

A ESCUTA EM E NO MOVIMENTO: PASSEATA E CRIAÇÃO NA CIDADE

The creative process sprang up during students' uprising

VASCONCELOS, Herbert Baioco; NEVES, Marcus Vinicius Marvila

Resumo

Neste texto pretendemos discursar a partir da experiência de escuta de uma manifestação estudantil ocorrida com maior intensidade nos primeiros dias do mês de Junho de 2011, na cidade de Vitória, capital do estado do Espírito Santo, Brasil. Observaremos o processo criativo musical e poético do movimento durante os cinco dias subseqüentes de manifestação em que passamos acompanhando e gravando tudo. Durante as análises apareceram questões acerca do acaso de nossa participação neste fenômeno social e da nossa condição de testemunha, assumida após o término das coletas sonoras, que a princípio tinham apenas o interesse pelo áudio. Não se trata de um texto que defenda causas ou interesses, mas somente quer pensar no aspecto criativo emergente daquela ocasião.

Abstract

This article presents an account of the creative process, through music and poetry, following an students' uprising. It intends to be an independent account of an occasion that seems to have the power to spring up originality.

Keywords: students' uprising, music, poetry.

Palavras-chave: manifestação estudantil, música, poesia.

Data de submissão: Junho de 2011 | **Data de publicação:** Setembro de 2011.

Herbert Baioco Vasconcelos & Marcus Vinicius Marvila das Neves – Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil. Correio electrónico: creed.mvmn@gmail.com.

INTRODUÇÃO

Apresentamos aqui um breve ensaio sobre a experiência de escuta participativa dos autores durante os cinco dias mais intensos da manifestação estudantil ocorrida nas duas primeiras semanas do mês de junho de 2011, na cidade de Vitória, capital do estado do Espírito Santo, Brasil. É preciso ressaltar, antes de qualquer explanação, que não pretendemos discutir a meritocracia dos discursos, pró ou contra manifestantes, nem mesmos defender posições políticas dos envolvidos, apenas discursar em torno desse fenômeno social – e sonoro – que movimentou as principais e mais movimentadas avenidas da capital.

Um lance do acaso foi precioso para conseguirmos pensar estes eventos e conceber o texto que segue. Os dois autores estavam reunidos no mesmo local e, coincidentemente, com seus gravadores digitais de mão em suas respectivas bolsas no dia em que o principal embate entre os manifestantes e a polícia militar ocorreu, sendo este o estopim para os demais dias de fortes manifestações. Naquele momento, quando as frentes se posicionavam na Avenida Fernando Ferrari para o confronto, em frente à Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), nossa maior preocupação foi registrar todas as sonoridades possíveis que dali se desenrolaria.

Imbuídos apenas pela possibilidade do registro de sons pouco corriqueiros e incomuns no dia-a-dia das cidades grandes, acabamos sendo levados a frequentar as manifestações subsequentes, pois sabíamos que dali poderíamos extrair diversos materiais para futuras composições. Durante o processo de acompanhamento das passeatas observamos outros aspectos bastante interessantes no tocante às questões ligadas à criação musical e aos fenômenos acústicos que ali se apresentavam. A paisagem sonora¹ criada dentro e em torno do movimento será o nosso ponto de partida para identificarmos por meio da nossa escuta como esse específico fenômeno social compôs e desenvolveu sua própria dinâmica de manipulação do som.

¹ Tradução do termo original *soundscape*, concebido e difundido pelo compositor canadense R. Murray Schafer (1933-), apenas na década de 1970 a partir de seu *World Soundscape Project*, apesar da realização de obras musicais anteriores à esta concepção que já traziam no seu bojo as ideias apresentadas por Schafer.

