os rastros e vestígios para que tal trajeto fosse conduzido à descoberta de um novo Mercado. Ao pôr uma sonoridade com outra, possibilidades se abriram, enquanto outras se encerraram, estabelecendo o desenrolar da composição à medida em que o entrelaçamento dos sons se davam na linha de tempo do software *Ableton Live*. Constatou-se que o som não necessitaria de nenhuma grande justificativa para perpetuar-se enquanto obra artística: ao passar pelos ouvidos, as sonoridades acabam atingindo corações e instigando imaginações de maneira singular. O som, tratado através de uma perspectiva artística, é capaz de construir significados e/ou ressignificar o próprio sujeito e o ambiente onde ele está inserido, assim como suas relações e suas vicissitudes. Pela arte, transforma-se os sentidos – percepções sensoriais e intelectuais – resgatando-se memórias e provocando a novas perspectivas simbólicas. A partir disso, traçar uma perspectiva composicional, proporcionou o sentido/interpretação/percepção de que infinitas outras concepções daqueles corredores poderiam ser ouvidas por outras pessoas. A

cada esquina cruzada, depoimento contado e dissonância criada, uma nova leitura poderia ser feita daqueles corredores. E foi sob esta consideração que a instalação projetou uma outra proposição possível de mapa. Um mapa em que o pesquisador-cartógrafo deu outro significado para aquele espaço, potencializando um aspecto não tão lido e descrito em sua história.

Ao adentrar no Mercado Central e deparar-se com sua imensidão, concluiu-se a impossibilidade de projeção integral daquele galpão. Escolher o som deslocando-o de seu espaço original, ecoou uma entre as várias maneiras de recriar o Mercado. A instalação, neste sentido, desenhou uma interpretação daquela cartografia, buscando nos sons, o sentido para viver outros corredores. Desterritorializar aquele galpão para o reterritorializar em uma galeria de arte foi uma entre as incontáveis possibilidades encontradas para alcançar o objetivo colocado na pesquisa. Arquear alto-falantes em uma galeria caracterizou uma experiência que reformulou o sentido do caminhar por aquele espaço. Porém, ao convidar o público a caminhar pelo mapa sonoro, a instalação abriu as perspectivas para se conhecer um outro Mercado Central. Um Mercado que agora irá se refazer pela percepção daqueles que caminham pelos seus “corredores”, trazendo à tona, suas imaginações e memórias, sejam elas visuais, olfativas e/ou afetivas.

REFERÊNCIAS

ACÁCIO, Bruna. **Cartografia de Sentidos** – A cidade habitada na Praça Raul Soares. Disponível em: <<https://cuc2012.wordpress.com/2012/04/17/cartografia-de-sentidos-a-cidade-habitada-na-praca-raul-soares/>>. Acesso em: 21 mai. 2016.

AGUIAR, Lisiane Machado. As potencialidades do pensamento geográfico: a cartografia de Deleuze e Guattari como método de pesquisa processual. In: XXXIII CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2010, Caxias do Sul. **Anais...** Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2-6 set. 2010. Disponível em: <http://geografias.net.br/papers/12_LisianeAguiar.pdf>. Acesso em: 26 ago. 2016.

ALVES, Lidiane. A.; FILHO, Vitor. R. 2011. Os mercados públicos e a cidade: as transformações do mercado municipal de Uberlândia (MG). **Caminhos de Geografia (UFU)**, Uberlândia, v. 12, p. 209-225, set. 2011. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/caminhosdegeografia/article/view/16515>>. Acesso em: 25 jun. 2016.

BARRETO, Abílio. **Belo Horizonte: memória histórica e descritiva – história antiga e história média**. Vol II. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1996.

BARROS, José Márcio. **Cultura e Comunicação nas avenidas de contorno de Belo Horizonte e La Plata**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2005.

BENJAMIN, Walter. Paris do Segundo Império. In: _____ . **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 2000. (Obras escolhidas III).

