

Edifício Pernambuco: espacialidades da música ao vivo no projeto ExcentriCidades através de uma constelação de conceitos

Pernambuco Building: Spatialities of live music in the ExcentriCidades project through a constellation of concepts

Jeder Silveira Janotti Junior¹
Laís Barros Falcão de Almeida²

RESUMO

A reocupação do Edifício Pernambuco, localizado no centro de Recife, por negócios criativos, traz uma nova forma de territorializar o consumo de música na cidade e levanta questionamentos conectados com as ideias de espaço, cena cultural e multiterritorialidade. Uma “constelação de conceitos” então é evocada buscando a compreensão das espacialidades criadas pela música no projeto ExcentriCidades, organizado pelo Coletivo Sexto Andar, no Edifício Pernambuco. A música que atravessa o evento faz parte de uma rede que, através de escutas conexas em meio a uma multiplicidade de expressões artísticas, exige dos músicos um enfrentamento do espaço, do ruído, desconstruindo aquilo que se espera de um *show*, no sentido tradicional. Assim, os eventos musicais do ExcentriCidades criam paisagens culturais, em outras palavras, representações ou emulações espaciais e, por outro lado, criam múltiplas possibilidades de entrar e/ou sair das cenas culturais que são acionadas durante esses eventos.

Palavras-chave: espaço, multiterritorialidades, cena musical, ExcentriCidades, escuta conexa.

ABSTRACT

The reoccupation of the Pernambuco building, located in the center of Recife, by creative businesses, brings a new form of territorializing the consumption of music in the city and raises questions connected with the idea of space, cultural scene and multiterritorialities. A “constellation of concepts” then is evoked seeking the understanding of spatialities created by music in the ExcentriCidades project, organized by the *Coletivo Sexto Andar*, in the Pernambuco building. The music that crosses the event is part of a network that, through connected listening amid a multiplicity of artistic expressions, requires a coping space of the musicians, noise, deconstructing what is expected from a show in the traditional sense. Thus, the musical events of ExcentriCidades creates cultural landscapes, in other words, spatial representations or spatial emulations and, on the other hand, create multiple possibilities to enter and/or to exit cultural scenes that are activated during these events.

Keywords: space, musical scene, multiterritorialities, ExcentriCidades, connected listening.

¹ Pesquisador com Bolsa Produtividade do CNPq. Professor do Departamento de Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. Av. Professor Moraes Rego, 1235, 50670-901, Cidade Universitária, Recife, PE, Brasil. E-mail: jederjr@gmail.com

² Mestranda em Estética e Culturas da Imagem e Som na Universidade Federal de Pernambuco. Bolsista da Fundação de Amparo à Ciência e Tecnologia do Estado de Pernambuco (Facepe) e integrante do grupo de pesquisa Laboratório de Análise de Música e Audiovisual. Av. Professor Moraes Rego, 1235, 50670-901, Cidade Universitária, Recife, PE, Brasil. E-mail: lais_falcao@yahoo.com.br

É comum entre ouvir nos botecos e debates na cidade do Recife produtores, músicos, jornalistas e fãs recitarem o mantra da “falta de espaço” para apresentações musicais de pequeno porte. Mas, ao parar para pensar, começa-se a perceber que esse “zumbido” acaba esvaziado quando se olha para lugares alternativos aos padrões numérico-espaciais das casas de shows patrocinadas por montadoras de automóveis, cartões de crédito e cervejarias. Quem vai atrás de escutas de música na cidade hoje vai encontrar na região central linhas de fuga para o rock e a nova música popular pernambucana autorais em antigos prédios no centro, como o Texas e o Edifício Pernambuco, o Café Castro Alves e o Bar Teatro Mamulengo. Saindo do perímetro central, há espaços que estão sendo construídos como “lugares de música ao vivo”, como a Casa do Cachorro Preto, em Olinda, e o Pai da Mata, em Dois Irmãos.

Há um outro que parece se acomodar sutilmente a esse zumbido de “não há espaço”: a música de grande porte, supostamente bem-sucedida em seu alcance de público e aporte financeiro. Os obliterados muquifos, cafofos e gambiarras de música ao vivo que insistem em se projetar no Recife parecem mais próximos das ideias de contraespaços (ou heteroespaços) – espaços outros – do que propriamente de uma ausência (Foucault, 2013). Esses heteroespaços não foram projetados para a execução de música amplificada, muitas vezes não apresentam as condições mínimas para receber o tal “público de cem pessoas” ou de proporcionar qualquer retorno financeiro para os músicos, mas, por outro lado, são espaços que, a partir de enfrentamentos e conflitos, agenciam “música ao vivo”. Independentemente desses buracos, a existência desses lugares parece ser fantasmática, mesmo na voz de pessoas como Jamerson de Lima, frequentador desses escombros e um dos produtores do Festival Coquetel Molotov, um dos mais importantes eventos musicais do calendário do Recife.

O Recife sempre sofreu muito com essa coisa de lugar pra tocar, porque sempre foi oito ou oitenta. Ou é o Pavilhão do Centro de Convenções ou é uma casa que é improvisada, que não tem palco, com tudo no chão, para 50 ou 100 pessoas. Você vai a cidades como São Paulo, onde até mesmo esses pequenos lugares, que são para 50 ou 100 pessoas, têm um palco mínimo, têm um som que é da casa, que a pessoa toca lá normalmente, sem gastar mais e esperar a bilheteria. Hoje em dia, todo mundo aqui na cidade corre atrás do prejuízo literalmente, porque já começa a fazer show perdendo de 2x0, porque tem o som pra alugar e montar e ainda

tem que pagar os custos da casa, porque nem todas têm a boa disposição ou a predisposição de dizer Tudo bem, a gente vai fazer uma programação autoral aqui, regular (Revista Continente, 2015).

