

Entre umas e outras: tempo, sociabilidade e música popular em bares da cidade

In between drinks: time, sociability and popular music at city bars

Pedro Silva Marra¹

Luiz Henrique Assis Garcia²

Resumo: *Delimitando como objeto empírico a praça da Savassi (Belo Horizonte, MG, Brasil), procuramos analisar como é possível experimentar temporalidades sobrepostas em espaços contíguos por meio da combinação entre formas de sociabilidade e escolhas de repertório em dois bares diferentes localizados na referida região. Nosso trabalho de campo emprega diversos formatos de registros (gravações de áudio, fotos e vídeos digitais e relatos escritos) de tais usos do espaço realizados durante derivas pela praça. Assim, discutimos as formas como as pessoas modulam as propriedades acústicas (intensidade, frequência e espacialidade) das sonoridades empregadas e diferentes repertórios musicais para produzir o “lugar”. Essa ideia é reforçada pelo entendimento de que, no lugar, a experiência do tempo é “intersubjetiva”, portanto, social e espacialmente localizada. A música popular, inserida nesse cenário, desempenha um papel significativo na conformação da experiência social e histórica de diferentes grupos que coabitam e disputam a cidade.*

Palavras-chave: *espaço urbano; música popular; praças; sonoridades; temporalidades.*

Abstract: *Framing Savassi Square (BH-MG-BR) as an empirical object, we try to analyze how is it possible to experience superimposed temporalities in contiguous spaces through combining forms of sociability and choices of repertoire,*

1 Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória, ES, Brasil. E-mail: pedromarra@gmail.com

2 Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, MG, Brasil. E-mail: luhen_asgar@yahoo.com.br

in two different bars located at this region. Our field work employs different formats of data (audio recordings, digital photos and videos and written accounts) on those uses of space gathered during drifts through this square. Thus, we discuss how people modulate acoustic properties (intensity, frequency and spatiality) of the sonorities they employ and different musical repertoires for producing “place”. This idea is reinforced by the understanding that in place time experience is “intersubjective”, so it’s socially and spatially localized. Popular music, inserted in this setting, plays a significant role at the conformation of social and historical experience of different groups that co-inhabit and dispute the city.

Key words: *urban space; popular music; squares; sonorities; temporalities*

Introdução

Como participantes do grupo de pesquisa CCNM, nos interessamos pelas dinâmicas de constituição das territorialidades urbanas, sobretudo para entender como os usos dos espaços públicos pelos cidadãos que o habitam ou por ele transitam conformam lugares – ainda que transitórios – ali. Integramos, nos últimos anos, um projeto³ dedicado ao estudo de quatro praças na região central de Belo Horizonte, uma das grandes metrópoles brasileiras. Praças marcam pontos de convergência no tecido urbano, por sua centralidade cultural, social, econômica e política, demonstrada na vida cotidiana e em contextos específicos promovidos em público; no caso de nossa pesquisa, celebrações, manifestações populares ou *performances* musicais.

Nossas pesquisas têm como um de seus principais focos a compreensão da experiência auditiva no espaço urbano.⁴ Os espaços públicos se constituem por meio de conflitos e negociações protagonizados por uma multiplicidade de atores sociais em *performances* na arena pública que transformam o espaço em lugar e, desse modo, localizam suas identidades (APPADURAI, 1996). Seus confrontos e acomodações não só modificam o espaço urbano, mas também são alterados pelas mudanças que historicamente acontecem nele. Atualmente, como em outros estudos do grupo, consideramos que as redes sociais e as representações que circulam via internet também estão integradas a esse jogo por meio dos sujeitos que delas se utilizam.

Delimitando como objeto empírico a praça da Savassi, procuramos analisar como é possível experimentar temporalidades sobrepostas em espaços contíguos através da combinação entre formas de sociabilidade e escolhas de repertório, saindo do 80 Bar, onde se ouve *pop*, *rock*, *punk*, *pós-punk* e diversos tipos de música eletrônica, para chegar, do outro lado

3 “Re-encontrar o público nas praças da cidade: novas formas de apropriação no espaço urbano em transformação na Belo Horizonte do século XXI”, apoiado pelo CNPq.

