

# Paper do NAEA Volume 28

## Entre o som, a música e a prática sonora automotiva

*Vanessa Malheiro Morais<sup>1</sup>*



### RESUMO

Este artigo se propõe a refletir e descrever sobre a prática sonora do Som Automotivo, que convertem tecnologia em produções musicais. O enfoque foi analisar o aspecto formal do som e da forma como a cultura organiza-o humanamente com a problemática da sobreposição do ruído pelo silêncio em sua ruidificação estética sonora no mundo contemporâneo. O campo da música está intrinsecamente relacionado com um saber fazer das culturas em sociedade que se defronta diariamente com todos os objetos sonoros na complexa rede social globalizada de bens e serviços.

**Palavras-chave:** Som Automotivo. Prática Social. Fazer Sonoro.

---

<sup>1</sup> Mestra em Planejamento do Desenvolvimento, Núcleo dos Altos Estudos da Amazônia – NAEA-UFPA, Museóloga e Tecnóloga em Geodésia e Cartografia. [cartografiapatrimoniocultural@gmail.com](mailto:cartografiapatrimoniocultural@gmail.com)

## **ABSTRACT**

This article aims to reflect and describe the sound practice of Automotive Sound, which convert technology into musical productions. The focus was to analyze the formal aspect of sound and the way culture organizes it humanly with the problem of noise overlap by silence in its sound aesthetic ruinification in the contemporary world. The field of music is intrinsically related to the know-how of cultures in society that daily confront all sound objects in the complex globalized social network of goods and services.

**Keywords:** Car Sound. Social Practice. Sounding.

## INTRODUÇÃO

*Compra som, monta som, faz som, desmonta som, mexe som, bota fonte, tira fonte, compra módulo, troca módulo, bota caixa, tira caixa, pinta caixa, compra carro, troca carro, desmonta carro... (Entrevista do integrante do movimento cultural do som automotivo do Maranhão, 2018).*

Para alguns, sob o senso comum, o som automotivo é crime, bagunça e mal gosto. Para outros, um hobby ou um trabalho. Trata-se de uma prática social controversa porque envolve o uso humano do som com o consumo de bens culturais: “O som tem um poder mediador, hermético: é o elo comunicante do mundo material com o mundo espiritual e invisível” (WISNIK, 1989, p.28).

Ainda assim a cultura do Som Automotivo atravessa o contexto histórico sociopolítico da industrialização tecnológica e globalizada de bens culturais sonoros e automobilísticos, da difusão midiática e da expansão das indústrias culturais. De todas as artes, a música é a mais efêmera, a mais difícil de traduzir em palavras para o encontro com “vozes, silêncios, barulhos, acordes, tocatas e fugas” de diferentes sociedades e tempos (WISNIK, 1986, p.09).

Para compreender essa prática sonora automotiva, utilizo as ideias de José Miguel Wisnik, que fala do uso humano do som e da história desse uso pelas sociedades pré-modernas e modernas. O som, o ruído e o silêncio são categorias que o autor analisa ao contrapor a história do uso humano do som com a própria antropologia do ruído, descrevendo os usos e as experiências das práticas musicais. No campo disciplinar da etnomusicologia, os antropólogos Alan Merriam (1967) e John Blacking (1976) compreendem a música como som humanamente organizado a partir de uma prática musical. O fazer sonoro automotivo se caracterizaria, a partir desse debate, por ser de natureza cultural e de complexidade social, econômica e ambiental, relacionado com os processos globalizadores da ordem mercantil hegemônica da música e do automóvel.

A pesquisa foi realizada na cidade de Belém, Pará, Brasil, que apresenta uma situação sui generis quando a prática do som automotivo foi apresentada aos legisladores para se tornar patrimônio cultural, e foi negada pelo prefeito em exercício. Nesse caso apresenta-se aqui o debate teórico que envolveu a investigação do caso específico.

Essa prática não é típica de Belém, e nem do Brasil. Ela ocorre em alguns países. No Brasil, cada região produz uma forma de escutar música por meio do consumo dos equipamentos sonoros automotivos. O som e a música, enquanto bens culturais, são componente central nessa prática. A prática sonora e o gosto musical ganham significados na complexidade das ondas sonoras em contato com o fazer humano musical convertendo tecnologia em produções da música, com foco especial no objeto de pesquisa. O campo da música está intrinsecamente relacionado com um saber fazer das culturas, que misturam várias modernidades, produzindo modernidades nas diferentes sociedades. O fazer sonoro se caracteriza por ser de natureza cultural mas de complexidade social, econômica e ambiental. Vale adiantar que a música e os fazedores de cultura se defrontam diariamente com todos os objetos sonoros na complexa rede social globalizada de bens e serviços.

O som automotivo manifesta-se através da sonorização e da estilização de automóveis populares ou de luxo, veículos antigos ou novos, com som interno ou externo, que podem ser instalados em caminhões, motos, carretinhas, e até mesmo em formatos curiosos, como

dentro de uma geladeira e em bicicletas. Não serão abordadas neste trabalho as práticas referentes a motos, bicicletas, geladeiras ou as paredes fixas de som. O projeto básico de som automotivo começa em média com um valor de R\$ 10.000,00 mil reais, podendo chegar até uns R\$ 600.000,00 mil reais, sem contar com o valor agregado do veículo. Os equipamentos ocupam todo o porta-malas do veículo e estão distribuídos pelo seu interior, ou mesmo acoplados em carretinhas ou carrocerias automotivas.