BENJAMIN, Walter. **Sociologia**. 2. ed. Trad., introd. e org. Flávio Kothe. São Paulo, Ática, 1991. (Coleção Grandes Cientistas Sociais, 50)

BONDÍIA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Conferência proferida no I Seminário Internacional de Educação de Campinas**, Campinas, n. 19, p.20-28, jan/fev/mar/abr 2002. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>>. Acesso em 04 ago. 2017.

BOSSEUR, Jean-Yves. **Musique et Arts Plastiques: Interactions au XX siècle**. Paris: Minerve, 1998.

BRANDÃO, Maria Beatriz Afflalo. Comércio de rua: ocupação consolidada no espaço público, possibilidades de abordagem no projeto urbano. 2008, 116 f.. Dissertação (Mestrado em Urbanismo) – Prourb - Programa de Pós-Graduação em Urbanismo da Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <http://www.labcom.fau.usp.br/wp-content/uploads/2015/05/3_cincci/024-bitiz-afflalo.pdf>. Acesso em 27 jan. 2017.

BRANT, Fernando. **Mercado Central**. Belo Horizonte: Conceito, 2004. (Coleção BH: A cidade de Cada Um).

CAESAR, R.. A espessura da sonoridade: entre o som e a imagem. XXIII CONGRESSO DA ANPPOM, mai. 2013, Natal. **Anais...** Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2013. Disponível em:

<<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/23anppom/Natal2013/paper/view/2342>>.

Data de acesso: 19 dez. 2017.

CAMPESATO, Lílian; IAZZETTA, Fernando. Som, espaço e tempo na arte sonora. In: XVI CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), 2006, Brasília. **Anais...** São Paulo: USP, 2006, p. 1-6. Disponível em:

<http://www2.eca.usp.br/prof/iazzetta/papers/anppom_2006.pdf>. Acesso em: 27 set. 2017.

CASTRO, Guilherme Augusto Soares de. As “sonoridades” da guitarra elétrica: discussões de conceitos e aplicações. IN: VI ENCONTRO DE MÚSICA EMÍDIA: MÚSICA DE/PARA, 2010, São Paulo. **Anais...** São Paulo: USP, 2010.

CATUNDA, Marta. Na teia invisível do som: por uma geofonia da comunicação. In: **Revista Famecos – Mídia, cultura e tecnologia**, Porto Alegre, nº 09, p. 118-125, dez.,1998.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

CHOAY, Françoise. **Le règne de l’urbain et la mort de la ville**. In: La Ville, art et architecture en Europe, 1870-1993. Catálogo da exposição do Centre Georges Pompidou, Paris: Editions du Centre Georges Pompidou, 1994, p. 26-35.

CLARKE, Erick F. **Ways of Listening: An ecological approach to the Perception of Musical Meaning**. New York: Oxford University Press. 2005

CORRÊA, Marcos Innecco. **Mercado Central de Belo Horizonte 80 anos**. Belo Horizonte: Blog Comunicação e Consultoria Ltda, 2009.

COSTA, José Eduardo da. Mercado Central de Belo Horizonte: a convivência entre iguais e diferentes. 2006, 109 f.. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, PUC/MG, Belo Horizonte, 2006. Disponível em:

<http://www.biblioteca.pucminas.br/teses/CiencSociais_CostaJE_1.pdf>.

Acesso em: 03 jan. 2017.

DELEUZE, Gilles. ¿Que és un dispositivo? In: _____ . **Michael Foucault, filósofo**.

Tradução Wanderson Flor do Nascimento. Barcelona: Gedisa, 1990, p. 155-161.

DELEUZE, Gilles; GUATARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**. Vol. 1. Rio de Janeiro: 34, 1995.

_____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**. Vol. 3. Rio de Janeiro: 34, 1996.

_____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 4. Rio de Janeiro: 34, 1997.

_____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Trad. Suely Rolnik. Vol. 4. Rio de Janeiro: 34, 1998.

DEWEY, John. **Arte como Experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010. (Coleção Todas as Artes).

DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música**. 1. ed. São Paulo: 34, 2004.

DUFFELL, Daniel. **Making Music with Samples: Tips, Techniques, and 600+ Ready-to-Use Samples**. San Francisco: Backbeat, 2005.