4 Uma parte desses esforços de pesquisa deriva do projeto “Patrimônio urbano e música popular: os sentidos dos lugares”, coordenado por Luiz Henrique Assis Garcia na UFMG e apoiado pelo CNPq, e outra dos estudos de doutoramento de Pedro Silva Marra junto ao PPGCOM/UFF. Uma versão preliminar deste texto foi apresentada durante a 18ª Conferência Bial da International Association for the Study of Popular Music (IASPM), realizada na Unicamp em 2015.

da rua, ao Vintage 13 e sua trilha sonora de *easy rider*. Nosso trabalho de campo emprega diversos formatos de registros (gravações de áudio, fotos e vídeos digitais e relatos escritos) de tais usos do espaço realizados durante derivas pela praça. Tomamos a paisagem sonora (SCHAFER, 2001) como técnica metodológica que nos permite acessar as sonoridades e as práticas musicais localizadas no espaço em sua materialidade. Assim, discutimos as formas como as pessoas modulam suas propriedades acústicas (intensidade, frequência e espacialidade) e diferentes repertórios musicais para produzir o “lugar”. Essa ideia é reforçada pelo entendimento de que, no lugar, a experiência do tempo é “intersubjetiva”, portanto, social e espacialmente localizada (WUNDERLICH, 2013, p. 383-384). A música popular, inserida nesse cenário, desempenha um papel significativo na conformação da experiência social e histórica de diferentes grupos que coabitam e disputam a cidade.

Temporalidades e sociabilidade no espaço da praça da Savassi

Praça da Savassi, demarcada pela interseção das avenidas Getúlio Vargas e Cristóvão Colombo, é a denominação mais conhecida da praça Diogo de Vasconcelos. Isso se deve ao fato de que, no início da década de 1940, inaugurou-se ali uma padaria que recebeu o sobrenome de seus proprietários, a família Savassi, de procedência italiana. O bairro, de caráter eminentemente residencial – a despeito de se chamar Funcionários –, se transformou bastante a partir daquele período.

Já na década de 1950, os primeiros serviços de comércio foram implantados no bairro: havia a Padaria Savassi, na praça Diogo de Vasconcelos, e, a seu lado, na rua Pernambuco, a Drogaria São Félix. Havia também um armarinho próximo à praça Diogo de Vasconcelos e ao lado da padaria; e os armazéns Colombo e Triângulo, localizados na avenida Cristóvão Colombo. Dois outros serviços passaram a atrair a atenção do belo-horizontino: a construção do Cine Pathé e a do primeiro

supermercado de Belo Horizonte, o Serve Bem, ambos localizados na avenida Cristóvão Colombo (LEMOS, 2007, p. 7).

Nos bares, armazéns e na própria padaria se encontravam os jovens de classe média e alta da cidade. Na região, surgiram ainda várias escolas públicas e privadas, tornando-a espaço de constante circulação de estudantes, do ensino básico aos universitários. À medida que novos bairros surgiam na zona Sul da cidade, a região da Savassi passou a representar um centro para o qual acorriam as camadas médias e altas em busca de lojas sofisticadas e espaços de sociabilidade correspondentes às suas preferências. A partir da década de 1970, as transformações no espaço se intensificaram. Celina B. Lemos aponta, em seu estudo sobre o consumo e a formação de uma centralidade na Savassi, a forte presença de investimentos privados acompanhando a circulação do consumidor de alto poder aquisitivo, constituindo ali um “[...] lócus de consumo e lazer dos grupos privilegiados” (LEMOS, 2007, p. 8). Segundo depoimentos colhidos pela autora, os “nobres consumidores” viam no Centro da cidade um espaço deteriorado, sem sofisticação ou exclusividade, e, desse modo, o “[...] crescimento e a legitimação da Savassi coincidiram com a semissaturação do Centro Tradicional” (LEMOS, 2007, p. 8). Acompanhando essas mudanças, a legislação urbanística elaborada em 1976 regulamentou o uso “misto” (residencial/comercial) na região.

Às atividades de consumo se articulavam formas de lazer e sociabilidade que correspondessem às expectativas dos frequentadores em busca de requinte e bom gosto. Não por acaso, nos anos 1980, surgiu ali a livraria Agência Status, em frente ao principal ponto de ônibus na avenida Cristóvão Colombo, do lado oposto ao do Cine Pathé, um cinema já então consagrado como ponto de encontro de intelectuais, associado a “filmes de autor”, onde os frequentadores do bairro lembram de ter assistido às fitas de diretores como Bergman, Godard e Fellini. Lemos (2007, p. 13) considera ter havido ali uma continuidade e transições de uso entre esses dois pontos de concentração e encontro em lados opostos da avenida. Assim, um típico passeio do sujeito de classe média ou alta

pela Savassi poderia incluir compras, assistir a um filme, comprar um livro e terminar a noite num dos bares ou restaurantes das redondezas.

A prática de frequentar os bares da Savassi já estava integrada à rotina dos que trabalhavam no local, bem como das pessoas pertencentes aos extratos médio e alto da zona Sul de Belo Horizonte. Torna-se possível, dessa forma, “identificar padrões de frequência” nos bares e nas lanchonetes que se encontravam em moda na Savassi, onde se esboçava uma territorialidade em termos de uso, tendo como base os grupos e subgrupos que frequentavam o lugar (LEMOS, 2007, p. 17-18).