O movimento está disseminado por todo o Brasil, e o mercado brasileiro de equipamentos sonoros e acessórios automotivos encontra-se em expansão, exportando para outros países. A produção desses bens culturais começou no Brasil principalmente nas regiões Sul e Sudeste devido à facilidade de acesso a essas tecnologias e seu processo de industrialização. Segundo agentes do som automotivo, essa prática cultural nasceu no Japão e ganhou força nos Estados Unidos por conta do seu processo de desenvolvimento tecnológico. Segundo a jornalista financeira Mirian Gasparini,

O Brasil conta com mais de 237 indústrias no setor de áudio automotivo entre alto-falantes, amplificadores, carcaças, conectores e toda a cadeia produtiva, além de mais de 35 mil postos de instalação destes equipamentos empregando por volta de 300 mil pessoas (GASPARINI, 2018).

## **FAZER SONORO AUTOMOTIVO: EXPERIÊNCIA SONORA ACÚSTICA, O DE OUVIR E O DE ESCUTAR**

Durante muito tempo, o campo disciplinar da música pensou e discutiu o tema de maneira unilateral, evidenciando um único olhar acerca do que era e poderia ou não ser música, inclusive a música de grupos tradicionais (MERRIAM, 1967). Com o desenvolvido dos estudos folcloristas, muitos pesquisadores naturalistas e tradicionalistas foram em busca de outros contextos culturais “exóticos”, realizando registros sonoros e levando aos laboratórios para que fossem realizados os estudos e as análises sobre aquelas músicas “outras”.

A prática musical vai muito além de tocar um instrumento ou produzir uma música. Num sentido “colonizador”, na ação de comparar essas formas musicais à música “hegemônica europeia”, surgiu a disciplina “musicologia comparada”, que originou também o que chamamos hoje de Etnomusicologia. A partir desse campo disciplinar, muitos estudos sobre música foram realizados e no Brasil, essa disciplina têm-se delineado de maneira muito singular aos demais contextos de surgimento e consolidação da área, como a Europa ou os Estados Unidos da América.

Mas, talvez, o que mais pode ser ressaltado aqui é uma das principais premissas que guiam este campo, qual seja, compreender a música como “som humanamente organizado” (BLACKING, 1976). Nesse sentido, esse som humanamente organizado tomará contornos particulares dependendo do contexto sociocultural no qual está inserido. Assim, podemos compreender que os sons que permeiam os afazeres humanos, em seus lugares, são diversos e particulares, principalmente nos contextos urbanos na contemporaneidade!

Assim, podemos dizer que os sons e a música são um meio de conhecimento do mundo, no plano metafísico do som e subjetivo das culturas que envolve coisas, objetos e serviços em elaborados sistemas de som e instrumentos musicais.

não há nenhuma medida absoluta para o grau de estabilidade e instabilidade do som, que é sempre produção e interpretação das culturas (uma permanente seleção dos materiais visando o estabelecimento do som e ruído atravessa a história da música: certos intervalos, certos timbres, adotados aqui podem ser recusados ali ou, proibidos antes, podem ser fundamentais depois) (WISNIK, 1989, p.31).

O som, como objeto físico e subjetivo, nos interessa para o entendimento do sentido cultural da prática do som automotivo. Sua natureza invisível e impalpável tem o poder comunicante entre a cultura e o fazer sonoro e é, portanto, considerada para esta pesquisa como um bem cultural de fruição estética. Para Wisnik (1989), na música, o som, o silêncio e o ruído estão juntos numa longa conversa com as culturas e são usados e elaborados de muitas maneiras, e dos quais a cultura tenta extrair uma ordenação. Segundo Wisnik, "O seu valor de uso mágico reside exatamente nisto: os sons organizados nos informam sobre a estrutura oculta da matéria no que ela tem de animado" (1989, p.28).

Os sons e as músicas, sejam do presente, sejam do passado, alimentam nosso imaginário como meio e forma de conhecimento do mundo, dos quais nos apropriamos simplesmente porque eles estão aí para serem usados. Desse modo,

o som é, assim, o movimento em sua complementaridade, inscrita em sua forma oscilatória. Essa forma permite a muitas culturas pensá-lo como modelo de essência universal que seria regida pelo movimento permanente. [...] Porque o complexo corpo/mente é um medidor de frequências. Toda nossa relação com os universos sonoros e a música passa por certos padrões de pulsação somáticos e psíquicos, com os quais jogamos ao ler o tempo e o som (WISNIK, 1989, p.19).

