

A MÚSICA URBANA E O TEMPO COMUM EM SALVADOR

Pedro Amorim Filho¹

RESUMO

Ao falar de “música urbana” me refiro não apenas à presença de músicos no espaço público separados de uma plateia de transeuntes, mas às musicalidades cotidianas: pregões de vendedores, sound-systems portáteis, performances percussivas nas latarias de ônibus e automóveis e outros exemplos típicos da cultura urbana de Salvador. Essa música urbana contribui para a criação de um tempo comum, ou seja, temporalidades e ritmos compartilhados.

*

Música urbana: música na rua e música da rua.

Ao se falar de música urbana é possível que surja imediatamente a imagem do músico de rua, o artista que, com seu instrumento ou sua voz, ocupa o espaço público interferindo na sonoridade cotidiana. Esse tipo de ocupação, na medida em que conta com a presença viva de alguém que toca e/ou canta, contrasta com a onipresença da música reproduzida por aparelhos de som. A presença de musicistas ao vivo na rua também *cria* o espaço urbano, sendo em parte fenômeno acústico e em parte administração das atenções dos transeuntes. Em algumas cidades onde há zonas ocupadas por vários músicos de rua, cada grupo estabelece um raio de ocupação da paisagem sonora, mantendo distância suficiente para que uns não interfiram na apreciação dos outros. Além disso, os músicos de rua costumam ocupar locais específicos que favoreçam a escuta e o destaque da música na paisagem sonora saturada das cidades, como estações de ônibus e metrô, praças e ruas de pedestres.

¹ Professor do Centro de Culturas, Linguagens e Tecnologias (CECULT-UFRB), coordena o projeto de pesquisa Ritmos Humanos e Mundanos. Email: pedrofilhoamorim@ufrb.edu.br

A música integra e constrói o espaço público de diversas maneiras, mas neste texto procuro fazer um exercício de expansão do entendimento sobre a música, para incluir sonoridades além da música executada por músicos, onde o sentido de “público” pode adquirir quase uma conotação de “plateia”. Assim como a separação entre arte e vida vem sendo questionada e tensionada há décadas, a música urbana à que me refiro não é apenas a música instrumental ou vocal executada no espaço público, mas a musicalidade que emerge e que compõe esse espaço, sendo o sentido de “público”, nesse caso, mais coincidente com o de “comum”. Partindo do fato de a música ser uma forma de arte eminentemente temporal, a música urbana aqui tratada é criadora do espaço público e também de um tempo comum.

Para discutir e descrever situações onde se dá essa música urbana, me atenho à presença desse fenômeno nas ruas de Salvador, não apenas por ser esse o ambiente que melhor conheço empiricamente, mas por ser uma cidade onde abundam exemplos desse tipo. Todos os casos que trago têm sido observados diretamente por mim, ao longo dos anos. Neste texto, observo os fenômenos musicais a partir de dois usos ou funções: (a) como auxiliar comunicativo de venda de produtos ou serviços (pregão, jingle etc) ou (b) como “administração de energia”², uma espécie de trilha sonora do cotidiano, apreciada por suas qualidades estéticas e exercendo influência do “clima” dos espaços públicos. Para efeitos de descrição, divido esses exemplos, também, em três categorias: (1) música “instrumental”, (2) música com corpo e voz e (3) música reproduzida mecânica e/ou eletronicamente.

Música instrumental: palcos e trilhas cotidianas

A ocupação de espaços públicos por músicos de rua é comum em várias cidades pelo mundo. Embora em outras cidades do Brasil haja até mesmo tensionamento entre artistas de rua e o governo municipal pela ocupação desses espaços³, em Salvador a frequência de músicos na rua é tão ocasional que não há sequer um local específico na cidade reconhecido por abrigar essas atividades. Apesar disso, é possível evocar alguns músicos

² O compositor e teórico, Iannis Xenakis, definiu a música como “administração de energia” na medida em que ela organiza fluxos de intensidades a partir de seus ritmos, gestos e sons. (GASSELING & NIEUWENHUIZEN, 1986)

³ No Rio de Janeiro, um projeto de lei de 2016 procurava proibir esse tipo de atividade, cf. link: <https://extra.globo.com/noticias/extra-extra/vereadora-leila-do-flamengo-quer-acabar-com-artistas-de-rua-19194692.html>

de rua notórios em Salvador, como um tecladista que não tinha ambas as mãos e tocava melodias de seresta e outros sucessos antigos utilizando as pontas dos braços. Ele ocupava um espaço fixo, perto do Relógio de São Pedro, no centro da cidade, mesmo espaço hoje ocupado por um grupo de pregadores neopentecostais, munidos de equipamento de som e microfone.