Também na mesma década, é fechada parte dos quarteirões das ruas Pernambuco e Antônio de Albuquerque, que cruzam em diagonal o espaço que conforma a praça. Ali foram posicionados canteiros com plantas e algum mobiliário urbano, como bancos e telefones públicos – que ainda eram relevantes como equipamento. Nas partes que permaneceram como ruas, estacionamentos foram criados. Se, por vezes, esse espaço se configurava como “passagem”, várias situações podiam atrair e reter os passantes, como a presença de ambulantes, artesãos, pintores vendendo quadros, pedintes ou mesmo da polícia, preocupada em reprimir assaltos e controlar a frequência de indivíduos considerados ameaçadores. Como espaço idílico dos grupos de maior poder e recursos – contraposto, nas representações sociais, ao Centro sujo, fora de moda, desordenado, cheio de “indesejáveis” –, a Savassi deveria ser um lugar ajustado e confortável para seus privilegiados consumidores.

Podemos considerar que, a partir da década de 1990, o cenário da praça se tornou mais complexo e heterogêneo. A grande quantidade de linhas de ônibus que trafega e para nos pontos das avenidas que nela se entrecruzam, a existência de algumas lojas e lanchonetes de preço acessível, a diversificação de serviços e, eventualmente, a própria centralidade que passou a exercer aumentaram significativamente a afluência e a variedade de pessoas que circulam e se apropriam do espaço. Tornou-se local, ainda, de reunião para assistir a jogos e celebrar conquistas dos clubes de futebol da capital mineira. Isso não eliminou as iniciativas condizentes com a imagem então consolidada na região. Podemos citar

o modismo dos “cafés e livrarias”, espaços pós-modernos com atmosfera retrô que eram percebidos como *loci* requintados de sociabilidade para os grupos detentores de capital cultural. O Café Três Corações e a Livraria da Travessa se tornaram polos desse tipo de atividade, usando a música ao vivo – executada por pequenos conjuntos ou mesmo por um só músico, com repertório considerado de “bom gosto” (*jazz*, MPB, choro) – para atrair e agradar um público exigente e acostumado a pagar mais caro, inclusive na alimentação.

Sinal dos tempos e das mudanças nos hábitos de consumo cultural, o Cine Pathé seria fechado. Em seu prédio, viriam a funcionar uma igreja evangélica, uma feira de roupas e um estacionamento. A edificação foi tombada pelo Patrimônio Histórico e Cultural Municipal, mas os planos de recuperá-la como centro cultural ainda não saíram do papel. Nos anos 2000, as esquinas principais passaram a ser ocupadas por lojas das operadoras multinacionais de telefonia celular que atuam no Brasil, além da que já era ocupada, desde a década anterior, por uma franquia do McDonald’s, assinalando a inserção no circuito massificado e globalizado de consumo; por outro lado, permanecem tradicionais estabelecimentos comerciais de abrangência regional (Elmo Calçados) e local (Centro Ótico). É significativo lembrar que a loja da Claro desalojou o Café Três Corações, que acabou voltando a funcionar em uma loja bem menor, atrás da que ocupava antes, a partir da campanha movida por “tradicionalistas” do antontem.

Presentismo e nostalgia na experiência social

Em tamanhas mudanças, a praça da Savassi testemunha a voragem de nossa época. À medida que a enorme compressão do espaço-tempo provoca uma experiência instável, particularmente no ambiente urbano, a busca por “âncoras simbólicas” (HUYSSSEN, 2003) aumenta a demanda pela sensação de inteireza e pertencimento a um lugar e/ou tempo. Como o próprio Huyssen nota, “[...] temos lido as cidades e edifícios como palimpsestos de espaço, monumentos tão transformáveis e transitórios, e esculturas tão sujeitas às vicissitudes do tempo” (HUYSSSEN,

2003, p. 7, tradução nossa).⁵ De maneira precisa, Beatriz Sarlo qualifica o tempo em que vivemos desde a relação entre a cultura da velocidade e da nostalgia:

O presente, ameaçado pelo desgaste da aceleração, se converte, enquanto transcorre, em matéria da memória. Entre a aceleração do tempo e a vocação memorialista há coincidências. Precisamente a aceleração produz o vazio de passado que as operações da memória pretendem compensar (SARLO, 2003, p. 97-98).

Para a autora, aparatos como o controle remoto, o *fax*, o *modem* contribuem na produção de uma outra textura de tempo, caracterizada não apenas pela profusão de imagens, mas pela velocidade com que se seguem, se espelham e se atropelam umas às outras (SARLO, 2003, p. 97). Assim, paradoxalmente, o presente trabalha no envelhecimento de coisas e imagens e, simultaneamente, em sua conservação como signos de identidade.