RELATO DE UMA EXPERIÊNCIA

No dia 02 de Junho de 2011, os estudantes fecharam a Avenida Presidente Getúlio Vargas, no centro de Vitória, entre o final da manhã e o início da tarde, causando enorme congestionamento na principal via de transição entre o município vizinho, Cariacica, e o restante da cidade, houve um primeiro confronto com o Batalhão de Missões Especiais (BME)² que desobstruiu a via, normalizando o trânsito. Tal embate levou os estudantes a se locomoverem para o outro lado da cidade, reunindo-se na Universidade Federal do Espírito Santo, e logo após, antes das 17 horas, interromperam o fluxo de veículos na Avenida Fernando Ferrari. Aos gritos costumeiros de toda e qualquer manifestação deste cunho, eles se mantiveram ali até a chegada do BME àquela posição da capital. A saber, a manifestação estudantil deste ano se iniciou no mês de janeiro – com poucos participantes, ações muito pontuais e sem força política – devido ao aumento das tarifas de ônibus realizado no final de dezembro de 2010. Porém quando estudantes e polícia entraram em confronto em frente à Universidade o movimento se fortaleceu e ganhou proporções inesperadas.

Um breve parêntese: como relatado na introdução acima, ao acabarmos nossas atividades docentes no curso de música da UFES, nos deparamos com aquela situação pré-batalha. Outro lance do acaso: o posicionamento do nosso local de trabalho no *campus*; atuamos no primeiro prédio, de frente para a avenida citada – o local até serviu de escape para todos os estudantes que ali estavam, dentro ou não da manifestação, depois que as primeiras bombas de gás lacrimogêneo e efeito moral foram deferidas para dentro do *campus* universitário pela polícia militar.

Ao notarmos a movimentação decidimos registrar todo aquele evento e, para isso, recorreremos a dois gravadores digitais³ simultaneamente para capturar tomadas de diferentes lugares. Desde então foram recolhidas mais de 10 horas de passeata durante os dias 02, 03, 06, 08 e 10 de junho⁴, sendo o dia 03 o que reuniu o maior número de participantes, aproximadamente 4 mil pessoas seguiram em passeata da UFES até a praça de pedágio da 3ª

² Unidade especializada da polícia militar do Estado do Espírito Santo.

³ Foram usados os seguintes modelos: Microtrack II, da M-Audio, e R-09, da Edirol. Todas as gravações foram realizados em 16 bits e 44.100 Khz de *sample rate*.

⁴ O movimento, a partir dessa data, partiu para o diálogo em mesas de negociações com o governo. De qualquer maneira, àquela altura, já havíamos decidido que o material sonoro até ali recolhido já era suficiente para a ideia inicial de trabalho com fins composicionais.

Desde a promulgação da Constituição da República Federativa do Brasil, em 5 de outubro de 1988, a livre manifestação do pensamento é garantida a todo o cidadão brasileiro deste Estado Democrático de Direito, assim como o direito de ir e vir assegurado no Título II, “Dos direitos e garantias fundamentais”, da mesma legislação. Da falta de resolução e mediação entre essas duas possibilidades é que obtivemos o que se pode ver abaixo:

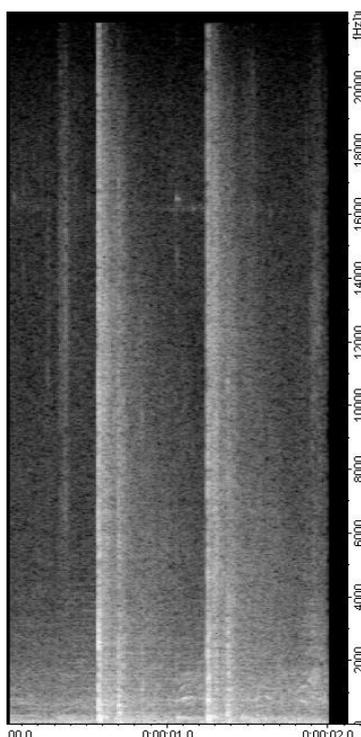


Figura 2 – Imagem realizada em sonograma dos tiros iniciais, 02/06/2011

A imagem acima representa o espectro dos primeiros sons – tiros – de lançamentos de bombas de efeito moral para desobstruir a Avenida Fernando Ferrari, no dia 02 de junho, logo retirando os manifestantes do meio da rua. É notória a intensidade sonora dos disparos e a ampla banda de frequências que estes englobam. Ações explosivas como essas, assim como vento, palmas efusivas e gritos intensos foram situações indelévels, mas que muitas vezes seus registros foram comprometidos – “clipado” – pela impossível previsão dos acontecimentos *in loco* e o controle absoluto do nível da entrada de áudio nos aparelhos de gravação. Por se tratar de gravações ao vivo e sem muita possibilidade de previsão do que há por soar, o procedimento era sempre desligar os gravadores o menor tempo possível. Isso foi um facilitador para obter todo o material que abaixo discutiremos.