É nesse cenário recifense obliterado que a pesquisa “Metodologia de Análise das Cenas Musicais através da Assinatura das Redes, Identidades e Performances de Gosto” faz a sua primeira incursão, propondo como agenciamento para a abordagem das cenas musicais uma “constelação de conceitos”, tal como pensada por Deleuze e Guatarri (1992, p. 30), para quem “todo conceito, tendo um número finito de componentes, bifurcará sobre outros conceitos, compostos de outra maneira, mas que constituem outras regiões do mesmo plano, que respondem a problemas conectáveis, participam de uma cocriação”. Em outras palavras, apresenta um arcabouço teórico formado pelos conceitos: cenas musicais, territorialidades, espaço e escutas conexas, e suas possíveis articulações com algumas das ideias centrais desenvolvidas pela Teoria do Ator-Rede (Latour, 2012), principalmente a ideia de que as redes sócio-técnicas são conformadas pela associação entre atores humanos e não humanos e a apresentação das controvérsias e contradições como meio de abertura de caixas-pretas. Nesse sentido, a caixa preta a que nos referimos neste trabalho é configurada no já citado zumbido de que “não há espaço para apresentação de música autoral de pequeno porte”, na disputa em torno do silêncio (reivindicado pelos produtores e músicos citados ao longo do texto) e dos ruídos produzidos pelo público presente nas apresentações que aparecem ao longo do artigo na fala dos mesmos produtores e músicos entrevistados na pesquisa em curso.

Foi pensando e articulando essas prescrições que se começou a observar o projeto ExcentriCidades, realizado pelo coletivo sexto andar no Edifício Pernambuco, como desterritorializações desses lugares-comuns da música ao vivo. Para iniciar o percurso aqui proposto, é importante salientar que adotaremos uma noção de território (articulado a suas conformações espaciais) através de suas interpelações entre a geografia e a filosofia. Nesse sentido,

Território, assim, em qualquer acepção, tem a ver com poder, mas não apenas com o tradicional poder político. Ele diz respeito tanto ao poder no sentido mais explícito, de dominação, quanto ao poder no sentido mais implícito ou simbólico, de apropriação. Lefebvre distingue apropriação de dominação (“possessão”, “propriedade”), o primeiro sendo um processo muito mais

simbólico, carregado das marcas do vivido, do valor de uso, o segundo mais objetivo, funcional e vinculado ao valor de troca (Haesbaert, 2014, p. 57).

Vale lembrar então que, de acordo com Deleuze e Guatarri (1996), não há processos de desterritorialização sem (re)territorializações, o que nos leva a imaginar o aparecimento de espaços mambembes e alternativas como formas não só de propor outras circulações de música na cidade do Recife, bem como um jogo de constantes incorporações e excorporações com os lugares já estabelecidos para essas práticas musicais. Claro, então, pressupõe-se que essas territorializações acionam jogos entre modos de habitar e desabitar as cidades em seus aspectos culturais, sociais, estéticos e econômicos.

Levando-se em conta os pormenores descritos, procura-se evitar a supervalorização de uma suposta alternatividade na existência de um “lugar pra tocar”, daí a necessidade de uma escuta atenta às controvérsias a partir da compreensão da música no ExcentriCidades como “devir minoritário”, atravessado por conflitos com a música de grande porte, hegemônica, que funciona como “padrão” de “música ao vivo” tanto para os que a vivem por dentro da maioria, como para os que buscam, mesmo que momentaneamente, outras possibilidades de música ao vivo. “Há uma figura universal da consciência minoritária, como devir de todo mundo, e é esse devir que é criação” (Deleuze e Guatarri, 2014, p. 56).

Assim pensa-se as escutas conexas presentes nas “gambiarras” da música ao vivo de pequeno porte como práticas auditivas que agenciam sonoridades, projetando espaços, lugares, territórios e regiões, uma abordagem geoconceitual das cenas.

Nesse sentido, em Geografia, podemos propor “espaço” como categoria, nosso conceito mais geral, e que se impõe frente aos demais conceitos – região, território, lugar, paisagem... Esses comporiam assim a “constelação” ou “família” (como preferia Milton Santos) geográfica de conceitos” (Haesbaert, 2014, p. 22).

Ampliando a abordagem geoconceitual das cenas musicais, a expressão “ator-rede” proposta pela Teoria do Ator-Rede tenciona o conceito geral de espaço com a conexão “espaço-tempo”, produzidos a partir da mediação de objetos (humanos e não humanos) e lugares, com ênfase

nos fluxos das associações entre eles. O conceito rede é articulado na “constelação de conceitos” como ramificações em forma de estrela da qual partem linhas para conectar outros pontos que são novas conexões, enquanto um ator-rede consiste naquilo que é induzido a agir pela rede de mediadores que entram e saem (Latour, 2012) das cenas.