Precisamos, portanto, reconhecer uma mudança da consciência do tempo própria da modernidade, orientada em direção ao futuro através da noção de progresso, para uma perspectiva predominantemente presentista (HARTOG, 2013), que se afirmou desde fins do século passado. François Hartog propõe usar o conceito de “regime de historicidade” porque pensa aí o grau da combinação, o “mais” e o “menos” na mescla entre passado, presente e futuro enquanto conceitos que organizam a experiência que o ser humano tem do tempo. Esse autor caracteriza o regime específico da contemporaneidade como “presentismo”, percebendo nele, de um lado, fluxos, aceleração, mobilidade e, de outro, a permanência do transitório, tragando o passado e o futuro. Uma experiência do tempo marcada pelo imediatismo e eternamente em crise. O futuro “[...] não é mais um horizonte luminoso rumo ao qual caminhamos, mas uma linha de sombra que colocamos em movimento em nossa direção, enquanto parecemos patinar no campo do presente e ruminar um passado que não passa” (HARTOG, 2013, p. 245).

5 No original: “[...] *we have come to read cities and buildings as palimpsests of space, monuments as transformable and transitory, and sculpture as subject to the vicissitudes of time*”.

Essa onipresença do passado, assim, coloca-se sob o prisma do presente (LOWENTHAL, 1985, p. XV). Não resta dúvida de que o ato de rememoração pertence ao presente, o que não implica desconsiderar que sua ocorrência esteja relacionada à presença material de vestígios do passado. Por meio da execução, seja mecânica ou em apresentações ao vivo, de um repertório pertencente a um arquivo amplo de referências reconhecíveis e associáveis, articulada a outros elementos (nome, decoração, cardápio, mobiliário etc.), determinado bar produz uma ambiência, “[...] um espaço-tempo qualificado de um ponto de vista sensorio. [...] um humor específico expresso na presença material das coisas e corporificado na forma como se é um habitante da cidade” (THIBAUD, 2011, p. 1-2). A articulação entre a experiência social e elementos da cultura material mobiliza parcelas específicas de público, concatenando gostos, grupos e sociabilidades específicas a partir de um conjunto de canções que fornece tais âncoras simbólicas, pois funcionam como meio para a interação social (DENORA, 2000).

Entendemos que as canções são ouvidas dentro de esquemas interpretativos produzidos socialmente que fornecem as referências a partir das quais o indivíduo rememora. É inescapável que, como efeito desse mesmo gesto, o “passado” percebido (como referente ausente) seja modificado, de modo que essa operação não confere, como eventualmente se supõe, maior estabilidade, coerência e legitimação a esse passado recuperado (HUYSSSEN, 2003, p. 4). Importa constatar que a formação de repertório acontece através de um circuito de experiências do ouvinte que combina a audição de concertos, de pares, transmissões, discos e, agora, plataformas digitais, entre outras fontes. A história da indústria da música dá conta do que está armazenado nessas formas de registro, mas é mais difícil reconstruir o que está conservado na memória e é transmitido oralmente (FAULKNER e BECKER, 2009). A constituição de repertórios reflete um acervo dinâmico cuja constituição e rearranjo se transformam historicamente, junto com as formas de se fazer e ouvir música.

Exatamente por isso, para entendermos as escolhas de repertório, é preciso considerar diferentes fenômenos culturais contemporâneos associados ao tempo (nostalgia, retrô, revivalismo, museomania) pelos quais esses grupos se constituem, inclusive como consumidores. Raphael Samuel, investigando as ressignificações do passado na sociedade britânica, identifica, marcadamente a partir da segunda metade do século XX, o “entusiasmo ressuscitador” que tomou conta de vários aspectos da vida social – da decoração de interiores ao consumo de antiguidades, da difusão do gosto por fotografias antigas à historicização do ambiente construído (SAMUEL, 1994). Samuel ainda localiza na “Swinging London” de meados dos anos 1960 o fenômeno do retrô chique, ou “indústria da nostalgia”, em que a tecnologia recente é aplicada aos produtos de modo a obter uma estética que remete ao antigo (SAMUEL, 1994, p. 83). Mesmo sendo uma forma de *revival*, tem um caráter paródico:

Ao contrário do restauracionismo e do conservantismo [...], o retro-chique é indiferente ao culto da autenticidade. Ele não se sente obrigado a permanecer fiel ao período [...], borra a distinção entre originais e reciclados [...], abole as diferenças de categorização entre passado e presente, abrindo um trânsito de mão dupla entre eles (SAMUEL, 1994, p. 112-113).

Em ambos os bares de que falamos aqui, principalmente no que se refere à decoração dos interiores, uso do *design* e arregimentação de elementos da cultura material, essa parece ser a forma dominante, ainda que haja variações, como veremos adiante.

Sociabilidade e repertórios de música popular no 80 Bar e no Vintage 13

Os dois bares se prestam a práticas de lazer, mas percebemos diferenças. Ambos servem para *happy hour*, mas o 80 Bar é mais afeito à prática do “aquecimento”, em que grupos de amigos se encontram para tomar uma cerveja e conversar antes de irem juntos a uma outra festa. A música mais alta, mais agitada e mais dançante aponta para isso.