Durante os cinco dias de registros foi mapeado uma diversidade de cantos e dentre eles escolhemos alguns dos dez mais recorrentes para observarmos como em alguns deles eram entoados pelos manifestantes e ao longo das repetições ou situações impostas pelo percurso da passeata eles iam se transformando, permutando palavras e recriando-se coletivamente.

Um dos principais cantos foi exatamente o que permaneceu imutável durante todos os dias observados. Assim o transcrevemos:

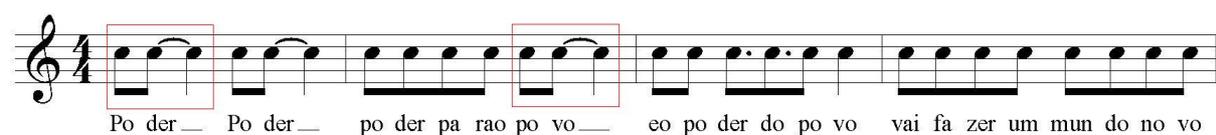


Figura 3 – “Poder para o povo”

Segundo o primeiro parágrafo único de nossa Constituição, pertencente ao artigo primeiro do Título I, “Dos princípios fundamentais”: “todo o poder emana do povo, que exerce por meio representantes eleitos ou diretamente, nos termos desta Constituição” (1991, p. 3). A relação que se faz entre *poder* e *povo* se reflete como condição *sine qua non* para uma perspectiva de mudança de situações e essa sensação de completude entre as palavras, que na Constituição é dada através do voto, foi disposta no canto manifestante de maneira que estas assumem a mesma ideia rítmica quando impostadas pelo coro. Poder e povo, paroxítonas sujeitadas às rimas graves, sendo a primeira com força anafórica, são utilizados para criar esse jogo sonoro e reforçar a imutabilidade tanto no sentido do discurso, quanto na forma dada ao canto durante as passeatas. Outra questão importante a ser observada é a inexistência da variação melódica nas músicas registradas, e essa, não escapa à condição observada e apresenta-se sempre com uma espécie de salmodia direta e ao mesmo tempo responsorial.

Outro canto responsorial tratava especificamente de desculpar-se e realizar *mea culpa* perante a sociedade como estratégia de aproximação da população que, de suas casas, das calçadas e de seus veículos cruzavam com a passeata. O grito também queria ser resposta às manchetes do dia, como já vimos, que tratavam como baderna o ocorrido no dia anterior, no qual durante o primeiro embate entre policiais e manifestantes, houve depredação de alguns patrimônios públicos. A primeira frase era sempre cantada pelos comandantes do movimento, sempre respondida pela massa. Abaixo segue a transcrição, a saber, de umas poucas canções iniciadas em anacruzes:

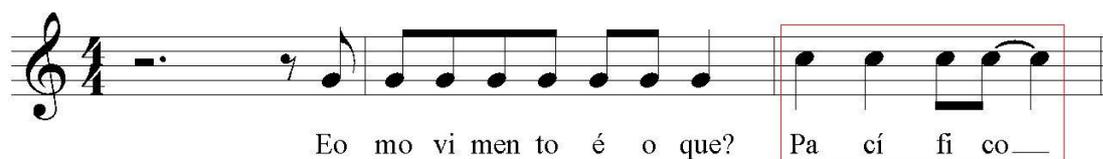


Figura 4 – “E o movimento é o quê?”

O processo de recriação constante e ao vivo durante a manifestação foi outro aspecto notado. A substituição de palavras com a manutenção da estrutura rítmica e melódica, e muitas vezes criações de paródias foram procedimentos recorrentes, como no caso de “Vem, vem pra rua vem, contra o aumento”. Em ordem cronológica, registramos o verso anterior no dia 02 de junho. No dia seguinte, 03, houve o intercâmbio entre as palavras *aumento* e *governo*, e o verso atualiza sua rima, de que passa de consoante à toante. Já durante todos os dias foi possível escutar outra a alternância sutil, ora *rua*, ora *luta*.