Dada a fase inicial da pesquisa, optamos, metodologicamente, no presente texto, por compor um relato de risco, tendo em vista que “um bom texto tece redes de atores quando permite ao escritor estabelecer uma série de relações definidas como outras tantas translações” (Latour, 2012, p. 189) e que, como pesquisadores imersos nos heteroespaços recifenses, ao escrever tal relato de ordem analítica e interpretativa, também nos transformamos em actantes na imbricada rede de conexões sociais presentes na realização do evento ExcentriCidades. Para desdobrar as controvérsias já mencionadas, foram aplicadas doze entrevistas com atores do Edifício Pernambuco (produtores culturais, jornalistas, músicos e frequentadores), ida ao campo de estudo, nas edições do projeto ExcentriCidades e outros eventos no prédio, fazendo anotações e buscando documentação (arquivos digitais, fotografias, vídeos e sites), com o objetivo de investigar e descrever como o evento, enquanto heteroespaço, se constitui em rede, reconfigura e rearticula cenas musicais e outros espaços na cidade.

Em Cena o Edifício Pernambuco

Construído em 1953, o Edifício Pernambuco é produto da arquitetura modernista das capitais brasileiras,³ que, durante os anos de 1950 e 1960, tinha o centro das cidades como sua região nevrálgica. O edifício foi erguido durante o processo de feitura da Avenida Dantas Barreto, uma das principais vias nas teias que formam o centro comercial da capital pernambucana, fazendo parte do processo de reestruturação dessa região em 1950. Na década de 1970, as metrópoles brasileiras sofreram uma mudança na localização de atividades de comércio e serviços mais valorizados economicamente, que migraram das áreas centrais das cidades para outros bairros, transformando

³ Há algumas controvérsias em relação ao ano de construção do Edifício Pernambuco. Neste artigo, opta-se pela data que consta nos registros do Dircon (Diretoria de Controle Urbano da Prefeitura do Recife).

as regiões centrais em áreas desvalorizadas, por não serem mais alvo de interesse do setor imobiliário, apenas do comércio popular.

Contudo, com a acentuação da vida nos subúrbios e da circulação nos *shopping centers* longe da área central, não se notou, necessariamente, uma desterritorialização profunda de outros bairros da região central, como aconteceu no Recife Antigo, pois, apesar de seu esvaziamento durante à noite, e do aspecto decadente (prédios mal cuidados, limpeza urbana e iluminação precárias), os bairros Santo Amaro e Santo Antônio permaneceram importantes para o comércio popular e pequenas atividades financeiras, a exemplo, o Edifício Pernambuco, que, desde de sua construção, abrigou atividades comerciais, até que, em 1993, a Secretaria de Educação do Estado alugou sete andares do edifício para acomodar parte de seus departamentos.

E foi assim, aliando amplitude espacial, localização e baixo valor dos aluguéis, que, ao final do século XX, iniciou-se a retomada de certa vivacidade artística e noturna na região central do Recife. Aos poucos, uma parcela de criadores (artistas plásticos, produtores culturais, músicos, editores de audiovisual, *designers*, arquitetos) começou a perceber que a região central oferecia espaços amplos, preços acessíveis, transporte público para quase todos os pontos da cidade e possíveis interações sociais normalmente dificultadas pelo isolamento nos *shoppings* e condomínios, ou seja, um lugar estratégico para se imaginar uma outra configuração espacial da região central do Recife. Segundo o geógrafo Haesbaert (2014, p. 42):

Com efeito, consideramos a região como “artefato”. Assim, ela pode ser tratada, em certo sentido, como um instrumento analítico e recurso metodológico, mas que não identifica “recortes” espaciais de qualquer gênero, buscando o reconhecimento de coesões ou coerências espaciais (na conjugação entre seu caráter ora mais material, ora mais simbólico) capazes de manifestar, pelo menos em parte, o efetivo jogo das dinâmicas sociais que produzem uma determinada articulação diferenciada do espaço.

A atual ocupação artístico-cultural do edifício teve início em 2010, quando Belmino Araújo, um dos herdeiros do primeiro proprietário do edifício, Francisco de Paulo Correia de Araújo, resolveu retornar ao Recife, em 2010,

para cuidar e habitar o prédio. Assim, além de assumir a administração do condomínio, Belmino criou a cervejaria artesanal Risoflora, no 11.º andar, dando início ao processo de reocupação do edifício. Diante da deterioração e baixo valor comercial⁴, destacando a localização privilegiada do imóvel, Belmino Araújo resolveu convidar alguns artistas amigos a ocupar os andares vazios com ateliês. Inicialmente, seu tio, o artista plástico Eduardo Araújo, montou uma ateliê-residência na cobertura do edifício. O modelo logo deu visibilidade ao “empreendimento cultural”, pois começou a ser percebido como o Edifício Pernambuco estava sendo revitalizado através de uma espécie de cooperativa de artistas, como se nota nas palavras da produtora Mary Lemos do Coletivo Sexto Andar, uma das responsáveis pela produção do ExcentriCidades:

Ter essa chance de vivenciar essa experiência do Edifício Pernambuco é muito importante porque a gente está dentro de um mercado que está totalmente em crise e se você não se junta com as pessoas pra fazer as coisa... É por isso que eu divido um escritório com 14 pessoas também. Eu não posso sozinho pagar R\$ 2.000,00, R\$ 3.000,00 de aluguel, não posso nem R\$ 1.000,00 (risos). Então quando você se une com as pessoas, você une forças, você traz mais trabalho, você traz mais visibilidade. Então essa característica do Pernambuco é super importante. Por exemplo, ninguém nunca chegou pra gente, alguém da gestão governamental para conversar. Ninguém está interessado então esse é mais um motivo pra gente fazer, “correr por fora” como diz a história. A Casa do Cachorro Preto⁵ é de reunir, mas não é o escritório deles, no Pernambuco nós somos empresas criativas, que eu nem gosto muito desse termo, mas tem gente trabalhando lá, os eventos que rolam são extra, mas aquilo é um escritório. A diferença é essa (Lemos, 2015).