Para mim, os bares da Savassi são muito parecidos entre si e um detalhe pequeno é o que te faz escolher entre um ou outro (a não ser que só se tenha cadeira em lugar X ou Y). O que me atrai no 80 é também uma das coisas que me faz evitar o lugar: a música. Me atrai porque eu gosto muito das músicas que tocam no bar, pegando The Cranberries, Bon Jovi, Smashing Pumpkins, entre muitos outros clássicos. No entanto, muitas vezes a música está MUITO alta, atrapalhando a conversa da mesa e dando até dor de cabeça. Se for para sentar em algum lugar na Savassi, lá raramente é o primeiro lugar que eu penso. Se você quer conversar, sente longe da caixa de som.⁶

Enquanto isso, o Vintage 13 é um lugar mais para sentar e passar a noite: “É um bar muito pequeno, com as mesas na calçada, mas rola um bom e velho *rock’n roll*. A localização não poderia ser melhor, no coração da Savassi”.⁷ A música é bem mais baixa, eventualmente menos dançante, o que configura uma certa postura de apreciação e reverência ao *rock* (BENNETT, 2009). Ela também serve de fundo para a conversa e, embora haja preocupação com a qualidade da reprodução, não é foco, como demonstra o posicionamento das caixas de som, acima da porta. Esse posicionamento, inclusive, não é favorável para o repertório ali acionado, pois muitas músicas do período apresentavam uma panoramização estéreo extrema, na qual alguns instrumentos se localizam todos na caixa direita e outros, todos na esquerda. Como os alto-falantes estão um pouco afastados entre si, torna-se difícil a escuta fiel da gravação: quem está mais próximo de uma caixa escuta só o que sai dela – só o instrumental ou só a bateria e os vocais, por exemplo. Tais diferenças parecem produzir tempos de ocupação diversos. Nossas observações indicam que o 80 Bar lota mais cedo e apresenta uma rotatividade maior nas mesas, enquanto o Vintage 13 demora mais para encher e os clientes ocupam as mesas por mais tempo. Além disso, como a música, neste, é menos intensa, ele permanece aberto até mais tarde do que aquele.

6 Disponível em: <http://kekanto.com.ar/biz/80-bar>. Acesso em: 1º jul. 2015.

7 Disponível em: http://www.tripadvisor.com.br/Restaurant_Review-g303374-d6226508-Reviews-Vintage_13-Belo_Horizonte_State_of_Minas_Gerais.html. Acesso em: 1º jul. 2015.

Se, em outra oportunidade (GARCIA, 2011), estudamos canções que falam de lugares (e, claro, de seus respectivos tempos), agora tratamos de lugares que falam de canções ou que compõem, através delas, a sua forma de marcar presença na cidade. Faulkner e Becker, em seu estudo sobre o *jazz* em ação, abordam essa composição dos lugares. Os autores comparam as práticas musicais em um clube de *jazz* de Chicago em 1951; a rotina de músicos de um clube de dança nova-iorquino em 1978, que tocam usualmente em festas de casamento, de debutantes e bailes em geral; e a apresentação de um trio de *jazz* em um restaurante de um hotel chique em 2007 (FAULKNER e BECKER, 2009, p. 3-15). Em cada um desses locais, há não só a expectativa de execução de repertórios diferentes – canções que todos conhecem no primeiro caso; músicas dançantes e conhecidas de vários gêneros, por vezes étnicas, no segundo; repertório contemporâneo de *jazz* no terceiro –, como a *performance* musical diversa de cada um desses repertórios, que podem até compartilhar uma ou outra canção – formações instrumentais diferentes em cada caso, execução de *medleys* em alguns e não em outros, intensidades sonoras preferíveis em cada um dos locais etc.

Os diferentes lugares são conformados, assim, numa dinâmica entre as práticas dos músicos, as expectativas de quem os frequenta, de quem os administra, sua conformação espacial e os usos que efetivamente se realizam ali. Um baile requer uma *performance* musical específica e diferente do bar onde as pessoas vão conversar ou de um restaurante onde se vai comer. Quem vai dançar no baile espera escutar determinadas músicas e o dono do lugar espera que os músicos coloquem todo mundo na pista; quem vai conversar no bar espera só que a música funcione como fundo para a sociabilidade – o que dá mais liberdade aos músicos; quem vai comer num restaurante espera que o som não atrapalhe sua digestão. Por isso, o dono do restaurante espera uma música calma, não muito dançante nem muito intensa. Por outro lado, um galpão ou espaço amplo favorece o baile, um local aconchegante, um restaurante etc.