A ocupação espontânea do transporte público por músicos — sobretudo os ônibus, já que no metrô é expressamente proibida — é mais comum do que o “palco urbano”. No início dos anos 2000, havia alguns artistas que fizeram carreira nos ônibus das linhas entre a orla marítima e a Praça da Sé. Um deles era Seu Luiz, um sanfoneiro cego que cantava os clássicos de seu homônimo Luiz Gonzaga, além de composições próprias. Seu Luiz tinha carreira de músico fora dos ônibus e costumava divulgar seus shows durante essas apresentações. Outro era um cantor de seresta de imponente vocal vibrante, que se acompanhava batendo uma bengala no chão do ônibus e segurando uma lata de moedas na mesma mão, tocando a clave do bolero com esse instrumento improvisado e triplamente funcional.

O uso de instrumentos musicais também pode servir como veículo de pregões sonoros (não verbais). Dois exemplos ainda comuns em bairros de Salvador são os vendedores de taboca⁴ e amoladores de facas e tesouras. Os *taboqueiros* se acompanham de um triângulo — instrumento utilizado nos trios de forró — repetindo uma célula rítmica característica, enquanto os amoladores usam um “apito” (a rigor, uma flauta de pã muito pequena e aguda) capaz de tocar sequências rápidas de notas ascendentes ou descendentes⁵. Embora haja uma diversidade de estilos e variações tocadas por cada taboqueiro e cada amolador, há uma forma básica de “chamado” que consiste num motivo curto intercalado de silêncios.

Os pregões instrumentais, além de serem a continuação (sempre adaptada e adaptável) de tradições por vezes seculares, têm a particularidade de instalar esses motivos musicais na paisagem sonora, como momentos destacados no *soundtrack* das experiências cotidianas.

4 Taboca, na Bahia, é um doce tipo casquinha de sorvete, moldado em formato de canudo.

5 Há vídeos recentes que mostram amoladores em Portugal utilizando o mesmo instrumento e as mesmas micro-estruturas musicais, o que pode fazer deduzir uma origem ibérica dessa prática que perdura no Brasil <https://www.youtube.com/watch?v=paQA3X8UhtU>

Música humana: corpo e voz

Os pregões que fazem uso da voz são mais comuns do que os não verbais. Alguns desses pregões são repetitivos e básicos, como os que utilizam muitos vendedores de picolé. Em Salvador, o picolé caseiro vendido no isopor, por um ambulante, costuma ser chamado de “picolé capelinha”, supostamente porque a melhor produção de picolés vinha do bairro da Capelinha de São Caetano. Até hoje, muitos ambulantes usam o mote “picolé capelinha” nos pregões, cada um adaptando a prosódia e a melodia a seu próprio estilo de emissão vocal. Um pouco mais complexos são pregões como os de João, um famoso vendedor de camarão nas praias de Salvador, cuja sofisticação musical combinava com a indumentária inusitada para o calor da praia (calça e camisa social de manga comprida, suspensórios...). Seus pregões eram formados de sequências de versos cantados em fórmulas melódicas, cadências tipo pergunta e resposta:

(P) Vamos comer camarão/ (R) camarão é do João

(P) Vamos comer o bichinho/ (R) camarão camarãozinho

Apesar de cantar à capela (sem acompanhamento de nenhum instrumento), a estrutura melódica e rítmica do pregão se encaixa nos padrões do samba baiano (samba de roda, samba duro, etc), fazendo os pregões serem reconhecidos pelos clientes também como tema musical. Um outro exemplo interessante de uso da voz são alguns duetos que já pude presenciar entre camelôs da região que fica entre a Piedade e o Convento da Lapa. Nesses casos, uma dupla de vendedores se alterna anunciando produtos ou promoções, culminando em uníssonos (simultaneidade das vozes) em momentos-chave do anúncio:

V1 – De dez...

V2 – De dez...

V1 + V2 – ... agora é cinco!