Assim, o Edifício Pernambuco começou a funcionar como ator-rede, agindo como um vetor de reterritorialização para o agenciamento de novos espaços culturais no Recife através de suas diferentes paisagens. Durante o dia, em frente ao prédio, circulam ônibus, veículos particulares, táxis e caminhões. Atrás, à direita do imóvel, fica a Rua da Concórdia, ponto do Recife de intensa circulação de pedestres para fins comerciais, circundada por pequenos

⁴ O imóvel é parte da Zona de Proteção de Patrimônio Histórico e Cultural (ZEPH) da Prefeitura da Cidade do Recife, o que significa que a fachada do prédio, a menos que passe por um burocrático processo de autorização oficial, não pode ser alterada e/ou modificada.

⁵ Espaço de eventos culturais alternativos situado no centro histórico de Olinda (PE).

bares e restaurantes populares. Ao lado, na Rua das Rodas, fica a Praça dos Sebos, com inúmeros alfarrábios e botecos. Em frente ao edifício, fica a Praça da Independência, ou pracinha do Diário (antiga sede do *Diário de Pernambuco*). A praça é cheia durante o dia, pois é cercada por pontos de ônibus, sem falar na própria Dantas Barreto, que acabou se transformando em uma mistura de corredor de ônibus e referência do comércio de rua do Recife. É nessa articulação em que podemos situar o Edifício Pernambuco como devir de novas territorialidades que reconfiguram parte das paisagens culturais dos arrecifes. Nesse cenário, o edifício agencia linhas de fuga que perpassam modos de entrar e sair da modernidade atravessados por diferentes ocupações e fronteiras. Lembrando que as redes são articulações móveis e dinâmicas, é possível imaginar, inclusive, uma relação tríade entre redes e sua articulação como um intrincado tecido mais amplo: a rede em suas conexões diurnas, noturnas e a sobreposição dessas duas primeiras camadas.

A sobreloja do prédio é ocupada pelo Instituto de Costura, onde são oferecidos cursos de moda e costura; no 1.º andar, encontra-se uma escola de formação técnica para soldadores, eletricitistas, etc. (Pontes Cursos). No 3.º andar, funciona o Coletivo Terceiro Andar, ligado à produção de livros; no 4.º, tem o Espaço Fonte, um centro de investigação em arte e convivialidade; no 5.º andar, a REC Produtores, uma produtora reconhecida no mercado de cinema e televisão em Pernambuco; no 6.º andar, o Coletivo Sexto Andar conta com Corujas (Assessoria em Comunicação e Produção Cultural), Anilina Produção e Soluções Criativas (Produção Cultural), Carlota Produções, Joana Veloso (Ilustração e Encadernadora), Isadora Melo (Cantora e A Firma Design), Jacaré Vídeo (Empresa do Audiovisual), Casa Navio (Assessoria em Artes), Bruna Rafaella (Artista e Produtora Cultural), Renata Pires (Fotografia), Eric Gomes (Fotografia) e João Nascimento (videomaker).

No 7.º andar, habitam o Ateliê Ideias, o Coletivo Três Por Meia Dúzia, o estúdio de tatuagem Leão Bravo, Batebit Artesania Digital, com produção de instrumentos musicais, coletivo Mistura Ativa, de produção cultural, brechó e o laboratório cultural Caramiolas Lab, que oferece o ambiente para eventos, cursos, oficinas e workshops; no 8.º andar, ORBE Coworking, ambiente com recursos de escritório para quem precisa de um lugar para trabalhar, realizar reuniões, encontros informais e pequenos eventos; 9.º andar, Coletivo Nono Andar, cujos integrantes atuam nas áreas de design, produção cultural e fotografia; no 10.º andar, está o Ateliê Paulo Meira; no 11.º andar, a Cerveja

Risoflora, fabricada artesanalmente adicionando a flor que nasce nos mangues; por fim, no 12.º andar, é moradia e ateliê do artista plástico Eduardo Araújo.

Na verdade, os dois primeiros pavimentos, afora a entrada do edifício, seguem o padrão típico que se espera encontrar nos prédios da região central do Recife. Tanto a escola de costura como a de formação técnica não fazem parte, de modo denso, das reterritorializações das cenas culturais, mas podemos pensar em uma gama de atravessamentos que podem ocorrer com essa co-habitação, como proposto na articulação das redes diurna e noturna como fundante de articulações mais complexas na materialização do Edifício Pernambuco. Por exemplo, alguém que faz um dos cursos profissionalizantes pode se interessar em comparecer a um evento cultural nos outros andares anunciados através dos cartazes afixados nos elevadores.