Faulkner e Becker, portanto, se preocupam em entender como os músicos constituem seus repertórios. Interrogando diferentes situações

de trabalho, eles identificam no contexto uma dimensão indispensável para explicar como e por que um determinado item é sacado de um acervo composto por milhares de canções populares produzidas no âmbito da indústria, além de canções étnicas e tradicionais. Os autores indicam que o trânsito entre repertórios de origens culturais tão diversas produziu transformações no *jazz* ao longo do tempo, no qual se confundem modificações nos usos dos lugares, transformações nas práticas de *performance* musical e constituição de novos repertórios, o que amplia o conjunto de composições já constituído. Sua pesquisa trabalha a ideia de que, no caso do *jazz*, existe hoje uma convivência dessas diversas temporalidades, mas circunscritas a espaços muito específicos.

Extrapolando um pouco em relação a esses autores, podemos considerar que, mesmo no caso da execução mecânica de música gravada, é possível identificar um repertório constituído de forma a atrair e fixar os clientes pretendidos e, simultaneamente, afastar os que não se enquadrem no perfil desejado. Entendemos que isso é válido tanto para os diferentes DJs contratados para discotecar no 80 Bar (incluindo aí a ideia de que a casa os seleciona dentro de um leque maior de profissionais disponíveis) quanto para o proprietário do Vintage 13, que fez questão de nos informar que, geralmente, faz a seleção do que será tocado e nos indicou o “velho” Macintosh que executa a seleção. Ali, há eventos como o “Clube do LP”, em que a programação musical é feita por outras pessoas.

Em nosso caso, ambos os bares parecem seguir um eixo de repertório limitado a certos gêneros, subgêneros e épocas específicos (*rock* dos anos 1960 e 1970 no Vintage 13; *pós-punk* dos anos 1980 no 80 Bar), ainda que de forma um pouco menos circunscrita, pois esse eixo se esparrama para outras épocas, sobretudo no 80 Bar. Neste último caso, escutam-se músicas de décadas anteriores que foram referência para o *pós-punk* da década de 1980 – é possível escutar The Kinks ou David Bowie, mas dificilmente Pink Floyd ou Yes tocarão ali – ou músicas dos anos 1990 e 2000 que, de alguma forma, utilizam a década de 1980 como referência: “Tocaram Qotsa, Radiohead e The Cure, entre outras. Merece

o respeito”.⁸ Nesse sentido, o compromisso com “autenticidade” ou “precisão” em relação ao repertório é consideravelmente menor que no Vintage 13. Aliás, estando muito próximos, fica evidente que atendem majoritariamente a públicos distintos – mais diverso no caso do 80 Bar, “identificável” no do Vintage 13 – e que ambos conseguem imprimir ao espaço uma marca, produzindo ambiências distintas.

Nesta investigação, consideramos a tese de DeNora (2000) de que os agentes utilizam a música para realizar certas tarefas. Ao manipular certas características acústicas (intensidade, frequência e espacialidade) da música, esses agentes se apropriam de suas características materiais (entendido como aquilo que é tangível pelo corpo), que viabilizam ou catalisam sua ação. Esses parâmetros estão envolvidos com a “corporificação da ação ao fazer o corpo engajar-se em um ritmo” (DENORA, 2000, p. 8). Assim, a música entra em ação não só para regular velocidades, pausas e continuidades da ação, mas para embalar a sensação de tempo envolvido no desenvolvimento da ação e, de certo modo, constituir aquele momento como índice que também remete a outro tempo-lugar. A temporalidade imposta pelos usos do lugar se conecta a aspectos temporais da música que ali se pratica: dança se conecta a certos ritmos mais corporais e velocidades mais aceleradas, da mesma forma que o comer se conecta a velocidades mais lentas e ritmos mais relaxados e que a desatenção musical produzida pela conversa favorece a distensão temporal da improvisação.

Os parâmetros de intensidade e espacialidade são manipulados para a constituição de diferentes temporalidades de lazer em cada bar. De um lado, o maior volume da música e os alto-falantes no chão, direcionando o som diretamente para os corpos dos clientes, no 80 Bar contribuem para seu aspecto de espaço de preparação para os momentos posteriores da noite. Já a ambiência mais intimista proporcionada pela sonoridade menos intensa e pela emissão de um local mais elevado no Vintage 13 constitui um espaço para ficar madrugada adentro. No entanto, a

8 Disponível em: <https://pt.foursquare.com/v/80-bar/4cae57a4aef16dcb9df69f54>. Acesso em: 1º jul. 2015.

principal característica sonora por meio da qual o tempo é trabalhado na música é a frequência, definida pela duração em que determinada vibração retorna a um estado anterior. Nesse domínio, definem-se alturas, responsáveis por delinear melodias e harmonias; andamentos ou velocidades; ritmos, marcados pela acentuação e divisão das durações; e timbres, também conhecidos como cor do som, aspectos audíveis que diferenciam duas fontes distintas que vibram o mesmo número de vezes por segundo. A variação de tais parâmetros distingue composições dentro de determinado repertório musical. Organizamos um quadro que busca sintetizar as observações realizadas em nossos trabalhos de campo.