Vem vem vem pra lu ta vem___ con trao au men to___

Vem vem vem pra lu ta vem___ con trao go ver no___

Vem vem vem pra ru a vem___ con trao au men to___

Figura 5 – “Vem, vem, vem pra rua, vem”

Fato é que a cada vez que este canto era entoado pela multidão as diversas formas de cantá-lo iam sendo sobrepostas involuntariamente, mais pelo efeito acústico de impossibilidade de reconhecimento claro do que estava sendo entoado pelos diferentes blocos em que o movimento acabava se dividindo durante a marcha. Era possível notar pelo menos três níveis de percepção:

- 1° - O bloco localizado na frente da manifestação com a função de puxador das canções;
- 2° - O bloco intermediário que já apresentava certa dificuldade de compreensão do som herdado, já que diversos fatores contribuíam para isso como: [a] a projeção dos cantos em movimento e sempre para frente dos marchantes; logo [b] a direção do vento facilitava o surgimento de um *delay* natural na escuta e [c] o acúmulo das sonoridades em torno daquele

setor, já que todas as vezes que o movimento partia em marcha, a pista em sentido oposto à que ele seguia estava liberada para os veículos e o buzinaço por parte da população empática à causa tinha como pico de intensidade o bloco central da massa humana, ajudando a modificar por completo a escuta naquele ponto.

3° - E o bloco final que, principalmente no dia 03 de junho, com a aglomeração de 4 mil pessoas ocupando cerca de 300 metros de extensão das avenidas, acabava entoando um canto que ora já havia perdido força no bloco da frente, ora já nem era cantado nem mesmo pelo bloco intermediário, produzindo duas escutas por nossa parte: [a] em alguns momentos registravam-se cânones; [b] em outros uma completa sobreposição de músicas distintas, ponto bastante interessante, pois dessa convivência mútua dentro do mesmo espaço sonora possibilitava a escuta de uma terceira canção, com rastros fônicos dos dois setores opostos, apreendidos muitas vezes quase como procedimentos de colagem de materiais distintos. Em dados momentos chegou-se a registrar até três cantos distintos sobrepostos e espacializados entre os blocos identificados aqui.

Outro caso de recriação instantânea por substituição de palavras: o verso “quem não pula quer tarifa”, no qual o substantivo *tarifa* dava lugar ao adjetivo *governista*, e o verbo *querer* era substituído pelo *ser*, transformando a conotação inicial do ato de saltar contra uma imposição – e aqui saltar é ação que ao mesmo tempo em que rompe com um paradigma, condena e pune moralmente aquele que permanece inerte no chão – em uma posição política clara: “quem não pula é governista”. Aqui temos então um canto que se configura, assim como vários outros, como possuidor de apenas um verso de ordem, remetendo a uma ação imediata que usa o corpo do manifestante como forma de exprimir física e visualmente aquilo que a música, em sua condição abstrata, já dava conta de comunicar ao transeunte que se deparava com a passeata. Esse verso único é um heptassílabo – redondilha maior – que coincidentemente é predominante na composição de quadrinhas e canções folclóricas e populares, métrica tradicional da língua portuguesa, já utilizado desde as cantigas medievais (GOLDSTEIN, 1986). A raiz da recriação nos parece ter sido o dia 03 de junho, durante a gigantesca manifestação, quando um entusiasta, ao microfone⁷ conclama a massa a gritar “quem não pula é governista” e imediatamente é respondido pelo outro verso. Não obstante, depois se deu continuidade à emissão, ora de um, ora de outro, ou a sobreposição dos mesmos.

⁷ É preciso registrar que o movimento só teve apoio de carro de som neste dia.