ENGLISH, Lawrence. **A Beginner's Guide To... Field Recording**. Disponível em: <<http://www.factmag.com/2014/11/18/a-beginners-guide-to-field-recording/>>. Acesso em: 12 out. 2017.

FARINA, Cynthia. Artíficos Perros: Cartografia de um dispositivo de formação. In: 30ª REUNIÃO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM EDUCAÇÃO, 2007, Caxambu. **Anais...** Pelotas: CEFET-RS, 2007. Disponível em: <http://30reuniao.anped.org.br/grupo_estudos/GE01-2759--Int.pdf>. Acesso em 29 set. 2017.

FERRARA, Lucrecia D'Alessio. **Design em espaços**. São Paulo: Rosari, 2002.

_____. Circular, Comunicar, Contactar. **Significação (UTP)**, São Paulo, v. 20, p. 189-203, 2003.

FERRARA, L. D. . Circular,Comunicar,Contactar. **Significação (UTP)**, São Paulo, v. 20, p. 189-203, 2003.

FERREZ, Marc; FERREZ, Gilberto. O Rio antigo do fotógrafo Marc Ferrez: paisagens e tipos humanos do Rio de Janeiro, 1865-1918. Prefácio Pedra Nava. São Paulo: Ex-Libris; João Fortes Engenharia, 1984.

FILGUEIRAS, Beatriz Silveira Castro. Do Mercado Popular ao espaço de vitalidade: O Mercado Central de Belo Horizonte, 2006, 172 f.. Dissertação (Mestrado em Planejamento Urbano e Regional) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, Rio de Janeiro, 2006.

FREIRE, Sérgio. Alto-, alter-, auto-falantes: concertos eletroacústicos e ao vivo musical. 2004, 216 f.. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP), São Paulo, 2004.

FREIRE, Ana Lucy Oliveira. O comércio tradicional e as transformações na cidade. 1999, 286 f.. Tese (Doutorado em Geografia (Geografia Humana)) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, 1999.

FREITAS, Carlos Roberto Bastos. O Mercado Municipal de Campos dos Goytacazes: a sedução persistente de uma instituição pública, 2006, 167 f.. Dissertação (Mestrado em Políticas Sociais) - Centro de Ciências do Homem, Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Campos dos Goytacazes, 2006.

FUNDAÇÃO JOÃO PINHEIRO. **Belo Horizonte e o comércio: 100 anos de história.** Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1997.

GANDUM, ANA. Três Artesãos Plásticos do Som: Entrevista a Fernando Fadigas, Marco Scarassatti e :such:, **Interact Revista Online de Arte, Cultura e Tecnologia**, Lisboa, 2015. Disponível em: <<http://interact.com.pt/22/tres-artesaos-entrevista/>>. Acesso em: 07 nov. 2017.

GARCIA, L. H. A. ; MARRA, P. S. . Ouvir música na cidade: experiência auditiva na paisagem sonora urbana do hipercentro de Belo Horizonte. **Revista Contemporânea (UERJ Online)**, Rio de Janeiro, v. 10, p. 43-57, nov. 2012.

GUNTHER, H. Pesquisa qualitativa versus pesquisa quantitativa: esta é a questão? **Psicologia: Teoria e Pesquisa**, v. 22, n. 2, p. 201–210, Brasília, Mai-Ago 2006.

HARLEY, J. B. A nova história da Cartografia. São Paulo, 1991. In: **Correio Unesco**, São Paulo, FGV, v. 19, n. 8, p. 4-9, 1991.

HARLEY, J. B. Deconstructing the map. **Cartographica**, v. 26, n. 2, p. 1-20, Toronto, 1989a.

HUBERMAN, Leo. **História da Riqueza do Homem.** Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

IAZZETTA, Fernando. **Música e mediação tecnológica.** São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2009.

INGOLD, Tim. **Being Alive: Essays on movement, knowledge and description.** London & New York: Routledge, 2011.

JACOBS, Jane. **La economía de las ciudades.** Barcelona: Ediciones Península, 1975.