Desta maneira, o som e a música sempre estiveram presentes enquanto um grande artefato universal. Desde os antigos rituais dos povos até formas sociais contemporâneas, eles permitem diferentes experiências e práticas de fruição estética musical e sonora aceitos pela sociedade. O fazer sonoro automotivo, entrelaçado à percepção e interação com os objetos sonoros dentro de um carro, provocou uma forma diferente de se escutar música, possibilitou intercâmbios sociais e mercantis de tecnologias sonoras e acessórios para veículos numa convergência midiática dos objetos. A propósito, Wisnik considera que:

É preciso dizer como se apresenta o pulso na música. Assim como o corpo admite ritmos somáticos (a exemplo do sanguíneo) e ritmos psíquicos (como as ondas cerebrais), que operam em diferentes faixas de onda, as frequências sonoras se apresentam basicamente em duas grandes dimensões: as durações e as alturas (durações rítmicas e alturas melódico-harmônicas) (1989, p.20).

Os sons e a música acionam nossa escuta e enlaçam nosso corpo, pois evocam e comunicam emoções, criando sentidos e vínculos sociais na vida cotidiana. O modo de fazer música e o prazer de escutar ou interpretar som estão entrelaçados ao sentido das frequências dos corpos sonoros que se desenvolve a partir da percepção das culturas "entre o tempo da consciência e o não-tempo do inconsciente". Nesse sentido, ainda conforme Wisnik,

a música não refere nem nomeia coisas visíveis, como a linguagem verbal faz, mas aponta com uma força toda sua para o não-verbalizável; atravessa certas redes defensivas que a consciência e a linguagem cristalizada opõem à sua ação e toca em pontos de ligação efetivos do mental, do corporal, do intelectual e do afetivo. Por isso mesmo é capaz de provocar as mais apaixonadas adesões e as mais violentas recusas (1989, p.28).

A textura de um som, de uma música, é aquilo que o ouvido capta, que gosta e que também não gosta, quando regulamos o volume ou mesmo desligamos os aparelhos. O ouvir é o ato de escutar com atenção. Escutar é entender o que está sendo captado pela audição, mas além disso compreender e processar a informação internamente. Isso não quer dizer que o ato de ouvir com atenção seja papel somente de um músico, ou de um crítico músico, pois, segundo destaca Wisnik, “e contando com a ilusão do ouvido, mensagens sutis sobre a intimidade anímica da matéria [...] dizemos também a espiritualidade da matéria. A música encarna uma espécie de infraestrutura rítmica dos fenômenos (de toda ordem)” (1989, p.26).

Graças aos nossos ouvidos, conseguimos ouvir sons produzidos por diversos dispositivos, como buzinas, sinos das igrejas, campainhas, bumbos etc., até mesmo aqueles sons de que não gostamos. Nem os surdos tampouco conseguem fugir da física do som.

Se ouvido só percebe sinais discretos, separados e portanto rítmicos, até o umbral aproximado de dez hertz (ciclo por segundo), entre dez e cerca de quinze hertz o som entra numa faixa difusa e indefinida entre a duração e a altura [...] sensação de permanência especializada do som melódico (quando a periodicidade das vibrações fará então com que o escutemos com a identidade de um possível dó, um mí, um lá, um si) (WISNIK, 1989, p.21).

O som e a música estão entrelaçados à cultura pelo fazer sonoro, dando sentido ao saber e ao prazer musical. Este fazer produz um ponto de inflexão quantitativa e qualitativa com todas as diferentes e correspondentes frequências sonoras, mudando o parâmetro da escuta. A escala musical foi sintetizada e acondicionada em aparelhos e máquinas sonoras produtoras de texturas sonoras no mundo moderno eletroacústico. Durante a pesquisa, ao observar essa prática social, os indivíduos estão envolvidos numa produção musical e sensorial dos corpos, numa passagem gradual do agudo ao grave e vice-versa, por atrito ou desaceleração progressiva dos sons emitidos por suas máquinas sonoras automotivas, que por sua vez é revestido pela celebração da rivalidade de um status social:

Passamos a ouvir, então, toda a cambiante das distinções que vão deslizando dos graves aos agudos, o campo movente da tessitura (como é chamado o espectro das alturas) no qual as notas das melodias foram a sua dança. Nesse sentido, o som grave tende a ser associado ao peso da matéria, com os objetos mais presos à terra pela lei da gravidade, e que emitem vibrações mais lentas, em oposição a ligeireza leve e lépida do agudo (WISNIK, 1989, p.22).

De acordo com autor, os parâmetros em música, ritmo e melodia, durações e altura se apresentam ao mesmo tempo. Cada nível depende necessariamente do outro, de modo que se pensamos que o pulso e o tom são variáveis de uma mesma sequência de progressão vibratória da onda, em que o ritmo e o timbre, a partir de certo limiar singular, se torna melodia-harmonia (e sendo melodia-harmonia, são uma outra ordem de manifestação de relações rítmicas, escutadas agora especialmente como alturas). Poderemos então perceber que essas duas dimensões constitutivas da música dialogam muito mais do que se costuma imaginar, pois

O campo da música contemporânea tornou-se esse contínuo que vai do silêncio-ruído ao ruído-silêncio através do pulso e do tom. O timbre tal como é analisado e produzido pelos sintetizadores, é formado pelas alturas implícitas, invisíveis, latentes que desaparecem quando filtradas ou que vem à tona quando intensificadas e ampliadas (WISNIK, 1989, p. 205)