Quadro 1 – Síntese comparativa dos resultados de pesquisa em campo

Elementos da ambiência	80 Bar	Vintage13
<i>Design</i> interior	Limpo	Saturado de referências
Cor	Variedade de cores em ambiente iluminado.	Menor variedade em ambiente mais escuro.
Mesas	Na rua e no interior.	Somente na rua.
Intensidade da música/posição das caixas	Muito intensa/no nível da rua.	Pouco intensa/no teto.
Conversa	Difícil	Fácil
Repertório	<i>Indie, rock, punk, pós-punk, pop</i> , eletrônico, décadas de 1970-2000, convergindo para os anos 1980.	Principalmente <i>rock</i> dos anos 1960-1970.
Tempo de permanência	Menor	Maior
Público	Tende a ser mais jovem (até 29 anos) e com maior variação etária.	Tende a ser mais maduro (acima de 29 anos); alguns grupos específicos, como <i>motoqueiros</i> .

Fonte: elaboração própria a partir de notas de pesquisa entre 2013 e 2015.

Assim, os diferentes tempos musicais trabalhados por diferentes canções se articulam às temporalidades, enquanto categoria social

e histórica, que cada um dos bares delinea. No processo, os estabelecimentos adéquam sua sonoridade aos públicos que os frequentam. Assim, enquanto a canção “Just a Girl”, do grupo noventista de *ska/hardcore* *No Doubt* sonorizava o espaço do 80 Bar de maneira invasiva, no Vintage 13, escutava-se “*Honky Tonk Women*”, dos Rolling Stones, em volume intimista.⁹ O 80 Bar apresenta, dessa forma, uma retórica dirigida aos que eram jovens à época e que viveram a adolescência e a juventude escutando canções que buscam inspiração na referida década. Esse período e seu estado de espírito é trazido novamente à tona a partir da combinação de música dançante, *upbeat* e energética. Já no Vintage 13, o apelo é ao vigor, à liberdade, à contestação traduzida por canções de fins dos anos 1960 e início dos anos 1970, época em que tais valores estavam em voga e se materializavam na música popular globalizada por meio dos longos solos de guitarra, da pujança da bateria, do desempenho dos vocalistas principais das bandas de hard rock e, claro, das letras das canções.

O período em que a canção foi composta, principalmente se ela marcou uma época – ou seja, se é percebida pelo público como um clássico de um gênero musical específico –, é um fator importante nessas dinâmicas temporais. DeNora lida com essa questão a partir de uma discussão da história de vida dos sujeitos: quando uma música faz parte de momentos importantes da constituição de suas subjetividades – uma música que marca um casal, a amizade entre duas pessoas, entre outras. Não só um momento individual, mas também coletivo. “A Marselhesa” enquanto hino das conquistas da Revolução Francesa, por exemplo; sua execução aciona a memória, trazendo de volta aqueles momentos do passado. A autora afirma que, quando essa relação entre uma música e um momento é muito forte, ela deixa de ser mero cenário do evento e passa a constituir a memória de maneira viva.

Mas a criação daquele “momento” como momento destacado se deve, em parte, a uma alquimia da adequação ou ressonância percebida ou

9 Gravação de campo da pesquisa. Disponível em: <https://soundcloud.com/exploring-montreal/caminhada-anos-80vintage13anos-80>. Acesso em: 15 mar. 2016.

sentida pelos ouvintes entre a situação, a relação social, o contexto, a música e eles mesmos como agentes estéticos emergentes com sentimentos, desejos, humores, de tal forma que a música era o humor e o humor, a música (DENORA, 2000, p. 67, tradução nossa).¹⁰

A autora, contudo, trata a música, logo em seguida, como um “contêiner” da memória. Acreditamos que aqui ela usa um termo que está aquém da ideia que desejava empregar. Preferimos dizer que a música compõe a memória, é a sua faceta audível. Cumpre retomar a distinção traçada por Aristóteles entre lembrança (*mneme*) e recordação (*anamnesis*). Em sua perspectiva, a memória implica uma percepção que distingue o antes e o depois, o transcorrer do tempo, mas enquanto a lembrança se faz presente como evocação de uma ausência, de algo que simplesmente ocorreu, a recordação é fruto de uma busca, de um percurso realizado pelo explorador do passado (RICOEUR, 2007, p. 35-39). Nesse ponto, cabe a discussão feita por Paul Ricoeur sobre a noção de “rastro”, algo que remete à lembrança de uma presença ausente. Daí ele usar a imagem do desenho do animal para explicar que uma inscrição ou registro tem dupla dimensão, como ela própria e como representação de outra coisa (RICOEUR, 2007, p. 36). Tal dinâmica se realiza não só pela referência ao período em que as composições acionadas foram escritas, mas também à época em que foram gravadas, circularam e fizeram sucesso. Isso porque a temporalidade da música se inscreve também nos timbres proporcionados pelos instrumentos e recursos tecnológicos utilizados em seu registro. Dessa forma, instrumentos eletrônicos, baterias robóticas programadas via midi e efeitos de reverberação exagerados remetem à década de 1980; *performances* orgânicas de bandas tocando ao vivo, experimentações de panoramização estéreo excessiva, instrumentos orientais, equipamentos valvulados ou sintetizadores analógicos apontam para as décadas de 1960 e 1970; e