Para além das romantizações envolvidas na reocupação da região do central por uma intensificação dos afazeres artísticos, também é possível observar uma separação classista em que jovens das periferias circulam nos dois primeiros andares, enquanto, nos outros andares, encontraremos universitários, artistas e produtores em que os pontos de articulação seriam os breves contatos nos elevadores, lugar de reconhecido silêncio distintivo, mas também de articulações fortuitas.

Nesse trajeto, pode-se penetrar na complexidade do Edifício Pernambuco pelas suas ramificações em redes, das associações entre os objetos (humanos e não humanos) e o prédio em forma de linhas que desenharam sua projeção como um “dispositivo coletivo de produção cultural”, daí a importância de se pensar suas articulações com a região central do Recife e o que isto pode significar como potência (devir) e como limite, visto que:

[...] dispositivos culturais produzem mapas através da produção de alteridade, eles são dispositivos de diferenciação. A produção da alteridade toma duas formas distintas: a produção da diferença e a produção da distância (fronteiras). A primeira é a produção de uma grade sistemática, interligada, ou rede, de investimentos afetivos como relações do mesmo e do diferente, ou melhor, de identidade e de diferença entre eles. A segunda é o efeito da produção de uma grade, um mapa, suas divisões. Fronteiras dividem espaços, criam distâncias entre aqui e lá, o dentro e o fora, nós e eles. Entretanto, essencialmente, essas categorias de alteridade – diferenças e fronteiras – não descrevem possibilidades únicas, existem muitos mapas de diferenças e distâncias. Eles podem unir bem como

também dividir; de fato, eles podem fazer ambos, de diferentes modos e em diferentes graus, em todo e qualquer instante (Grossberg, 2010, p. 200).

No trajeto teórico abordado nesta pesquisa, a região central não é mais vista como mero entorno ao Edifício Pernambuco. Na verdade, ela é uma rede, na qual o próprio prédio, sua estrutura, os trânsitos, veículos, pedestres, pontos de ônibus, imóveis e instituições comerciais, bares, restaurantes e vendedores ambulantes projetam a ideia de uma região como um “espaço vivido”, uma região rede que se articula com a rede construída no Edifício Pernambuco, reterritorializando parte do centro do Recife. Não mais um espaço-tempo fantasmagórico na região central do Recife, mas um esqueleto que materializa outros lugares para se pensar parte da produção cultural contemporânea da Cidade do Recife, uma rede móvel de coisas e humanos, de lugares em mutação, de comunicação entre objetos e humanos (Lemos, 2013, p. 194).

Como é possível imaginar pela descrição das inúmeras atividades culturais concentradas no prédio atualmente, existem fluxos constantes de formações de redes culturais através da circulação não só dos atores humanos, bem como dos objetos artísticos e dos próprios dispositivos que possibilitam a produção de eventos. A diferente ocupação dos andares, os aparatos necessários para seu funcionamento, o *design* interior, portas, janelas, móveis, elevadores, bicicletas e sujeitos humanos podem ser vistos também como actantes que: “É, na realidade, o ator da expressão ‘ator-rede’. Ele é o mediador, o articulador que fará a conexão e montará a rede nele mesmo e fora dele em associação com outros” (Lemos, 2013, p. 42), por isso pensar o prédio funcionando como ator e rede simultaneamente.

Para compreender o ator-rede, pode-se investigar o que Bruno (2007) chama de narrativas do espaço, espaços ocupados e espaços para ocupação, espaços vívidos narrados pelo movimento, como é o caso do Edifício Pernambuco. Esses tipos de ocupação constroem modos de habitar espaços, usando e apropriando-se, visto que envolve ida ao evento, deslocamento físico, ou seja, vivências do espaço como lugar. A absorção do sujeito objeto dentro da narrativa do espaço envolve uma série de transformações de personificações, são lugares para existência e para biografia, por isso foram feitas entrevistas com os principais atores humanos envolvidos na produção do evento ExcentriCidades, para se compreender a relação entre lugares, eventos e músicas que formam e transformam a narrativa do edifício, de acordo com as associações dos atores e suas sequências de movimentos na cidade.

ExcentriCidades

O ExcentriCidades nasceu na onda de projetos de artes integradas nos últimos anos em Recife, realizados por coletivos nos chamados espaços criativos. O projeto é organizado pelo Coletivo Sexto Andar (A Firma, Anilina Produções e Soluções Criativas, Bruna Rafaella, Corujas, Clarissa Saraiva, Carlota Produções, Casa Navio, Eric Gomes, João Nascimento, Paula K e Renata Pires Fotografia), localizado no Edifício Pernambuco.

Nas palavras de Mery Lemos, uma das produtoras do evento, vamos notar várias linhas de fuga que atravessam o ExcentriCidades: vontades, potências, criação, cansaço e frustração. Não porque o Excentricidades esteja ancorado em “ter de dar certo”, mas porque, de uma estrutura reticular, de poucos indivíduos para tantos agenciamentos, torna-se inevitável dar visibilidade a essas contradições.