Nesse terreno ilimitado e abstrato dos sons e da música, convergências tecnológicas entre instrumentos musicais, equipamentos sonoros e a música foram e estão em constante transformação com diversas produções maquinicas. O autor destaca outro componente importante da tradutibilidade subjacente entre as duas grandes dimensões da música no limiar oscilante entre as figuras rítmicas e altura melódica:

O ritmo alfa (situado entre oito e treze hertz) é uma frequência cerebral que, ao que tudo indica, funciona para nossa percepção como uma onda portadora de ondas, uma espécie de fundo condutor (desaparece no sono profundo e é recoberto por outros ritmos quando a nossa atenção está solicitada, mas é particularmente marcado no eletroencefalograma - quando os olhos estão fechados mas em vigília, ou quando olhamos sem fixar o olhar) (WISNIK, 1989, p. 22).

Assim, o ritmo alfa faz parte do sentido da escuta, da atenção, da nossa escolha pelo som ou da música preferida, daquela que é escutada e às vezes sentida pela audição atenta, elemento sensível humano que permite às pessoas diferenciar os timbres, os ritmos, sentir o pulso e tom da altura e das durações, que variam de acordo com o gosto ou o estilo musical de cada indivíduo.

Ele seria o fator constante e subjacente, padrão vibratório que 'condiciona todas as percepções', funcionando como um sinal de sincronização que comandaria o andamento da nossa sensação do tempo (Idem, p. 22).

A cultura então tece com os sons uma dupla experiência, escuta e percepção são solicitadas interna ou externamente pelos sons despertando sentidos e experiências humanas. Esta experiência é direcionada para a tessitura e imagem do som no automóvel, a partir da complexidade das ondas sonoras e da produção de projetos e sistemas de som que se transformam em máquinas sonoras com a instalação de altofalantes, amplificadores, cabos, baterias, processadores de áudio para a reprodução da música para dentro ou fora do carro.

Para o autor, o século XX abre-se novamente em um período de contraponto no sentido da música, o pulso torna-se fundamental a partir de instrumentos musicais, e a partir do *sampler*. No caso do som automotivo, esses pulsos e ritmos estão relacionados à física e metafísica dos objetos sonoros, na elaboração ou regulação do sistema de som composto em especial de várias marcas e tecnologias de altofalantes, amplificadores, processadores de áudio, cabos especiais RCA, além da transformação constante do rádio em unidades sofisticadas de áudio e das grandes cargas das baterias do automóvel.

A textura musical são escolhidas ou selecionadas pelos indivíduos de acordo com a intensidade ou a qualidade na qual as frequências sonoras estão sendo apresentadas, medidas ou testadas, em que a escuta atenta percebe e trabalha para extrair o máximo de qualidade sempre de acordo com o ritmo musical escolhido.

As intensidades são um elemento auxiliar das durações na configuração do suingue, do balanço, da levada, da curvatura do fluxo, do contínuo no descontínuo, do descontínuo no contínuo (Idem, p. 26).

Assim como o timbre, o pulso é o que faz a gente diferenciar os sons uns dos outros, por exemplo um instrumento musical ou à voz do artista. A intensidade é outra variável que colore os sons emitida pelos alto falantes, o que contribui para matizá-los e diferenciá-los em forte ou fraco. De outro modo, é a amplitude e a frequência de oscilações da onda

produzida, absorvida, impulsionada ou extraída das máquinas sonoras automotivas sobre os corpos que permitem um ambivalência entre o fazer e o gosto sonoro.

São feixes de onda mais densos ou esgarçados, mais concentrados no grave ou no agudo, são em suma os componentes da sua complexidade (produzida pelo objeto que o gerou) que dão ao som aquela singularidade colorística que chamamos de timbre. (...) A intensidade é uma informação sobre um certo grau de energia da fonte sonora. Sua conotação primeira, isto é, a sua semântica básica, está ligada justamente a estados de excitação energética, sempre dentro da margem de ambivalência (ou multivalência) em que se inscreve todo e qualquer sentido em música (Idem, p. 24-25).

No sistema de som automotivo o alto falante faz um movimento de vai e vem observável a olho nu, e é quando percebemos a sua intensidade a partir do ritmo musical apresentado. Conforme se aproxima do grave e deixamos de ouvir as notas agudas, entram no pulso corporal, assim o ouvido humano registra essa oscilação de compressão e descompressão emitida pelo alto falante, e o que faz pulsar o corpo como a "batida do som".

O ritmo está na base de todas as percepções, pontuadas sempre por um ataque, um modo de entrada e saída, um fluxo de tensão/distensão, de carga e descarga (Idem, p. 29).