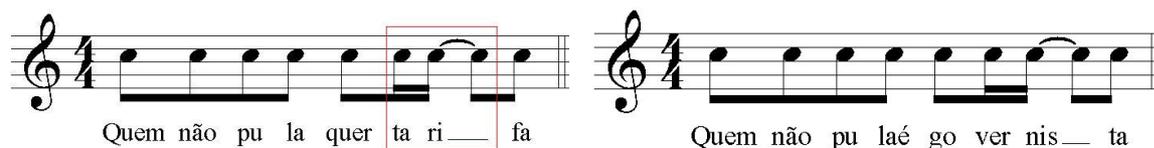


Figura 6 – “Quem não pula”

Em “mãos ao alto”, canto denunciativo do preço da tarifa do sistema de transporte público, foi parodiado no ato do dia 10 de junho por duas vezes, uma direta, apontando o nome de um cidadão “não muito querido” – segundo nossa percepção – naquele ato, outra o qualificando como *pelego*, termo regionalista pejorativo para “agente disfarçado do governo que procura agir politicamente nos sindicatos de trabalhadores” (HOUAISS ELETRÔNICO). É importante destacar um procedimento bastante interessante no tocante à estruturação rítmica do verso, a ideia inicial impressa em “mão ao alto” – semínima pontuada seguida de três colcheias – é retrogradada no final do mesmo para clarificar o entendimento do substantivo masculino e manter correta a sua prosódica, coincidindo a sílaba forte da palavra a característica do ponto no tempo em que ela foi alocada, permitindo à frase ter uma resolução feminina sem comprometer seu entendimento. Chamamos a atenção para essa figura rítmica, pois ela nos parece ser recorrente em quase todos os cantos ora em sua forma, digamos, original – colcheia seguida de colcheia ligada à semínima – ora expandida ou contraída, tanto para corrigir possíveis *silabadas*, inverter a lógica e alocar sílabas fortes tempos fracos. Até o momento todas as figuras apresentadas destacam em vermelho para a presença dessa ideia rítmica, assim como mostramos abaixo:



Figura 7 – “Mãos ao alto”

As menções diretas ao atual governador do estado do Espírito Santo marcaram duas outras composições do movimento:

Eu não a cho mas Ca sa gran de a cha queo po vo pre ci sa de ba la de bor ra cha

O po vo — na ru a — Ca sa gran de a cul pa é sua

Figura 8 – “Eu não acho” e “O povo na rua”

A primeira em forma de quarteto – “Eu não acho, / mas Casagrande acha / que o povo precisa / de bala de borracha” –, no qual o primeiro verso é um trissílabo seguido de um hexassílabo e, posteriormente, dois em redondilhas menor, ou também chamados de pentassílabos. O destaque é que os versos pentassílabos, entre poetas portugueses na Idade Média, eram utilizados para a composição das chamadas “cantigas de amor e de amigo” (GOLDSTEIN, 1986, p. 24). Já a segunda canção, dística, apresenta no seu primeiro verso uma redondilha menor, seguido de uma redondilha maior. Comparando um tratamento rítmico dado ao nome do governador em questão, interessante ver que na primeira canção, localizado no verso hexassílabo cada sílaba tem a mesma duração, mas quando, na segunda canção, o mesmo é utilizado em um verso maior, há uma nova forma de incluí-lo na prosódica correta, dando à sílaba “sa” metade da duração de todas as outras sílabas como uma espécie de compensação temporal ao tratamento dado ao substantivo próprio submetido a um verso mais extenso. Podemos afirmar isso pois existe uma semelhança entre as agógicas inferidas à cada um deles e a estrutura de pulsação as quais os versos são alocados partem da mesma figura base, a colcheia.

Uma das poucas paródias clássicas registradas, realizado em uma tessitura que não ultrapassa o intervalo de 5ª justa, foi desenvolvida a partir da canção “Rei Davi”, de Pr. Marcelo Rossi, e surgiu apenas no dia 08 de junho, durante caminhada que saíra da Universidade, passando novamente pela Avenida Reta da Penha, mas agora em direção à Assembleia Legislativa, percorrendo cerca de 4,4 km de distância em aproximadamente duas horas de caminhada.