JACQUES, Paola Berenstein. **Apologia da Deriva: escritos situacionistas sobre a cidade.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JACQUES, Paola Berenstein. Breve histórico da Internacional Situacionista – IS. **Arquitextos**, São Paulo, ano 03, n. 035.05, abr. 2003. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.035/696>>. Acesso em: 04 ago. 2017.

JACQUES, Paola Berenstein. Corpografias urbanas. **Arquitextos**, São Paulo, ano 08, n. 093.07, fev. 2008. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.093/165>>. Acesso em: 04 ago. 2017.

JACQUES, Paola Berenstein. Errâncias Urbanas: a arte de andar pela cidade. **7ª edição da revista Arquitexto**, Rio Grande do Sul, 1º semestre de 2005. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs_revista_7/7_Paola%20Berenstein%20Jacques.pdf>. Acesso em: 04 jan. 2017.

JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos errantes.** Salvador: EDUFBA, 2012.

KOZEL, S.. Comunicando e representando: mapas como construções socioculturais / Communicating and representing: maps as socio-cultural constructions. **Geograficidade**, Curitiba, 3, set. 2013. Disponível em: <<http://www.uff.br/posarq/geograficidade/revista/index.php/geograficidade/article/view/120>>. Acesso em: 20 dez. 2017.

LABELLE, Brandon. **Acoustic territories: sound culture and everyday life**. New York: The Continuum International Publishing Group Ltd, 2010.

LEFEBVRE, Henri. **O Direito à Cidade**. São Paulo: Centauro, 2001.

_____. **Le Retour de la Dialectique**. Paris: Messidor/Éditions Sociales, 1986.

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

LEVITIN, Daniel. A Ilusão Musical. **Revista New Scientist**, vol. 197, nr. 2644, Montreal, fev. 2008. Disponível em: <<https://musicaeadoracao.com.br/21644/a-ilusao-musical/>>. Acesso em: 19 jul. 2017.

LOPES, Ricardo F.; VASCONCELLOS, L. M. Considerações sobre os mercados públicos: relação de sociabilidade e vitalidade urbana nas cidades. In: III CINCCI - III COLÓQUIO INTERNACIONAL SOBRE COMÉRCIO E CIDADE: UMA RELAÇÃO DE ORIGEM, 2010, São Paulo. **Anais...** São Paulo: FAU USP; UFU, 2010. v. 1. p. 1-16. Disponível em: <http://www.labcom.fau.usp.br/wp-content/uploads/2015/05/3_cincci/032-ricardo-lopes.pdf>. Acesso em: 04 out. 2016.

MALINOWSKI, B; FUENTE, J. La economía de un sistema de mercados en México. **Acta Anthropologica**, vol I, n. 2, Cidade do México, México: Escola Nacional de Antropologia y História, 1957.

MASSAGLI, Sérgio Roberto. Homem da multidão e o flâneur no conto “O homem da multidão” de Edgar Allan Poe. **Terra roxa e outras terras**, v. 12, p. 55-65, São Paulo, jun. 2008. Disponível em: <www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol12/TRvol12f.pdf>. Acesso em: 04 ago. 2017.

MENEZES, Flo. **A acústica musical em palavras e sons**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003.

MINAYO, Maria Cecília de Souza (org.). **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. 29. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010. (Coleção temas sociais).

MIXNER, Manfred. Der Aufstand des Ohrs. In: BLOMANN, K.; SIELECKI, F. (Eds.) **Hören – Eine vernachlässigste Kunst?** Hofheim: Wolke, 1997. p. 113-120.

MORIN, Edgar. Complexidade e ética da solidariedade. In: CASTRO, G.; CARVALHO, E. A; ALMEIDA, M. C. **Ensaio da complexidade**. Porto Alegre (RS): Sulina;1997.

MORIN, Edgar. **Educar para a era planetária: o pensamento complexo como método de aprendizagem na incerteza e no erro humanos**. Lisboa: Baland, 2003. (Coleção Horizontes Pedagógicos).