Ao observar o fazer sonoro da cultura do som automotivo, nota-se que a propriedade física dos alto falantes que são transdutores eletroacústico ou eletrodinâmicos. Transdutores porque convertem energia elétrica em energia acústica e trabalham para emissão das frequências sonoras, determinadas pelos sons grave, médio ou agudo, com as potências das máquinas sonoras

Deste modo, a relação que a cultura tece com essas produções com seus diversificados ritmos musicais são transformados em som concreto, o som real, que é sempre, em alguma medida, impuro. É essa "explosão proteínica e vital emanado da fonte, ou a explosão mortífera do ruído como destruição, como desmanche de informações vitais" (Ibidem, p. 30) que faz ressonar no corpo social uma sonoridade que superpõe, atravessa e reflete as ondas sonoras.

## **PRÁTICAS CULTURAIS SONORAS E CONVERGÊNCIA TECNOLÓGICA**

O som e a música são considerados como um bem cultural de fruição estética das culturas, em especial, e neste caso, tem a ver primeiramente com a escala musical emitida pelos sons agudo, grave ou médios dos altos falantes, com a harmonização do som e da eletroacústica. Para os parâmetros sonoros, o som não pode ter só médios ou só grave, essas frequências são complementaridades do fenômeno nas complexidades das ondas sonoras que compõe as músicas "Um som não pode ter só médio ou grave ou agudo é necessário no mínimo um tipo de trio com voz, médio e grave para ter qualidade no som" (Entrevista Associação dos Som Automotivo do Pará, 2017).

O grave ou os médios da ciência ou dos musicistas que as compreende muitas vezes como o tamanho da onda sonora relacionados à escala musical ou com acústica, não são a mesma coisa para o movimento cultural do som automotivo, assim como para os trios elétricos do carnaval, dos festivais de música eletrônica, ou mesmo das aparelhagens do tecnobrega.

a correspondência proporcional entre frequências rítmicas e frequências melódicas, que se poderia produzir por exemplo em “solfejo” coral, torna-se bem “observável” por meio do sampler, tipo de teclado eletrônico que decompõe alturas melódicas em pulso rítmicos (WISNIK, 1989, p.221).

Para Miguel Wisnik, a música contemporânea se defronta com a admissão de todos os materiais sonoros possíveis: som/ruído e silêncio, pulso e não-pulso, sintoma de um processo de desagregação geral do sentido, que alguns veem como estágio terminal da sociedade de massa. Assim, retoma Walter Benjamin (1975) para falar da mudez dos soldados pós-guerra e da bomba atômica no fim da segunda guerra mundial: "a bomba atômica anuncia uma forma definitiva de maxilimalização do ruído e do silêncio - depois dela a história ganha um caráter póster, ou, se quisermos, pós-moderno" (WISNIK, 1989, p. 44). Esse acontecimento histórico marca não somente a memória da sociedade capitalista moderna, mas provoca, segundo o autor, a invasão do ruído pela própria textura interna à linguagem musical e a eclosão espetacular de ruidismos externos, como índices de habitat urbano-industrial que confluem para o surgimento da música concreta e a música eletrônica, que disputam polemicamente a primazia do processo de ruidificação estética do mundo.

A vida urbano-industrial, da qual as metrópoles são centros irradiadores, é marcada pela estridência e pelo choque. As máquinas fazem barulho, quando não são diretamente máquinas de fazer barulho (repetidoras e amplificadores de som) (WISNIK, 1989, p. 47).

Práticas sociais vão simultaneamente desenvolvendo e metaforseando objetos e coisas através de recursos técnicos e materiais do som que transformam-se em bens de consumo e refletem sobre novas formas de um fazer musical com um estilo de vida na sociedade moderna brasileira. O som vai sendo adaptado e explorado a partir de novas práticas de um fazer musical intrínseco à cultura aprimoradas pela convergência de técnicas e materiais, como o cruzamento da eletricidade com o magnetismo, ou da energia elétrica com acústica.

proliferam os meios de produção e reprodução sonora, meios fonomecânicos (o gramofone), elétricos (a vitrola e o rádio), eletrônicos (sintetizadores). (WISNIK, 1989, p. 47).

Para Leão Leibovich (2018), a história da música automática registra a passagem da música manual para a digital cujas necessidades sociais eram de equipamentos mais autônomos para ouvir música dentro de casa. Até o começo do século XIX, não se ouvia música dentro das residências, escutar uma música era privilégio para os poucos afortunados que podiam ir aos teatros ou contratar um artista.

Máquinas maravilhosas que tocassem sozinhas, sem necessidade de um músico ou instrumentista, foram idealizadas desde povos muito antigos[...] a automação significava não só entretenimento, mas também uma comodidade na execução de tarefas pré-programas a um simples comando (LEIBOVICH, 2018, p. 07).

### Ilustração 01 –Fonógrafo de Thomas Edison



Fonte: [pt.wikipedia.org/wiki/Fonógrafo](http://pt.wikipedia.org/wiki/Fonógrafo). Acesso em 2018.

Este objeto sonoro revolucionou a forma de ouvir música e registra um momento importante para a história da indústria da música, do rádio e do automóvel. Desde a invenção do fonógrafo, as tecnologias de áudio não pararam de evoluir até atingir a estereofonia, ou seja, um objeto eletroacústico que faz gravação e reprodução de áudio, principalmente musical.