O projeto ExcentriCidades surgiu da necessidade da gente fazer coisas. No começo que a gente estava assim bem mais empolgado, com mais tempo. A gente teve a ideia de fazer esse evento mensal. Foi uma construção muito coletiva e ainda é, por isso que às vezes é tão difícil. A gente faz milhares de reuniões pra sair o ExcentriCidades, porque não existe “você manda nisso” “você manda naquilo”, todo mundo faz tudo. Todo mundo escolhe a banda. Tem as pessoas que tem mais aptidão para as coisas. Eu entendo como um



Figura 1. Coletivo Sexto Andar, foto de Laís Domingues.
Figure 1. Collective Sixth Floor, photo by Laís Domingues.

problema, eu até falei na última reunião, a gente tem que definir melhor para quanto tiver os buracos, saber de quem cobrar, mas nunca se faz. Todo mundo sempre faz tudo. Eu geralmente cuido da parte de som, Bruna Leite cuida da parte de assessoria. Quando é alguma coisa de fotografia, Renata cuida. Exposição: Carlota que é mais ligada. E no dia todo mundo faz tudo. Essa última edição mesmo, eu fiquei na portaria com Dora e chegamos à conclusão de que precisa contratar alguém pro bar porque é uma loucura. É um evento nosso e é um momento de muita troca e a gente nunca pode trocar porque a gente sempre está enlouquecido pegando cerveja. Várias vezes de você entrar no bar às 18h e sair às 00h (Lemos, 2015).

A própria nomeação de excêntrico opera conflitos que envolvem linhas de fuga que cortam o projeto: uma

batalha permanente entre os esvaziamentos dos centros como polos culturais e suas reocupações, tensões entre um centro que transita entre ponto de passagem fundamental durante o dia e se torna periférico à noite, cruzamento de devires, que muitas vezes quase se tocam, mas não se reconhecem como os passageiros, subempregados, artistas e produtores culturais. Assim, a região central afirma-se vetor de espraiamento e esvaziamento da cidade em prol das “ilhas culturais monetarizadas” que escaram “o nomadismo como movimento (inclusive no mesmo lugar, ande, não pare de andar, viagem imóvel, dessubjetivação)” (Deleuze e Guatarri, 1996, p. 25).

A explosão de formas de desterritorializar o vazio através do prédio-arte. Um evento de poucas 120 pessoas que se multiplica como platôs através das intensidades geradas em seus eventos sonoros desde a primeira edição do projeto, no ano passado, com o *show* ao vivo de Isadora



Figura 2. Infográfico com a imagem do Edifício Pernambuco ilustrando as atrações de cada andar para o evento “Sobe Aí”, publicada no *Jornal do Comércio*.

Figure 2. Infographic with the image of the Pernambuco Building illustrating the attractions of each floor for the event “Sobe Aí”, published in *Jornal do Comércio*.

Melo e a exposição “Epecuén – Retratos de uma ambição”, de Laís Rodrigues.

Um marco do projeto foi sua sétima edição, que ocorreu durante a programação do evento “Sobe Aí”, que reuniu vários andares do edifício e múltiplos eventos durante um domingo, com a apresentação da cantora Aninha Martins, além de diversas atividades, como projeções, pinturas, gravuras, exposição de cadernos e camisetas. Cerca de duas mil pessoas circularam gratuitamente por oito dos doze andares da construção, durante a tarde e a noite do último domingo de novembro do ano passado, participando de oficinas, *workshops*, comprando produtos, comidas e bebidas e também assistiram a apresentações musicais, exposições fotográficas, exibições de vídeos, *jam sessions*, *performances* e do projeto ExcentriCidades.

Contudo, a grande quantidade de pessoas no evento trouxe algumas dificuldades de acomodação, o local ficou muito cheio e quente – por isso, o coletivo decidiu limitar o número de pessoas na temporada do projeto em 2015, que teve, em sua primeira edição, Siba, Juliano Holanda e Jam da Silva tocando juntos um repertório baseado no álbum solo *Avante* (2012) e duas *performances* teatrais, *Tu sois de onde?*, de Lineu Gabriel, e *ANDADA*, de Aslan Cabral. Foram vendidos 120 ingressos antes do dia do evento, no valor de dez reais. Essas novas articulações, ou surpresas, acabaram por rearticular algumas associações que permeavam as primeiras edições do evento, assim,



Figura 3. Show de Aninha Martins no sexto andar do Edifício Pernambuco, no projeto ExcentriCidades, durante o evento “Sobe Aí”, foto publicada no site DeBagagem.com.

Figura 3. Aninha Martins’s show on the sixth floor of the building Pernambuco, in the ExcentriCidades Project during the event *Sobe Aí*, photo published on the site DeBagagem.com.

se, antes a entrada era gratuita, e os músicos passavam literalmente um chapéu após as apresentações para que as pessoas presentes contribuíssem com o valor que achavam justo e possível para os primeiros *shows*, isso acabou por se modificar com a cobrança de ingresso (R\$10,00 por evento). Antes de ser só uma decisão econômica, a cobrança de ingresso funciona também como segurança, o teto máximo de 120 pessoas, como modo de remunerar músicos e produtores e como forma de reconhecer o valor estético e econômico das apresentações.