MUMFORD, Lewis. **A cidade na história:** suas origens, transformações e perspectivas. Tradução de Neil R. da Silva. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

NETTO, Marcos Mergarejo; DINIZ, Alexandre M. A.. Articulações socioespaciais do Mercado Central de Belo Horizonte. **Caderno de Geografia**, Belo Horizonte, v.14, n.22, p. 67-85, 1º sem. 2004. Disponível em: <<http://www.cedeplar.ufmg.br/diamantina2004/textos/D04A078.PDF>>. Acesso em: 03 jan. 2017.

OBICI, Giuliano. Condição da escuta: mídias e territórios sonoros. 2006, 162 f.. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/giuliano/condicaoescutagiuliano.pdf>>. Acesso em: 04 ago. 2017.

OLIVEIRA, Cláudia Leonor; WORCMAN, Karen. (Orgs.). **Memórias do comércio paulista:** guiado acervo/SESC São Paulo; Museu da Pessoa; São Paulo: Edições SESC SP, 2012.

OLIVEIRA JÚNIOR, José Vanildo de. Fluxograma do processo de planejamento arquitetônico aplicado a mercados públicos. 2006, 147 f.. Dissertação (Mestrado em Engenharia Civil) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2006. Disponível em: <<http://tede.biblioteca.ufpb.br:8080/handle/tede/5557>>. Acesso em: 29 dez. 2016.

PENHA, Rui. Modelos de Espacialização: Integração no Pensamento Composicional. 2014, 357 f.. Tese (Doutorado em Música) - Universidade de Aveiro, Portugal, 2014.

PENHA, R.; OLIVEIRA, J.P.. **Spatium, tools for sound spatialization**. Stockholm, 2013. Proceedings of the Sound and Music Computing Conference 2013, SMC 2013.

PEREIRA, Valnei. Intenções estratégicas no planejamento urbano de Belo Horizonte: modernização espacial, internacionalização e city marketing. 2001. 131 f.. Dissertação (Mestrado em Planejamento Urbano e Regional) - Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, mar. 2001.

PINTAUDI, Silvana Maria. Os mercados públicos: metamorfoses de um espaço na história urbana. **Revista Cidades**, São Paulo, v. 3, n. 5, 2006, p. 81-100. Disponível em: <<http://revista.fct.unesp.br/index.php/revistacidades/article/view/505>>. Acesso em: 13 dez. 2016.

PIORE, Michael J. Qualitative research techniques in economics. **Administrative Science Quarterly**, v. 24, n. 4, Paris, dez. 1979, p. 560-569. Disponível em: <<https://economics.mit.edu/files/1125>>. Acesso em: 09 ago. 2017.

RAMOS, Rodrigo. **À Deriva Sonora**. 2015. Rodo Sounds. Disponível em: <<http://rodosound.com/>>. Acesso em: 07 nov. 2017.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.) **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: E. Universidade/UFRGS, 2002. p.123-140.

RIBEIRO, Luis Claudio. As paisagens sonoras e o seu mapeamento: uma Cartografia do Sentido. **interact Revista Online de Arte, Cultura e Tecnologia**, Lisboa, 2015. Disponível em: <<http://interact.com.pt/22/cartografia/>>. Acesso em 04 ago. 2017.

RIBEIRO, Renato Janine. Não há pior inimigo do conhecimento que a terra firme. **Tempo Social**, Rev. Sociol, USR, São Paulo, mai. 1999.

RICHARD, F. Moore. **Elements of Computer Music**. New Jersey, Prentice Hall, 1990.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2006.

RUMSEY, F. **Spatial Audio**. London, Oxford Focal Press, 2001.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Um discurso sobre as ciências**. 13. ed. Porto: Afrontamento. 2002.

SANTOS, Milton. **Técnica, espaço e tempo: Globalização e meio técnico-científico informacional**. São Paulo: Hucitec, 1994b.

SANTOS, Milton. **Técnica, Espaço, Tempo: Globalização e meio técnico-científico-informacional**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

SANTOS, **A natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção** . 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

SCHAEFFER, Pierre. **Tratado dos Objetos Musicais**. Brasília: Universidade de Brasília. 1993.