Figura 9 – “O meu dinheiro”

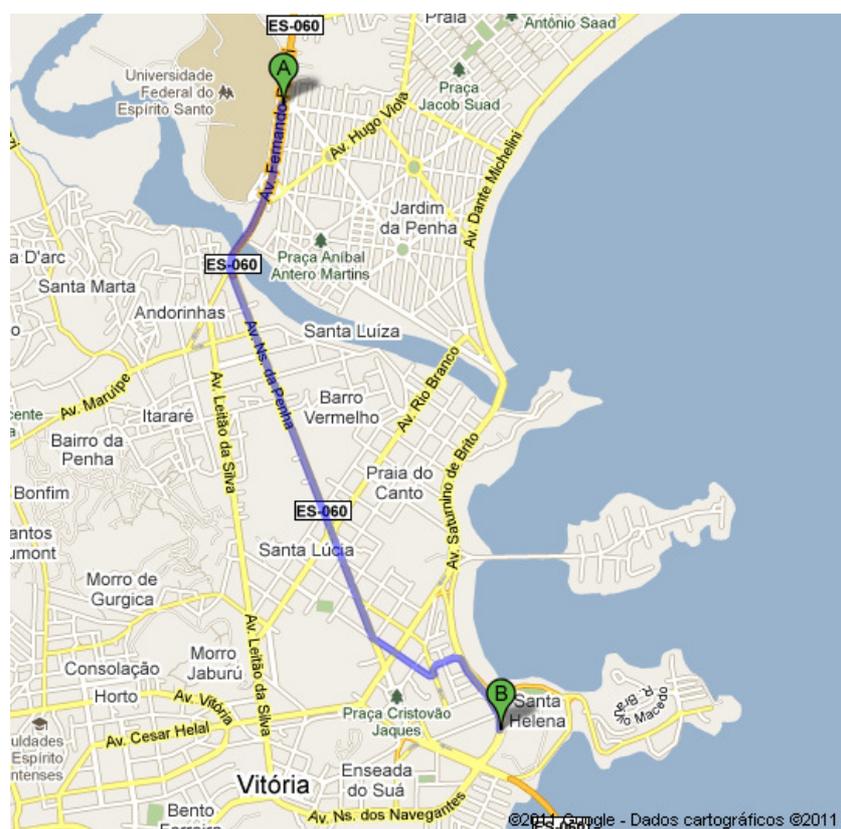


Figura 10 – Trajeto do dia 08 e junho de 2011

Fonte: site Google Maps

CONCLUSÃO

Os cantos aqui comentados foram escolhidos através da nossa escuta, da nossa percepção sobre a representatividade destes dentro de um universo numérico bem mais lato de criações que ali se desenvolviam e ao mesmo tempo eram difundidas, ora uníssonas, ora em polifonia, mas que ao nosso se ver, os processos utilizados são passíveis de análise através dos exemplos citados. Na escrita deste ensaio a grande guia foi a memória, pois nossos laços inconscientes com as canções, desenvolvidos durante o processo de captação de áudio, também foram levados em consideração no processo de escolha do material a ser avaliado. Como apontado na introdução, a finalidade inicial da imersão na manifestação foi a princípio artística, como artistas sonoros em busca de matéria-prima, porém ao final do processo observamos que era possível alargar a discussão de modo a observar que existia ali sim um processo criativo coletivizado que dava conta de manter a união das pessoas inseridas naquele fenômeno social em torno da causa. Foi bastante comum encontrar pessoas, durante os dias de protesto, cantarolando um ou outro verso, como foi para nós mesmos incontável ao chegarmos em nossas residências, depois 4 ou 5 horas de caminhadas no meio da massa, não passarmos ainda horas submetidos a um *loop* daquelas canções em nossa escuta interna.

Reforçamos que a memória, mesmo falha, errônea e inverossímil, como já apontara Tucídides (460/455-400 a. C.), considerado o pai da História, em crítica a Herótodo (485?-420 a. C.), foi onde recorremos, sem sequer retomar os áudios, pois a estes demos outra finalidade que ainda não iniciamos, a composição. Portanto, este ensaio quer ser um testemunho de nossa caminhada dentro e em torno de um fenômeno social que por alguns dias acrescentou novos sons ao ambiente cercado ruídos já quase silenciosos e imperceptíveis do tráfego intenso de veículos e aviões que agem nessa região onde as passeatas ocorreram. Apitos, gritos, cantos, milhares de passos, entre o caos, a música e a poesia, foi possível testemunhar um pouco de criação aflorando de uma reunião de pessoas, que em sua grande maioria, nunca quiseram ou pretendiam de fato serem músicos, compositores ou poetas. Nada de espantoso, pois isso também é característica corriqueira de mobilizações sociais.