10 No original: “*But the creation of that ‘moment’ as a heightened moment was due in part to the alchemy of respondents’ perceived or sensed ‘rightness’ or resonance between the situation, the social relationship, the setting, the music, and themselves as emerging aesthetic agents with feelings, desires, moods such that the music was the mood, and the mood, the music.*”

vocal berrado em meio a paredes de guitarras muito distorcidas entrega sua origem nos anos 1990.

Considerações finais

Conforma-se, desse modo, uma ambiência temporal específica por meio da qual se torna possível a um ouvinte identificar uma época específica, acionando esse jogo da memória mesmo quando a pessoa não conhece a canção específica que toca em determinado momento. Por meio desse trabalho com timbres, uma canção também pode remeter a uma época – e, por conseguinte, compor memórias – mesmo que não tenha sido gravada nesse exato período. Através da manipulação das frequências, portanto, a modulação do tempo musical embaralha e interliga diferentes temporalidades sociais e históricas.

Falamos de lugares onde se consome, mas, simultaneamente, do consumo do lugar. O uso de elementos que remetem a um dado passado, inclusive de canções, através de uma “ambiência retrô”, por assim dizer, inevitavelmente nos faz pensar numa fetichização do passado, ele mesmo transformado em mercadoria a ser consumida. Entretanto, tal processo não se dá sem que, ao mesmo tempo, sejam geradas formas de sociabilidade e apropriação que se configuram a partir das práticas dos sujeitos no espaço e no tempo. A música popular integra momentos importantes da constituição da subjetividade dos sujeitos e do imaginário dos grupos sociais. Nesse sentido, pode ser elemento ativo de processos de rememoração em que sua materialidade compõe a memória na condição de sua faceta audível. É possível, em nossa experiência social como cidadãos e ouvintes, mesmo num espaço atravessado por diferentes sentidos e disputas, diferentes temporalidades sobrepostas, encontrarmos, ainda que de forma provisória, instável, vínculos significativos que informam nossa existência para além da consumidora voragem presentista.

Referências

- APPADURAI, A. *Modernity at large: cultural dimensions of globalization*. Mineápolis: University of Minnesota Press, 1996.
- BENNETT, A. 'Heritage rock': rock music, representation and heritage discourse. *Poetics*, n. 37, p. 474-489, 2009.
- DENORA, T. *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- FAULKNER, R.; BECKER, H. *Do you know...? The jazz repertoire in action*. Chicago: University of Chicago Press, 2009.
- GARCIA, L. H. A. Em meus olhos e ouvidos: música popular, deslocamento no espaço urbano e a produção de sentidos em lugares dos Beatles. *Estudos Históricos*, v. 24, n. 47, p. 99-118, 2011.
- HARTOG, F. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- HUYSSSEN, A. *Present pasts: urban palimpsests and the politics of memory*. Stanford University Press, 2003.
- LEMOIS, C. B. A formação da Savassi como uma centralidade belo-horizontina – a cultura do consumo, passagens e territorialidades. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM PLANEJAMENTO URBANO E REGIONAL, XII, 2007, Belém. *Anais...* Belém, 2007. p. 1-21.
- LOWENTAL, D. *The past is a foreign country*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- RICOEUR, P. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Unicamp, 2007.
- SAMUEL, R. *Theatres of memory: past and present in contemporary culture*. v. 1. Londres: Verso, 1994.
- SARLO, B. *Tiempo presente*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- SCHAFER, M. *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.
- THIBAUD, J. P. A sonic paradigm of urban ambiances? *Journal of Sonic Studies*, v. 1, n. 1, p. 1-14, out. 2011.
- WUNDERLICH, F. M. Place-temporality and urban place-rhythms in urban analysis and design: an aesthetic akin to music. *Journal of Urban Design*, v. 18, n. 3, p. 383-408, 2013.

Sobre os autores

Pedro Silva Marra – Jornalista graduado em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), mestre em Comunicação Social pelo PPGCOM/UFMG, doutor em Comunicação Social pelo PPGCOM da Universidade Federal Fluminense (UFF). Professor dos cursos de Jornalismo e Cinema e Audiovisual do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Pesquisador de temáticas que relacionam sonoridades e espaços, música popular e rádio.

Luiz Henrique Assis Garcia – Professor do curso de Museologia da Escola de Ciência da Informação da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Graduado, mestre e doutor em História pela UFMG.

Data de submissão: 24/10/2017

Data de aceite: 21/02/2018