Os gramofones com cornetas embutidas rapidamente se proliferavam, enquanto as vendas de cilindros caíam. Foi quando Edison resolveu lançar um fonógrafo com corneta embutida, que chamou de amberola, para competir no mesmo mercado (...) O auge dos gravadores de rolo doméstico se deu na década de 1960, depois da introdução dos transistores. O estudo do magnetismo e seu aprimoramento foi fundamental para o desenvolvimento de várias mídias de áudio, vídeo e dados em formatos como rolos, cassetes e cartuchos (LEIBOVICH, 2018, p. 25-34).

O som é um fenômeno físico que possui várias funções e usos na sociedade (MERRIAM, 1967): na medicina, na engenharia, na música, nas religiões, ritos e celebrações das culturas. As ciências sociais tratam o tema do som como objeto de uma paisagem sonora, textura sonora, mídias sonoras ou imagem sonora. Estamos acostumados a compreender a música a partir do trabalho de um músico ou de uma banda de música, e para este autor a música está para além dessas formas, são práticas musicais de um fazer humano e sua relação com o som na produção de um disco, de instrumento musical, estruturas de palco, elaboração de equipamentos e materiais acústicos.

Nas cidades modernas, os aparelhos e máquinas sonoras são comuns e fáceis de serem encontrados, eles existem entre os diversos modelos, marcas e formatos. Podem ser veículos usados para propagandas e comercialização de produtos, trios elétricos dos carnavais, trios elétricos de comícios políticos ou religiosos, aparelhos sonoros residenciais e comerciais, shows musicais, aparelhagem musical, mídias sonoras que se relacionam com o universo simbólico da cultura, da arte e do mercado.

Nas ruas é comum nos depararmos com carros sonorizados ou com aparelhos de som adaptados em cima dos veículos, que servem para divulgação e propaganda de eventos e vendas de produtos diversos.

## Ilustração 02 - O carro de propaganda



Fonte: Imagem cedida pela entidade Racha do Som, Imperatriz - MA (2018).

Nas cidades somos frequentemente atravessados, envolvidos ou expelidos pelos sons, diversas paisagens e texturas sonoras no ar se cruzam e atingem nossos sentidos - nossa escuta e atenção são solicitadas constantemente por texturas sonoras no mundo moderno eletroacústico.

A prática cultural de carros sonorizados no Brasil é antiga e circunscreve os anos de 1950, são facilmente aceitos por uma parte da sociedade que valoriza seus usos e funções.

## Ilustração 03 - Carro sonoro para o desfile de carnaval, chamado carinhosamente de Fóbica (1929)



Fonte: Ayêska Paula Freitas de Lacerda, 2013.

O mecânico Osmar Macêdo e o rádio técnico Adolfo (Dodô) Nascimento, que formavam Dupla Elétrica, resolvem intrometer no pomposo desfile do centro da cidade um Ford 1929 sem capota, carinhosamente chamado de Fóbica, no qual iam tocando seus instrumentos eletrificados [...] aprimoram o equipamento de som que conta com oito alto-falantes e motor para iluminação e convidam outro instrumentista, Temístocles Aragão. Estava instituído o Trio Elétrico, um conjunto formado por Dodô (violão, grave), Osmar (guitarra baiana, agudo) e Temi (triolim, médio). Em 1952 já passam para um caminhão e começam a aparecer os seguidores: Atlas, Ipiranga, Cinco Irmãos, Jacaré (FREITAS, 2005. p. 03).

Ilustração 04 – Trio Tapajós criado por Dodô e Osmar em 1969



Fonte: Ayêska Paula Freitas de Lacerda, 2013.

Ilustração 05 – Os paredões (batidões ou pancadões) de som automotivo



Fonte: Imagem cedida pelo proprietário do veículo, Chapecó-RS (2019).

A prática social do som automotivo é controversa quanto aos hábitos sociais da sociedade do silêncio, que por sua vez extrapola as fronteiras culturais e as leis de meio ambiente e de trânsito. O consumo cultural se manifesta por meio das escolhas pelas frequências sonoras e potências dos automóveis particulares, ainda assim de uma experiência sonora acústica, fruto de um fenômeno capaz de ressonar no corpo social uma sensação sonora que superpõe, atravessa e reflete esses sons no próprio corpo físico e no meio social.

## O CORPO SOCIAL DO SOM AUTOMOTIVO

O som como fenômeno físico e metafísico, e a música em si projetada através de equipamentos do som automotivo, são considerados como um bem cultural de fruição estética das culturas, em especial, e neste caso, tem a ver primeiramente com a escolha do ritmo musical e da potência sonora emitida pelas frequências dos altos falantes dos respectivos carros automotivos, assim como do poder aquisitivo de cada indivíduo.

O Som Automotivo provem também das periferias das cidades urbanas, no intuito de reunir os amigos para ouvir e exibir o carro, som e a sua música. Para eles o barulho-ruído de seus carros se torna um status social pela atenção que chama. As tecnologias sonoras e automobilísticas continuam a se desenvolver fazendo com que pessoas que possuem baixas condições econômicas consumam esses equipamentos. O consumo desses bens se dão por uma questão de status social, hobby ou então pela produção ou manutenção de uma renda, emprego ou trabalho dentro dos diversificados segmentos do carro e da música. Essas tecnologias sonoras converteram-se para os automóveis de luxo e popular, como bem de consumo que transformam-se como um sinal de status social e que se movem de acordo com um gosto, prazer de consumo orientado pelo poder aquisitivo de cada um, pois muitas vezes o valor do equipamento sonoro vale mais que o veículo.