Um dos exemplos mais interessantes de música criada com voz, corpo e instrumentos adaptados do cotidiano é o batuque na lataria de

automóveis e ônibus (ou, no limite, qualquer tipo de estrutura metálica, como contêineres de entulho, portas de aço, etc). O termo ‘batuque’, embora muitas vezes é empregado de forma pejorativa⁶, é utilizado aqui em referência a sessões percussivas que podem transformar qualquer objeto cotidiano em percussão. Adoto esse termo porque define bem a prática descrita e porque é utilizado pelos próprios praticantes. A arte de criar ritmos em cotidiáfonos⁷, ganha contornos sofisticados nas culturas africanas e afro-diaspóricas. Em meados dos anos 1980, com o advento cultural impactante do samba-reggae em Salvador e o Recôncavo Baiano, era comum, principalmente entre crianças e jovens de bairros populares, se juntar para cantar músicas de sucesso de Olodum, Muzenza e outros blocos afro, acompanhados pela percussão executada na lataria de automóveis estacionados nas ruas. Cada um se posicionava numa parte da lataria (o capô, a porta, o pára-lamas...) e escolhia uma forma de tocar – de mão fechada, espalmada etc – emulando assim os diversos instrumentos, graves e agudos, dos naipes percussivos dos blocos. Essa prática se estendeu a uma performance que se tornou, ainda, constante dentro dos ônibus, tendo a parte do fundo do veículo como palco ideal. O vidro à frente das cadeiras serve de marcação: tocado com a mão fechada por um dos participantes, produz um som grave limpo e denso. Os outros alternam os tons médios nas cadeiras e os agudos nas paredes laterais, enquanto todos cantam em coro algum sucesso do momento.

Múltiplos soundsystems

A presença dos aparelhos de reprodução de áudio é cada vez mais pervasiva em todos os ambientes urbanos. Enquanto em alguns países o uso desses aparelhos em espaço público é limitado, para diminuir a poluição sonora⁸, no Brasil – e especialmente em Salvador – as caixas de som são onipresentes nas áreas comerciais e mesmo em bairros residenciais.

Embora sejam um meio de reprodução, há também uma grande

⁶ Para uma discussão mais aprofundada sobre o conceito de batuque e suas implicações, recomendo a leitura da tese de SANTOS (2020) “Perspectivas etnomusicológicas sobre Batuque: racialização sonora e ressignificações em diáspora.”

⁷ Em organologia (estudo da classificação de instrumentos musicais) usa-se o termo “cotidiáfono” para designar instrumentos criados ou adaptados a partir de objetos de uso cotidiano.

⁸ No Canadá, as pesquisas sobre ecologia acústica, a partir do trabalho de R. Murray Schafer, culminaram em políticas públicas que buscam limitar a emissão sonora antropogênica. No entanto, a discussão sobre os limites éticos da interferência dessas políticas em questões culturais de países em desenvolvimento têm gerado alguma polêmica no campo das pesquisas em sonologia, artes sonoras e afins.

diversidade de usos criativos desses aparelhos. Os próprios pregões orais se adaptaram e muitos vendedores de produtos diversos utilizam gravações de pregões. Isso é cada vez mais comum, desde que os meios de produção de áudio caseiro se tornaram mais baratos e viáveis, sobretudo a partir da primeira década do século XXI. Ainda é comum a presença de vendedores falando os pregões ao vivo, num microfone, sobretudo em carros de fruta que circulam nos bairros. Contudo, o chamado básico é substituído cada vez mais por uma gravação, que pode contar com um fundo musical ou não. Um exemplo já notório são os “carros do ovo” que circulam em diversas cidades brasileiras. Muitas vezes esses pregões podem se tornar tão marcantes que são copiados e reproduzidos por outros vendedores do mesmo ramo⁹.

Um exemplo de uso quase musical dos áudios gravados é um carro que vende bolos, que vi algumas vezes na Avenida Sete, centro de Salvador. No áudio, uma voz feminina recita uma longa lista de qualidades dos produtos num ritmo constante, suave e em tom quase sedutor, misto de retórica hip-hop e narração romântica de programas de rádio. Outro exemplo que sempre me chamou atenção é um camelô que vende caixas de som portáteis e ocupa há alguns anos o mesmo ponto em frente a um banco no centro da cidade. Perto dele, alguns outros vendedores de miudezas e lanches ocupam a calçada e aí se estabelece uma zona de desaceleração em meio ao ritmo frenético do centro comercial, pelo fato de ele tocar apenas e invariavelmente uma seleção de roots reggae, música de andamento lento, com melodias lânguidas, associada a uma atitude mais relaxada.