Agora, lançaremos mão do conceito apenas para validar nossa condição de testemunha. Seguindo o viés da expansão do conceito de testemunha concebido pela

Literatura de Testemunho⁸, Jeanne Marie Gagnebin, no artigo “Memória, História e Testemunho”, publicado na coletânea *Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível* (2004), discute o fim da narração tradicional com base em dois textos de Walter Benjamin, “Experiência e pobreza” e “O narrador”. Após refletir sobre os dois trabalhos do filósofo alemão, a autora cita a figura de narração do sonho de Primo Levi: sua volta para casa após Auschwitz é ofuscada pela indiferença dos ouvidos que levantam e vão embora, protagonizando o “simples” ato de não escutar o relato do horror vivido e passado por ele no campo de concentração. Gagnebin, então, passa a criticar, a partir da perspectiva de uma exacerbação do caráter testemunhal, o que chama de abusos da memória, quando nos discursos persistem uma fixação ao passado e a incapacidade de bem viver o presente, assim criando uma identificação quase patológica com os papéis do algoz e da vítima, nesse caso de um massacre, a *Shoah*, quando, muitas vezes, passam distantes da herança de tal atrocidade. Para justificar seu texto sem que caia nas malhas da fixação e da identificação – a autora já se “acusa” da não hereditariedade direta de qualquer evento desse porte –, Gagnebin se utiliza da prerrogativa da força (da palavra) e do lugar que ocupa (a universidade), alhures, “terceiro”, como condição para restabelecer o espaço simbólico não pertencente ao círculo infernal algoz-vítima e dar sentido humano ao mundo. Assim, discute a função dos ouvintes, no sonho de Primo Levi, como aqueles que deveriam ocupar esse lugar “terceiro” (como ela):

No sonho de Primo Levi, deveria ser a função dos ouvintes, que, em vez disso e para desespero do sonhador, vão embora, não querem saber, não querem permitir que essa história, ofegante e sempre ameaçada por sua própria impossibilidade, alcance-os, ameace também *sua* linguagem ainda tranqüila; mas somente assim poderia essa história ser retomada e transmitida em palavras diferentes. (2004, p. 93)

Gagnebin também encerra seu ensaio estabelecendo um novo olhar para aquele que “vê, ouve e/ou conhece”, ampliando o conceito de uns dos termos centrais da literatura de testemunho:

Nesse sentido, uma ampliação do conceito de *testemunha* se torna necessária; a testemunha não seria somente aquele que viu com os próprios olhos, o *histor* de Heródoto, a testemunha direta. Testemunha também seria aquele que não vai embora,

⁸ Ver: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000; e SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras *revezem* a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repetirmos infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente. (2004, p. 93)

É bom deixar claro que as devidas proporções estão guardadas, mas por analogia o acaso confidenciado no início do texto não nos permitiu deixar de, como *terceiros*, não registrar, não ouvir e não estudar aquilo que estava diante dos nossos ouvidos e olhos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Constituição da República Federativa do Brasil (1991) Organização de textos e índices por Juarez de Oliveira. Ed. Saraiva: São Paulo;
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória, História e Testemunho. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (orgs.) (2004) *Memória e (Res)Sentimento*: indagações sobre uma questão sensível. Editora da UNICAMP: Campinas;
- GOLDSTEIN, Norma (1986) *Versos, sons e ritmos*. Ática: São Paulo;
- NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.) (2000) *Catástrofe e representação*. Escuta: São Paulo;
- SCHAFER, R. Murray (2001) *Afinação do mundo*. Unesp: São Paulo;
- SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.) (2003) *História, memória, literatura*. Editora da UNICAMP: Campinas.

WEBGRAFIA

- HOUAISS, A. (2001) *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. ISBN: 8573023961 200;
- < <http://maps.google.com.br/maps?hl=pt-BR&tab=wl>>. Acesso em 29 jun. 2011.