A produção desses bens de consumo começou no Brasil principalmente nas regiões Sul e Sudeste, devido à facilidade de acesso a essas tecnologias pelo seu processo de industrialização, que após a convergência técnica e tecnológica dos aparelhos toca-fitas, alto-falantes e amplificadores de som para os carros, ganharam novos formatos, estilos e materiais.

No Pará, essa prática social com campeonatos data desde a década de 70 do século passado, assim como em outras regiões do país. Na região paraense foram encontradas várias equipes, clubes, grupos, oficinas, entidades mercadológicas e associações sem fins lucrativos, assim como fábricas, lojas, distribuidores e fornecedores desses equipamentos formada a partir de agentes culturais, políticos e mercadológicos, uma rede formada por revistas especializadas, campeonatos, salão de exposição, rádio, TV, blogs, assim com um corpo social formado de produtores culturais, profissionais especializados em mecânica, elétrica, carpinteiros, engenheiros, técnicos e anônimos, ou como amadores em tecnologia para som e automóvel que avançam em técnicas e criações tecnológicas do som dentro da cadeia mercadológica.

A reverberação do som sob os corpos sonorizados a partir dos equipamentos sonoros envolve a exibição e a comercialização de uma técnica especializada de produtos e serviços, assim como a produção cultural de festas, encontros e show que se traduz em novos nichos.

Segundo seus praticantes, em entrevistas para a dissertação defendida em 2019, essa prática nasceu no Japão com o Drift<sup>2</sup> e migrou para os Estados Unidos que posteriormente chegou ao Brasil, no tardio processo de desenvolvimento industrial e tecnológico que se liga a um mercado internacional industrial do som e dos automóveis, e que produz e comercializa produtos e serviços sonoros para carros, com sistemas internos e externos do som automotivo que transforma-se em um estilo de vida, seja comercial, científica, esportiva ou hobby.

Para os integrantes do som automotivo, o projeto de som não pode ter só médio ou só grave, essas frequências ondulatórias são complementaridades do fenômeno do som na complexidade das ondas sonoras que decompõe a música. "Um som não pode ter só médio ou grave ou agudo é necessário no mínimo um tipo de trio com voz, médio e grave para ter qualidade no som" (Entrevista Associação dos Som Automotivo do Pará, 2017).

---

2 *Drift* ou *Drifting* é uma técnica de direção de carros que consiste em deslizar nas curvas escapando a traseira, girar o volante para que as rodas dianteiras estejam sempre em uma direção oposta à curva (se o carro vira para a direita, então a roda deve estar à esquerda, e vice-versa), controlando o nível de derrapagem, fazendo o carro literalmente andar de lado. Fonte: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Drift>>. Acesso em 30 ago 2019.

## Ilustração 06 – Som Automotivo



Fonte: Vanessa Malheiro Morais (2018).

O carro é personificado de acordo com o estilo musical e de classe social de cada indivíduo ou grupo. Há alterações da cor do carro e/ou do rebaixamento do pneu do veículo, ou seja, alteração da suspensão mecânica do automóvel através das rodas com 13" até 19" polegadas de aro, podendo ser à mola, à rosca ou à ar. Há ainda utilização de acessórios, fusíveis, disjuntores, megacapacitores, lâmpadas de "led" e baterias que transformam o veículo em uma espécie de objeto visual e sonoro, em um estilo de vida que estão entrelaçados ao sentido do som, da música e de classe social do qual convivem. O objetivo, nesse caso, é transformar o automóvel em um objeto que produz uma estética um status social no qual o carro tem que andar o mais próximo possível do solo, encostar-se ao chão, se possível, e assim conseguir produzir um atrito entre a máquina e o corpo que por sua vez capta o balanço que experimentam em um tipo *frenesi*: "Acontece que o sujeito quer melhorar a qualidade do som interno do carro, quer ouvir a batida do grave, quer sentir o carro esbarrar no chão" (Entrevista com integrante do movimento em Osasco-SP).

Outro componente dessa cultura do som automotivo é sua relação social com o mercado competitivo, ou seja, financiado por empresas fabricantes e vendedores desses produtos sofisticados. A reverberação do som sobre os corpos sonorizados a partir dos equipamentos sonoros envolve a exibição e a comercialização de uma técnica especializada de produtos e serviços, assim como a produção musical de festas, encontros e show, com empresas que representam entidades de lazer e mercado desses produtos.

Dessa maneira, o uso e a função do som e do automóvel, ou seja, estilização e sonorização dos automóveis possuem um sentido e significado muitas vezes diferente, sem funções sociais muito claras, mas centradas na competição, na exibição do gosto musical e na sociabilidade.