Em sua oitava edição, o ExcentriCidades contou com os músicos da banda Rua, com a *performance* teatral de Helder Vasconcelos e a discotecagem do DJ Vinícius Leso. O evento lotou o sexto andar, mas ocorreram alguns desconfortos, que envolviam a expectativa do público (centrada no *show* da Rua) e a duração da *performance* cenográfica. Durante a oitava edição, foi possível observar pequenos conflitos entre os produtores do coletivo Sexto Andar e uma parcela do público, que conversava enquanto acontecia o evento teatral (controvérsia que acabou por tornar pública a discussão em torno de reivindicações que nos parecem bastante conservadoras em torno da imposição do silêncio como necessidade anterior ao evento “música ao vivo”, que, antes, era o dispositivo que acionava essa suposta necessidade de “quietude da escuta”). No dia da apresentação da Rua, como já havia ocorrido no *show* de Siba, mesmo que tenha se criado a expectativa de artes integradas, abriu-se a caixa preta com a suposta dificuldade de manter a ideia de integração entre diferentes expressões artísticas, já que, antes de ocorrerem ao mesmo tempo, como edições anteriores do ExcentriCidades, as apresentações foram hierarquizadas, já que as *performances* de encenação ocorreram antes das apresentações de música ao vivo.

Acho que funciona a música com outra linguagem, mas eu só acho que a performance teatral, que seria mais uma mais uma performance que uma apresentação teatral. A última apresentação mesmo teve 40 minutos. Então você vai pra um lugar, 40 minutos de uma peça, mais 1h de um show no final você já está falando pelos cotovelos, falando muito. Funciona bem, mas acho que tem que ser apresentações menores como já tiveram várias que era menor tempo. No de Siba mesmo que a gente queria pegar a história do Maracatu, o Maracatu Rural. Teve a apresentação de um menino do Tu Sois de Onde, que é uma peça inspirada no Maracatu Rural. A gente sempre tenta dialogar assim e sempre sai bem redondinho (Lemos, 2015).

Todas as apresentações musicais seguiram o formato conhecido como “ensaio aberto”, uma *performance* musical curta, em média de 40 minutos, e com poucos músicos e instrumentos. Esse formato de *show* é adequado à arquitetura e design do sexto andar, em configuração de *loft*, no sentido de planta aberta, sem palco e paredes dividindo o espaço, onde o palco é o próprio chão, com amplitude suficiente para acomodar de 100 a 120 pessoas em pé ou sentadas, e, por ser de curta duração, pode ser associado a linguagens diferentes, exposições fotográficas e *performances* teatrais, entre outras. Essa ambientação exige dos músicos um enfrentamento poético do espaço produzido no encontro entre sua obra e a disposição do Sexto Andar, sujeito a reverberações que dificultam uma escuta dedicada dos instrumentos amplificadas, da percussão e uma boa equalização das vozes humanas.

A sala da gente não é tratada, não tem tratamento acústico. Quando você fala em qualquer lugar a fala fica reverberando dentro. Pronto! Alguns problemas com shows da galera ficar “blá, blá, blá”, falando loucamente e cobrindo o som. Então não pode ser um show muito longo, a gente já aprendeu, e não pode ser uma música muito barulhenta porque ninguém se entende lá dentro, vira uma loucura (Lemos, 2015).

Isso faz com que cada músico e/ou banda acabe assumindo a música ao vivo no ExcentriCidades como um evento, uma espacialização singular (de enfrentamento) de sua própria expressão sonora. Fato ressaltado pelas palavras do músico Graxa, que participou da sexta edição do evento:

Eu tenho essa coisa de cada show procurar fazer diferente. Não ser um show diferente, mas ter uma música diferente, entendeu? E esse daí a gente teve que fazer essas músicas que a gente não toca... Como a gente toca um negócio mais elétrico, assim, lá rolou mais violão, esse tipo de coisa. Fizemos um formato e um repertório de acordo com o espaço. Gosto muito também disso: de acordo com o espaço, fazer o set. Como é um lugar que eu conheço, eu já tinha ideia de como era. Quando eu não conheço, eu gosto de ir antes de fazer a passagem do som e para ver qual é o espaço para adequar de acordo com o que eu creio que fique melhor para o local (Souza, 2015).

Mas esse processo não é tão simples, sem enfrentamentos de modos de escuta tradicionais e sem um certo

estranhamento por parte dos músicos, como podemos notar nos depoimentos de Graxa e da cantora Aninha Martins:

Eu achei interessante, saca? No Sexto Andar, tudo o que acontece lá, o espaço físico... Então, qualquer tipo de expressão de arte que se apresentar, é muito bom. Não houve diferença em relação à recepção do público, porque eu acho que está todo mundo ali querendo conhecer as coisas que estão acontecendo e absorver tudo o que está sendo oferecido lá. Foi interessante. A única coisa, assim, que foi um pouco chato, que na hora eu não fiz questão, foi a conversa que ficava rolando na hora do show. E com a acústica do lugar, quando o pessoal começava a falar, aí ficava muito ruído e não dava para ficar com um retorno legal, entendeu? (Souza, 2015).

No momento que você se apresentou estava tendo exposição de quadros, pinturas, gravuras e esculturas no projeto ExcentriCidades. Como foi sua experiência com essas outras linguagens?
*Eu não consegui ver tudo. Além de tá cheio... Depois do show eu já estava muito cansada porque realmente foi muito desgastante fisicamente, por que estava quente. Eu tive que chegar tarde por que eu tive que pegar os equipamentos. **Você se sentiu incomodada com o fato do público não estar apenas focado na sua apresentação, mas estar ali disperso olhando outras linguagens?** Não, não me incomodou não. O único problema, a única coisa que me incomodou foi o barulho no próprio show. As outras linguagens estavam interagindo de boa. O problema era dentro do espaço, que era um pedacinho meu, as pessoas estarem conversando muito (Martins, 2015).*

É interessante perceber como o incômodo dos músicos mostra uma série de paradoxos ligados à escuta conexas que parece caracterizar parte dos eventos do ExcentriCidades. O ruído como desatenção não é aqui da ordem do barulho supostamente não controlável e não intencional, não é uma música que toca em um reproduzidor de baixa qualidade e que se mistura com outras músicas, sonoridades de carros, ônibus, corpos humanos, etc. De fato, esse ruído é parte do evento em sua multiterritorialidade, pois o ExcentriCidades é pensado com um evento em que a música ocorre ao mesmo tempo que pinturas, consumo de cerveja, circulação de pessoas, objetos. Estamos então diante da ideia de que,

como fenômeno comunicacional, a música pode ser um acessório ou um som entre outros.