O reggae e o samba-reggae são, também, os repertórios preferenciais (embora não exclusivos) de uma espécie de *mini soundsystem* móvel tipicamente soteropolitano: os carrinhos de café. Esses carrinhos, com estrutura de madeira que carrega garrafas térmicas, são uma espécie de reprodução em miniatura de trios elétricos, equipados com sistema de som que em alguns casos chega a ser bastante potente. Alguns deles são pontos móveis de venda (além do café) de CDs e pendrives de música. Para ter ideia da importância desses mini soundsystems para a cidade,

⁹ Esse fenômeno se observa em outros países, além do Brasil: um áudio que circula nas ruas da Cidade do México transcendeu sua função cotidiana de pregão. A entonação da moça que canta (“Se compran, colchones, lavadoras...”) é tão característica que esse áudio se tornou um símbolo da cultura local, já foi matéria na imprensa e sampleado em obras musicais. Para ouvir o original e as derivações, segue link de uma busca no youtube: https://www.youtube.com/results?search_query=se+compram+colchones+lavadoras+refrigeradores+

há um projeto que propõe a patrimonialização dos carrinhos de café e a Fundação Gregório de Matos (FGM) promove anualmente um desfile dos carrinhos e outras atividades relacionadas¹⁰.

Espaço público e tempo comum

Talvez a pouca presença de músicos de rua, no sentido espetacular, se deva justamente ao caráter participativo e em certa medida anárquico das interações no espaço urbano de Salvador. Sem querer reforçar clichês quase folclóricos sobre o caráter festivo dos baianos, é possível que o fenômeno cultural do músico de rua não seja particularmente fértil justamente pelo excesso de musicalidade, e mais ainda, de performatividade da população soteropolitana. É válido mencionar uma experiência que a compositora Jocy de Oliveira, um dos principais nomes da música contemporânea experimental brasileira, narra ao tentar criar uma ousada obra de intervenção urbana musical em Salvador nos anos 70 (o “Projeto Pelourinho”, 1977/78). Nas notas desse processo, a compositora descreve situações que envolveriam desde músicos em janelas de prédios e torres, até personagens comuns da paisagem sonora da cidade, como um amolador de faca e grupos de capoeira mas, não conseguindo levar a cabo a ideia original, conclui:

Embora o projeto – um tanto visionário – não tenha se materializado conforme a concepção original, nossa experiência dia a dia nessa cidade paradoxal talvez tenha se tornado a própria peça. [...] O sentido do tempo é lento. As ruas são estreitas, apesar da vida caótica. Nada funciona bem. Mas nos sentimos ridículos ao reclamar. Ao partir, olhando e sobrevoando Salvador, só então compreendemos a futilidade de tentar organizar um evento naquela cidade... A própria cidade é o verdadeiro evento (OLIVEIRA, 1983, p. 157).

Essa experiência frustrada de intervenção urbana musical revela a dificuldade da artista de competir com uma cidade que se compõe de uma complexa rede de ritmos intrincados praticados virtualmente por qualquer pessoa na multidão. Essa cultura rítmica gera o que procuro definir aqui como “tempo comum”, que pode ser entendido em analogia ao espaço público: se este se define pela livre circulação e por uma

¹⁰ Mais informações sobre os carrinhos de café e o projeto podem ser encontrados neste link: <https://salvadorvaidecafezinho.com.br/>

ocupação “democrática” dos locais, o tempo comum seria algo como o compartilhamento de “momentos oportunos” (DE CERTEAU, 2008:157) que por meios de táticas e astúcias subvertem a homogeneidade temporal e o imperativo da velocidade produtiva.

Utilizo deliberadamente a expressão “tempo comum” como **oposta** ao jargão técnico musical ‘*common time*’, expressão em inglês que designa o compasso de quatro tempos¹¹. Essa métrica regular, simétrica e linear, encontrada na grande maioria das músicas de sucesso nas últimas décadas, converteu-se num padrão que é raramente contrariado na indústria musical. A concepção estrutural do ritmo no pensamento musical europeu a partir do século 18 é análoga à medição do tempo do relógio mecânico: linear, abstrata (não incorporada), dividida em agrupamentos simétricos e regulares. Mas a ideia de um tempo (musical e vivencial) linear e regular nem sempre foi hegemônica. Na notação musical utilizada na própria Europa antes do século 17, os fluxos rítmicos de cada voz eram escritos separadamente, o que permitia que tempos contrastantes fossem executados simultaneamente, desde que se relacionassem com o pulso comum a todos os músicos (o ‘*tactus*’). Essa lógica se assemelha, surpreendentemente, à concepção rítmica nas músicas tradicionais africanas, embora estas não soem necessariamente parecidas com a música europeia medieval e renascentista. Tanto a música africana tradicional, quanto a europeia anterior ao período do classicismo (cujo início coincide mais ou menos com a “Época das Luzes”) concebem o ritmo a partir de suas possibilidades de realização corporal, seja cantando, tocando instrumentos ou dançando, e permitem simultaneidades complexas não submetidas à contagem unificadora do compasso ou do metrônomo. Isso é o que acontece na rua: a maioria dos ritmos cotidianos são resultado de interações entre os sinais (orgânicos e mecânicos) que se influenciam e se co-regulam mutuamente, relativizando a norma reguladora dos relógios e dos calendários oficiais. Assim como a produção do espaço se desdobra em seus aspectos físicos, mentais e sociais (LEFEBVRE, 1991) também há uma produção de temporalidades percebidas e vividas, a partir de sincronias, polirritmias e até mesmo arritmias: choques entre ritmos que se contradizem (LEFEBVRE, 1992).