SCHAFER, Murray. **A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora**. São Paulo: UNESP, 2001.

SEEMANN, Jörn. Linhas imaginárias na cartografia: a invenção do primeiro meridiano. **Geograficidade**, v.3, Número Especial, Pimenta, 2013. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4734866.pdf>>. Acesso em: 11 out. 2017.

SILVA, Juremir Machado da. **O que pesquisar quer dizer: como fazer textos acadêmicos sem medo da ABNT e da CAPES**. Porto Alegre: Sulina, 2010.

SILVA, Regina Helena Alves da. Cartografias urbanas: lugares, espaços e fluxos comunicativos. IV ENECULT - ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 2008, Bahia. **Anais...** Faculdade de Comunicação/UFBa, Salvador, 2008, p. 1-18.

SILVA, R. H. A. ; FONSECA, C. G. . Diálogos da rua - Uma cartografia dos sentidos e usos do Centro de Belo Horizonte. In: XXIX CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2006. Brasília. **Anais...** Brasília: Universidade de Brasília - UNB, 2006. p. 01-17.

SILVA, R. H. A. et al. Dispositivos de memória e narrativas do espaço urbano: cartografias flutuantes no tempo e espaço. **E-Compós**, v. 11, p. 3, Brasília, jan. 2008. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/269>>. Acesso em: 25 jun.2016.

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

THIBAUD, Jean-Paul. A cidade através dos sentidos. **Cadernos do PROARQ Rio de Janeiro Universidade Federal do Rio de Janeiro**, Faculdade de arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós-graduação em Arquitetura – Ano 1 (1997) n. 18, Rio de Janeiro, jul. 2012. Disponível em: <http://www.proarq.fau.ufrj.br/revista/public/docs/Proarq18_ACidade_JeanThibaud.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2017.

TINHORÃO, José Ramos. **Os sons que vêm da rua**. 2. ed. Editora 34, 2005.

VARGAS, Heliana Comin. Comércio e serviços varejistas nos estudos urbanos e a complexidade na produção do conhecimento. CONFERÊNCIA DE ABERTURA DO I COLÓQUIO INTERNACIONAL DE COMÉRCIO E CIDADE: UMA RELAÇÃO DE ORIGEM. São Paulo, set. 2005, São Paulo. **Anais...** São Paulo: FAUUSP-LABCOM, março 2008. Disponível em: <<http://www.labcom.fau.usp.br/wp-content/uploads/2015/08/2005-2008-COMPLEXIDADE-NA-PRODU% C3% 87% C3% 83O-DO-CONHECIMENTO.pdf>> Acesso em: 05 jan. 2017.

VARGAS, Heliana Comin. **Espaço Terciário: o lugar, a arquitetura e a imagem do comércio**. São Paulo: SENAC, 2001.

VELHO, Gilberto. Observando o familiar. In: VELHO, G. **Individualismo e cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2. ed., 1987, p. 121-132.

VILELA, Nice Marçal. Hipercentro de Belo Horizonte: movimentos e transformações espaciais recentes. 2006, 170 f.. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Instituto de Geociências da Universidade Federal de Minas Gerais, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

WESTERKAMP, Hildegard. Linking Soundscape Composition (1) and Acoustic Ecology. **Organised Sound**, An International Journal of Music and Technology, Volume 7, Number 1, Amsterdam, nov. 1999. Disponível em: <<http://www.sfu.ca/~westerka/writings%20page/articles%20pages/soundscapecomp.html>>. Acesso em: 25 ago. 2017.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: Uma outra história das músicas**. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

WULF, Christoph. O ouvido. In: **Revista de Comunicação, cultura e Teoria da Mídia**, n. 9, São Paulo, mar. 2007.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em Arte: um paralelo entre arte e ciência**. 2. ed. Campinas, SP: Autores Associados, 2001. (Coleção polêmicas do nosso tempo: 59).

ZILLE, José Antônio Baêta. **A intensificação do agenciamento nos games: do jogador ao jogador-criador**. 2012. 159 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.