A escuta ruidosa também pode apontar para possibilidades de nos tirar da repetição cotidiana, das escutas “amaciadas” ao longo de mais de um século de gravações formatadas pela ideia de escuta dedicada que regem a configuração de um *show* em sentido tradicional. Nesse sentido, pode-se observar as apresentações no ExcentriCidades como de outra ordem, para além da comunicação como partilha.

Os processos de desterritorialização e reterritorialização que envolvem as escutas conexas como expressões constituintes da música no ExcentriCidades também se assentam nas pequenas guerrilhas estéticas, nos agenciamentos de potência, mas também de poderes, presentes na projeção de territorialidades que ora incluem, ora excluem, o que não deixa de nos fazer lembrar que “Comunicação não é um fenômeno que precisamos domesticar; ao contrário, é de seu caráter ‘selvagem’ que iremos extrair a experiência do novo” (Marcondes Filho, 2010, p. 94).

Assim, ao longo desses primeiros enfrentamentos do campo, valendo-se da ideia de uma constelação de conceitos e de algumas ferramentas apropriadas da teoria do ator rede, parece-nos bastante promissor observar e descrever as cenas em suas conexões geoconceituais articulando-as com as noções de território, espaço e escuta conexa, bem como uma visada desse prisma através das controvérsias e de possíveis associações entre atores humanos e não humanos, pois, pelo menos, o que para nós não é pouco, foi possível observar a complexidade das apresentações ao vivo de pequeno porte no Recife como um lugar de inúmeros conflitos, de questionamentos do alternativo como só da ordem da partilha (pois claro que o é, mas também mostra-se como lugar de dissensos) e da própria necessidade de uma visada política não só nas ferramentas que nos armam para o campo, bem como em nossa própria constituição, como participantes das cenas, pesquisadores e amadores de música.

Referências

BROTAS, D. 2013. Música e Mídia Locativa: apropriação do lugar através de conexões musicais geolocalizadas. In: Encontro Anual da Associação de Programa de Pós-Graduação em Comunicação, XXII, Salvador, 2013. *Anais...* Salvador, UFBA.

- BRUNO, G. 2007. *Atlas of Emotion: journeys in art, architectures and film*. London, Verso, 470 p.
- DELEUZE, G.; GUATARRI, F. 2014. *Kafka, por uma Literatura Menor*. Belo Horizonte, Autêntica, 157 p.
- DELEUZE, G.; GUATARRI, F. 1996. *Mil Platôs (volumes II)*. São Paulo, Editora 34, 128 p.
- DELEUZE, G.; GUATARRI, F. 1992. *O que é a Filosofia?* São Paulo, Editora 34, 288 p.
- FOUCAULT, M. 2013. *O Corpo Utópico, As Heterotopias*. São Paulo, N-1 Edições, 110 p.
- GROSSBERG, L. 2010. *Cultural Studies in The Future Tense*. Durham/London, Duke University Press, 356 p. <http://dx.doi.org/10.1215/9780822393313>
- HAESBAERT, R. 2014. *Viver No Limite: território e multi/ transterritorialidade em tempos de insegurança e contenção*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 320 p.
- LATOURET, B. 2012. *Reagregando o Social: uma introdução à teoria do ator-rede*. Salvador, Edufba, 400 p.
- LEMONS, A. 2013. *A Comunicação das Coisas: teoria ator-rede e cibercultura*. São Paulo, Annablume, 299 p.
- LEMONS, M. 2015. Entrevista concedida ao projeto de pesquisa Metodologia de Análise das Cenas Musicais Através das Assinaturas das Redes e Performance de Gosto. Recife, abril.
- MARCONDES FILHO, C. 2010. *O Princípio da Razão Durante: o conceito de comunicação e a epistemologia metafórica*. São Paulo, Paulus, 389 p. (Nova Teoria da Comunicação III – Tomo V).
- MARTINS, A. 2015. Aninha Martins: depoimento. Entrevista concedida ao projeto de pesquisa Metodologia de Análise das Cenas Musicais através das Assinaturas das Redes e Performance de Gosto. Recife, UFPE.
- REVISTA CONTINENTE. 2015. A Perda da Centralidade. Edição 173. Disponível em <http://www.revistacontinente.com.br/index.php/component/content/article/10051.html>. Acesso em: 08/05/2015.
- SOUZA, A. 2015. Graxa: depoimento. Entrevista concedida ao projeto de pesquisa Metodologia de Análise das Cenas Musicais através das assinaturas das redes e performance de gosto. Recife, UFPE.

Submetido: 09/07/2015

Aceito: 22/09/2015