Os campeonatos amadores e profissionais são praticados por todo o Brasil e fora dele. A marca brasileira de campeonato MTM World está em mais 15 cidades brasileiras e em outros países como Japão, México, Colômbia, entre outros. O mercado vai desde a instalação de altofalantes, amplificadores, cabos especiais, baterias, processadores de áudio, sintetizadores de várias marcas e tecnologias de equipamentos sonoros e automobilístico como de serviço de instalações mecânica, eletrônica, elétrica.

Ilustração 07 - Encontro de carros na orla de Belém-PA para o campeonato SulAmericano



Fonte: Vanessa Malheiro Morais (2018).

É uma prática social que foi formada por jovens e que hoje se tornaram grandes empresas e negócios, cuja racionalidade está baseada numa economia financeira e de diversificados negócios para atender o consumo cultural, que faz movimentar um mercado nacional e internacional, através de eventos, festas, lojas e campeonatos amadores e profissionais espalhados pelo planeta.

Neste sentido existem grupos sociais que preferem sons mais agudos e conhecidos popularmente como os “corneteiros”, assim como os que gostam do som mais grave, chamados de pancadões ou batidões encontrados mais facilmente nas periferias das cidades assim como em campeonatos amadores e eventos comerciais.

Por outro lado existem aqueles grupos que gostam de um som interno, homogêneo entre as frequências sonoras e outros que gostam de um som externo que necessita do uso de grandes potências e força para reproduzir sua música, em suas localidades. É, enfim, uma prática social controversa porque situa-se na fronteira entre a legalidade e ilegalidade de um consumo cultural controverso com fábricas, distribuidoras, representantes comerciais, lojas, oficinas mecânicas e elétricas.

## CONCLUSÃO

Esta pesquisa é baseada na dissertação apresentada em 2019 (MORAIS, 2019) para dar conta do processo de patrimonialização do som automotivo que ocorreu pela Câmara Municipal de Belém-PA, desde seu pedido até seu veto pelo Prefeito da cidade de Belém-Pa. A parte apresentada aqui diz respeito aos valores e as condutas dos agentes durante o processo que envolve os bens culturais imateriais, a partir da caracterização dos praticantes do som automotivo em Belém. Em seu decorrer, foi possível perceber uma prática sonora que aprofunda as relações entre a cultura, o consumo cultural e o mercado. Foram coletados dados de campo sobre a identidade, os lugares, os agentes, sua produção sonora nas cidades de Belém (PA), Imperatriz (MA), Chapecó (RS), Osasco (SP) e Goiânia (GO). Durante o período da pesquisa não foram encontradas, à época, bibliografias sobre o tema.

Observou-se, ainda, a formação histórica de práticas sociais sonoras na sociedade contemporânea, a partir de uma cultura híbrida e de massa com estilos de vida diversificados e classes sociais definidas.

Através dos equipamentos sonoros automotivos observou-se também uma busca pela harmonização a partir de uma ruidificação do som. Os integrantes do som automotivo escolhem seus estilos de automóveis e ritmos musicais de acordo com o poder aquisitivo e o projeto sonoro adaptado ao estilo musical de cada região do país, com sofisticados projetos de sonorização e/ou estilização automotiva. Os objetos sonoros são instalados e regulados por especialistas profissionais e amadores que instalam um sistema composto por alto falantes, amplificadores de alta potência, sintetizadores, fonte e bateria automotiva, aparelhos de áudio e cabos especializados que compõem o projeto de sonorização automotiva. E da alteração da cor, acessórios e da suspensão do carro como projeto de estilização passível de competição.

Os sons, as músicas, as mídias, os aparelhos, equipamentos e máquinas inventadas e produzidas, em seus lugares de origem ou de passagem, compõem identidades difusas e dispersas cujo contexto sociocultural e econômico no qual valores estão inseridos a partir do consumo, compra, venda, troca, permuta de bens, cujas regras se baseiam num *status social*, no poder econômico e financeiro dos indivíduos, classes e grupos sociais diversos, em interface ao paradoxo do consumo na sociedade moderna e de um ordem mercadológica internacional do som e da música.

As discussões aqui debatidas refletem sobre as relações de uma identidade social mercadológica, difusa e dispersa no campo interdisciplinar da socioantropologia e da etnomusicologia. Numa perspectiva hermenêutica e interdisciplinar o trabalho de campo nos levou até uma cultura híbrida de massa e uma indústria sonora e automotiva em expansão.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN. W. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: *Textos Escolhidos*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

MORAIS, V. M. *O som automotivo: patrimonialização, política e mercado*. 2019. 150 f. Dissertação (Mestrado em Planejamento do Desenvolvimento) - Núcleo de Altos estudos Amazônicos, Universidade Federal do Pará, Belém, 2019.

BLACKING J. *How Musical Is Man*. [S.l., s.d.]: 1976.

LEIBOVICH, L. *Do toque ao Clique: a história da música automática*. São Paulo: Sesc – Serviço social do comércio, 2018.

MERRIAM, A. P. *Ethnomusicology of the Flathead Indians*. Chicago: Aldine, 1967.

PAULAFREITAS A. *Trio Elétrico: mídia sonora genuinamente brasileira*. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – UERJ, 2005.

WISNIK, J. M. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.