¹¹ Em notação musical moderna, o compasso quaternário pode ser escrito como uma fração (4/4) ou com uma letra C, supostamente simbolizando a expressão “common time”. Na verdade, esse C é um símbolo do sistema de notação mensural, que vigorou na Europa entre os séculos XIII e XVII. O C é um círculo incompleto e representava o “tempus imperfectum” com duas batidas, o círculo fechado era o “tempus perfectum” de três batidas. Essa explicação, embora um tanto específica, pode ser útil para a discussão que se segue.

A mais emblemática dessas arritmias talvez seja o choque entre os “homens lentos” e o tempo acelerado e linear das “economias hegemônicas” (SANTOS, 2001, p. 22). Sem romantizar a potência das multidões num período marcado por uma profunda introjeção de valores auto-exploratórios (HAN, 2015) e competitivos, a investigação da criação de tempos comuns e de ritmos compartilhados, contrários ao compasso hegemônico do capital, pode suscitar formas de resistência que fujam à regra da visibilidade ostensiva, um dos principais mecanismos de (auto)controle de uma sociedade cada vez mais mediada por um espaço digitalizado e virtual. Em que pese o atual estado de coisas na pandemia e a necessidade sanitária de isolamento social – nunca efetivada no Brasil por uma série de fatores estruturais, amplificados pela necropolítica (MBEMBE, 2019) do atual governo federal e de setores dessa mesma economia hegemônica – a simultaneidade e a proximidade física, a co-regulação e, em último caso, o movimento e a proximidade dos corpos, são ainda fatores incontornáveis na criação coletiva do espaço público e do tempo comum. É preciso ter em mente que o compartilhamento de experiências e vivências rítmicas (variações de andamento, polirritmias, simultaneidades etc) depende em grande medida da convivência num plano sensorial que não se limita à comunicação “transparente” (HAN, 2017) e mediada por telas de um suposto ‘novo normal’. A criação, constante e reiterada, de tempos comuns, decorre de uma memória coletiva que persiste em práticas analógicas e pode subverter os usos programados tanto das tecnologias digitais quanto de outros dispositivos de controle. A música urbana, como aqui descrita, é uma agência artística (GELL, 2018) que propicia essa criação temporal coletiva, com potencial emancipatório justamente por consistir num fenômeno de participação situacional e não de separação espetacular.



Áudio-ilustração de música urbana.

Pedro Amorim Filho.
Salvador, 2021

Áudio:

<https://www.mixcloud.com/ritmundano/música-urbana-oed-exemplos/>

REFERÊNCIAS

DE CERTEAU, Michel. **A Invenção do Cotidiano I: Artes de Fazer**. Petrópolis: Ed. Vozes, 2008 (15ª ed.)

GASSELING, Vincent; NIEUWENHUIZEN, Michael (editores). **Morton Feldman and Iannis Xenakis in conversation**. Middelburg, 1986

GELL, Alfred. **Arte e Agência: uma teoria antropológica**. São Paulo: Ubu, 2018

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do Cansaço**. Petrópolis: Vozes, 2015

_____. **Sociedade da Transparência**. Petrópolis: Vozes, 2017

LEFEBVRE, Henri. **Éléments de Rythmanalyse**. Paris: Syllepse, 1992

_____. **The Production of Space**. Oxford/Cambridge: Ed. Blackwell, 1991

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: N-1 Edições, 2019

OLIVEIRA, Jocy. **Dias e Caminhos, Seus Mapas e Partituras / Days and Routes Through Maps and Scores** (ed. bilíngue). Rio de Janeiro: Biblioteca Crefisul, 1983

SANTOS, Marcus. **Perspectivas Etnomusicológicas Sobre Batuque: racialização sonora e ressignificações em diáspora**. Tese de Doutorado, Salvador, PPGMUS-UFBA, 2020. Disponível em Academia.edu <https://tinyurl.com/b2p9eawa> (link encurtado)

SANTOS, Milton. O Tempo nas Cidades, in **Coleção Documentos, série Estudos sobre o Tempo, fascículo 2**. São Paulo, USP, 2001.